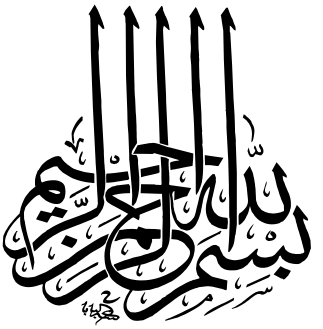

القيم الجمالية

في الشعر الأندلسي

عصري الخلافة والطوائف

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/2/508)

الباجاني، آزاد محمد

القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف/ آزاد محمد الباجلاني/ عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012

( ) ص

ر.أ: (2013/2/508).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي// العصر العباسي

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

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-752-08-2

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

دار غيداء للنشر والتوزيع

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

القيم الجمالية

في الشعر الأندلسي

عصري الخلافة والطوائف

تأليف الدكتور

آزاد محمد كريم الباجلاني

الطبعة الأولى

٢٠١٣ م – ١٤٣٤ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

{رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾}

سورة النمل: من الآية١٩

الإهداء

إلى مَن ذلَّلَت العقَباتِ بصبرِها الجميل، وبَدَّدَت الأزَمات بحنانِها الدافئ ومحبّتها العميقة... إلى أمي الغالية...

أهدي ثمرةً أخرى لكفاحِها الطويل

إلى مَن غيَّبَت الحربُ والأسرُ رسمَه... فلم أجدْ أمامي منه سوى الذكرى... أبي...

أُهدي له حلمًا رسمه لي مذ كنتُ طفلاً.

إلى الشمعتينِ اللتين أضاءتا درب حياتي...

أخوَيَّ أحمد ونوزاد.

إلى رفيقة الدرب وشريكة الهمّ... أم نور.

إلى هؤلاء جميعًا... أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

آزاد

الفهرس

المقدمة..... ١١
التمهيد ١٥
مفهوم القيمة..... ١٥
مفهوم الجمال..... ١٨
الجمال عند الفلاسفة اليونان..... ٢٥
الجمال في الفكر والنقد العربيين..... ٢٧

الفصل الأول

جماليات الذات والآخر في الشعر الأندلسي

المبحث الأول: جمالية الجسد (البدن) للذات والآخر..... ٣٩
المبحث الثاني: جمالية الذات والشعور بالتفرد..... ٦٠
المبحث الثالث: جمالية الرجل الأندلسي..... ٧٧
المبحث الرابع: جمالية المرأة الأندلسية..... ٨٧

الفصل الثاني

جماليات الطبيعة الأندلسية

المبحث الأول: الطبيعة وجمالها الساكن والمتحرك..... ١١٨
المبحث الثاني: جمالية الطبيعة والعاطفة الإنسانية (الحب) ١٤٨
المبحث الثالث: جمالية الطبيعة ونشوة الخمر..... ١٦٠
المبحث الرابع: جمالية اللون ودلالاته في شعر الطبيعة..... ١٧٧

الفصل الثالث

جمالية القيم الروحية والتشكيل الجمالي للقبح

جمالية القيم الروحية.....
المبحث الأول: الحياة والموت وفلسفتهما الجمالية..... ٢٠٥
المبحث الثاني: الغربة والحنين وجماليتهما الروحية..... ٢٢٩
المبحث الثالث: التشكيل الجمالي للقبح..... ٢٤٤

الفصل الرابع

جماليات الأداء الفني

المبحث الأول: جمالية البناء التركيبي ٢٦٧
١. أسلوب الخبر ٢٧٥
٢. أسلوب التقديم والتأخير ٢٧٧
٣. أسلوب الإنشاء: ٢٨٠
١. أسلوب الأمر ٢٨٠
٢. أسلوب النداء ٢٨٣
٣. أسلوب الاستفهام ٢٨٧
٤. أسلوب النهي ٢٩٢
الاقتباس والتضمين ٢٩٤
المبحث الثاني: جماليات الصورة ٣٠٧
١. التشبيه ٣٠٩
٢. الاستعارة ٣١٦
٣. الكناية ٣٢٣
الصورة وارتباطها بالحواس ٣٢٧
المبحث الثالث: جماليات البناء الصوتي ٣٣٧
جماليات الإطار الخارجي (الموسيقى الخارجية): ٣٣٩
أ. الأوزان ٣٣٩
ب. القافية ٣٤٩
جماليات النسيج الداخلي (الموسيقى الداخلية) ٣٥٣
١. الجناس ٣٥٤
٢. التكرار ٣٥٩
٣. رد العجز على الصدر (التصدير) ٣٦٥
٤. الطباق (التضاد) ٣٦٩
الخاتمة ٣٧٣
المصادر والمراجع ٣٧٧

المقدمة

الحمدُ لله رب العالمين والصلاةُ والسلام على نبيه الأمين وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين وعلى أتباعه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين وبعد:

فالجمال نعمةٌ منحَها الله سبحانه وتعالى للإنسان، إذ جعلها في نفسه وفيما حوله. وقد تنبّه المبدعون ولا سيما الشعراء على هذه النعمة، فخلّدوها في أشعارهم، فكانت لسان حالهم وما يشعرون إزاء هذا الجمال المرئي والمحسوس والمتخيل... وما إلى ذلك.

والفردوس المفقود (الأندلس) ففيه عصور أغنت الأدب العربي شعرًا ونثرًا ولا سيما عصرا (الخلافة والطوائف)، فقد عُني فيهما أهل الأندلس بالحضارة والجمال، فذكروهما في مؤلفاتهم وأشعارهم فكانا خير شاهد على الجمال والتأثر به عند الشاعر وغيره.

ومن هنا حظي هذان العصران باهتمامي فدرستُ القيم الجمالية فيهما، علمًا أنّ هذين العصرين قد انحازا بحالة حضارية سادت الفنون جميعًا، إذ عاش الأندلسي ترفًا ورقيًّا في إنشاء المدن والقصور والرياض والحدائق... إلخ. وكل هذا الترف والتمازج مع الجمال كان ليذهب في طيّ النسيان لولا إحساس الشاعر به فخلده ومجّده في شعره، ذاكرًا فيها هذه المظاهر الجمالية، ومن هنا جاء سبب اختياري لهذا الموضوع الذي عرّف بكل تلك القيم، وأفردها في فصول ومباحث أبرزت أهميتها الأدبية والشعرية، فضلاً عن أهميتها الفلسفية والمادية.

وقد تتطلب تلك القيم والمفاهيم الجمالية - لكثرتها وتنوعها - تقسيمها على أربعة فصول، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة دوّنتُ فيها أهم النتائج.

تناولتُ في التمهيد مفهومَي (القيمة) و(الجمال) - لغةً واصطلاحًا - والجمال عند الفلاسفة اليونان وفي الفكر والنقد العربي، مبينًا نظرتهم الجمالية حول الألفاظ والمعاني والأساليب.

وأمّا الفصل الأول، فقد خصصته جماليات الذات والآخر من خلال: جمالية الجسد (البدن) للذات والآخر، وجمالية الذات والشعور بالتفرد، وجمالية كلٍّ من الرجل والمرأة الأندلسية.

وأما الفصل الثاني فقد جاء الحديث فيه عن جماليات الطبيعة الأندلسية من خلال جمالها الساكن والمتحرك، وجمالية الطبيعة والعاطفة الإنسانية (الحب)، وجمالية الطبيعة ونشوة الخمر، وجمالية اللون ودلالاته في شعر الطبيعة.

أما الفصل الثالث فقد انقسم على قسمين، هما: الأول: إبراز جمالية القيم الروحية من خلال الحياة والموت وفلسفتهما الجمالية لدى الشاعر الأندلسي، والغربة والحنين وجماليتهما الروحية. والآخر: تناولتُ فيه التشكيل الجمالي للقبح، الذي خُصص لإبراز الجانب الجمالي للهزل والحرب.

وأما الفصل الأخير فأفردتُهُ لدراسة جمالية الأداء الفني من خلال ثلاثة مباحث كانت في الآتي:

الأول: جمالية البناء التركيبي، الذي خصص لتبيان جمالية الألفاظ والتراكيب من خلال الجزالة والرصانة والسهولة واليسر، فضلاً عن أبرز الأساليب الطلبية والإنشائية من (خبر، وتقديم وتأخير) و(أمر، ونداء، واستفهام)، ومن ثَمَّ الاقتباس والتضمين وجماليتهما المتكونة في شعر هذه الحقب.

والثاني: جماليات الصورة، الذي تناولتُ فيه الصورة من خلال (التشبيه، والاستعارة، والكناية). ومن ثَمَّ أثر الحواس وارتباطها الجمالي بالصورة.

والأخير: جماليات البناء الصوتي، الذي بيّنتُ فيه جماليات الإطار الخارجي (الموسيقى الخارجية) المتمثلة بالأوزان والقوافي، وجمالية النسيج الداخلي (الموسيقى الداخلية) من خلال (الجناس، والتكرار، والتصدير، والطباق). فكانت كل واحدة منها قيمة جمالية مستقلة بذاتها أغنت دلالة المعنى وعبّرت عما يريد الشاعر من استعمالها في شعره.

ومن ثَمَّ الخاتمة التي أوجزتُ فيها أهم النتائج التي توصلتُ إليها في الكاتب، فضلاً عن ثبت بمصادر.

فاعتمدتُ على المنهج الاستقرائي التحليلي للنص من خلال دراستها فنيًّا وجماليًّا. بيدَ أنّ مهمة رصد الأشعار وإدامة النظر في النصوص لم تكن سهلة، فقد تطلّب ذلك قراءة كل ما جاء في الديوان أو المجموع الشعري أو المصدر، لعلنا نعثر على مقطوعة أو بيت يدلنا على مظهر من مظاهر الجمال، الأمر الذي تطلب القراءة المتأنية لدواوينهم

ومجاميعهم الشعرية على امتداد حقب ، وإنعام النظر فيها، فضلاً عن الاعتماد على أمّات المصادر والمراجع الأندلسية للإحاطة بجوانب الموضوع كافة. ولكثرة الأشعار والشعراء توخينا الدقة في تقديم تصورات كاملة لكل مبحث من مباحث الكتاب، من خلال عرض أكبر عدد ممكن من النماذج الشعرية لإيصال الفكرة إلى القارئ الكريم.

وأخيرًا، أحمدُ الله الذي أعانني ومكّنني من إكمال الكتاب، ولا أدّعي أنني قد ابتدعتُ جديدًا أو جئتُ بالكمال، فإنّ الكمال لله وحده. وإن كان ثمّة فضل يستوجب الشكر بعد فضل الله عز وجل ثم الوالدين، الفضل الذي أسبغه عليَّ أستاذي الدكتور محمد شهاب العاني (رحمه اللهـ) في سني دراستي للماجستير وبدء دراستي للدكتوراه الذي حال قضاء الله تعالى وقدره دون الإكمال، فأسأل الباري عز وجل أن يجعلها في ميزان حسناته. وإن كان ثمة فضل يستوجب الشكر أيضًا فهو الفضل الذي أسبغه عليَّ أخي وأستاذي الدكتور محمد عويد الساير الذي قدّم لي علمه ووقته وجهده في إتمام هذه الكتاب، فكان لدقته العلمية وتوجيهاته السديدة وملاحظه القيّمة أبلغ الأثر وأتمه في الوصول بالكتاب إلى ما هي عليه الآن، فجزاه الله عني وعن العلم كل خير ورحمة.

وختامًا، هذا جهد الاستطاعة، ولعلي وُفقتُ بعد إنجاز الكتاب في إضافة لبِنة صالحة إلى جهود الباحثين في خدمة تراث هذه الأمة في حقب من حقب تاريخها المجيد في فردوسها المفقود (الأندلس) أعادها الله إلى حاضرة الإسلام والمسلمين، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والله أسأل أن يلهمَني السداد في القول والعمل.

التمهيد

مفهوم القيمة

القيمة في اللغة: واحدةُ القيَم، وهي ثمن الشيء بالتقويم، نقول: (تقاوموا فيما بينهم)، وهي قدر الشيء وثمنه، ومنها: (كتابٌ قيّم) أي: ذو قيمة، وتأتي أيضًا بمعنى الاستقامة، وهي اعتدال الشيء واستواؤه[١]، ومنه قوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُ﴾[٢].

وتدلُّ على الاعتدال والاستواء وبلوغ الغاية، فهي مشتقة أصلاً من الفعل (قام) بمعنى وقف، واعتدل، وانتصب، وبلغ، واستوى[٣]. «ومن هنا كان قولهم: استقام الأمر، أي: اعتدلَ، واستقام الشعر، أي: اتزنَ»[٤].

والقيمة اصطلاحًا «أساس ما يسمى بالحكم التقويمي، أي ذلك الحكم الذي يمنح المدح أو الذم لصفات يراها المصدر للحكم في المفاضلة بين شيئين أو أكثر»[٥].

إذن «يطلق لفظ القيمة على ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقًّا للتقدير كثيرًا أو قليلاً، فإن كان مستحقًّا للتقدير بذاته كالحق والخير والجمال كانت قيمته مطلقة، وإن كان مستحقًّا للتقدير من أجل غرض معين كالوثائق التاريخية والوسائل التعليمية كانت قيمته إضافية»[٦].

فالدراسة العلمية لمفهوم القيمة تجري ضمن خطين هما[٧]:

١. المنظور الفلسفي التجريدي، (ضبط وتحديد الخصائص البنائية للقيم).

٢. المنظور الإجرائي، (تحديد الخصائص الوظيفية للقيم).

وتُعرف القيمة دائمًا بحسب الرغبة، فالأشياء التي نرغب فيها ونؤثِرها هي ذات قيمة[١]، وفي هذا قيل: «نحن لا نرغب في شيء لأنه قيم، بل إنه قيم لأننا نرغبُ فيه»[٢].

---

(١) ينظر: لسان العرب: مادة (قوم).
(٢) سورة التوبة: من الآية ٣٦.
(٣) ينظر: تاج العروس: مادة (قوم).
(٤) القيم في الإسلام (بين الذاتية والموضوعية): ٨.
(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب: ١٦٧.
(٦) الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق: ٣٦-٣٧.
(٧) ينظر: القيم الإسلامية التربوية والمجتمع المعاصر: ٣٦.

فالإنسان هو الذي يضفي على الشيء قيمة، وهو الذي يعطي للحجر أو الزهرة أو أي شيء في الوجود مكانته بفائدته أو عدمها.

إنّ «قيمة الشيء مبدأ وجوده، فإذا قلتَ: إنّ الشيء موجود، عنيتَ بذلك أنّ وجود ذلك الشيء واجب وله قيمة، أي سبب كان يوجب وجوده، فإن لم يجب لم يوجد لو لم يكن للشيء قيمة لما وجد»[٣].

والقيم أنواع، فهناك المادي، والأخلاقي، والاقتصادي، والقانوني، والجمالي، وغيرها[٤]. والذي يهمنا من هذه الأنواع هي القيم الجمالية، والقيم الجمالية في الفنون تختلف بعضها عن بعض، فهي في الرسم مختلفة عنها في النحت أو الموسيقى أو الأدب. كما تختلف القيم الجمالية في الشعر من شاعر لآخر ومن مجتمع لآخر، ضمن حدود الفن والإنتاج. «فالقيم ليست أجزاءً من معلومات معروفة وواضحة، إنما هي تتضمن أفكارًا عميقة وشعورًا يرتبط بحياة الناس»[٥]، كما أنها ليست مطلقة وليست شعورًا أو إحساسًا ذاتيًّا، ولكنها تختص بكل موضوع له قيمة فتولّد لدى المتلقي أو المتذوق خبرة بالجمال وتمده باللذة[٦].

إنّ تفسير القيم من حيث وجودها ومعرفتها وطبيعتها من أهم أقسام الفلسفة، وهو ما يعرف بـ (فلسفة القيم)[٧].

وإنّ هناك توجهين لدراسة القيمة هما: الموضوعية والذاتية، فالموضوعي مطلق لا يحدّه زمان ولا مكان يلتمس لذاته ويطلب كفايته، فجمال الزهرة مثلاً يقوم لذاته، وهذا النوع يسمى بالقيم الباطنية. والذاتي نسبي ينشده الناس بوصفه وسيلة لتحقيق غاية، ولهذا يختلف باختلاف الأفراد وحاجاتهم، بل ويختلف باختلاف الفئات الثقافية، ويطلق على هذا

---

(١) ينظر: القيم في الإسلام: ١٠.
(٢) م. ن: ١٠.
(٣) إشكالية القيم في فلسفة برغسون: ٣٣-٣٤.
(٤) ينظر: الموسوعة الفلسفية (القيم): ٥٢.
(٥) القيم الحضارية وأثرها في استخدام الزمن (رسالة ماجستير): ٥٨.
(٦) ينظر: مقدمة في علم الجمال: ١٠٣.
(٧) ينظر: م. ن: ١٠٦.

النوع القيم الخارجية[١]. والنظرية الثانية هي التي نميل إليها؛ لأن الجمال ليس ثابتًا وإنما متغير بتغير الزمان والمكان والإنسان ونظرته للوجود.

إنّ القيمة قبل كل شيء علاقة تقوم بين الذات والواقع، من هنا عُدّت القيمة مجرد إسقاط حاجات الإنسان ورغباته وميوله، وأي حكم بالقيمة ينصب على عمل معين، إنما ينطوي على ما بذل فيه من جهد إنساني وابتكار[٢]. فإرادتنا تحس برد فعل أمام شيء ما فنقول: (أحبه أو لا أحبه)، إذن نحن نقوّم هذا الشيء[٣].

وقد قسّم بعضهم القيم على قيم عابرة، أي وقتية مرتبطة بالذوق العام لحقبة زمنية، فهي قيم عارضة متغيرة بحسب مزاج الإنسان. وقيم دائمة وهي قيم مرتبطة بالدين والأخلاق وبعض التقاليد[٤]، وهذه قد تتغير أيضًا بمرور الزمن لكن بشكل محدود، وأقل من سابقتها.

وتشير كلمة (القيمة) إلى معانٍ عدة، فهي تدل على صفة شخصية تعير صاحبها مقامًا في المجتمع، وكذلك انتشر استعمالها في ميادين الفكر المختلفة، وعليه فإنه لا توجد قيمة واحدة، بل عدد من القيم تفضل بعضها على بعض بصفة تلقائية إلى حد ما؛ لذلك يصعب علينا أن نحيط بها أو أن نضع تعريفًا حقيقيًّا لها، فهي ذات معنى غامض، وينشأ غموضها عن لا ماديتها[٥]. فالقيمة كما أسلفنا نسبية متغيرة، وليست ثابتة، فالجمال ومفاهيمه متغيرة بتغير الأفكار والأهواء.

(١) ينظر: القيم في الإسلام: ٣٧، وينظر: فلسفة الأخلاق: ١٦، والقيم الجمالية في الشعر العربي قبل الإسلام، (رسالة ماجستير)، ١٠-١١.
(٢) ينظر: مقالات فلسفية حول القيم والحضارة: ٦٦-٦٧.
(٣) ينظر: مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت: ٥٤-٥٥.
(٤) ينظر: الجمالية وتطور الفن: ١٠/٣.
(٥) ينظر: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب: ٢٩، وينظر: إشكالية القيم: ٢٩.

مفهوم الجمال:

الجمال مصدر الجميل، والجمال: الحُسن يكون في الفعل والخُلُق، والجمال يقع على الصور والمعاني[١]. وورد في أساس البلاغة في مادة (ج، م، ل) أنّ فلاناً يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس، ونقول: إذا لم يجملك مالك لم تجد عليك جمالك، وأجمل في الطلب، إذا لم يحرص، وإذا أُصبتَ بنائبة فتجمّل، أي تصبّر[٢].

«وجمل جمالاً: صار حسَنًا في صفاته ومعانيه وفي خلقته، فهو جميل ومجمال وهي جميلة»[٣]، «والذي يسحرهم ويروعهم بالجمال يقال له: رائع أو الأروع»[٤]، «ورجلٌ جُماليّ بالضم والياء مشددة، أي عظيم الخلق... وجمّله، أي: زيّنه»[٥].

نجد في هذه التعريفات اللغوية للجمال ترادفًا بين ألفاظ الجمال والبهاء والحسن والروعة، والعرب عبروا «بألفاظ مترادفة عن الجمال، فذكروا الجمال والحسن والملاحة»[٦].

وأما الجمال اصطلاحًا: فهو الحُسن، وحسن الصورة والسيرة، والجمال يطلق على معنيين، أحدهما: الجمال الذي يعرفه الناس مثل صفاء اللون ولين الملمس وغير ذلك، والآخر: الجمال الحقيقي، وهو أن يكون كل عضو من الأعضاء على الفضل ما ينبغي له أن يكون عليه من الهيئات والمزاج والجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى[٧].

«فالجمال قيمة، أي إنه انفعال وعاطفة يخصان طبيعتنا الإرادية والذوقية، ولا يمكن أن يكون الشيء جميلاً بدون أن يحدث متعة لدى أحد الناس»[٨]. والجمال يقعُ على

(١) ينظر: لسان العرب: مادة (جمل).
(٢) ينظر: أساس البلاغة: مادة (جمل).
(٣) معجم متن اللغة: ٦٨٥.
(٤) فقه اللغة وسر العربية: ٦.
(٥) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: مادة (جمل).
(٦) جمال المرأة عند العرب: ٩.
(٧) ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون: ٣٤٨.
(٨) علم الجمال، عبد الفتاح الديدي: ٥٨.

الصور والمعاني، ويقصد بالصور الأشكال التي ندركها بالبصر، أما المعاني فهي جمال الأخلاق(١).

يقول ابن القيم (ت٧٥١هـ): «اعلم أنّ الجمال ينقسم إلى قسمين: ظاهر وباطن، فالجمال الباطني هو المحبوب لذاته وهو جمال العلم، والعقل، والجود، والعفة، والشجاعة، أما الجمال الظاهر فزينةٌ خصَّ الله بها بعض الصور عن بعض، وهي من زيادة الخلق التي قال الله تعالى فيها: يزيد في الخلْقِ ما يشاء(٢)، قالوا: هو الصوت الحسن والصورة الحسنة»(٣). فقد لخّص ابن القيم حقيقة الجمال بطبيعة آثاره في الأشياء سواء المحسوسة أم المدركة، فالمحسوسة ما نستشعرُ وجودَها بحواسنا، فهي زينة وحسن ظاهر، وهي من كمال الخلق. وأما الجمال الحقيقي المرغوب في ذاته فهو جمال الباطن، والباطن هو كُنه الإنسان، وضميره، ومشاعره، وأخلاقه، فكلما كان الباطن حسنًا جميلاً كان ما يدل عليه من أقوال وأفعال حسنة جميلة، لذلك كان هذا الجمال محبوبًا لذاته(٤).

والجميل «هو ما بعث في نفسك عاطفة الرضا والإعجاب معًا، فكل ما استهوى قلبك وأثار حسك، وحرّك دهشك، مع رضاك وإعجابك فهو جميل»(٥)، والجمال يدرس من خلاله العمل الفني بوصفه ظاهرة بشرية، نقرأ فيها تعبيرًا إنسانيًّا عن الواقع الذي يعيش فيه(٦).

وقد ارتبط علم الجمال بالفلسفة، بسبب أثر الجمال في النفس الإنسانية واهتمام الفلاسفة بالنفس والشخصية وأخضعت كل مدرسة تعريف الجمال إلى نظرياتها الفلسفية(٧). لهذا نرى تفاوتًا في هذه التعريفات.

وقد عرف علم الجمال بأنه «العلم الذي يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية في ذاته وفي إنتاجه، كما في المعطيات المحيطة به، ودون أن

(١) ينظر: القيم الجمالية في الشعر العربي قبل الإسلام (رسالة ماجستير): ١٣.
(٢) سورة فاطر: من الآية ١.
(٣) روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ٢٢١.
(٤) ينظر: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي، (رسالة ماجستير): ١٣.
(٥) جمال المرأة عند العرب: ٧.
(٦) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر: ٣٠٩.
(٧) ينظر: التربية الجمالية رؤية إسلامية: ٤١.

يرتبط ذلك مباشرة بوجه استعمال أو منفعة عملية»[١]. وقد قيل: «هو ما يتطابق مع المعايير كالتوازن والتناغم والكمال والجمال والقبح بالنسبة إلى الانفعال كالخير والشر بالنسبة إلى الفعل وهو مرادف الحسن»[٢]. وقد عرف جورج سانتيانا الجمال بقوله: «الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجودًا موضوعيًّا... الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته»[٣].

والإنسان بطبيعته يميل إلى أن يصف ما يرضيه ويطلق عليه لفظ (جميل)، من هنا يكون من الصعب أن نحدد ما الجمال أو أن نعدّ تعريفًا دقيقًا للجميل، فالذي يعجب البدوي في الصحراء لا يعجب ابن المدينة، بل يختلف الذوق بين أبناء الحضارة الواحدة[٤].

ولـ (هربرت ريد) تعريف يستند إلى أساس مادي حسي مفاده «أنّ الجمال وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا»[٥]. وقد أكد أنّ الإحساس بالجمال يتسم بالتقلب، أي إن الإحساس بالجمال في زمن يختلف عن غيره، فالجميل قد يُرى قبيحًا في وقت لاحق[٦]، وهذا ما ذكرناه سابقًا.

ولكن هل الجمال مرتبط بالنفس أم بالمادة؟ هذا ما أجاب عنه الفيلسوف أفلوطين حين عرف الجمال بأنه «موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها، وهو ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهي ترتاح إليه وتحبه»[٧]. ونرى أنّ النفس تنفر من القبيح؛ لأنها مرتبطة بالمادة، فـ «حين تصادف القبيح فهي تصدف عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها»[٨]. لذلك ما تشكل بحسب فكرة معقولة ومقبولة لدى النفس الإنسانية صار أجمل، فالجميل هو المصوَّر، والقبيح هو ما يخلو من الصور المعقولة التي لا تكون مقبولة للنفس فهي مادة فقط[٩].

---

(١) المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية: ٣٠.
(٢) جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ٤٠.
(٣) الإحساس بالجمال: ٩٢.
(٤) ينظر: فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر: ٥.
(٥) المدخل في علم الجمال، هديل بسام زكارنة: ١١.
(٦) ينظر: م. ن: ١١.
(٧) فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها): ٨٩.
(٨) م. ن: ٨٩.
(٩) ينظر: م. ن: ٨٩.

والجمال مثله مثل الخير والحق صفة تبعث الرضا والقبول في النفس بخلاف القبيح، فعلم الجمال هو الذي يبحث في شروط الجمال ونظرياته، وله قسمان: (قسم نظري عام، وقسم عملي خاص)، فالنظري يبحث في الصفات التي تشترك في الأشياء الجميلة، وتحدد القوانين التي تميز الجمال من القبح. أما (العملي) فهو الذي يطلق عليه النقد الفني، لبحثه في مختلف صور الفن ونماذجه، فينقدها ويكشف عن قيمتها الجمالية وضوابطها[١].

وصفات الجمال على نوعين (الصور والمعاني)، فالصورة: هي ما يدرك بحاسة البصر أو بالذهن، أي يكون الجمال حسيًّا أو تخييليًّا، وأما المعاني فهو الجمال (الأخلاقي) أو (المعنوي). وقد عبر الشعراء الحسيون عن الجمال الحسي بكمٍّ من الألفاظ في وصف المرأة ومفاتنها وفي مظاهر الجمال الأخرى التي سنوردها تباعًا في فصول الدراسة، كذلك نجد الألفاظ المعنوية عندهم في جانب الأخلاق والغزل.

ومن هنا يمكن أن نطرح السؤال الآتي: هل الجمال حسي أم معنوي؟ فلو قلنا: إنه يتصل بالأول أخطأنا، وإن قلنا: هو الثاني أخطأنا أيضًا، فالحقيقة أنّ الجمال حسي ومعنوي في آن واحد، فالمنظور إلى الجمال نسبي من فرد لآخر ومن شعب لآخر، وقد يكون عند شعب ما حسيًّا، ويكون الشيء نفسه عند شعبٍ آخر معنويًّا[٢].

وبهذا يغدو الجمال «السمة المشتركة بين الموجودات كافة، إنه السمة التي لا يخلو منها موجود حاز على كماله اللائق، فحتى الموجودات التي تضفى عليها صفة الجلال لا تخلو من الجمال، بل حتى القبح أيضًا رأى فيه بعضهم نوعًا من الجمال، وذلك من منظور الاعتبار. ومن هنا فإن الحديث عن الجمال يعني في أساسه حديثًا عن الموجود برمته، منظورًا إليه من الجانب الجمالي، وهذا ما لا نلحظه في الحديث عن القيم الجمالية الأخرى، وهو ما يفسر الأهمية التي نالها الجمال في ذلك الفكر»[٣].

والإنسان يكون بحاجة للجمال؛ لأنّ الإحساس بالجمال هو الذي يميزه من باقي المخلوقات، و«إنّ هذه الحاجة لا يصار إلى ممارستها في الميدان الخاص والمحدود للفنون الجميلة فقط، حيث تجد في الحقيقة كفاياتها الأكثر سموًّا وصفاءً وكثافة، وإنما تلقاها أيضًا كقوة محركة موجهة ومتممة، ومشرفة ومشرقة معًا، في مختلف ميادين

(١) ينظر: القيم الجمالية في شعر الكميت بن زيد الأسدي، (رسالة ماجستير): ٦.
(٢) ينظر: ألوان من الجمال والغزل: ١٣٨.
(٣) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي: ١٦٦.

النشاط الإنساني، كما نلقاها في الإطار العلمي البحت، بمقدار ما نجدها في الإطار الروحاني والمعنوي الأسمى»[١].

إنّ العمل على اتخاذ الأسباب لصنع الجمال في الحياة أمر مرغوب فيه، بل مطلوب؛ لأن الإنسان بدون الجمال يفقد شيئًا مهمًّا لذاته وذلك لفقدانه الإحساس بما حوله من عناصر الجمال، وقد حثنا الله سبحانه وتعالى على اتخاذ الزينة والطيب من الرزق والسعي في إيجادهما ﴿ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ﴾[٢]، فالله قد أبدع صورة الإنسان فجعله في أحسن شكل، كما أحسن استعداده الفطري وذلك حين جعله محبًّا للجمال، ميّالاً وحريصًا عليه وعلى تذوقه، ومستعدًّا لتقديره وكذلك لإنتاجه.

فالإنسان مختص بتمييز الجمال فيما حوله في الطبيعة ونباتها، وفي الإنسان خَلْقًا وخُلُقًا[٣]. ولهذا فالجمال «قيمة وهدف يسعى الفنان إلى أن يضمنه فنه، ويحققه في إنتاجه، ولكن الفيلسوف لا يلبث أن يشارك بفكر عمل الفنان؛ ذلك لأنه المقيّم لهذا العمل، المحلّل لما ينطوي عليه من أهداف»[٤].

وقد فرّق (كانت) بين نوعين من الجمال: الجمال الحر، والجمال بالتبعية. الأول: لا يتضمن أيَّ مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه الشيء. وأما الثاني: فيتضمن ذلك، ويتضمن كذلك مطابقة الشيء له. وبهذا يكون الحر غير ثابت وغير ملتزم بقاعدة أو عرف معين، وإنما يجري على سليقته. أما التابع فهو ملزم بما يُفرض عليه من الخارج كبناء منزل، فهذا الجمال يتضمن غرضًا يقرر ماذا ينبغي أن يكون الشيء ـ بمعنى أنه يحدد مفهومًا لمثاله ـ وهذا جمال بالتبعية[٥].

لقد «أصبح فهم الجمال بكل مفاهيمه يحمل طابعًا عقليًّا إدراكيًّا قائمًا على الفكر التصوري لا الانفعالي عند عدد غير قليل من علماء الجمال، فالإنسان يذصاع لعقله وثقافته وخبرته في الحكم على الجمال، علمًا أنّ العقلانية الروحية ممثلة بوساطة العناصر

(١) الجمالية عبر العصور: ٣١٥-٣١٦.
(٢) سورة الأعراف: من الآية ٣٢. وقد ورد لفظ الجمال في القرآن في السور والآيات الآتية: سورة يوسف: ٨١، ٨٣، سورة الحجر: ٨٥، سورة الأحزاب: ٢٨، ٤٩، سورة المعارج: ٥، سورة المزمل: ١٠.
(٣) ينظر: القيم الجمالية في شعر العصر العباسي (أطروحة دكتوراه): ٨.
(٤) فلسفة الجمال: ٣.
(٥) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة): ٥٣.

الحسية»[١]. لهذا نرى (كروتشة) يقول: إنّ الجمال علم وصفي وليس علمًا معياريًّا؛ لأنه يتناول الحدس أو الإدراك الشخصي، إنه علم التعبير عن الرؤى، ويقرر بأنّ التفرقة بين الحدس والتعبير غير صحيحة، إذ إنّ الحدس الفني الجمالي في الوقت نفسه بمثابة تعبير، فما لا يتحقق تعبيرًا ليس حدسًا ولا تمثلاً ولا يخرج عن كونه انطباعًا حدسيًّا، ولا يكون حدسًا إلا حينما يشكّل ويعبر[٢].

أمّا العرب المسلمون فنجد لديهم اتجاهين في فهم الجميل، الأول: يربط الجمال بالمعاني الحسية التي تُدرك بوساطة الحواس، وهذا كثير في شعرهم غزلاً ووصفًا، أما الاتجاه الثاني فيربط الجمال بالذات والصفات الإلهية[٣]. إذ إنّ الجمال عند المتصوفة هو حقيقة لا معقولة، تسمو فوق نظام الحس[٤]. وهذا رأي أفلاطون أيضًا الذي ميز بين نوعين من الجمال الحسي والروحي، وجمال الروح عنده هو الأساس وهو جمال مطلق، أما الحسي فهو جمال ناقص، وهو في رأيه هذا ينطلق من نظريته (المثل العليا)، فالأشياء المحسوسة متغيرة عنده ومتحولة، فهي تظهر ومن ثَمّ تختفي، ولهذا فهي لا تمثل حقيقة الوجود، إذ الوجود الحقيقي هو في الروح، أي عالم الأفكار[٥]. والأدب ولا سيما الشعر أساسًا هو التعبير، فإن (الفكرة) هي عماد العمل الأدبي ولها جمالها، لكن هذا العمل كلٌّ لا يتجزَّأ، إذ الجمال ينسحب على الشكل والمضمون معًا، وهذا ما أشار إليه كثير من النقاد.

فالجمال ليس موضوعًا يتناول الشكل، بل هو جوهر ينطلق منه كل وجود، فهو في العقل والقلب والروح، وبهذه الأشياء كلها يكون المبدع مانحًا الجمال، فلا يمكن التفريق بين الشكل والمحتوى[٦].

والجمال حياة والحياة تغرينا بحبها فنقع في الرغبة وحب الامتلاك، وعندما نصل نمل، فتجدد الحياة فينا الأشواق إلى متع أخرى، وهكذا يكون الجمال حركيًّا كالحياة، فهو

(١) التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية): ٢٤٩.
(٢) ينظر: الجمالية بين الذوق والفكر: ٦.
(٣) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٣١.
(٤) ينظر: القيم الجمالية، د. راوية عبد المنعم عباس: ٣٢٢.
(٥) ينظر: مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديمًا وحديثًا، (بحث): ١٥.
(٦) ينظر: العقل في التراث الجمالي عند العرب: ٧٤.

يتجدد ويتوالد[١]. لكنّ هناك سؤالاً: هل يكون من وراء هذه الرغبة في الجمال منفعة أم لذة فقط؟.

هناك موقفان من هذا الأمر، الأول: يرى أصحابه أنّ المنفعة أساس التقدير الجمالي، وأما الموقف الثاني: فيرى أصحابه أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة[٢]. فأفلاطون قد ربط بين الجميل والنافع، إذ يقول: «الجميل هو ما يؤدي إلى غاية، أي النافع»[٣]، وكان سقراط من قبله «يعد الجميل هو المفيد ويقدر فائدته حتى إنّ الأشياء القبيحة يمكن أن تكون جميلة إذا كانت مفيدة»[٤].

لكن (كانت) عارض هذا الرأي وجعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة وفكرة الكمال، حتى إنه بالغ في ذلك فردّ الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزّه عن المنفعة، وأرجعه إلى نوع من اللعب الذي يقوم به الخيال والعقل[٥]، حتى إنّ (جوته) يذهب أبعد من هذا ويقرر «أنه ما من شيء جميل حقًّا إلا وكان عديم الفائدة... وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحًا»[٦].

نرى أنّ هذه الآراء فيها مغالاة في رفض المنفعة، فالجميل لا ينحصر في النافع، غير أنه لا يتناقض معه، فالجمال والفائدة مفهومان متداخلان مع أنهما لا يتطابقان، ولو كان الجمال يناقض المنفعة لخلت الفنون التطبيقية وفن العمارة من كل قيمة جمالية[٧].

والجمال يكمن في «ما يستثير إعجابنا ويُشعرنا باللذة في أي عمل فني»[٨]، وهو «لذة روحية يتلقفها القلب والوجدان وتتحول إلى لذة استاطيقية، ومن ثَمّ يدركها العقل»[٩]. وهذا الجمال يتحول إلى فعل إنساني من خلال وسائط فنية، لهذا يحس البشر بالجمال من

(١) ينظر: م. ن: ١٤٦.
(٢) ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: ٨٨.
(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٨٨.
(٤) المدخل إلى فلسفة الجمال: ٥١.
(٥) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٨١.
(٦) بحث في علم الجمال: ٣٨٩.
(٧) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ١٩، ٣١.
(٨) جماليات الحيز في المنظومة السردية المغاربية، (بحث): ٤٤.
(٩) فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني: ١٤٥.

خلال الإبداعات الفنية[١]. بهذا يمكننا أن نميز بين الجمال إذا كان متعة جمالية أو لذة فنية عما عداها من متع أو لذّات[٢].

وقد نحكم على الشيء فنقول إنه جيد أو نافع إذا استطاع أن يسد عوزًا أو يقضي مأربًا لنا، لكنا في حكمنا هذا إنما نصدر عن مطمع أو حاجة؛ لأن اللذيذ والنافع يلائمان رغباتنا ويرضيان ميولنا، وهذا ما قال به (فرويد) من أن «الجمال هو الشعور بتحقيق الرغبة»[٣]، فيجب أن نبعد حكم الجمال عن أية غاية كي يكون نابعًا عن الذوق الفني[٤]، وهذا ما عبّر عنه (كانت) أيضًا بقوله: «غائية تلمح في الشيء الجميل دون تصور أي غاية»[٥].

الجمال عند الفلاسفة اليونان:

لقد شكّل سقراط وأفلاطون وأرسطو الركائز الأولى في التفكير الجمالي، بما وصل إلينا من آرائهم في الحب والفن والجمال وغيرها، ولنبدأ بسقراط الذي بنى آراءه الجمالية على أساس نظريته العامة في المعرفة التي ترفض القيمة المعرفية للتجربة والحواس، وأنّ كلَّ نشاط بشري له غاية معينة وأسمى غاياته هو الخير المطلق[٦]. وقد ربط بين الجمال والخير والمنفعة[٧]، وكل شيء عنده «ذو فائدة هو جميل حتى لو بدا قبيحًا، وكل شيء ولو بدا جميلاً هو قبيح إذا لم يحقق الغاية التي خُلق لأجلها»[٨].

وأما أفلاطون فهو أول من وضع أساس علم الجمال، وقد مزج بين الجمال والخير في مدينته الفاضلة، إذ جعله مظهرًا من مظاهر الخير[٩]. وقد عد الجمال الذي يبدعه الفنان ضربًا من ضروب الإلهام الذي تمنحه الآلهة لبعض البشر، وقد خالفه في ذلك أرسطو الذي عدّ الفنان مقرونًا بالمحسوسات لا بل يحاكيها، فالمحاكاة صفة إنسانية

(١) ينظر: م. ن: ١٤٥.
(٢) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر: ٦٢.
(٣) العقل في التراث الجمالي عند العرب: ٢٣.
(٤) ينظر: دراسات فنية في الأدب العربي: ٤٦.
(٥) م. ن: ٤٦.
(٦) ينظر: تاريخ التفكير الجمالي: ٧٧.
(٧) ينظر: التفضيل الجمالي دراسة في سيكلوجية التذوق الفني: ٨.
(٨) تاريخ التفكير الجمالي: ٧٨.
(٩) ينظر: ألوان من الجمال والغزل: ٩٣، وينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: ٨.

إيجابية عنده[١]. و هو ميّز بين نوعين من الجمال، الجمال الحسي والجمال الروحي، والروحي هو الأساس عنده وهو الجمال المطلق، أما الحسي فهو الجمال الناقص الزائف، وهو هنا ينطلق من نظريته في (المثل العليا)[٢]، والجمال عنده «يتحقق بالحب»[٣].

ونصل إلى أرسطو الذي لم يلزم الفنان أن ينقل حرفيًّا من الطبيعة والواقع، لكنه لم يمنعه عن محاكاة الطبيعة، بل يفعل ذلك مع مراعاة محاكاة الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه، وهنا يبرز الاتجاه الأفلاطوني المثالي في تفكير أرسطو[٤].

والجمال عند أرسطو يعني التنسيق والعظمة، فهو يقول: «الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعادًا ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة»[٥]. من خلال هذا المقياس استطاع أن يحدد طبيعة الفنون ـ ومنها الشعر ـ في عصره وأن يصدر أحكامه الجمالية.

«فنظرية المحاكاة عند أرسطو تعتمد مفهوم الجمال الطبيعي المجسَّد في الظواهر والأشياء والكون أولاً ومفهوم التناسب الذي يتركب من نظام الأشياء الكثير في ذلك كله ثانيًا، فالجمال يظهر في الشكل من جهة التناسب، والتناظر، والتوافق، والتوازن، والدقة، والوضوح، وما يقدمه من إيحاء اللذة والمتعة التي تستلذها النفس عن طريق الحواس»[٦].

وهو يقول في رأي آخر إنّ الفنان لا يحاكي الطبيعة كما هي، بل هو يقوم بتغيير الطبيعة من خلال عمله، «إنّ الجمال هو من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه، فعمل الفنان لا ينحصر في إمدادنا بالنقل الحرفي، وإنما في العمل على تغيير في طبيعة الطبيعة»[٧].

ونختم بأفلوطين الذي جعل الجمال ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية، وطبيعته أقرب إلى طبيعة المادة، يقول: «عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه؛ لأنها تتعرف

(١) ينظر: نقاط الافتراق الفكرية المنطقية بين المثالية والمادية وأثرها على التطبيقات الجمالية، (بحث): ١٣١.
(٢) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ١٩.
(٣) جدل الجمال والاغتراب: ٢٠.
(٤) ينظر: القيم الجمالية: ٥٦.
(٥) م. ن: ٥٧.
(٦) التجربة الجمالية، قراءة في النشأة والمفاهيم، (بحث): ٢٢.
(٧) دراسات في الخطاب الجمالي البصري: ١٣.

عليه، إذ في طبيعته مشابهة لطبيعتها، وحين تصادف القبيح فهي تصدّ عنه وتنكمش على نفسها؛ لأنه مغاير لطبيعتها، فهو أقرب إلى طبيعة المادة، وكل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور، والقبيح هو ما يخلو من الصورة المعقولة، فالحجر الذي يشكل منه صورة إنسان أو إله يبدو أجمل من الحجر الذي يترك بغير تشكيل أو صورة معقولة، فالجمال سواء وجد في الفن أو الطبيعة مصدره دائمًا الصورة التي تنتسب إلى العالم العقلي»[١].

الجمال في الفكر والنقد العربيين:

إنّ مفكري الإسلام وفلاسفته خاضوا في الجمال بعدِّهِ مظهرًا من مظاهر تجلي الحقيقة، وهي حقيقة القدرة الإلهية في إبداع الكون، وكان للمسلمين نظرة خاصة ومتميزة للجمال تنطلق من العقيدة الإسلامية[٢].

فالكندي (ت٢٥٢هـ) نظر للكون فرآه صناعة، وصانعه هو الله عز وجل، فأبدعه على الأمر الأتقن والأنفع عندما صيّر بعضه علة لكون بعض وبعضه مصلحًا لبعض[٣].

ونجد الفارابي (ت٣٣٩ هـ) يربط بين الجمال والخير؛ لأن عنده الخير الإرادي والشر الإرادي وهما الجميل والقبيح، يحدثان عن الإنسان خاصة، معنى هذا أنّ الإنسان لا يولد بالفطرة خيّرًا أو شريرًا، ففعل الخير والشر هما مكتسبان بالعادة[٤].

«وعندما يكون للإنسان قوة على فعل الجميل فعليه إدامة الجميل وفعل التمييز بالحفاظ على هذه القوة... وفعل الجميل لا يتأتى طوعًا، وإنما بالمِران والدربة وأن يكون المرء حرَّ الاختيار لفعل الجميل دائمًا»[٥]. فالجمال لدى الفارابي ماديّ ومعنوي مرتبط أحدهما بالمادة والحواس، والثاني مقترن بالأفعال، وهما يرتبطان بالفكر والفضيلة، كما أنه لم يفرق بين الجميل والنافع ما دام الاثنان يرميان إلى الخير، وهنا نراه متأثرًا بالفلسفة السقراطية[٦].

---

(١) جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ١٣.
(٢) ينظر: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم وأبي حامد الغزالي (رسالة ماجستير): ٣٤.
(٣) ينظر: رسائل الكندي الفلسفية: ٢٣٦-٢٣٧.
(٤) ينظر: تاريخ التفكير الجمالي: ١٥٤.
(٥) دراسات في الخطاب الجمالي البصري: ٨٩-٩٠.
(٦) ينظر: دراسات في الخطاب الجمالي البصري: ٩٠.

والتوحيدي (ت٤١٤ هـ) جعل من العقل معيارًا لتمييز الجمال والحسن، فإنّ ما يستقبحُه العقل يبقى قبيحًا، وما يستحسنه العقل يبقى حسنًا[١]، و«النفس في مدار تفكير التوحيدي هي مشروع التفكير الجمالي الذي يشكل بين الطبيعة والعقل، ولولا كونها فوق الطبيعة (المثال) لما كان للفن أن يتشكل بما هو خطاب جمالي»[٢].

والذي يدركه الإنسان عن طريق الحواس وبشكل نسبي خاضع للتطور الاجتماعي في الطبع الإنساني والعادة الاجتماعية عند التوحيدي، وهذه الأمور قد تتغير بتغير الأحوال والأسباب والزمان والمكان، فالأشياء المادية ليست جميلة وليست قبيحة على وجه الإطلاق، وإنما هي جميلة في مكان وقبيحة في مكان آخر، وجمالها وقبحها لا يُستمدّان من طبيعتها، وإنما من طبيعة ما تُضاف إليه[٣].

وأما الغزالي (ت٥٠٥هـ) فينظر إلى «الجمال بعيدًا عن مفهوم المنفعة والغائية، ضمن أسباب المحبة ما ذكره أن حب كل جميل لذات الجميل لا لحظٍّ ينال من وراء إدراك الجمال، كما رأى أن كل جمال محبوب عند درك الجمال، وذلك لعين الجمال؛ لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها»[٤].

إذن، الجمال عند الغزالي مدرك بالعقل والقلب، وجعل القلب أو (البصيرة الباطنة) بتعبيره أقوى من البصر الظاهر[٥]، فهو يقول: «والقلب أشدُّ إدراكًا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار، فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ»[٦].

فمعنى الحسن والجمال عنده لا يرتبط بالمحسوسات فقط، وإنما بإدراك الجمال بالبصيرة، فليس الجمال في تناسب الخلقة وحسن اللون وغير ذلك مما يوصف من جمال الإنسان إن لم يكن هناك إدراك لمعنى هذا الجمال ببصيرة واعية، فالحسن ليس مقصورًا على مدركات البصر فقط، بل يجب أن نحس ونتصور هذا الجمال كي يكون في إدراكه

(١) ينظر: جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ٣٤.
(٢) الجمالية في الفكر العربي: ٦٧.
(٣) ينظر: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي: ٩٦-٩٧.
(٤) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ٣٤.
(٥) ينظر: التربية الجمالية رؤية إسلامية: ١٢٣، وينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٣٦.
(٦) إحياء علوم الدين: ٢٥٥.

لذة لنا، فهناك جمال لا يُدرَك بالحواس الخمس بل يُدرَك بنور البصيرة الباطنة مثل الأخلاق الجميلة والعلم والشجاعة والكرم وغيرها[١].

ونجد ابن رشد (ت٥٩٥هـ) «في بحثه عن الجمال لا يهتم بالوقوف على غاية هذا الجمال ولا يربط بين الجمال ووظيفة الفن، ولكنه يهتم بإبراز التناسب كقيمة جمالية محاولاً تحديد ملامحه وحدوده»[٢]، وقد ربط الجمال بالخير في قوله: «فالجمال هو الذي يختار من أجل نفسه وهو ممدوح وخير ولذيذ من جهة أنه خير، وإذا كان الجميل هو هذا، فإن الفضيلة جميلة لا محالة لأنها خير وهي ممدوحة»[٣].

والعقل عند ابن رشد هو الذي يتصور الترتيب والنظام الموجود في الكون بأسره ومعرفة أسبابه، والعقل هو الذي يعقل هذه الأشياء[٤].

نصل الآن إلى النقاد والبلاغيين العرب القدماء فنجدهم قد تأثروا بالفلسفة اليونانية والآراء التي تناولوها حول الجمال، ووقعوا في الاختلاف حول طبيعته وماهيته، فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده، ومنهم من انتصر له في الشكل والمضمون؛ فقد نظروا إلى الجمال في إطار عناصره المكوّنة له من خلال سياق نظم الكلام وتراكيبه وألفاظه من جهة الفصاحة والدقة والوضوح والتناسب والإيقاع المتناغم، فمن انتصر للشكل منهم رأوه إما جامعًا للجمال وإما للقبح دون اعتبارٍ للمضمون الخلقي، لهذا أوردوا شعرًا غير قليل للجاهليين يستند إلى مضمون لا أخلاقي كما هو الحال في بعض أشعار امرئ القيس والأعشى والنابغة وغيرهم. كذلك وجدنا بعض النقاد العرب القدماء يتجهون إلى تبني الصفات الجمالية المتعلقة بالشكل من جهة الأسلوب أو الموسيقى أو الخيال، ويعد الجاحظ (ت٢٥٥هـ) من أبرز القدماء الذين انتصروا للشكل على المعنى[٥]. فاللفظ والتركيب عنده هما اللذان يميزان جودة النص من رداءته[٦]؛ لأن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأنُ في إقامة الوزن

(١) ينظر: الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء: ١٣-١٤.
(٢) نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية: ٣٧.
(٣) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ٣٥.
(٤) ينظر: القيم الجمالية في الشعر العربي قبل الإسلام (رسالة ماجستير): ٢٢.
(٥) ينظر: التقابل الجمالي في النص القرآني: ٣٢-٣٣.
(٦) ينظر: التجربة الجمالية، قراءة في النشأة والمفاهيم (بحث): ٢٣.

وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[١].

والجاحظ عندما حاول تحديد مفهوم الجمال وجد صعوبة دفعته إلى القول[٢]: «إنّ أمر الحسن أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره. وهذا يعني أنّ إدراك الجمال لا يتم بوساطة حاسة البصر فقط، وإنما يحتاج إلى إعمال العقل والثقافة والرياضة»[٣]، لكنه بعد ذلك يحدد الجمال في رسائله قائلاً: «وأنا مبين لك الحسن، هو التمام والاعتدال... فهو وزن الشيء لا الكمية، والكون كون الأرض لا استواؤها. ووزن النفوس في أشباه أقسامها، فوزن خلقة الإنسان اعتدال محاسنه وألاّ يفوت شيء منها شيئًا، كالعين الواسعة والأنف لصاحب الأنف الصغير، فالتمام يجب أن يكون محددًا ضمن إطار غير متجاوز للاعتدال في الخلقة كزيادة الطول في القامة والنحافة في الجسم والسعة والعِظم في واحدة من الجوارح، فهذا التجاوز يعد نقصانًا في الجمال»[٤].

والجمال بنظر الجاحظ هو التمام والاعتدال، والاعتدال يعني التوازن والتناسب بين أعضاء الجسم، لكن ما هو المقياس الذي نقيس به عِظم أعضاء الجسم ونحكم عليها بأنها تامة ـ أي جميلة ـ يجيب الجاحظ أنّ ذلك المقياس هو الجسم المتوسط المعتدل التكوين فما اقترب منه عدّ جميلاً، وأما ما ابتعد عنه فيُعدُّ قبيحًا[٥].

ونراه يورد نصّاً في كتابه (البيان والتبيين) يحاول فيه تحديد صفات الجميل ومعاييره عند الرجل، يقول: «وكان خالدٌ جميلاً ولم يكُنْ بالطّويل، فقالت له امرأتُه: إنّك لجميلٌ يا أبا صفوان، قال: وكيف تقولين هذا وما فيَّ عمود الجمال ولا رداؤه ولا بُرنُسه، فقيل له: ما عَمود الجمال؟ فقال: الطُّول، ولستُ بطويل؛ ورداؤه البياض، ولست بأبيض؛ وبرنسه سواد الشّعر، وأنا أشمط؛ ولكن قُولي: إنَك لمليح ظريف»[٦].

---

(١) الحيوان: ١٣١/٣-١٣٢، وينظر: العمدة: ٩٣/١، ١٢٣، ١٢٧.
(٢) ينظر: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن: ٣٢.
(٣) الجاحظ رائد الجمالية العربية، (بحث): ٢٣١.
(٤) الجاحظ رائد الجمالية العربية، (بحث): ١٠٠.
(٥) ينظر: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن: ٣٢-٣٣.
(٦) البيان والتبيين: ٣٤٠/١، وينظر: ٢٣٨/١، إذ يورد في نص آخر أنّ الجمال في الفصاحة وهي سمة معنوية، فيقول: «وكلَّم عِلباءُ بنُ الهَيثم السّدوسي عمرَ بن الخطاب، وكان عِلباءٌ أعورَ دميمًا، فلمَّا رأى براعتَه وسمِع بيانَه، أقبل عمر يصعِّد فيه بصرَه ويحْدُرُه، فلما خرج قال عمر: لكلِّ أُناس في جُمَيْلِهِمْ خُبْرٌ».

ولعله في إيراد هذا النص وغيره يريد «أن يؤكد أنّ الجمال لا يقتصر على الجانب الحسي، وإنما يشمل أيضًا الجانب المعنوي، فإذا كان الطول وسواد الشعر من السمات الحسية للجمال، فإنّ البراعة والفصاحة من السمات المعنوية له»(١).

وتطرق الجاحظ إلى قيمة اللفظة الجمالية، إذ عدّ مخارج الحروف جزءًا من تلك القيمة الجمالية وحسن أدائها، فمن خلالها يمكن تمييز سلامة النطق باللفظ عند سماعه(٢).

كما تحدث عن تنافر الألفاظ وأنّ هناك من ألفاظ العرب ما يتنافر وإن كان في بيت شعر واحد، وهذا التنافر يُفقد البيت قيمته الجمالية، كقول الشاعر:

وقبـــرِ حـــربٍ بمكـــانٍ قفـــرٍ ولـــيسَ قُـــربَ قبـــرِ حـــربٍ قبـــرُ(٣)

ونستطيع أن نوجز الأصول التي بنى عليها الجاحظ نظرته إلى الجمال بما يأتي:

١. الجمال موضوعي، أي قائم في الأشياء وليس أمرًا ذاتيًّا نضفيه عليها من عندنا.
٢. يدخل في تقويم الأشياء من الناحية الجمالية، الحسي والعقلي معًا.
٣. للجمال مقاييس محددة يمكن استخراجها من الأشياء، ومن ثَمَّ تطبق على الموضوعات التي نريد الحكم عليها.
٤. اهتم الجاحظ بالناحية الروحية في الجمال ولم يقتصر على الناحية المادية والجسمية.
٥. إنّ مفهوم الجاحظ للجمال يشبه مفهوم أرسطو، فهو يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسط والتناسب(٤).

أما ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) فنراه يقدم لنا معايير جمالية للحكم على الشعر الجيد وهي تنتصر لتلازم جمالية الشكل والمضمون، وقد استند إلى الصفات الجمالية المعروفة للعرب في النقد والبلاغة، وتلاقي الصفات الجمالية التي عرفناها عند قدماء اليونان في بعض الوجوه؛ لأنّ مصطلحات الألفاظ الجمالية متماثلة(٥). من ذلك قوله: «تدبرت الشعر

(١) مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديمًا وحديثًا (بحث): ١٩.
(٢) ينظر: جَرْس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٥٥.
(٣) ينظر: البيان والتبيين: ١٤٤/١.
(٤) ينظر: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن: ٣٣.
(٥) ينظر: التقابل الجمالي في النص القرآني: ٣٥.

فوجدته أربعة أضرب، ضرب منه حسُنَ لفظه وجاد معناه... وضرب منه حسُنَ لفظه وحلا فإذا أنت فتشتَه لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه... وضرب منه تأخّر معناه وتأخّر لفظُه...»[١]. فابن قتيبة كان له رأيٌ آخر لمفهوم الجميل والقبيح في الشعر، ولذلك نراه قد رتّب ضروب الشعر على أساس من وعيه لحكم القيمة فيه.

وإذا وصلنا إلى ابن طباطبا العلوي (ت٣٣٢ هـ) رأيناه يقدم معيارًا دقيقًا نميز به الشعر، ولا يزال يعده فلاسفة الجمال من أقوم النظريات في فلسفة الجمال[٢]، يقول: «عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قَبِلَه واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[٣]. ويقول أيضًا: «والنفسُ تسكنُ إلى ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها... فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[٤]. وهنا إشارة إلى أنّ العمل الأدبي ـ ولا سيما الشعر ـ ليس لذة عابرة أو سطحية يحسها الإنسان بمجرد الوقوف على مظهر من مظاهر الجمال فيه، لكن الجميل حقًّا هو ما فيه لذة أصلية باقية، فهو غذاءٌ للروح[٥].

ويدعو ابن طباطبا إلى لمِّ شتات الأبيات والتأليف بينها تأليفًا يساعد على تسلسل معانيها وارتباط بعضها ببعض، والاعتدال والتناسق هما شرطان أساسيان من شروط تحقق الجمال[٦]، يقول: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ صنعه أو بين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه... كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة من أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟»[٧].

---

(١) الشعر والشعراء: ٢١-٢٣.
(٢) ينظر: تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي: ٦٨.
(٣) عيار الشعر: ١٤.
(٤) م. ن: ١٤.
(٥) ينظر: النقد الأدبي، دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن: ١١٤.
(٦) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث): ٩٩.
(٧) عيار الشعر: ١٢٤.

وابن طباطبا قد «سبق الغربيين بأمور كثيرة، فهو المبدع في قياس اللذات الروحية والعقلية باللذات الحسية في إطار من التناغم والانسجام»[١]، وهذا تبنّاه (هيغل) حديثًا دون الإشارة له أو للعرب[٢]، فقد ذكر (ستيس) في كتابه (معنى الجمال) بأن (هيغل) ذهب «إلى أن كل عمل فني يتألف من معنى روحي وتجسيد حسي»[٣].

و(ستيس) نفسه يعرّف الجمال بأنه «امتزاج مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية غير إدراكية، مع مجال إدراكي بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال الإدراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر»[٤].

فاللذة الجمالية التي تبناها الناقد العربي ابن طباطبا ومَن جاء بعده تعتمد على الرهافة الحسية والتذوقية بما تثيره من خصائصها الطبيعية في النفس من تأثير تتلقفه النفس بوساطة الحواس[٥]. وجعل ابن طباطبا صلة بين الشاعر وثلاثة صناع هم النساج والنقاش وناظم الجواهر، ثم يطلب من الشاعر أن يكون «كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيَهُ بأحسن تفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئًا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»[٦]، فكل من هؤلاء الثلاثة له أثر في إضفاء قيمة جمالية للعمل الذي يبدعه، كذلك الشاعر له أثر فيما يضفي على شعره من رقيق اللفظ وجميل المعنى حتى تكون بأبهى صورة.

وحاول قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ) أن يحدد للشعر معايير تنظم عملية التذوق والحكم عليه، من خلال التمييز بين جيد الشعر من رديئه، معتمدًا على كون الشعر صناعة، والشاعر صانع يقصد الطرق الأجود من الصناعة[٧]. فقد قسم كتابه (نقد الشعر) تقسيمًا ثنائيًّا فاعتمد أولاً ذكر النعوت الواجبة في الشعر، ثم أتبعها بذكر العيوب، وكأنه

(١) التقابل الجمالي في النص القرآني: ٣٨.
(٢) ينظر: التجربة الجمالية، قراءة في النشأة والمفاهيم (بحث): ٢٣.
(٣) معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا: ١٧٤.
(٤) م. ن: ٧٣.
(٥) ينظر: التقابل الجمالي في النص القرآني: ٣٩.
(٦) عيار الشعر: ٥-٦.
(٧) ينظر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: ١١٧-١١٨.

بذلك قد حدد الأسس الجمالية التي يقوم عليها الشكل الشعري، و هو لا يغفل المضمون، فيرى أن من أسس الجمال في المديح مثلاً أن يكون بالفضائل النفسية[١]، فهو يشير في تعريفه إلى بعض الأساليب البديعية ك (التقسيم) و(المقابلة) و(التفسير) إلى مراعاة عدم الوقوع في المخالفة، وضرورة المناسبة بين أقسام هذه الأساليب[٢]. ونجد في آرائه النقدية مبادئ منهجية رصينة، ولا سيما قوله في الموضوع الشعري: «إنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة...»[٣]، فهو يعطي للشاعر الحرية في تناول أي موضوع يريد الخوض فيه من خلال مادته الأولية الممثلة بالألفاظ كما هي حال المادة الأولية للصناعة من خشب وغيرها، فمقياس الإبداع يكمن في قدرة الشاعر على صوغ الكلمات وإخراجها بصورة جميلة متضمنة الأساليب الرائعة والصور والأمثلة والأوزان والأفكار والعواطف التي تجعل من الشعر قمة في التصوير والتأثير في المتلقي، فهو يقدم نظرية جمالية ونقدية كاملة أكّد فيها حرية الإبداع الشعري[٤].

ونصل إلى عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ) الذي كان يتذوق الجمال بوعي وخبرة، فقد حاول الوقوف على سبب الجمال في التعبير البياني، وجعل اللغة والنحو وسائل توصل بالغاية الفنية الإبداعية عن طريق بصيرته وتصوراته العقلية، و«استطاع أن يفرق بين ثلاثة ألوان من الجمال: جمال اللفظ من حيث هو لفظ... وجمال المعنى من حيث هو معنى... وجمال الصياغة والتصوير في نظم الكلام... إلا أن جمال الصياغة هو الجمال، وهو الذي يتفاضل فيه الفحول وتختلف به أقدار الكلام»[٥].

ثم نراه قد انتصر لمفهوم الجمال في الشكل والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم كما في قوله: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو،

(١) ينظر: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية: ٤٠.
(٢) ينظر: نقد الشعر: ١٣٩.
(٣) م. ن: ٦٥.
(٤) ينظر: القيم الجمالية في شعر الكميت بن زيد الأسدي (رسالة ماجستير): ١٦.
(٥) النقد الأدبي، دراسة نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن: ١٢٣.

وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها»[١]، ثم قال: «وإذ قد عرفت أنّ مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادًا بعدها. ثم اعلم أنْ ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب من المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»[٢].

والرؤية الجمالية عند الجرجاني لا تتوقف عند هذا الحد، وإنما تصل إلى مستوى الانسجام والتناغم بين أجزاء العمل، وقدرة التحكم بالمتعة هي التي تحقق الجمال في منظوره، وهي التي تكوّنها الأشياء المتجانسة، وفي التناسب والتلاؤم تظهر قيمة الجوهر الفني في تنظيم شكله وتناسق محتواه، وهذا في حد ذاته ينطوي على السلوك البشري، ويتحدد مكمن النشاط الجمالي للمخيلة الإبداعية التي تبرهن على نفسها من خلال إيقاع الكون[٣].

كان الجرجاني على وعي بأنّ الشاعر فنان كالرسام والنحات، فكلٌّ منهم يستعمل أدواته بذكاء ليصنع الجمال في عمله وهذا ما فعله الشاعر، باستخدام اللغة أداة لصنع الجمال. وهو قد أقام «مفهومه الجمالي على أساس من المعاني التي سبكت بثوب جميل موشى من اللفظ والتركيب والصور، وبها مدار الاختلاف في الحكم النقدي الجمالي، ولكنه حكم لا ينفصل عن الغرض والموضع فيهما تكون به تلك المعاني المجسدة في مفهوم النظم... والنظم يعني ترتيب الكلام وصياغته على أحسن هيئة من الدقة والوضوح والإمتاع لأداء المعاني والمقاصد المفيدة»[٤].

إنّ القدماء من النقاد والفلاسفة والبلاغيين العرب كانوا سباقين إلى إثبات نظراتهم الجمالية والنقدية التي مارسوها على الموضوع الجمالي والأدبي، فميزوا الجيد من الرديء والحسَنَ من القبيح، باعتبار ارتباط الشكل بالمضمون، والسياق والمحل من خلال ترتيب دقيق لنظام جمالي متناسب ومتناغم ومنسجم، فاللذة الجمالية التي تبناها النقاد العرب ـ ولا سيما ابن طباطبا ومن بعده عبد القاهر الجرجاني ـ تعتمد على الرهافة الحسية والتذوقية بما تثيره خصائصها الطبيعية في النفس من تأثير تتلقفه النفس بوساطة الحواس، ثم ينتقل بهذه المنافذ إلى عملية عقلية تستجيب للذة الحسية الانفعالية، وتمزج بين

(١) دلائل الإعجاز: ٨١.
(٢) م. ن: ٧٨.
(٣) ينظر: الجمالية في الفكر العربي: ٥٣-٥٤.
(٤) التقابل الجمالي في النص القرآني: ٤٢.

الجسد والروح، أي بين طبيعة الفن ووظيفته، ما يجعل التجربة الجمالية لفهم الشعر عند العرب القدماء نقادًا وبلاغيين وفلاسفة ولغويين ذات جوهر بديع في إبراز القيمة الجمالية لنص ما، أو للأدب كله[1].

(١) ينظر: مقاييس الجمال والجلال في التقابل الجمالي، (بحث): ٢٤١.

الفصل الأول

جماليات الذات والآخر في الشعر الأندلسي

المبحث الأول: جمالية الجسد (البدن) للذات والآخر

المبحث الثاني: جمالية الذات والشعور بالتفرد

المبحث الثالث: جمالية الرجل الأندلسي

المبحث الرابع: جماليات المرأة الأندلسية

الفصل الأول

جماليات الذات والآخر في الشعر الأندلسي

الأدب فن يقدّم تجربة متخيلة تفصح عن موقف إنساني، ويكون خلوده على قدر قربه من حياة البشر ووجدانهم وما يمس ذواتهم الإنسانية[١]، والجمال أساس ينبع من ذات الفنان أو الأديب، فالتجربة الجمالية توصف بأنها تجربة شعورية، فهي ليست حكمًا عقليًّا يقوم على مبادئ، وإنما هي شيء مباشر، فالشعور غير العاطفة، والشعور هنا عمل من أعمال المعرفة، وهو لون من ألوان الوعي، فأنا أشعر أنّ هذا الشيء جميل، أي أعي هذه الحقيقة بطريقة مباشرة، وما دمت أعي هذه الحقيقة فهي معرفة[٢].

والوعي هو التنبيه على معنى الذات، وهو نشاط للذهن، والذهن أداة للذات، فيكون مقتضى الكلام أنّ الذات هي التي تقوم بالوعي[٣].

والإنسان كائن جمالي أحسَّ منذ نعومة أحاسيسه بطاقات تأخذ لبَّهُ فنراه يتأمل زوايا الجمال من حوله، وهذا الإحساس يكبر في داخله حين يضاف له الوعي الجمالي، الذي يقارب الوعي الديني من جهة الانفعال بالكون، والانبهار بخلق الله وإعادة الأسباب للمسبب.

والذات مصطلح جديد، وهو يقف مع مفهوم (الذهن) ومفهوم (الجسم)، ليتكون منهما معًا كلٌّ أعلى هو الإنسان الذي يمثله مصطلح (الذات)[٤]. ويمكننا القول «بأنّ الذات هي أنا الإنسان من حيث كونه كائنًا واعيًا وفاعلاً للمعرفة، وهذا الفاعل يوجه عمل الوعي ويضبط قصديته الساعية إلى إدراك الماهيات ويستوعبها»[٥].

إنّ الذات أو الأنا هي مركز شخصيتنا، ولا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، فالشعور بالأنا لدينا لا يبرز من دون أن يكون مصحوبًا بذوات

---

(١) ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة: ١٦.
(٢) ينظر: التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه: ٢٢.
(٣) ينظر: الذات ونظرية الفعل: ١١.
(٤) ينظر: م. ن: ١٧.
(٥) جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي: ٢٦٥.

الآخرين، فهنا إشارة إلى أنّ الذات لدى أي فرد تتطور كنتيجة علاقة هذا الفرد بالعمليات والنشاطات والخبرات الاجتماعية من جهة والأفراد من جهة أخرى[١]. والعربي فخور بالذات الفردية لما في هذه الذات من شدة وخشونة وقوة، لذا نراه يكثر من التفاخر والتباهي، فهو فخور معجب بنفسه مترفع عن غيره، لكنه مع هذا نراه يذصهر مع الذات الجماعية من خلال رابطة النسب والعصبية والتضامن القبلي التي يحتمي بها، فاندمجت الذات الفردية في الذات الجماعية للقبيلة[٢].

ووجدنا في العصور الأولى من الشعر العربي أنها كانت لسان القبيلة في حفظ ما يهمها ونشره بين الناس، ويمكن القول: «إنّ الذات كيان إدراكي ومعرفي ووجداني وذوقي وحكم ومشيئة، كما أنها كيان أخلاقي وجمالي وعملي، أو أنها تنظيم التجربة الفردية، أو أنها ما يقوم بوظيفة الربط والتنسيق والتوحيد بين شتى عمليات الذهن»[٣]. نجد تعقيدًا لمفهوم الذات لاختلاطه بمفاهيم عدة في مبحث (الميتافيزيقا) كالجوهر والماهية والموضوع... وإلى غير ذلك[٤].

وبما أنّ الجمال فضاء على اغتراب الإنسان عن ذاته الحقيقية والنسيج الاجتماعي للواقع الخارجي، والذات حضور دائم في الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، فإنّ الذات ليست جوهرًا مفكرًا قائمًا بنفسه بل هي فاعلية أو وجود، أي إنها تمثل آنية الموجود الإنساني ووعيه ووجوده للمعرفة، على هذا فإنّ ما نتمتع به في جمال الفن هو حرية طاقة الفن الإنتاجية وتشكله[٥].

ولمعرفة مفهوم الآخر لا بدّ لنا من معرفة مفهوم الذات أو الأنا وتحديد مدلولها، فالإحساس بالآخرية ينبع من إحساس الفرد بالأنا[٦]، ويشير مفهوم الذات عادة «للدلالة على الشخصية أو الأنا، حيث يجري اعتبارها بمثابة عامل يعي هويته المستمرة»[٧]. وهذه الذات تتحقق من خلال وعيها لنفسها أولاً، وتواصلها وتفاعلها مع الآخرين بعد ذلك،

(١) ينظر: مسارات النقد: ٢٣٠.
(٢) ينظر: الجمالية في الفكر العربي: ٣٥.
(٣) الذات ونظرية الفعل: ٢٥.
(٤) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٦٥، وينظر: الذات ونظرية الفعل: ٢٦-٣٢.
(٥) ينظر: جدل الجمال والاغتراب: ٨٢، وينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٦٥-٢٦٦.
(٦) ينظر: الجاحظ ومفهوم الآخر (بحث): ٢٥١/١.
(٧) المعجم التربوي وعلم النفس: ١٢.

فالشعور بالأنا يبرز من خلال تلازم الذات مع الآخر، إذ يُبرز هذا التلازم حدود الذات الفردية ويصفها[١].

إنّ وعي الفرد بذاته يقوده إلى وعيه بالجماعة التي ينتمي إليها، وصورة الذات هي مرآة لصورة الآخر، والعكس صحيح، فلا وجود لـ (الأنا) دون الآخر، وإنّ الذات هي مركز شخصيتنا وهي تبرز من خلال البيئة الاجتماعية، وشعورنا بذواتنا مصحوب بذوات الآخرين، وكأنّ الذات والآخر قد وُلِدا معًا[٢].

ولو عدنا لمفهوم الآخر من منظور علم النفس سنجده يشير لمجموعة من السمات السلوكية والفكرية التي ينسبها فرد (ذات) أو جماعة إلى الآخرين، ويدل في حقل الثقافة إلى شخص آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية محددة، ومن خلال هذا الآخر نحدد اختلافنا عنها، وبهذا نقلل أو نُعْلي من شأن الذات أو الآخر. وهذا لا يعني انفصال الآخر عنا، بل العكس من ذلك؛ لأنّ الآخر[٣] «حقيقة موجودة في داخل كلٍّ منا، لا توجد ذات ساذجة، لا توجد ذات صرفة، لا توجد ذات هي حصيلة آنيتها الخالصة، بل تتسرب في ذات كلٍّ منّا ذوات أخرى، ذوات من كل لون وكل اتجاه، وقد يتعايش هذا الآخر في ذاتنا، وقد يتناص مع ذاتنا، وقد يختمر على شكل بذرة مضادة، فالصراع يستوجب طرفين على أقل تقدير»[٤].

ونستنتج من هذا أنّ علاقة الذات بالآخر هي علاقة تبادل للتأثر والتأثير، بغض النظر عن طبيعة هذا التبادل المشترك سلبيًّا كان أم إيجابيًّا، فهي ضرورة اقتضتها آلية التعايش البشري التي أفرزت هذه العلاقة[٥].

(١) ينظر: الغرب المتخيل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي في العصر الوسيط): ٨١٢.
(٢) ينظر: م. ن: ٨١٣.
(٣) ينظر: الجاحظ ومفهوم الآخر (بحث): ٢٥١.
(٤) الآخر في القرآن: ٣٨.
(٥) ينظر: الجاحظ ومفهوم الآخر (بحث): ٢٥٢.

المبحث الأول

جمالية الجسد (البدن) للذات والآخر

البدن أهم تمظهرات الذات الإنسانية، ويمثل آنيتها المتعينة، وهو ما اهتمت به الظاهراتية والوجودية، ولفظة البدن في العربية أخص بالإنسان من الجسم والجسد[١]، فضلاً عن تضمنها دلالات جمالية تتمثل في الضخامة والتماسك واعتدال الخلقة والقوة[٢].

إنّ البدن هو المكون للوجود الذاتي، وهو الذي يعطي الإنسان صفته الخارجية من خلال ربطه بالوعي والمعرفة، وفاعليته ـ البدن ـ مرتبط بفاعلية الذات التي تحركها وتعطيها آنيته. والفن الجمالي تعبير أساسي عن الإنسان بوصفه الوعي المفكر، فهو كائن لذاته، يقبض على ذاته بالحدس بالفكر، وهو ليس روحًا إلا بهذه الكينونة الفاعلة لذاتها؛ فالشاعر يبدع حين تتحرر روحه من أشكال ومحتوى الانتهائية، ويصبح الجميل لديه لا منتهيًا وحرًّا[٣].

إنّ الجسد هو المعبّر عن إرادة الذات، ومن خلال خضوعه للإرادة وتعمق العلاقة بوعي الشخص لجسده، يجعل منه مادة مميزة لبيئة الإرادة، فكلما تمركزنا حول جسدنا كلما أخذ مزيدًا من الأهمية المثيرة للإعجاب، وهنا يصبح الجسد قرينًا لـ(أنا) آخر فهو ذاته والمرآة في آنٍ معًا[٤].

وقد اختلفت النظرة إلى الطبيعة الإنسانية، فهناك من تصور الطبيعة الإنسانية على أنها شيء واحد ثابت في جميع الأزمنة والعصور، وأنّ الإنسان هو الإنسان حيثما وجد، وهناك من نادى بأنها تختلف باختلاف الأفراد أنفسهم، وباختلاف استعداداتهم وقدراتهم، فهل طبيعة الإنسان مادية بحتة؟ أي مرتبطة بالجسد أم هي عقلية روحية بالدرجة الأولى؟

من جعل طبيعة الإنسان مادية نظر إلى مدى تركيبها وتطورها بوصفها مادة كيميائية، وأرجع الظواهر النفسية في الإنسان كالإحساس والتخيّل والإبداع وغيرها إلى

---

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٦٦.
(٢) ينظر: لسان العرب: مادة (بدن).
(٣) ينظر: مختارات، هيغل: ١٣٥، ١٤١.
(٤) ينظر: أنثربولوجيا الجسد والحداثة: ١٥١، ١٥٧.

تفسيرات فسيولوجية وجعلها ذات أصول مادية، فالإنسان في رأيهم بناء مادي له حجم ووزن وشكل ولون، لذلك في رأيهم يجب تطبيق قوانين الفيزياء عليه[١]، و هذا مجانب للصواب لأنّ الإنسان له وجوده الجسمي الذي يرتبط مع نتاج العقل وبهما تتكون آنيته المعرفية ويشكل الوعي بذاته، وإلا أصبح آلة تدور دون شعور.

والشاعر العربي أعطى اهتمامًا خاصًّا بالجسد (البدن)، و هذا متحقق في أوجه تشكيلية مختلفة باختلاف الرؤى والمواقف الغنية بدلالاتها التعبيرية[٢].

وقد أكّد ابن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ) أنّ «مقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعا روحانيا، يطلع صور الكلام والمعاني في أجمل هيئاتها، وأروق لبساتها؛ و من كان جسمه مستوليا على نفسه ـ من أصل تركيبه ـ والغالب على حسه، كان ما يطلع من تلك الصور ناقصًا عن الدرجة الأولى في الكمال والتمام وحسن الرونق والنظام. فمن كانت نفسه المستولية على جسمه فقد تأتي منه في حسن النظام، صور رائقة من الكلام، تملأ القلوب، وتشعف النفوس. فإذا فتشت لحسنها أصلاً لم تجده، ولجمال تركيبها أُسًّا لم تعرفه؛ وهذه هو الغريب، أن يتركب الحسن من غير حسن»[٣].

إنّ جمال الجسم المحسوس يبدو في بلوغ كل جزء من أجزاء هذا الجسم كماله المقدر له، المهيأ لأداء عمله الموائم على خير وجه، وتختلف درجات الجمال الجسمي في مختلف الأجزاء في الفرد الواحد، وفي الأفراد على اختلاف أعمارهم وبيئاتهم، فالجمال المحسوس في الطفولة يغاير ما يتوافر منه في الشيخوخة، وقد يختلف الجمال باختلاف الأذواق والثقافة، فتتعدد الأحكام في تقدير جمال الجسم تبعًا لاختلاف الشعوب والزمان والمكان، لكن التناسق بين الأجزاء مع السلامة من عوامل الفساد الخُلُقي أساس للجمال عند الجميع[٤].

فهل يمكن اعتبار الجمال في الروح أم في الجسد؟ علينا أولاً تقسيمه حسب مواقعه المختلفة، إلى جمال حساس، وإلى جمال محسوس، فالجمال الحساس هو ما نلاحظه في

(١) ينظر: مقدمة في فلسفة التربية الإسلامية، التربية والطبيعة الإنسانية: ١٩-٢٠.
(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٦٧.
(٣) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١/١/١٨٣.
(٤) ينظر: أبحاث وخطرات: ٥٣-٥٤.

الجسد، وأما ما ندركه في النفوس فهو الجمال المحسوس وهما يُدركان بالعقل[١]، فالجمال يكون في تمازج الروح مع الجسد فكلٌّ منهما مكمّل للآخر، والذات هي التي تعطي للبدن ماهيته، والبدن يعطي للذات تكونه الخارجي الظاهر للعيان، وبه تُعرف الذات.

وقد بقي الإنسان الأندلسي مشدودًا إلى واقعه الذي هو منه، أي واقعه المشرقي على الرغم من بُعد نمط عيشه عن نمط عيش المشرقي البدوي، وهذا يعود إلى اختلاف الحياتين، لكن وسائل التعبير بقيت هي هي، وبقي الأندلسي ينظر إلى الشرق وعمارة الشرق وحياتهم الاجتماعية والفكرية نظرة مثالية، فيها كثير من الشوق وكثير من العز، وكثير من الرغبة في عدم الابتعاد عن تقاليدهم المرسومة[٢]. لهذا نراهم يُطلقون ألقاب الشعراء المشارقة على شعرائهم وأسماء المدن على مدنهم وغيرها من الأمور.

لقد ربط الشاعر الأندلسي بين جسده وذاته من خلال شعره، وجعل من (البدن) ومظاهره الخارجية أسبابًا تمس مشاعره وكيانه الذاتي، فهو حين يعشق تبدو عليه مظاهرها، وحين يهرم أو يقاتل أو يجزع... إلخ، يجعل من جسده المعبر عن هذه الأمور كلها.

وقد جعل الشاعر الأندلسي من تماسك الروح والبدن شيئين منفصلين، إذ يكون البدن في غربة عن الروح، والروح في غربة حين يسلب منها البدن، وهذا ما فعل سحر عيني الحبيبة بابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ) في قوله:

سَلبتَ الرُّوح مِنْ بَدني ... ورُعتَ القلبَ بالحَزَنِ
فلي بَدَنٌ بلا رُوحٍ ... ولي رُوحٌ بلا بَدَنِ
قَرنتَ معَ الرَّدى نَفْسي ... فَنفْسي وهْوَ في قَرَنِ
فليتَ السِّحرَ مِنْ عينيـ ... ـكَ لم أَرَهُ ولم يَرني[٣]

فهو لا يملك سوى الروح وقد سلبها الحبيب منه فأصبح بدنه بلا روح وروحه بلا بدن؛ لأنها فارقته إلى من تحب وهذا كله بسحر العينين، وفي موضع آخر يجعل غربة الجسد من خلال ابتعاد الحبيبة عنه ـ التي هي الروح ـ فكل منهما في مكان، وهنا نرى التمازج بين الحبيبين، فهو يقول:

(١) ينظر: نصوص فلسفية مختارة، مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال: ٣٦٢.
(٢) ينظر: الإنسان الأندلسي بين الواقع العربي وما طمح إليه: ١٤٣-١٤٤.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٦٩.

الجسمُ في بَلَدٍ وَالرُّوحُ في بَلَدِ يَا وحشَةَ الرُّوحِ بَلْ يَا غُربَةَ الجَسَدِ
إنْ تَبْكِ عَيْنَاكَ لي يَا مَنْ كلِفْتُ بِهِ مِنْ رَحمَةٍ فَهُمَا سَهْماكَ في كَبِدي[1]

ومثل هذا ذهب ابن زيدون (ت٤٦٣هـ) في قوله:

غَريبٌ بِأقصى الشَّرقِ يَشكُرُ لِلصَّبا تَحَمُّلَهَا مِنهُ السَّلامَ إِلى الغَربِ
وَما ضَرَّ أَنفاسَ الصَّبا في احتِمالِها سَلامَ هَوًى يُهديهِ جِسمٌ إِلى قَلبِ[2]

في هذين البيتين أبانَ ابن زيدون عن لواعج الهوى ومكابدة الشوق، لأنه يعيش غربةً روحيةً أبعدتْهُ عمّن يحب، إلا أنّ رياح الصبا قد خففت من وطأة هذا العذاب، فتحمّلت هذا العبء الثقيل عنه، فكانت سبيله في حمل السلام لمن يحب، فهي أنفاسٌ عذبةٌ ينفثها المحب، فلم تضر هذه الرياح ولم تكن ثقيلة عليها، فهي سلامٌ من جسد متعَب إلى قلب معشوق.

إنّ الذات في بُعدها عن الحبيب سقيمة، هاجرة النوم والراحة، ومن هنا فإنّ الطيف وما يفعل بالذات الحزينة هو السلوة والأمل في انقطاع الحبيب عنه وعودة الوصال؛ يقول السلطان المعتصم بالله (ت٤٨٤هـ)[3] في مثل هذه الذات:

يا مَن بجسمي لبعده سَقمٌ ما مِنه غير الذُّنُوِّ يَبرِيني
بين جفوني والنّوم مُعتَركٌ تَصغُر عنه حروب صفّين
إنْ كان صرفُ الزمان أبعدني عنْك فطيفُ الخيال يُدنيني[4]

فالشاعر متمسك بأي شيء يعيد له ذاته حتى وإن كان طيف خيال يعتريه ويعيد له النوم ويبري السقام. وهنا نرى الذات الشعرية تكون بدنها من خلال قربه من الآخر. ثم صوَّر صراعه مع جفونه، ليشير إلى ترقبه الدائم لمن يحب، جاعلاً الصراع الذي دارَ في صفّين أقل ضراوةً من صراعه مع جفونه، أي إنه لم يبالِ من هذا الفراق ما دامَ طيف المحب يأتيه في ليلته.

---

(١) م. ن: ٥٢: ٥٢.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٢٠٨.
(٣) محمد بن معن بن محمد بن صمادح أبو يحيى، المعتصم بالله. وهو صاحب المرية، وكان والده مصاهرًا لعبد العزيز بن أبي عامر صاحب بلنسية. كان جزل العطاء، حليمًا، ولزمه جماعة من فحول الشعراء. ينظر: قلائد العقيان: ١٤٦/١، المطرب من أشعار أهل المغرب: ٣٤، الحلة السيراء: ٧٨/٢، المغرب في حلى المغرب: ١٩٥/٢.
(٤) شعر ملوك الأندلس وأمرائها في القرن الخامس الهجري (بحث): ١٠٩.

ونرى كيف يجعل ابن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ) من ذاته مقيمة عند الأحبة مع أنّ جسده الذي هو كينونته الحقيقية راحلٌ ومفارقه، يقول:

لـئنْ أصـبحت مُـرْتَحِلاً بشخصـي ... فروحـي عنـدكم أبـدًا مُقِـيْمُ
ولكـن للعيـان لَطيـفُ مَعْنًـى ... لـذا سـأل المعايَنَـةَ الكلـيمُ[1]

ويقول أيضًا:

يقـول أخـي: شـجاك رحيـلُ جسـمٍ ... وروحُـكَ مـا لَـهُ عنّـا رحيـلُ
فقلـتُ لـه: المعـاينُ مطمـئنٌّ ... لـذا طلـبَ المعاينـةَ الخليـلُ[2]

إنّ ابن حزم قوي الاستدلال والبرهان، فهو يتحدث عن الاجتماع والفرقة، رادًّا على مَن يكتفي بالسماع أو الطيف، بأنّ الروح تطلب المعاينة، ففيها يجد الإنسان ذاته بشكل أكبر؛ لأنّ المعاينة تزيد من الاطمئنان النفسي، ومن ثَمَّ يقيم لدى الشاعر العنصر الجمالي في الرضا عن المقابل، حيث يرى ويشاهد، والشاعر استند في حجته إلى ما في القرآن من قصة سيدنا إبراهيم وسيدنا موسى عليهما السلام.

ويشعر الإنسان بضياع الذات وهو منفي عن أهله وديارِه، وتُحدِث صرخة في ذاته تهز أركانه وتعطي لما حوله ما يحس به وتضفي من صفاته التي هو عليها في هذا الموقف. فابن عمار الأندلسي (ت٤٧٧ هـ) حين نفاه المعتمد بن عباد (ت٤٨٨ هـ) من إشبيلية يقول:

علـيَّ وإلّا مـا بكـاءُ الغمـائمِ ... وفـي وإلّا مـا نيـاحُ الحمـائمِ
وعنـي أنـار الرعـد صـرخة طالـبٍ ... لثـأرٍ وهـزّ البـرق صـفحة صـارمِ
ومـا لبسـتْ زهـرُ النجـومِ حـدادَها ... لغيـري ولا قامـت لـهُ فـي مـآتمِ[3]

إنّ عاطفة الشاعر الصادقة التي منشؤها الإخلاص قد ألهبت ذاته التي تحس بالضياع، مستعيرًا لعناصر الطبيعة من صفاته التي هو عليها، فالغمام يبكي والحمام

(١) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٣٦.
(٢) م. ن: ١١٨.
(٣) محمد بن عمار الأندلسي، دراسة أدبية تاريخية لألمع شخصية سياسية في تاريخ دولة بني عباد في إشبيلية: ٢٠٩، والصارم: السيف القاطع. ينظر: لسان العرب: مادة (صرم).

تنوح، والرعد يزمجر ويصرخ، فالذات متمازجة مع هذه العناصر مكونةً قيمة جمالية في إحساس الطبيعة بنفسية الشاعر وضياعه.

ولمثل هذا يذهب ابن زيدون في قوله:

أَلَـم يَـأنِ أن يَبكـي الغَمـامُ عَلـى مِثلـي ... وَيَطلُـبَ ثَـأري البَـرقُ مُنصَـلَتَ النَّصـلِ
وَهَــلّا أَقامَــت أَنجُــمُ اللَيــلِ مَأتَمًــا ... لِتَنـدُبَ فـي الآفـاقِ مـا ضـاعَ مِـن نَثلـي
وَلـو أَنصَـفَتني وَهـيَ أَشـكالُ هِمَّتـي ... لَأَلقَــت بِأَيــدي الــذُلِّ لَمّــا رَأَت ذُلّــي
وَلا افتَرَقَـت سَـبعُ الثُرَيّـا وَغاضَـها ... بِمَطلَعِهـا مـا فَـرَّقَ الـدَّهرُ مِـن شَـملي[1]

لم يجد ابن زيدون سوى عناصر الطبيعة التي من حوله من غمام وبرق ونجم، كي يبثها شكوى ذاته وألمها، التي قد ضاعت ولم ينصف في لم شمله، ومع أنّ هذه القصيدة في المديح إلا أنّ الشاعر يبدأها بهذا الشعور وهذا التشتت الذي هو فيه، فهو يحس أنه مغبون ويطلب أن يُبكى عليه ليس من لدن الآخرين، وهذا ما تأبى نفسه الشاعرة أن تصل إليه من ذل، وإنما يطلب من عناصر الطبيعة أن تشاركه في كل همومه وغربته.

ونرى بعض الشعراء يبالغون في تشكيل ذواتهم البدنية متجهين أكثر فأكثر إلى تغريبها وإظهارِها جافيةً قاسيةً؛ لأنّ وجودها للمعنى وبالمعنى أهم من تعينها في الكينونة التي هو عليها[2]. فنراهم يدعون الله عز وجل أن يبقي بهم المرض بمجرد أنّ ذواتهم هي التي تريد ذلك، فهذا المعتمد بن عباد يقول:

سَأسـأَلُ رَبّـي أن يُـديمَ بـيَ الشَّـكوى ... فَقَـد قَرَبَـت مِـن مَضـجَعي الرَّشـأ الأحـوى
إذا عِلَّــةٌ كانَــت لِقُربِــكَ عِلَّــةً ... تَمَنَّيــتُ أَن تَبقــى بِجِســمي وأن تَقــوى
شَـكَوتُ وَسِـحرٌ قَـد أَغَبَّـت زِيـارَتي ... فَجـاءَت بِهـا النُّعمـى الَّتـي سُـمِّيَت بَلـوى
فَيــا عِلَّتــي دومــي فَأَنــت حَبيبَــةٌ ... وَيـا رَبّ سـمعًا مِـن نِـدائيَ وَالشَّـكوى[3]

الشاعر هنا ينسى علته البدنية بمجرد رؤية ما يسرُّ ذاته وهي جاريته (سحر)، ونرى طلبه دوامَ العلة لأنها تقربه مما يريد ويُسرُّ بذلك، وهذا فيه قسوة للبدن لكن هذه القسوة فيها راحة للذات.

---

(١) ديوان ابن زيدون: ١٢-١٣. النصل: هو نصل السهم ونصل السيف. ينظر: لسان العرب: مادة (نصل). ونثل: نثَلَ الرَّكيَّة ينثلها نثلاً: أخرج ترابها أو هو ضرب من الطيب. ينظر: لسان العرب: مادة (نثل).

(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٧٠.

(٣) ديوان المعتمد بن عباد، ملك إشبيلية: ٢.

ويقول الوزير الكاتب أبو جعفر ابن اللمائي (ت٤٦٥هـ)[١]:

أمسى سِقامي زاجري ومؤنِّبي ... وغدا مشيبي واعظي ومؤدِّبي
أوهتْ خطوبُ الدهرِ مني عاتقي ... ثقلاً، وزعزعَ منكباه منكبي
وَهَمتْ سحائبُهُ عليَّ فغادرتْ ... أرضي قرارةُ كلِّ خطبٍ مُعجبِ
فأظلُّ أُبصرُ فيه ما لم أحتسبْ ... جورًا وأقرأُ فيه ما لم أكتبِ
سِنٌّ حديثٌ تحتَ جدٍّ شارفٍ ... وسوادُ رأسٍ فوقَ قلبٍ أشيبِ[٢]

نرى البدن واعظًا للذات من خلال ما ألمَّ به من سقام ومشيب، فالذات هي التي قد أوهت جسد الشاعر بما ألمَّ بها من نوائب الدهر، فهو لم يكبر سنًّا لكنّ ذاته وقلبه قد شابا قبل مشيب رأسه.

ويقول ابن عمار بعد أنْ أضرَّ به الهوى وأسقمه:

قالوا أضرَّ بك الهوى فأجبتُهُم ... يا حبّذاهُ وحبّذا أضرارُه
قلبي هو اختار السقامَ لجسمِهِ ... زيًّا فخلُّوهُ وما يختارُه
عيرتموني بالنُّحولِ وإنّما ... شَرفُ المهنّدِ أنْ ترقَّ شفارُه[٣]

في هذا التشكيل يبدو الشاعر وكأنه يفصل بين موجودية بدنه الذي أذهبه السقم ووجوده (ذاته) من أنه معنًى جمالي يتعالى على اندثاره فهو الذي قد اختار هذا الأمر وجعل من نحوله وسقمه شرفًا له كما السيف حين يكون أرق فهو أمضى في أعدائه، و هذا الأمر مسوغ بمنطق الشعر ورؤيته التي تؤسس الذات الإنسانية للشاعر جماليًّا فنُحولُ بدنهِ كنحول السيف، فالبدن الشعري يستمد وجوده وقيمته الجمالية من المعنى بغض النظر عن منطق الواقع ومقاييسه.

إنّ بدن الشاعر حين ودا عه و حين فرا قه من يحب يكون أول من ينقل ر سائل الشوق، فهو الذي تبدو عليه آثار الحزن من وهن وضعف وشيب و مرض وغير ها، و هذا ما تجرّه نفسه (ذاته) عليه، وهو مبالغ فيه إلى حد كبير، لكن هذا الأمر فيه لذة و شعور لا

(١) أحمد بن أيوب بن اللمائي، أبو جعفر، عمل كاتبًا لدى الناصر لدين الله علي بن حمود، وهو من أهل مالقة، كان أديبًا وشاعرًا. ينظر: جذوة المقتبس: ٦٢٤/٢، مطمح الأنفس: ٢٠٩، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٤٧٢/٢/١، المغرب في حلى المغرب: ٤٤٦/١.
(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٤٧٦/٢/١.
(٣) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٢٠.

يعلمها إلا مَن قاسى ألم الفراق والهوى، وهناك نماذج كثيرة في الشعر الأندلسي حول هذا الأمر، فهذا ابن حزم الأندلسي حين يحب يتشوق إلى أهله وولده، يقول:

كم قد تحمِلُ من أعباءِ نأيِهِمْ ... نضوًا نبا بلذيذِ النومِ مضجعُه
قد عانَدَ الحزن حتى عادَ يرحمُهُ ... وساورَ الدمعَ حتّى جفَّ مدمعُه
وصارَ يرحمُهُ مَن كان يعذِلُهُ ... لما اصطفاهُ من الأحوالِ أشنعُه
تجولُ حلْتُهُ في ذاتِهِ فترى ... آثارَ ما الدهرُ بالأحرارِ يصنعُه
جسمٌ تخونت الأيامُ جثَّتَهُ ... فعادَ كالشِّنِّ مرآهُ ومسمعُه
تناهبَتْ نُوبُ الدنيا محاسِنَهُ ... فالضَّيمُ ملبسُهُ والسجنُ موضعُه
يشكو إلى القيدِ ما يلقاهُ من ألمٍ ... فبالأنينِ لدى شكواهُ يُرجِعُه[1]

وبدنُ الشاعرِ كثوبٍ بالٍ بسبب تقادُمِ العمر وفعل الأيام التي تنقص منه، فجمال بدنه وزهرته المتمثل بالشباب قد سُلب، وكل هذا بسبب الفراق الذي أذهب ماء عينه وأحنى ظهرَهُ طولُ الانتظار، فهو في سجنٍ وقيد يشكو إليهما حاله وألمه، ليس بسببهما وإنما لفراقه وبُعدِهِ عن الأحباب، فذاتُه حائرة متحسرة تريد من يمد يده إليها مغيثًا معطيًا الأمل في الحياة.

إنّ الوعي الشعري العربي كان يفهم ضخامة البدن وطوله أحيانًا بطريقة معاكسة تمامًا، فالتفوق والعظمة لا تتكون في البدن أو ذاته، بل في تخلي الشاعر عنه، وأخذ القيم الجمالية والروحية والأخلاقية، وهذه هي التي تعظم من شأن البدن، وإن كان ضئيلاً صغير الحجم غير بادٍ، فهذا أبو إسحاق الألبيري (ت٤٦٠هـ) يقول في بيت شعر:

ضئيلُ جسمٍ تخافُ الخيلُ سطوتَهُ ... أعدى وأطغى من التمساحِ في الذيلِ[2]

فهذا الجسم الضئيل تخاف الخيل من قوته وسطوته؛ لأنّه يحمل ذاتًا شجاعة فهي أسرع وأطغى من التمساح الذي في النيل.

إنّ الشاعر يركّز على ما للبدن، وما يجده أمامه مما يعتريه من زوال أو ذحول أو سقم، فهو يتحدث عن هذا وعن الإنسان وذاته التي هي جزء من وجوده وحياته، لكن البدن هو المجال الفعلي الذي نرى فيه تحققًا للفناء والاندثار، لهذا نرى كثيرًا من الشعراء

(١) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٠١. الشن: الشَّنُّ والشَّنَّةُ: الخلق من كل آنية صُنِعت من جلد. ينظر: لسان العرب: مادة (شن).
(٢) ديوان أبي إسحاق الألبيري الأندلسي: ١٢٥.

قد ذكروا الموت، و هذا الموت هو فناءٌ للذات وللبدن، أي لكينونة الإنسان بشكل كامل. لكن هل هذا نهاية ما يطمح إليه الشاعر، حين يذكر الموت فهو يذكر الحياة؛ لأنه مؤمن بأنّ هناك حياة بعد الموت، فهو يصفُ شعوره ومحاولة العودة. ونجد شاعرًا آخر هو إبراهيم الشاسي[1]، يقول:

لا ترحلن فما أبقيتَ من جلدي ... وما أستطيعُ به توديعَ مرتحِلِ
ولا من الغمضِ ما أقري الخيالَ به ... ولا من الدمعِ ما أبكي على طلَلِ

ومن هذه القصيدة:

للهِ جسمي فما أبقى حشاشتَهُ ... على الحوادثِ والأسقامِ والعلَلِ
يغدو سقامي على مثلِ الخيالِ ضنًى ... ويقرعُ الخطبُ مني صفحَةَ الجبلِ
ولا يرى في فراشي عائدي شبحًا ... وأملك السرجَ في وجه القنا الذبلِ
ولا يقل ردائي عاتقي دنفًا ... ويحمل الدرع مسلوبًا عن البطلِ[2]

فبدنُ الشاعر قد أصبح أثرًا، وهذا البُعد أتى على المتبقي منه، فهو بقايا إنسان فليس له دمع كي يبكي عليهم ولا يأتيه نوم كي يناجي خيالهم، فالذات أعيت الجسد فما أبقت منه ما يبقيه بعد رحيلهم.

وأمّا ذات الشاعر أبي مروان الجزيري (ت٣٩٤هـ) فتتمرد حين سخطها على كل شيء، ولا تقبل العودة لما كانت عليه، وأن تدخل في ذلك الناس جميعًا، فذاته متمردة غاضبة، والشاعر كأنه يقدّم تهديدًا أو وعيدًا لمن يحاول إغضابه أو محاولة الاستهانة به، ولا يقبل الشفاعة ولا العودة، يقول:

نَفسي إذا جَمَحَت لَيسَت بِراجِعَةٍ ... وَلَو تَشَفَّع فيكَ العُربُ وَالعَجَمُ[3]

والأندلسي نظر إلى تقدمه في العمر نظرة متشائمة، لعلمه أن بدنه سيفارق ذاته قريبًا، فالشاعر أبو الحسن الحصري (ت٤٨٨ هـ) يتشاءم بشيبه، معللاً ذلك بأنّ البياض هو لباس فرح لكنه عند الأندلسيين لباس حزن، فكذلك المشيب عنده، لباس حزنه على شبابه الذي مضى، يقول:

إذا كان البياضُ لباسَ حُزْنٍ ... بأندلُسٍ فذاكَ من الصَّوابِ
ألم تَرَني لبستُ بياضَ شيبِي ... لأنِّي قد حزِنتُ على الشَّبابِ[1]

(١) لم أعثر على ترجمة له في كتب التراجم.
(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢/٣/٦٤.
(٣) شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي: ١٧٧.

فلبس البياض هي عادة أهل الأندلس في الحزن على موتاهم، ونرى الشاعر قد جعل من بياض شعره حزنًا على ما فقد من الشباب، فذات الشاعر (روحه) ليست مفارقة وليست هي من تهرم مع أنها سبب في هرم البدن ومشيبه، ونرى شاعرًا آخر هو عبد الجليل بن وهبون المرسي (ت٤٨٣هـ) يذكر الفناء وعدم البقاء في قوله:

سبقَ الفناءُ فما يدومُ بقاءُ ... تَفنى النجومُ وتسقطَ البيضاءُ
نفسي وحسّي إنْ وصفتهما معًا ... آلٌ يذوبُ وصخرةٌ خَلْقاءُ
لو تعلمُ الأجبالُ كيف مآلُها ... علمي لما امتسكتْ لها أرجاءُ
إنّا لنعلمُ ما يرادُ بنا فلم ... تعيا القلوبُ وتُغلَبُ الأهواءُ
طيفُ المنايا في أساليب المُنى ... وعلى طريقِ الصحّةِ الأدواءُ[٢]

إنّ عبد الجليل في هذه القصيدة الفلسفية التي تمثل وعي الشاعر بذاته وقدرته على استيعاب الفناء وعلمه أنه هالك كما هلك أبوه ومَن قبله، لكن هو متيقن من استواء الأعضاء حين البعث، فنفسه (ذاته) هي شعلة من نور قد ركبت في البدن الذي هو من تراب وماء وعند الفناء تعود كما بدأت، ومثله يقول أبو عامر بن سوار الشنتريني[٣]:

يا لَقومي دفنوني ومَضَوْا ... وبَنَوْا في الطينِ فوقي ما بَنَوْا
ليتَ شِعري إذ رأوني ميتًا ... وبَكَوني أيَّ جزأيَّ بَكَوْا
أنَعَوْا جِسمي فقد صار إلى ... مركزِ التعفينِ أم نفسي نَعَوْا
كيفَ يَنْعَوْنَ نفوسًا لم تَزَلْ ... قائماتٍ بحضيضٍ وبجَوّ
ما أراهم نَدبوا فيَّ سِوى ... فرقةِ التأليف إن كانوا دَرَوْا[٤]

فالشاعر يلوم مَن تمسك بالفاني (الجسد) ونسي الباقي (الذات)، فالنفس هي من تُعلي من شأن البدن، فالصفات الجمالية والروحية والأخلاقية في الإنسان تكون في الذات، والبدن ليس سوى حامل لهذه الذات. فإنْ ذهب البدن هل ينتهي كل شيء أم يبقى ذكره

---

(١) أبو الحسن الحصري القيرواني (عصره، حياته، رسائله، ديوان المتفرقات): ١٣١.
(٢) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٠٣. البيضاء: القِدر أو هو الشمس. ينظر: لسان العرب: مادة (بيض). خلقاء: يقال: هضبة خلقاء أي مصمتة ملساء لا نبات بها. ينظر: لسان العرب: مادة (خلق).
(٣) لم أعثر على ترجمة له في كتب التراجم.
(٤) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٣٦١/٣/٢. الحضيض: هو قرار الأرض عند سفح الجبل. ينظر: لسان العرب: مادة (حضض).

وروحه خالدًا بين الورى، ذلك «ما يفسره اختزال الوعي الشعري لذاته البدنية إلى معناها وقيمتها، فذلك فقط هو الذي يبقى ويدوم بعد أن يندثر البدن، أي إن الوجود الحقيقي للبدن يتأسس مطلقًا في الجمال وفي دلالته على المعنى الجمالي وتضمنه إياه»(١).

والوعي هو الذي يعطي للشاعر معرفته بذاته، فهو الذي يندب على فقدها حين اقتراب الموت، فابن شُهيد يقول:

أَنُـوحُ علـى نَفْسِـي وأَنـدبُ نُبْلَهَـا ... إذا أنـا فـي الضَّـرَّاءِ أزمعْـتُ قتلَهَـا
رِضـيتُ قضـاءَ اللهِ فـي كُـلِّ حالـةٍ ... علـيَّ وأَحكامًـا تيقَّنْـتُ عـدلَهَا
أَظـلُّ قَعيـد الـدّارِ تجنُبُنـي العصـا ... علـى ضَـعْفِ سـاقٍ أَوْهَـن السُّـقْمُ رِجلَهَـا

فمـن مُبْلِـغُ الفِتْيـانِ أَنَّ أَخـاهُمُ ... أَخُـو فَتكـةٍ شَـنْعَاءَ مـا كـانَ شـكْلَهَا
علَـيْكُمُ سـلامٌ مِـن فَتًـى عضَّـهُ الـرَّدى ... ولـم يـنْس عيْنًـا أَثْبتَـتْ فيـه نَبْلَهَـا
يُبِـينُ وكَـفُّ المـوْتِ يَخْلَـعُ نَفْسـه ... وداخلُهَـا حُـبٌّ يهـوِّنُ ثُكْلَهـا(٢)

إنّ الشاعر يؤكد في نوحه على نفسه وندمه على ما كان ينوي فعله ـ قتل نفسه ـ بالرضا عما قدر الله وقضى، وعلم أنّ ذاته هي وسيلة وعيه في نشر المعرفة، معرفة من حوله بكينونته التي هي عنوان للحب الذي يهون عليه الموت والفراق.

ومن هنا فالعلاقة بين الذات وهمومها أصبحت علاقة جدل ينتهي إلى التماهي، فكل طرف يَحمِلُ الآخر ويرتبط به، وهذه الصورة تعكس آلام الذات وتعبر عنها من دون الإغراق في العاطفة المزيفة، أو الفرح المصطنع.

إنّ الحوار بين الذات والآخر يتم عن طريق البدن، وذلك بجعل البدن ذاتًا خارجية مشتركة، فالشاعر حين يجعل من بدنه الناحل ومن رأسه الذي قد علاه الشيب رسائل للآخر (الحبيب) الذي يرى ويعاين هذه الرسائل التي تصله من الذات عبر بدن الآخر، إذن كما حصل اتصال بين ذواتهم فالاتصال الجسدي موجود عبر تمازجه مع ذواتهم، ويحقق الإنسان الجمالي الذي يسعون إليه.

فظاهرة الشيخوخة وبكاء الشباب والشكوى في شعرهم هي دعوة للحوار والمشاركة، فهو في شكواه وبكائه يضع ذاته أمام الآخر، أو يجعل الآخر يرى ذاته هو في

(١) جماليات الشعر العربي: ٢٧٤-٢٧٥.
(٢) ديوان ابن شُهيد الأندلسي: ١٤٥.

الذات التي يشكلها الشاعر، فيصبح الهم والمعاناة شركة ومحفزًا على استباق الوجود للموت بالنسبة إلى الآخر، لكي يوجد للحياة وللمعنى قبل أن يأتيه الموت(١).

ولا يخرج الحديث عن الآخر بصورة عامة عن معالجة ما يكون خارج الوجود المحدد للذات، أي إنّ الآخر لا ينازع الذات في الحلول به في الزمان والمكان أنفسهما، وهو يرتبط به على نحو ما برابطة لا تلغي الفرز بينهما، وهذا الآخر قد ينصرف وجوده إلى أي كائن له وجوده المحدد الذي يختلف عن الذات، لكن المفهوم لا يتحدد إلا على أساس المشابهة في الكيف لا الكم، بمعنى أن يكون الآخر من النوع نفسه، وليس من أنواع أُخر، ليتحدد الآخر بالنسبة للذات، وتكون العلاقة بينهما ذات طابع اجتماعي بصرف النظر عن طبيعة هذه العلاقة، مع أنّ كلًّا منهما يحتفظ بمركز معين إزاء الآخر. علمًا أنّ الشعر قد يقصد ذاتًا مفترضة يُسهم الخيال في استحضارها، فإنّ ذلك لا يمكن أن يكون منقطعًا عن الصلة بالمجتمع سواء أكانت هذه الذات المقصودة ترتبط بالشاعر على نحو إيجابي تآلفي، أم كانت العلاقة سلبية تقوم على مشاعر النفور أو الانفعال(٢).

ويتم وصف الأنا والآخر في مرآة الحياة الاجتماعية لرؤية الصور المتشابهة أو المختلفة لكليهما، ويكون جدل الصورة بين الأنا والآخر جدل الحضور والغياب، غيابها عند الأنا حضور عند الآخر، وحضورها عند الأنا غياب عند الآخر، وأحيانًا تكون صورة الآخر المعلنة دون ما يقابلها عند الآخر صورة سلبية، مثل حب الرياء والسمعة، وأحيانًا تكون إيجابية مثل قيام الآخر بالواجبات، لذا فإنّ إهمال الذات وتجاوز أطرها المعرفية لا يؤدي إلى فهم الآخر فهمًا دقيقًا، بل يكون الانبهار والتلقي الأعمى لكل ما ينتجه، وأنّ أصحاب هذا المنحى لا يدركون العلاقة الوثيقة التي تربط بين فهم الذات وفهم الآخر، وأنّ الطريق لإدراك الآخر حضاريًّا وفهمها لا يتأتى إلا بمصالحة الذات ومعرفة أغوارها واكتشاف معدنها الأصلي، أي من خلال معرفة ذاتنا نعرف الآخر ونفهمه ونحس به(٣).

---

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٧٦.
(٢) ينظر: المتلقي في الشعر الأندلسي، دراسة في أنواع التلقي وبنى الاستجابة، (أطروحة دكتوراه): ٤٣-٤٤.
(٣) ينظر: مسارات النقد: ٢٣١، ٢٣٩.

إنّ الوعي الشعري حين اهتم بالآخر لم يكن يراه معزولاً عن الذاتية، بل هو امتداد لها، فهما يتساويان في التشكيل الجمالي للبدن من القيمة والمعنى، وهذا التشكيل يقوم على اعتبار الشاعر ذاته آخر يرى الآخرين ويمنحهم الهوية، أي إنّ الوعي الشعري حين يؤسس بدن الممدوح أو المرئي مثلاً إنما يحققه آنية جمالية للمعنى، فالإنسان بحاجة لوعي الآخر لتكوين صورة حقيقية ومتكاملة عن بدنه، لهذا نرى الوعي الشعري يشكل أبدان الآخرين وذواتهم من حيث هي وجود وفعل وقيمة(١).

والشعر الأندلسي يخضع لهذه العلاقة الاجتماعية التي ترتبط فيها ذات الشاعر بالآخر، وينظر إليها من زاوية الشاعر نفسه لكونه صاحب الخطاب المهيمن.

فابن دراج القسطلي يخاطب ممدوحه (الآخر) وهو سقيم، جاعلاً منه الكيان الذي يرتقي إلى المثال أو الأنموذج الأعلى الذي يشفي الله به السقم، يقول:

وكيفَ دَنَتْ منكَ الخطوبُ وَمَا رَجَتْ ... بساحَةِ من والاكَ ظَلْمًا ولا هَضْما
وكيفَ ابْتَغَتْ للسُّقْمِ عِنْدَكَ موضِعًا ... وأَنتَ الَّذِي يشفي الإِلَهُ بِهِ السُّقْما
وكم رُعْتَها بالسَّيْفِ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ ... فإِنْ أَقْدَمَتْ يَوْمًا ففِي بَسْطِكَ السَّلْما

هذا الإنسان نراه يجازي الحمى التي أصابته بالنعمى، وهو الذي يزودها بالطيب حين مسّت جسمه، وهذا ليس غريبًا عليه، وهو الإنسان المثالي الذي يعطي دون مقابل، وعطاؤه يغري فلا يترك، وكيف يترك وهو الذي يعطي جسده مسكنًا للمرض وللوهن، يقول:

وَمَا كَانَتِ الحُمَّى بِأَوَّلِ كاشِحٍ ... سَعى لَكَ بالبُؤْسَى فجازَيْتَهُ النَّعْمَى
فأَوْلَيْتَها الصَّبْرَ اللَّجوجَ إِلَى العِدى ... وَعَرَّفْتَها الصَّبْرَ الخَرُوجَ من الغُمَّى
فإِنْ جُدِّدَتْ فِي بُعْدِها لَكَ صِحَّةٌ ... فمِنْ بَعْدِ أَنْ زَوَّدْتَها الطِّيبَ والحلْما(٢)

فالإنسان هو الذي يعطي دون انتظار الرد وهو الذي يقري الضيف ـ وإن كان مرضًا ـ من جسده حتى إنّ الشاعر يتعجب أن تتركه لجسد آخر، وهنا نرى كيف أضفى الشاعر المثال عليه، فوعي الشاعر حين تشكيله لهذه الذات الأخرى وإسباغه صفة المثال

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٧٧.
(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ٤٦٣-٤٦٤. الكاشح: المتولي عنك بودِّه. ويقال: طوى فلانٌ كشحه: إذا قطعك وعاداك. ينظر: لسان العرب: مادة (كشح). اللجوج: يقال: لجَّ في الأمر: أي تمادى عليه وأبى أن ينصرف عنه. ينظر: لسان العرب: مادة (لجج).

عليه ربما كان يحاول وعيه الشعري السعي للمثال، وهذا السعي اقتضى منه أن يراه و هو في حالة المرض أكبر من ذاته الشعرية.

وهذا ابن هانئ الأندلسي (ت٣٦٢هـ) يقول:

وعـلامَ تقْصِـدُ مَـن جـرَى مـن كفِّـه ... فـي الجـود مثـلُ البحـرِ عـامَ مُـدود
فبحســـبه ممّـــا أرادوا بذلَـــهُ ... فـي المجـدِ نفسُ المُتعَـب المجهـود
قـــالوا دَواءً نبتغـــي فـــأجبتُهُمْ ... لـــيسَ السَّـــقامُ لمثلِـــهِ بعَقيـــد
لِـمَ لا يُـداوي نفسَـه مـن جـودهِ ... مَـن كـان يمكنُـه دواءُ الجـود
عَشِـقَ السَّـماحَ وذاك سـيماهُ ومـا ... يَخفـى دليـلُ متَـيَّم معمـود
إنَّ الســقيمَ زمانُـهُ لا جسـمُهُ ... إذ لا يجـيءُ لمثلـهِ بنديـد
قَعَـدَ الزّمـانُ عـن المكـارم والعُلـى ... إنَّ الزّمـان السَّـوءَ غيـرُ رشـيد[1]

إنّ هذا الحوار واقع بين الذات الشاعرة والآخر من طبيب أو ممدوح عبر التأسيس لمفهوم جمالي لهذا الإنسان الذي يبدو ظاهرًا حين سقمه أو أي عارض يعتري جسده ضعيفًا متألمًا لا يرجى البذل منه، نرى وعي الشاعر كيف جعل من الجود عنوان هذا الإنسان الذي يحاول طبيبه أن يتخلى عنه، بذم الزمان الذي عجز عن الإتيان بمثله الذي ليس لجماله مثيل.

نرى في هذين الأنموذجين كيف أنّ الوعي الشعري يحرص على تأصيل قيمة الأنموذج الأعلى للإنسان في مثاله الأوحد والأعلى الذي ما له مثيل بين الناس، وإن وجد فهو دونه، لذا نرى الذات تضفي هذه الصفات على ممدوحه (الآخر) مع أنه في قمة الضعف، تجعله قمة في القوة والعطاء والجمال، وهذا ما كانت تطمح الذات الشاعرة إلى تحقيقه عبر الآخر.

وحينما يفقد الشاعر الآخر يفقد ذاته، لهذا نراه يشكله في صورة الغائب الذي يأتيه حين تحس ذاته بالغربة، فهذا ابن اللبانة الداني (ت٥٠٧هـ) يندب المعتمد بن عباد بقوله:

أفكّـرُ فـي عصـرٍ مضـى لـكَ مشـرقًا ... فيرجـع ضـوءُ الصـبح عنـدي مظلمـا
لـئن عظّمـتْ فيـكَ الرزيـةُ إنّنـا ... وجـدناكَ منهـا فـي البريّـةِ أعظمـا
قنـاةٌ سـعتْ للطعـنِ حتـى تقصّـدت ... وسـيفٌ أطـال الضـربَ حتّـى تثلّمـا

ومنها:

ولا صـوّرتْ فـي جسـمهِ الـدرع شـكلها ... فأشـبهَ ممّـا صـوَّرتْ فيـه أرقمـا

(١) ديوان ابن هانئ: ٣١١-٣١٢. العقيد: الحليف. ينظر: لسان العرب: مادة (عقد).

ومنها:

قيـــودُكَ ذابـــتْ فانطلقـــت لقـــد غـــدت قيـــودُكَ مـــنهم بالمكـــارمِ أرحمـــا
عَجِبـــتُ لأن لان الحديـــدُ وإن قَسَـــوْا لقـــد كـــان مـــنهم بالســـريرةِ أعلمـــا[1]

حينما يحس الإنسان بالغربة عن الناس واغتراب جسده بينهم يتذكر أيام سعده، وهذا ما فعله الشاعر حين تذكرِهِ عهد المعتمد، فما كان يعطيه الأمل ـــ ضوء الشمس ـــ في الحياة لم يعد كذلك بل صار كالسالب منه في الحياة، فالذات غريبة بغربتها عن الآخر، وهذا الآخر نراه وهو مقيد لكنه هو الذي يقيدهم بكرمه، وشجاعته واضحة في تصوير الدرع على بدنه و هو كناية عن شدته في ساحات الوغى. هذه الذات الممزوجة ببكائها على نفسها من خلال ذكر الآخر هي ذات واعية لمأساتها.

ولما كان الإبداع الفني يقوم على تخارج الوعي عن ذاته، أي الوعي الذي يتشكل جماليًّا، ويكون موضوع وعي لذاته وللآخر، فإنّ البدن هو الذات الاجتماعية التي يقوّمها الحوار ولا تكون إلا حوارًا، وهذا يجري عن طريق التذاوت وحده، وما أعرفه عن بدني لا ينشأ عن الكيفية التي أريه بها للآخرين بقدر ما ينشأ عن الكيفية التي يروني بها إياه من خلال ذلك، فالخطاب والتعبير يرتد إلى نفسه دائمًا مثلما ينبثق منها[2].

وهذا أحمد بن فرج الجياني (ت٣٦٦هـ) يقول:

بنفســـي مـــن يصـــدّ بغيـــر ذنـــبٍ ســـوى إدلالـــه ثقـــة بحُبّـــي
عجبـــتُ لقلبـــهِ قـــاسٍ كجســـمي ويحكـــي جســـمه فـــي اللـــين قلبـــي
فهـــلّا بالتشـــاكل كـــان قـــاسٍ لقـــاسٍ واغتـــدى رطـــبٌ لرطـــبِ
وإن لـــم ينعطـــفْ بـــاللينِ فـــظٌّ فقـــولي بالقســـاوةِ قلـــبُ صَـــبِّ[3]

الشاعر يعقد مقارنة بين بدنه وبدن الآخر (الحبيبة)، ويهدف فيه إلى إثبات القيم التي يمثلها ذاته من حيث هو وجود، فجسده الرجولي القاسي الذي يمتاز به كقلب من يحب، أما قلبه (ذاته) فهي في لين جسد الحبيب، وذِكْرُ قسوة قلب الحبيب كثير في الشعر العربي ولا سيما في الشعر الأندلسي المليء بالصور الجميلة لشعرائها الذين عُرفوا برقة

(١) ديوان ابن اللبانة الداني، مجموع شعره: ١٢٣-١٢٧. أرقم: ضرب مخطط من الوشي. ينظر: لسان العرب: مادة (رقم).
(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٧٦.
(٣) أحمد بن فرج، (بحث): ٢١٩.

ذواتهم المتأثرة ببيئتهم وأجوائها الجميلة، فهذا ابن اللبانة الداني (ت٥٠٧ هـ) يخاطب الحبيبة وهي تمثل الآخر بالنسبة للشاعر:

يا رب ربة خدرٍ زرت مضجعها ... من مكمني والدجى الغربيب معتكِرُ
ضَمَمْتُها ضمَّ مشتاقٍ إلى كبدي ... حتّى توهمت أنّ الحليَ ينكسِرُ
تعجبتْ من ضنى جسمي فقلتُ لها ... على هواك فقالت: عنديَ الخبرُ[1]

هذه الحبيبة تعلم بحاله وما جرى لبدنه من ضمور بسبب حبه لها.

إنّ البدن المتمثل في المعنى والقيمة يتشكل وينبني في تعاليه على وجوده الطبيعي الضيق المنغلق على غرائزه فيتحول بذلك إلى رمز للفعل وللقيم الجمالية، وهذا يزداد بمدى تعلقه بوجوده وارتباطه بوجود الآخرين، وهنا نرى الشاعرين كيف يعبران عن حبهما للآخر (الحبيبة) من خلال الحوار والتداخل الجسدي والنفسي (القسوة) بينهما، وكل هذا لينالا العطف والمنزلة عند هذا الآخر الذي يخاطبونه بلغة الجسد الظاهر للعيان.

إنّ الوعي بجمالية البدن يتحقق فيما يتضمنه ويعبر عنه من قيم ومن فعل إيجابي، وهذا الوعي يغيّر من رؤية الإنسان لذاته وللآخرين ويطوّر ذوقه ووعيه باتجاه محدد واضح، إلى تكوين وجوده وهو ما كان يطمح إليه الشاعر من تحويل البدن إلى بيان حقيقي عن طريق هذا الوجود[2].

(١) ديوان ابن اللبانة الداني: ٦٨. الغربيب: شديد السواد. ينظر: لسان العرب: مادة (غرب).
(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٢٨٢، وينظر: فاعلية الاستدلال بلغة الجسد في استنطاق النص الشعري، دراسة نصية تحليلية لبعض الأبيات الشعرية للمتنبي والسياب (بحث): ٤٧-٧٢.

المبحث الثاني

جمالية الذات والشعور بالتفرد

استمر الأندلسيون على الاكتفاء بما يردهم من المشرق من شعر ونثر وأدب، واستمر هذا الإعجاب إلى آخر عصرٍ للمسلمين بالأندلس، إلا أنه مرت عليهم حقبٌ أحسوا فيها بأنهم (أندلسيون) أنجبت بلادهم علماء وشعراء وأدباء في كل فن، فاتجهت إلى ذلك أنظارهم، ووُجِدَ من يقدر أعلامهم حق قدرهم، وهذا الشعور سمي (الأندلسية)، وهو ليس معنًى إقليميًّا يطلق على الدراسات الأدبية، وإنما هو شعور واضح بابتكارات الأندلسيين في التأليف والشعر ومعرفة تاريخ الأندلس وخصائصها[1]، وألفوا حول شعرائهم لإثبات مكانتهم وذكر فضائل الأندلس وأهلها، وهناك رسائل عدة في هذا الشأن[2]، لكن هذا كله كان يطوي في بعض الأحيان شعورًا غامضًا بتفوق الأندلسيين، فهم بدأوا بإثبات المماثلة والمجاراة إلى تحقيق التفوق والمباهاة[3]. فذوات الأندلسيين أخذت تشعر بتفردها وتفوقها على أقرانها، وأنهم لا يقلون شأنًا عن الأعلام في المشرق، لكن المجتمع والبيئة هي التي لم تعطهم مكانتهم التي يستحقونها.

وحين تنقطع الروابط التي تربط الإنسان بمجتمعه وحين يواجه العالم الخارجي بوصفه ذاتية منفصلة عنه، لا بدّ من أن يحاول قهر هذه الحالة التي لا تطاق، وهو حالة الإحساس بالوحدة والغربة، لذلك عليه تحقيق ذلك بتجاوز واقعه والتمسك بحريته، لهذا نراهم يخلقون لأنفسهم عالمًا جديدًا يقوم على أسس ومبادئ إنسانية جديدة، تعبر عن قدرتهم العاطفية والحسية والعقلية، وهذا يعيد لهم ذاتهم وتوحُّدَهم مع العالم دون أن يفقدوا ذواتهم الأصلية.

إنّ الأندلسيين كانوا يحاولون الظهور بمظهر العزة والأنفة وإن كانوا في أحلك الظروف وأكثرها سوداوية، وهذا دفعهم للافتخار بالذات وشعورهم بالتفرد. وهذا أدى بهم

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ٣٥-٣٦.
(٢) ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: ١٥٠/٣.
(٣) ينظر: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ٤٤.

إلى تجويد ما يأتون به، ومحاولات التفوق على المشرق لكونهم يمتلكون من إرثهم الجمالي وإبداعهم الحضاري، فكتبوا تاريخهم من خلال مؤلفات خلدت الأندلس وأوصلت لنا الأدب الأندلسي وكل ما يتصل بها وبمبدعيها، فالأندلسي لم يكن سلبيًّا أو مقلدًا للمشرق في كل شيء، بل أنه كان ينظر له على أنه أنموذج، وحاول التميز منه والإبداع بما يضاهيه.

ونجد في المصادر الأندلسية كثيرًا من القصص حول ذكر شعراء الأندلس وكتّابها في مواطن الإجادة، في المشرق أو في موطنهم الأندلس، فالأندلسي يتحين الفرص لكي يثبت براعته وتفوقه على أهل المشرق، فهذا القاضي منذر بن سعيد البلوطي (ت٣٥٥ هـ) الذي «ولي قضاء الجماعة بقرطبة في حياة الحكم المستنصر بالله... وله اليوم المشهور الذي ملأ فيه الأسماع وبهر القلوب، وذلك أنّ الحكم المستنصر كان شغوفًا بأبي علي القالي، يؤهله لكل مهم في بابه، فلما ورد رسول ملك الروم أمره عند دخول الرسول إلى الحضرة أن يقوم خطيبًا بما كانت العادة جارية به، فلما كان ذلك الوقت وشاهد أبو علي الجمع وعاين الحفل جبن ولم تحمله رجلاه ولا ساعدَهُ لسانُه، وفطن له أبو الحكم منذر بن سعيد فوثب وقام مقامه، وارتجل خطبة بليغة على غير أهبة، وأنشد لنفسه في آخرها:

هذا المقال الذي ما عابه فندُ ... لكن صاحبه أزرى به البلدُ
لو كنت فيهم غريبًا كنت مطرفًا ... لكنني منهم فاغتالني النكدُ
لولا الخلافة أبقى الله بهجتها ... ما كنت أبقى بأرض ما بها أحدُ

فاتفق الجميع على استحسانه، وجمال استدراكه»[1].

في هذه الأبيات شكوى منه لمن حوله، الذين بخسوا حقه وحق أمثاله المجيدين، فالأندلسي حين يبدع لا ينسى إبراز تظلمه من عصره وما هو فيه من غربة؛ لأنه لم يعطِ حقه وشأنه الذي يستحق، فهو لا يطلب الكثير، وإنما يطلب أن تحس ذاته بأنها موجودة ولها مكانتها التي تستحق.

وأمّا إذا أحسّ الأندلسي عدم اعتراف المشارقة به، نراه يرد عليهم من خلال موازنة نتاجه بنتاج المشرق، وهذا كثير في المصادر الأندلسية ولا سيما فيما يذكر من

(١) بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس: ٦٢٠/٢-٦٢١. الفند: الخرَف وإنكار العقل من الهرم أو المرض، أو هو ضعف الرأي من هرم. ينظر: لسان العرب: مادة (فند).

رحلاتهم للمشرق، ومنها ما يرويه الحميدي في جذوة المقتبس عن سعيد بن أحمد بن خالد (ت ق٤ هـ)[١] الذي له رحلة للمشرق، «يحكى أنه لما رحل إلى المشرق لقيه بعض الأدباء بمصر واستنشده لأهل الأندلس، فأنشده ففضل بعض التفضيل، إلا أنه قال: لا تخفى أشعاركم إلى جانب أشعارنا، كما لا يخفى البدر في سواد الليل، فقال له سعيد: صدقت، أين لأهل الأندلس بمثل قول أبي نواس الحسن بن هانئ؟ وأنشده أبيات يحيى بن حكم الغزال الثلاثة، وهي قوله من قصيدة طويلة يعارض بها الحسن:

ولمّا رأيتُ الشَّربَ أكدت سماؤهم ... تأبطتُ زقي واحتسبتُ عنائي
فلمّا أتيتُ ألحان ناديتُ ربّهُ ... فثابَ خفيفَ الروح نحو ندائي
قليل هجوع العين إلا تعلّة ... على وجل مني ومن نظرائي

فلما سمعها المصري طرب واهتز، وقال: لله در الحسن، فلما أكثر قال له: الشعر والله ليحيى بن حكم الأندلسي، وإنما أردت تجربة نقدك، والنقض عليك، فرد ذلك وأذكره حتى صح ذلك عنده، فخجل وأظهر التعجب، ولم يراجع بعد في أشعار أهل الأندلس»[٢].

إنّ الشاعر الأندلسي كي يلفت إليه الأنظار كان يستخدم صيغة الخطاب، ونجده يكثر من عبارة (قالوا) و(فقلت) أو غيرها من العبارات الدالة على صيغة الخطاب، وفي هذا رغبة نفسية بحب التفرد ولفت الأنظار إليه، وهذه صورة من صور إظهار الذات والشعور بالتفرد[٣].

فهذا شاعرنا يوسف بن هارون الرمادي يستعطف ممدوحه، ويدعوه للوقوف للشهادة له بشدة الحب وإنكار لائميه بكاءه على ديار حبيبته (خلوة)، إذ يقول:

قِفُوا تَشهدُوا بَثّي وَإنكار لائِمي ... عَليَّ بُكائي في الرّسوم الطّواسِمِ
أَيأمنُ أَن يَعدو حَريقَ تَنفسي ... وَإلا غَريقًا في الدُّموع السَّواجِمِ
خُذوا رَأيه إن كانَ يَتبعُ كُلَّ مَن ... يَنوحُ عَلى ألافه بِالملاومِ
فَهَذا حَمامُ الأَيكِ يَبكي هَديلَهُ ... بُكائيَ فَليفزَع للومِ الحَمائِمِ
وَما هِيَ إِلا فرقَةٌ تبعث الأَسى ... إِذا نَزلت بِالناس أَو بِالبَهائِمِ

(١) سعيد بن أحمد بن خالد. من أهل العلم والأدب، له رحلة إلى المشرق. ينظر: جذوة المقتبس: ٣٥٥/١، بغية الملتمس: ٣٩٢/٢.
(٢) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس: ٣٥٥/١-٣٥٦، وينظر: ديوان يحيى بن حكم الغزال: ٢٩.
(٣) ينظر: مرج الكحل الأندلسي سيرته وشعره: ٣٥.

خَـلا نـاظِري مِـن نَومِـهِ بَعـدَ خلـوة مَتـى كـانَ منـي النَّـومُ ضَـربَةَ لازِمِ[1]

استعمل الرمادي أسلوب الأمر في قوله: (قفوا) لغرض الالتماس، وقوله في البيت الآخر (خذوا) و(فليفزع) بمعنى التمني، وهذا لكسب عطف الأمير وكرمه، فنرى ذاته وما تعانيه من ألم الفراق وهو في غربة لأنه ملام على ما يفعل، لهذا نراه يعلل فعله بسؤال الحمام عن نوحها، وما يبعثه هذا السؤال من ألم وفرقة تلازم هذا السؤال وصوت هذا الطائر المعروف بحزنه وبكائه. ومثله قول ابن زيدون:

يُوَلّـونَني عُـرضَ الكَراهَـةِ وَالقِلـى وَمـا دَهـرُهُم إِلّا النَّفاسَـةُ وَالغَمْـطُ
وَقَـد وَسَـموني بِـالَّتي لَسـتُ أَهلَهـا وَلَـم يُمـنَ أَمثـالي بِأَمثالِهـا قَـطُّ
فَـرَرتُ فَـإِن قـالوا الفِـرارَ إِرابَـةٌ فَقَـد فَـرَّ موسـى حـينَ هَـمَّ بِـهِ القِـبطُ
وَإِنّـي لَـراجٍ أَن تَعـودَ كَبَـدئِها لِـيَ الشـيمَةُ الزَّهـراءُ وَالخُلُـقُ السَّـبطُ
وَحِلـمُ امـرِئٍ تَعفـو الـذُنوبُ بِعَفـوِهِ وَتُمحـى الخَطايـا مِثلَمـا مُحِـيَ الخَـطُّ[2]

الشاعر يبرئ ذاته من الخيانة والهروب وهي من سمات الجبن، معللاً بفعل سيدنا موسى عليه السلام، وهو يرجو أن تعود إليه عزته ومكانته التي كان عليها، فلغة الخطاب هنا تبرز من خلال المحاورة والمثال، فهو يحاورهم ويعلل فعلته بمثال من القرآن. وذات الشاعر تحاول بعد خفوت ذكرها ـ وهو مذبوذ ومسجون بقرطبة ـ إلى إبراز ها من خلال جذب الأسماع والأذهان إليه كي تنشغل به وتعرف أخباره.

وابن عمار الأندلسي الذي نراه يفتخر بالحب في قوله:

جـاء الهـوى ـ فاستشعروه ـ عـارُه ونعيمُـهُ ـ فاسـتعذبوه ـ أوارُه
لا تطلبـوا فـي الحـب عـزًّا إنّمـا عبدانُـهُ فـي حكمـهِ أحـرارُه
قـالوا أضـرَّ بـك الهـوى فـأجبتُهم يـا حبـذاه وحبـذا أضـرارُه
قلبـي هـو اختـار السّـقام لجسـمهِ زيَّـا فخلّـوهُ ومـا يختـارُه[3]

نراه من خلال تكرار كلمة (قلب) أكثر من مرة في هذه القصيدة، يدل على حبه للممدوح وإظهار تفرد ذاته بذلك، مهما أضرَّ به وسمع الملامة من أجله، فهو يتمنى هذا

(١) شعر الرمادي: ١٢٠-١٢١.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٦٤. إرابة: الإربة والإرب: الحاجة. أي إذا احتاج إلى الشيء وطلبه. ينظر: لسان العرب: مادة (أرب). السبط: نقيض الجعد المستوي. ينظر: لسان العرب: مادة (سبط).
(٣) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٢٠.

الأمر، فذاته (قلبه) هو من اختار السقام لجسمه ـــ بحبه للممدوح ـــ (فخلوه وما يختاره).

ونرى المعتمد بن عباد يردُّ على من أشار عليه بالخضوع والاستعطاف يوم خلعه، يقول:

لَمّا تَماسَكتِ الدُّموعُ ... وَتنبّهَ القَلبُ الصَّديعُ
قالوا: الخُضوعُ سياسَةٌ ... فليبدُ مِنك لَهُم خُضوعُ
وَأَلَذُّ مِن طَعمِ الخُضو ... عِ عَلى فَمي السّمُّ النَّقيعُ
إن يسلب القَومُ العِدا ... مُلكي وتسلمني الجُموعُ
فالقَلبُ بَينَ ضُلوعِهِ ... لَم تسلم القَلبَ الضُّلوعُ
لَم أُستَلب شرفَ الطبا ... عِ أَيُسلَبُ الشَّرفُ الرَّفيعُ
قَد رُمتُ يَومَ نِزالِهِم ... أَلا تُحصّنَني الدُّروعُ
وَبَرَزتُ لَيسَ سِوى القَميـ ... ـصِ عَلى الحَشا شيءٌ دفوعُ
وَبَذَلتُ نَفسي كَي تَسيـ ... ـلَ إِذا يَسيل بِها النَّجيعُ
أَجَلي تَأَخَّرَ لَم يَكُن ... بِهَوايَ ذُلّيَ وَالخُضوعُ
ما سِرتُ قَطُّ إِلى القِتا ... لِ وَكانَ مِن أَمَلي الرُّجوعُ
شِيَمُ الأُلى أَنا مِنهُمُ ... وَالأَصلُ تَتبَعُه الفُروعُ[1]

إنّ ذاته الحرة ترفض الذلة والخضوع، فأعداؤه قد يسلبون ملكه ويغدر به جمعه، لكن قلبه (ذاته) هو من يدفعه لهذا الشعور، وهو شعور يريد إيصاله من خلال إفهام من حوله، إنّ ذاته وتفردها تأبى عليه الاستسلام للذلة وطلب العفو من أعدائه، فتبرز جمالية الذات المتفردة عنده، فالشاعر الأندلسي و هو في أحلك الظروف التي يمر بها، يتمسك بعزة النفس والكبرياء، فذاته تأبى أن تسام بما يثلم كيانها المتمثل في كبريائها وأنفتها وشجاعتها.

ونجد ابن حزم الأندلسي يقول:

وذي عذلٍ فيمن سباني حسنُهُ ... يطيلُ ملامي في الهوى ويقولُ
أفي حسنِ وجهٍ لاحَ لم ترَ غيرَهُ ... ولم تدرِ كيف الجسمُ أنتَ عليلُ
فقلت له: أسرفت في اللوم فاتّئدْ ... فعنديَ ردٌّ لو أشاءُ طويلُ
ألم ترَ أنّي ظاهريٌّ وأنّني ... على ما أرى حتى يقومَ دليلُ[2]

(١) ديوان المعتمد بن عباد: ٨٨-٨٩.
(٢) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١١٧.

نراه يعلل عشقه بمذهبه الذي يعتنقه، وهو الأخذ بالظاهر.

إنّ الشاعر الأندلسي الذي كوّن الذات فيما تقدم اعتمد على أسلوب الخطاب المباشر والحوار الصريح لإقامة الحجة وتعليل أسبابه، ولم تكن مقصورة على جانب واحد، بل شملت مجالات عدة منها الحب والشجاعة والفخر... وغيرها مما اشتملت عليه الذات وشعورها بالتفرد لدى الشاعر الأندلسي.

وللشجاعة والإقدام في المواقف الصعبة ولا سيما في ساحات القتال أثر في الشعر الأندلسي، فقد كان التغني بالشجاعة والجهاد والصبر والحق والعدل أقوى من التغني بأية فضيلة أخرى.

إنّ الذات حين تعطي مثالاً لتفردها في مثل هذه المواقف تُكوِّنُ ماهيّتها المتجسدة، وتعطي تفردها في وجودها من خلال تكوين شخصية الشاعر التي هي رمز للذات الجماعية.

فهذا المنصور بن أبي عامر (ت٣٩٢هـ) يوصي أن يكتب على قبره:

آثارُهُ تُنبيكَ عن أخبارِهِ ... حتى كأنك بالعيانِ تراهُ
تاللهِ لا يأتي الزمانُ بمثلِهِ ... أبدًا ولا يحمي الثغورَ سواهُ[1]

إنّ المنصور أراد الفخر بشجاعته وعلو شأنه حتى بعد مماته، فذاته تأبى الاندثار والخفوت عند الموت، فهي ترجو البقاء من خلال ذكر أفعاله وما بناه من مجد وحضارة، فهو وحيد زمانه ومتفرد عن كل من جاء قبله، وليس بعده مَن يفعل كما فعل هو. والمتتبع لأحداث الأندلس التاريخية يعلم أنّ قول المنصور بن أبي عامر هذا صحيح، فخلال حقب حكمه وسطوته أوصل حكم المسلمين وسلطتهم إلى مدن وأماكن لم تصل قبله إليها أيديهم، فنجد صدق دعواه بهذا التفرد، وصدق نبوأته؛ لأنّ من جاء بعده لم يجلب للأندلس غير التفرقة والضعف.

وهذا ابن زيدون يفتخر بشجاعته وصلابته التي تضاهي وتفوق صلابة السيف الهندي، فذاته شُجاعة ثابتة هي أصلب من أي شيء، يقول:

أبى ذاكَ أنَّ الدَّهرَ قَد ذَلَّ صَعبُهُ ... فَسُنِّيَ مِنهُ بِالَّذي نَشتَهي العَقدُ
أَنا السَّيفُ لا يَنبو مَعَ الهَزِّ غَربُهُ ... إِذا ما نَبا السَّيفُ الَّذي تَطبَعُ الهِندُ

(١) نفح الطيب: ٣٩٨/١.

بَـــدَأتَ بِنُعمـــى غَضَّـــةٍ إِن تُوالِهـــا ... فَحُســـنُ اللآلـــي فـــي أَن يُوالِيَهـــا سَـــرِدُ
لَعَمـــرُكَ مـــا لِلمـــالِ أَســـعى فَإِنَّمـــا ... يَـرى المـالَ أَسـنى حَظِّـهِ الطَّبـعُ الوَغـدُ
وَلَكِـــن لِحـــالٍ إِن لَبِســـتُ جَمالَهـــا ... كَسَـوتُكَ ثَـوبَ النُصـحِ أَعلامُـهُ الحَمـدُ[1]

وينزه الشاعر نفسه عن الطمع بالمال، وإنما يريد راحته كي يعطي أجمل ما يخرج للوجود من قول (الشعر) فيعلي مكانة ممدوحه من خلال النصح وإعلائه لمجده، فهو (ذاتهـ) متفرد في إلباس الممدوح حين يسر حاله بجمال القول والنصح.

وهذا القاضي أبو القاسم العبادي (ت٤٣٣هـ)[2] جد المعتمد بن عباد يقول:

ولا بـد يومًـا أن أسُـوْدَ علـى الـورى ... ولـــو رُدَّ عمـــرو للزمـــانِ وعـــامرُ
فمـا المجـدُ إلا فـي ضـلوعيَ كـامنٌ ... ولا الجـــودُ إلا مـــن يمينـــيَ ثـــائرُ
فجـيشُ العـلا مـا بـين جنبـيَ جائـلٌ ... وبحـرُ النـدى مـا بـين كفـيَ زاخـرُ[3]

إنّ الشاعر في صراعه من أجل تحقيق الذات المتفردة في المجد والجود يراهن على نفسه بالسيادة مهما طال أو ظهر أي شخص في أي زمن، فهو وحيد زمانه، وهو الذي يستحق السيادة والتقدم، وهذا حصل مع ذريته التي تشاركه في تفردها وذواتها المتميزة من باقي الناس. فالمعتضد (ت٤٦١هـ) يقول في هذا الشأن:

حميـتُ ذمـارَ المجـدِ بـالبيضِ والسّـمرِ ... وقصّـــرتُ أعمـــارَ العـــداةِ علـــى قَسْـــرِ
ووسّـعتُ سُـبْلَ الجـودِ طبعًـا وصـنعةً ... لأشـياءَ فـي العليـاءِ ضـاق بهـا صـدري
فـلا مجـدَ للإنسـانِ مـا كـان ضـدَّهُ ... يشـاركُهُ فـي الـدهرِ بـالنهيِ والأمـرِ[4]

ويشير في البيت الأخير إلى أنّ الطموح يمكن أيضًا أن يكون صفة لأي شخص، ولكن ما من أحد في عصره كان يستطيع أن يشعر بمثل هذا التوتر الكبير، فهو كان يطمح

(١) ديوان ابن زيدون: ٣٥.
(٢) محمد بن إسماعيل بن عباد اللخمي القاضي، أبو القاسم، كان ذا همة عالية طامحًا للمعالي، لذا اصطنعه القاسم بن حمود وقلد القضاء. ينظر: الحلة السيراء: ٣٤/٢-٣٦، المعجب في تلخيص أخبار المغرب: ٦٧.
(٣) الحلة السيراء: ٣٨/٢.
(٤) ديوان المعتضد بن عباد، (بحث): ١١٤.

أن يجمع كل شبه الجزيرة تحت إمرته، حتى إنّ اللذات لم تستطع أن تثنيه عن خططه ومشاريعه[1]، يقول:

أنـامُ ومـا قلبـي عـنِ المجـدِ نـائمُ ... وإنّ فـؤادي بالمعـالي لَهـائمُ
وإنْ قعـدت بـي علـةٌ عـن طِلابِهـا ... فـإنّ اجتهـادي فـي الطِّـلابِ لقـائمُ
يعـزُّ علـى نفسـي إذا رُمـتُ راحـةً ... بـراحٍ، فتثنينـي الطبـاعُ الكـرائمُ
وأسـهرُ ليلـي مفكـرًا غيـرَ طـاعمٍ ... وغيـريَ علـى العـلّات شـبعانُ نـائمُ
ينـادي اجتهـادي إن أحـسّ بفتـرةٍ: ... ألا أيـن يـا عبّـادُ تلـك العـزائمُ؟
فتهتـزُّ آمـالي وتقـوى عزيمتـي ... وتـذكرني لـذاتهنّ الهـزائمُ[2]

إنّ ذات الشاعر القلقة من استباقه إلى المجد وعزمه الشديد في أن يتفرد في نيل المعالي، دفعه إلى طلب العلى وترك ملذات الدنيا من نومٍ وراحة وهناء، فأمله وعزمه يذكّرانه ويقوّيانِه ويحذّرانِه مَن (اللذة) فهي تورد الهزيمة للإنسان وتثبط عزيمته.

هذا الطموح نراه عند ابنه المعتمد أقل شأنًا وأكثر اعتدالاً في رغباته، لكن الشموخ وعدم الرضا عن سياسة الخضوع الذي أراده له بعض أنصاره كي ينجو من الموت، فشموخ العربي واضح لديه، فهو يفضل الموت بعزة من دون الحياة بذل وهوان، فذاته وما كانت تطمح إليه من تفرد تأبى عليه هذا الخضوع والذل، يقول:

كَـم وقعـة لـي فـي الأعـداء واضِـحَة ... تَفنـى اللّيـالي وَمـا يَفنـى لَهـا الخبـرُ
سارَت بِها العيسُ في الآفاقِ فانتَشَرَت ... فَلَـيسَ فـي كُـلِّ حَـيٍّ غَيرهـا سَـمَرُ
لازلـتَ ذا عِـزّةٍ قَعسـاءَ شـامِخَةٍ ... لا يَبلُـغ الـوَهمُ أَدناهـا وَلا البَصَـرُ[3]

إنّ ذات الشاعر تنهره وتقوي عزيمته وشجاعته عن الراحة، وهذا مشابه لما كان عليه أبوه المعتضد، فالوهن والاستسلام له لا يجلبان للإنسان سوى الضعف والاتكال على الغير الذي لا يجدي نفعًا، فذاته تأبى إلا أن يكون متفردًا وذا عزيمة قوية كي ينال المجد الذي يريده.

وهذا عبد الجليل بن وهبون يقول:

---

(١) ينظر: الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمته التوثيقية: ٣٧٨.

(٢) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٢-١١٣.

(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ٤٠، وينظر: ٨٨. قعساء: القعس نقيض الحدب وهو خروج الصدر ودخول الظهر. ينظر: لسان العرب: مادة (قعس).

وإنـــي لفـــي دهـــرٍ فـــرائسُ أُســـدِهِ ... ســـدًى عبثـــتْ فيـــه نيـــوبُ كـــلابِ
أتخفـــى علـــى الأيـــام غُـــرُّ منـــاقبي ... وقـــد بـــذَّ شـــأوي شـــأوَ كـــلِّ نِقـــابِ
ويركبُنـــي رســـمُ الخمـــولِ وقـــد غـــدتْ ... خصـــالُ العـــلا والمجـــدِ طـــوعَ ركـــابي
ســـأرقى بهمـــاتي قصـــارى مراتبـــي ... وإنْ كـــان أدناهـــا يطيـــلُ طِلابـــي
لـــتعلمَ أطـــرافُ الأســـنّةِ أنّنـــي ... كفيـــلٌ بهـــا عنـــد الصـــدا بشـــرابِ
وتشـــهدَ أطـــرافُ اليراعـــاتِ أنّنـــي ... بهـــنَّ مصـــيبٌ فَصْـــلَ كـــلِّ خطـــابِ
ولـــيس نـــديمي غيـــرَ أبـــيضَ صـــارمٍ ... ولـــيس ســـميري غيـــرَ شـــخصِ كتـــابِ[1]

إنّ أهم صنعة كان يفخر بها ابن وهبون هي الشجاعة وحب الحرب والبطش بالأعداء، فذاته تطمح إلى نيل المعالي، وكما عند من ذكرنا سابقًا نراه ينبذ الخمول والراحة لأنها تثنيه عن المجد، فالهمّة في طلب التفرد من خلال أطراف الأسنّة كفيلة لديه بإطالة الهمة والمنزلة مع أنه يقول إنّ أقصر منزلة لديه هي أعلى من أي منزلة لدى الآخرين، هنا نرى شعوره بالتفرد والتعالي لديه بشكل قوي، ولديه مقطوعة شهيرة يفخر فيها بقدرة ذاته على تذليل الصعاب وعلو همته وشأنه واستخفافه بالمتاعب، فهو يحاكي بذلك المتنبي (ت٣٥٤هـ) في كبريائه وشموخه وعزة نفسه[2]، يقول:

بينـــي وبـــينَ الليـــالي هِمّـــةٌ جلـــلُ ... لـــو نالهـــا البـــدرُ لاســـتخذى لـــهُ زُحَـــلُ
ســـرابُ كـــلِّ يبـــابٍ عنـــدها شَـــنَبٌ ... وهـــولُ كـــلِّ ظـــلامٍ عنـــدها كحـــلُ
مـــن أيـــن أبخَـــسُ لا فـــي ســـاعدي قِصَـــرٌ ... عـــن المعـــالي ولا فـــي مِقْـــوَلي خَطَـــلُ
ذنبـــي إلـــى الـــدهر إنْ أبـــدى تعنُّتَـــهُ ... ذنـــبُ الحســـامِ إذا مـــا أحجـــمَ البَطَـــلُ
يـــا طالـــبَ الـــوفْرِ إنّـــي قمـــتُ أطلُبُهـــا ... علیـــاء تغنّـــى بهـــا الأســـماع والمُقَـــلُ
لا كـــانَ للعـــيشِ فضـــلٌ لا يجـــودُ بـــهِ ... يكفـــي المهنّـــدَ مـــن أســـلابهِ الخلَـــلُ[3]

إنّ ظاهرة الأنفة وشكوى الدهر هي من السمات البارزة لدى الذات الأندلسية وسعيها للتفرد والشعور بهذه الأمور هو الذي يقوده للتذمر من عصره ومجتمعه، فذاته تعيش في غربة عن كل شيء سوى عن ما تملكه من علم أو شجاعة أو أي صفة تميزه من غيره، وتعطي لذاته تفردها. فهذا ابن حزم يفخر بعلمه والتفوق به، إلا أنّ عيبه أنه من أهل المغرب الذين لم يكتب لهم الشهرة كأهل المشرق، يقول:

---

(١) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١١٧-١١٨. الشأو: الغاية والأمد، أو المدى. ينظر: لسان العرب: مادة (شأو).
(٢) ينظر: دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام: ١٠٩.
(٣) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٤٦-١٤٧.

سـموتُ بنفسـي لا بمجـدٍ هَـوَتْ بـهِ ... مـنَ الـزمنِ الغـدّارِ آلاتُـهُ الحُـدْبُ
وإن شـئت أخبـار الـدهورِ فـإنّني ... أنـا جـامعُ التـاريخِ مـذْ نَبَـتَ الهَضْـبُ
يسـافرُ علمـي حيـثُ سـافرتُ ظاعنًـا ... ويصـحبُني حيـثُ اسـتقلّتْ بـيَ النجـبُ
أنـا الشـمسُ فـي جـوِّ العلـومِ منيـرةٌ ... ولكـن عيبـي أنّ مطلعـي الغـربُ
ولـو أننـي مـن جانـبِ الشـرقِ طـالعٌ ... لجد علـى مـا ضـاع مـن ذكـري النّهـبُ
ولـي نحـو أكنـاف العـراق صـبابةٌ ... ولا غـرو أن يسـتوحشَ الكلـفُ الصَّـبُّ
فـإن يُنـزِلِ الـرحمنُ رحلـيَ بيـنهم ... فحينئـذٍ يبـدو التأسُّـفُ والكَـرْبُ
وكـم قائـلٍ أغفلتُـهُ وهـو حاضـرٌ ... وأطلـبُ مـا عنـه تجـيء بـه الكتـبُ
هنالـك يـدري أنّ للعبـدِ قِصّـةً ... وإنّ كسـادَ العلـمِ آفتُـهُ القـربُ[1]

والشاعر ابن حداد الأندلسي (ت٤٨٠هـ) يفخر بعلمه وذكره الذي تتناقله الآفاق، متعجبًا ممن يطعن بعلمه ويتجاهله، يقول:

عَجِبْـتُ لِغَمَّـازِيْنَ عِلْمِـي بِجَهْلِهِـمْ ... وإنَّ قَنـاتِي لا تَلِـيْنُ علـى الغَمْـزِ
تَجَلَّـتْ لهـمْ آيـاتُ فَهْمِـي ومَنْطِقِـي ... مُبَيِّنَـةَ الإعجـازِ مُلْزِمَـةَ العَجْـزِ[2]

ويقول أيضًا:

إلى الموتِ رجعي بعد حينٍ فإنْ أمُتْ ... فقـد خُلِّـدَتْ خُلّـدَ الزمـانِ منـاقِبي
وذِكْـرِيَ فـي الآفـاقِ طـارَ كأنّـه ... بكـلِّ لسـانٍ طِيْـبُ عـذراءَ كاعِـبِ[3]

إنّ هذا الشاعر يحاول إثبات علمه وردّ من ينكر هذه الخصلة بأنها هي التي تميز ذاته وهي التي أعطته تفرده مهما حاولوا ثنيه، فذِكره قد انتشر من خلال انتشار علمه في الآفاق، وحتى الموت لن يثني ذاته وتفردها، فالمناقب والمآثر خالدة خلد الزمان.

وتتكرر ملامح الغربة لدى ابن دراج القسطلي، فبلاده لم تُؤوِهِ والزمان لم يوفِّه حقَّه، فهو يشعر أن الأندلس لم تعطه مكانته، لكن أرض العراق (المشرق) ترحب به لأنها تعرف قيمته وعلو شأنه ومدى تفرده وأصالته، يقول:

فَـإنْ غَرَّبَـتْ أرضُ المغـاربِ مَـوئِلي ... وأنْكَرَنِـي فِيهَـا خَلـيطٌ وخِـلّانُ
فكَـمْ رَحَّبَـتْ أَرْضُ العِـراقِ بمقـدمي ... وأَجْزَلَـتِ البُشْـرى عَلـيَّ خُراسـانُ
وإنَّ بـلادًا أخرجَتنِـي لَعُطَّـلٌ ... وإنَّ زَمانًـا خـان عَهـدي لَخَـوَّانُ

(١) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٣٥.
(٢) ديوان ابن الحداد: ٢٢٣. الغمز: العصر والكبس باليد. يقال: غمز القناة إذا عضها وعصرها.
(٣) م. ن: ١٥٤.

سَـــلامٌ عَلَـــى الإِخـــوانِ تَســـليمَ آيـــسٍ وسُـقيًا لِـدَهْرٍ كَـانَ لِـي فِيـهِ إِخْـوانُ[1]

أمّا ابن شُهيد فقد كان مز هوًّا بنفسه؛ لأن ذاته و شعور التفرد لديه ربما يكون هو وابن حزم الأندلسي أعمق من غيرهما؛ لأنهما قطعا مع محاكاة النماذج المشرقية التي كان الآخرون عبيدًا لها، وهما كانا يطمحان إلى تعبير أدبي أكثر انتماءً إلى زمنهما والمكان الذي يعيشان فيه، تعبير أكثر مباشرة وأكثر اتصالاً بالأندلس[2]، فأبدع ابن شهيد في التوابع والزوابع وأبدع ابن حزم في طوق الحمامة، كما أبدعا في شعريهما، بهذا نجد تفرد ابن شهيد من مسلّمات شخصيته وذاته و ما تطمح إليه، فها هو هنا يحاجج من يخاطبه ويفخر بذاته في أنها لا تثنيه حوادث الدهر وتخرجه عن حلمه، فهو لا ينزل منزل الجهلاء، فالعلم والعفاف مفخرة لديه وهي تميزه من الناس جميعًا، يقول:

وَمـــا أَلانَ قَنـــاتِي غَمْـــزُ حادِثَـــةٍ ولا اسْـــتَخَفَّ بحِلْمِـــي قَـــطّ إِنْسَـــانُ
أَمْضِي علـى الهـوْل قـدْمًا لا ينهنِهنـي وأَنثنِـــي لســـفِيهي وهْـــو حـــرْدانُ
ولا أُقـــارِض جُهـــالاً بِجهلِهِـــم والأَمْـــر أَمْـــرِي والأَيـــام أَعْـــوانُ
أُهِيـــب بالصـــبْرِ والشـــحْناءُ ثـــائِرة وأَكظِـــم الغـــيْظ والأَحْقـــاد نيـــرانُ
وَمـــا لِسـانِيَ عِنـــد القـــوْمِ ذو ملـــقٍ ولا مقـــالِي إِذا مـــا قلـــت إِدْهـــانُ
ولا أَفـوه بغيْـرِ الحـق خـوْف أَخِـي وإِنْ تـــأَخر عنـــي وهْـــوَ غضـــبانُ
بـــالعِلمِ يفخـــر يـــوْم الحفـــلِ حامِلُـــه وبالعفـــافِ غـــداة الجمْـــعِ يـــزدانُ[3]

وأما ابن عمار فإنّ بذور التمرد كانت متمكنة في نفسه، بسبب الحقبة المضطربة التي كانت تعيش فيها الأندلس في عصره، وكذلك اعتداد ابن عمار بنفسه وفخره بحنكته السياسية، لذا نرى ذاته و شعورها بالتفرد واضحًا لديه، فهو لا يرى أنه مدين لسيده (المعتمد بن عباد) بشيء؛ لأنه من أدار الدولة وأوسع من نفوذها، فإليه الفضل في ذلك كله، وهنا نرى عنصر التعالي والتفرد واضحًا في نفسه وفي شعره[4]، فها هو يقول مفاخرًا بنفسه:

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ٨٩. الموئل: المنجى وهو الملجأ. لسان العرب: مادة (وأل)، عُطَّل: أي بلا سمة أو لا حُليَّ عليها. لسان العرب: مادة (عطل).
(٢) ينظر: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: ٦٠٧/١.
(٣) ديوان ابن شهيد الأندلسي: ١٦١. النهنهة: الكفّ، تقول: نهنهتُ فلانًا إذا زجرتَهُ فتنهنَه: أي كففته فكف. لسان العرب: مادة (نهنه). حردان: متنحٍ معتزل. لسان العرب: مادة (حرد).
(٤) ينظر: محمد بن عمار الأندلسي: ١٢٤.

إنـي ابـنُ عمـار لا أخفـى علـى أحـد ... إلا علـى جاهـلٍ بالشـمس والقمـرِ
وبـين طبعـي وذهنـي كـل سـابقةٍ ... كالسـهم يبعـد بـين القـوس والـوترِ
إن كـان أخّرَنـي دهـري فـلا حـرجٌ ... فوائـد الكتـب. .. فـي الطـررِ[1]

ويقول من قصيدة أخرى في الفخر بنفسه والزهو بذاته:

علـيَّ وإلا مـا بكـاءُ الغمـائمِ ... وفـيّ والا مـا نيـاحُ الحمـائمِ
وعنّـي أنـارَ الرعـدُ صـرخةَ طالـبٍ ... لثـأرٍ وهـزّ البـرقُ صـفحةَ صـارمِ
ومـا لبسـتْ زهـرُ النجـومِ حِـدادَها ... لغيـري ولا قامـتْ لـهُ فـي مـآتمِ[2]

إنّ ذاته المضطربة تدعوه إلى السعي للتفرد، من خلال الحكم والملك، فهو يستجدي من عناصر الطبيعة وما حوله، وهي التي تعرف مكانته أن تنوح وترثي حاله وما جره إليه طموحه من سجن ومهانة، وهي (ذاته) التي كانت تأبى الذل.

وأما ابن عباد فإنه حين أحس بدنوّ أجله رثى نفسه وأوصى أن تكتب على قبره أبيات، وهي:

قَبـرَ الغَريـب سَـقاكَ الـرائِحُ الغـادي ... حَقّـا ظَفَـرتَ بِأشـلاء ابـن عَبّـادِ
بِـالحِلمِ بـالعِلمِ بِـالنُّعمى إِذِ اتّصـلَت ... بِالخَصـبِ إِن أَجـدَبوا بـالري لِلصـادي
بالطـاعِنِ الضـارِبِ الرامـي إِذا اقتَتَلـوا ... بِـالمَوتِ أَحمَـرَ بالضـرغامةِ العـادي
بالـدَّهرِ فـي نِقَـمٍ بِـالبَحرِ فـي نِعَـمٍ ... بِالبَـدرِ فـي ظُلَـمٍ بِالصَّـدرِ فـي النـادي
وَلَـم أَكُـن قَبـلَ ذاكَ الـنَّعشِ أَعلَمُـهُ ... أَنَّ الجِبـالَ تَهـادى فَـوقَ أَعـوادِ[3]

فالشاعر يسرد صفاته التي اتصف بها من حلم وعلم وجود وشجاعة وغيرها من الصفات التي تميزه وتعطيه شعور التفرد. إنّ ابن عباد وهو الذي فقد ملكه ونُفي وهوى نجمُه يحاول حين وفاته أن يذكره الناس ويذكروا مكانته، فذاته تأبى أن يُنسى وهو الذي قد ملأ دنيا الشعر والشعراء بقوله وعطاياه، وهو الذي كان فريد زمانه بهذا، والشعراء لم يبخسوه حقه، فقد مُدح وهو في منفاه لا يملك من العطاء شيئًا ورُثِيَ بعد موته كذلك. إذن هذا دليل على تفرد ذاته وعلو شأنه ومكانتها بين الناس في زمانه.

(١) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٤٥.
(٢) م. ن: ٢٠٩.
(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ٩٦.

ويفخر أبو بكر بن الملح (ت٥٠٠ هـ)[١] بحلمه الذي يورده مورد النجباء ويرفع مكانته، فهو لا يقابل من يسيء إليه بالإساءة، بل يترفع عن ذلك كي يحس بالتفرد والتميز بعدم ارتكاب الإساءة كما ارتكبت بحقه، فيقول معاتبًا:

لقد ظلمتْني أمةٌ ما خَمَشْتُها ... بلحظٍ وقد عَمَّتْ حشاي ندوبا
توهمتُهم سلمًا فسولمتُ ظاهرًا ... وشَبّوا على ظهرِ المغيبِ حروبا
وثقتُ بهم في النائباتِ فأخلفوا ... وكانوا إلى جنبِ الخطوبِ خطوبا
فكم صاحبٍ منهم يبيت بقلبهِ ... بعيدًا ويغدو باللسانِ قريبا[٢]

ويقول في أخرى:

نشرتُ للحمدِ طيبًا عن شذا نفسٍ ... بعثتهُ عن ضميرٍ غيرِ متّهَمِ
فنوّرتْ بالقوافي روضةٌ أُنُفٌ ... في تربةِ العقل تُسقَى وابلَ النّعَمِ
ليَ الثوابُ فلم أرجعْ لمشكلةٍ ... عن اليقينِ ولم أعكفْ على صنَمِ
لي همّةٌ ما يزال الدهرُ يطلبُها ... وما تزالُ من التأميلِ في حَرَمِ[٣]

إنّ ذات الشاعر وشعورها بالتفرد واضحان في هذين النصين، فشعره هو الطيب الذي يخرجه للناس، وقوافيه نورٌ للرياض التي حولهم، وذاته ــ وإن تقدم به العمر ــ لها همة في العطاء لا يستغنى عنها، وهو لم يسر في حرام، لهذا نراه غير مكترث بالخصوم؛ لأنّ ذاته مترفعة عنهم، فهو يبعدها عنهم؛ لأنها تحس بالتفرد، و هذا الشعور جعله مترفعًا حتى عن مجاراة الخصوم أو كل من يمس ذاته أو كيانه بالصفح الجميل عنه.

إنّ الأندلسيّ حين سماعه شعر المشرق لم يبق مبهوتًا أمامه، بل أراد مجاراته والتفوق عليه، فشعراء الأندلس من خلال معارضاتهم للمشارقة أرادوا إثبات ذواتهم وتفردها، فابن عبد ربه عارض قصيدة مسلم بن وليد (ت٢٠٨هـ) التي يقول فيها:

أديرا عَليَّ الراحَ لا تَشرَبا قَبلي ... وَلا تَطلُبا مِن عِندِ قاتِلَتي ذَحلي[٤]

(١) أبو بكر محمد بن إسحاق اللخمي: من أهل شلب يعرف بابن الملح وابن الملاح، كان له ابنان هما أبو القاسم أحمد وأبو محمد عبد الملك وقد رويا عنه، وهو شاعر وخطيب ماهر. ينظر: القلائد: ٥٥٨/٢، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٣٤٠/٣/٢، والمغرب في حلى المغرب: ٣٨٣/١.

(٢) شعر ابن الملح أبي بكر محمد بن إسحاق اللخمي (ت٥٠٠ه) (بحث): ٣٢١. الخمش: الخدش على الوجه، وقد يستعمل في سائر الجسد. لسان العرب: مادة (خمش).

(٣) م. ن: ٣٣٢.

(٤) ديوان صريع الغواني: ٣٣. الذحل: الثأر. ينظر: لسان العرب: مادة (ذحل).

فعارضه ابن عبد ربه بقوله:

أَتَقتُلنـــي ظَلَمًـــا وتجحَـــدُني قَتلـــي ... وقـد قـامَ مِـن عينيـكَ لـي شـاهِدا عَـدْلِ
أَطُـلَّابَ ذحلـي لـيسَ بـي غَيـرُ شـادنٍ ... بعينيـهِ سِـحرٌ فـاطْلبوا عنـده ذحلـي[1]

أراد من معارضته لشعر المشرق التفوق عليهم، ومن ثَمّ إثبات ذاته الأندلسية وإظهار مقدرته في ذلك، وهو ما أشار إليه في كتابه العقد الفريد حين قال: «فمن نظر إلى سهولة هذا الشعر مع بديع معناه ورقة طبعه لم يفضل شعر صريع عنده إلا بفضل التقدم»[2].

إنّ الشاعر الأندلسي لم يبقَ مقلّدًا أو تابعًا ذليلاً لما يأتي من المشرق، بل صار مبدعًا ومحرّرًا لذاته، عاصيًا على قيود التبعية، لذا نراهم يثبتون جدارتهم في مثل هذه المعارضات التي تبين طلب ذواتهم لهذا التفرد. لكن هذا لم يكن مهيأً للجميع، فهناك من الشعراء من أخفق في معارضته، وهناك من كان يعتذر عن المعارضة لعجزه، كما حدث مع صاعد البغدادي (ت٤١٧ هـ)[3] حين طلب منه المنصور بن أبي عامر معارضة قصيدة لأبي نواس وهي (أجارة بيتنا أبوكِ غيورُ)[4] فأبى صاعدٌ إجلالاً لأبي نواس، وقال:

إنِّـــــي لَمســـــتَحيي عُـــــلاَ ... كَ مِـــنَ ارتِجَـــالِ القَـــولِ فِيـــهِ
مَـــن لَـــيسَ يُـــدرَكُ بِالرَّوِيْـــ ... ـــــيَةِ كَيـــفَ يُـــدرَكُ بِالبَدِيـــهِ[5]

لكن المنصور أصر عليه فجاءه من الغد فأنشده قصيدته التي أولها:

خـــدالَ البـــرى إنـــي بِكُـــنَّ بصـــيرُ ... طـــوتكُنَّ عنـــي خُلْسَـــةٌ وقتيـــرٌ
وباتـــت كمـــا باتـــت مهـــاةُ خميلـــةٍ ... لهـــا جُـــؤذَرٌ عنـــد الصِّـــراةِ عقيـــرُ[1]

---

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٣٢.
(٢) العقد الفريد: ٢٤٦/٦.
(٣) صاعد بن الحسن الربعي اللغوي، أبو العلاء البغدادي، من الوافدين إلى الأندلس من المشرق في أيام هشام ابن الحكم المؤيد وولاية الحاجب المنصور بن أبي عامر، كان عالمًا باللغة والآداب والأخبار حسن الشعر، له كتاب الفصوص الذي لم ينل مكانته عند المنصور لذا ألقي في النهر. ينظر: جذوة المقتبس: ٣٧٣/١، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١٠/٧/٤، وبغية الملتمس: ٤١٣/٢، ونفح الطيب: ٧٥/٣.
(٤) ينظر: شرح ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ: ٣٨١.
(٥) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢٠/٧/٤.

إنّ المنصور أراد من صاعد أن يكون مبدعًا وأن لا يعجزَهُ شيء، فالمهم أن يحاول، فإنْ أخفق لا يعد ذلك مثلبة، وإن أجاد فله الفضل والتفرد بذلك. إذن كان حكام الأندلس وخلفاؤها هم من شجع الشاعر على تكوين ذاته وإبراز موهبتها من خلال سعيها لتفردها ومجاراة المشرق، بل والإبداع والتفوق.

إننا نجد من حكام الأندلس وأمرائها من كان يفرض تقليد المشرق على شعرائهم، فلا يتقدم عنده سوى من أجاد فيه، فهذا المظفر بن الأفطس (ت٤٦٠ هـ)[٢] صاحب بطليوس يقول: «من لم يكن شعره مثل شعر المتنبي أو المعري فليسكت، ولا يرضى بدون ذلك»[٣]، وهذا ما دعا كثيرًا من الشعراء كما ذكرنا سابقًا إلى الشعور بالغربة من خلال التقليل من شأنهم، فهم لا ذنب لهم سوى أنّ الأندلسي ينظر لما هو مشرقي بعين الإجلال، وينظر إلى ابن بيئته بعين التبعية والتصغير لا بعين التفضيل والمساواة وإعطائه المكانة التي يستحقها.

إنّ عنصر الجمال موجود في كل عصر وحين، ولا يتأتى إلا لمن يشعر به ويذحي ذاته عن كل ما يشوبها من أمر، ويقلل من شأنها، فالذات الإنسانية هي من تعطي للشاعر المكانة وهي التي تميزه ممّن سلب منه ذاته، ليس بسجن، أو فقر، أو أي أمر آخر، وإنما تسلب الذات حين يفقد صاحبها الشعور بالتفرد والضياع.

فالشاعر من خلال لغة الذات وصراعه مع نفسه ومع الآخر يكون مذهبه في الحياة وتكون روابط مع ذوات الآخرين التي تعطيه المكانة عندهم والثقة بإبداعه في نفوسهم ومشاعرهم.

لقد عبر الأندلسيون عن ذواتهم وشعورهم بالتفرد، من خلال ما قدمنا من نماذج حاول فيها أصحابها مخاطبة الناس وإشعارهم بأهمية الأندلسي وقيمته، من خلال ألفاظ المخاطبة وأسلوب الحوار، وإعطاء صفات الشجاعة والإقدام والبأس في المواقف

---

(١) م. ن: ق٢٠/٧/٤. خدال: الخدْل: الغليظ الممتلئ الساق. لسان العرب: مادة (خدل)، البرى: التراب. لسان العرب: مادة (بري)، والعقير: هو قطع إحدى قوائم الحيوان قبل النحر. لسان العرب: مادة (عقر).

(٢) المظفر محمد بن عبد الله ين محمد بن مسلمة بن الأفطس، وهو أديب ملوك عصره بلا مدافع ولا منازع، وله التصنيف المسمى (المظفرية) في خمسين مجلدًا، تولى الحكم بعد أبيه، فاستقامت أموره لشجاعته وفضله. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٣٦٤/١، وتاريخ إسبانية الإسلامية (أعمال الأعلام): ١٨٣، ونفح الطيب: ٤٦٦/٤.

(٣) تاريخ إسبانية الإسلامية أو (أعمال الأعلام): ١٨٤.

الصعبة، فمعرفتهم العلمية ونفسياتهم العزيزة هي التي تأنف عن احتمال الضيم، وكذلك رأينا في معارضاتهم للمشرق كيف استطاعوا إثبات ذواتهم إبداعًا أو إخفاقًا.

فالإبداع شهد لهم بالحسن والأصالة، والقصور اعترف لهم بالمحاولة الجادة للذات التي تريد الخروج من كل ما هو مألوف ومعروف. ومن هنا كان الأندلسي مبدعًا وأصيلاً ومتميزًا، وكشفت ذاته عن ذلك الإبداع والتميز من خلال شعرها الذي عرفه الكثير، وتغنى به الناس من أهل المشرق قبل غيرهم.

المبحث الثالث

جمالية الرجل الأندلسي

قد يكون من السهل التعرف على مواطن الجمال في الطبيعة، ومع حديثنا عن مقاييس الجمال البشري فلا يمكننا أن نأمن الزلل، ومهما اختلفت المعايير التي نقيس بها الجمال، فإنّ هذا الاختلاف لا يؤثر إلا قليلاً في بصيرة النفس التي تعرف من الجمال أصوله وتنجذب إليه بقوة الغريزة، لكن مقياس الجمال المتعلق بالرجل هو نفسه المقياس القديم ما يزال معمولاً به حتى الآن، فالرجل القوي الذشيط المتين البذيان، المتناسب الأعضاء هو المثل الأعلى منذ القدم(١).

فقد كان مثال الجمال في إسبرطة وأثينا هو الشباب الممتلئ بالرجولة، فهو يجمع بين الجمال والشجاعة. لكن المرأة هي منبع الجمال ومعياره، وهي تسلم بحكم الرجل عليها، والمرأة لا تنجذب للجمال في الرجل، بل تنجذب نحو القوة والقدرة على تذليل الصعاب، وهي من صفات الرجولة(٢).

وجمال الرجل على قسمين: جمال جسمي وجمال روحي، الأول منهما يمثل صورته وهيئته الخارجية، وأما الثاني فهي الشمائل والصفات التي تكوّن شخصيته.

وهناك فرق بين الجمال والملاحة عند الرجل، فالأول لا يجوز إلا في رجل معتدل القوام، متناسب التقاسيم، وفيه مع ذلك شيء من الفتنة، وأما الأخرى (الملاحة) فتتوافر حتى في الرجل القبيح الوجه ما دام خفيف الروح رشيق الحركة، وهناك حوار بين رجل وزوجه التي قالت له: ما أجملك! فردّ عليها أنه لا يملك عمود الجمال، ولا رداءه ولا برنسه، فقالت له: وما هو؟ قال: أما عموده فطول القامة وفيَّ قِصَر، وأما رداؤُهُ فالبياض، ولستُ بأبيض، وأما برنسُهُ فسواد الشعر وأنا أصلع. ولكن لو قلتِ: ما أحلاك! وما أملحَك!

(١) ينظر: ألوان من الجمال والغزل: ١٣٥.

(٢) ينظر: م. ن: ٦٤-٦٥.

لكان أولى. إذن فالرجل يعوض عن دمامة الخَلق بدماثة الخُلُق، والملاحة أوسع من الحُسن والجمال؛ لأنها تكون في كل شيء إن اشتمل عليها(١).

وهذا الموضوع سنعرضه من خلال رؤية المرأة لشريكها في الوجود، فالمرأة الأندلسية الشاعرة كانت لها نظرتها الخاصة نحو الرجل، وربما تكون أصدق من نظرة الرجل إليها؛ لأن المرأة تتحدث بعاطفة أكبر وتنساق وراءها، لهذا نرى الرجل وغرائزه ـ المادية والمعنوية ـ هي أكثر تحكمًا به. والمرأة تتمسك بجمال الروح قبل جمال الجسد، عكس الرجل الذي يتمسك بجمال الجسد قبل الروح، لهذا كانت المرأة وما تقوله في الرجل أقرب مما يقوله الرجل إلى الصدق الفني.

وقد شاركت المرأة الأندلسية في ميادين الأدب المختلفة ولا سيما الشعر، فهي تتغزل بالرجل وتمدحه وتفخر به في ظل أنوثتها، وتهجوه ولا تتورع من ترديد الألفاظ البذيئة بحقه؛ لأن الشاعرة الأندلسية كانت تتمتع بالكثير من الحرية والجرأة، كذلك سجلت بحقه أشعارًا رقيقة في الشكوى والرثاء والحنين والتهنئة وغيرها، بهذا شاركته إبداعه، وأثبتت قدرتها على الخلق الجميل والإبداع الخالد(٢).

وقيل لأعرابي: ما جمال الرجل؟ قال: طول الجسم، وضخم الهامة، ورحب الشدق وبُعد الصوت(٣). ونسي صدقه وأخلاقه وشجاعته وغيرها، إذ ركّز على جمال الرجل الجسمية، لكن توهج هذا الجمال يكون بجمال الروح بأفعاله وشمائله.

والجمال عند الرجل يكون بحسن منطقه وبلاغة لسانه، وليس في شكله الخارجي أو حتى في فعله، إنْ لم يؤطّر هذينِ بقولٍ جميل وبلاغة رائعة، فهذا الرسول ﷺ يقول: (الجمال في الرجل اللسان)(٤)، وفسّر قوله هذا بحديث آخر يقول فيه: (الجمال صواب القول بالحق، والكمال حسن الفعال بالصدق)(٥)، لهذا نرى الرسول ﷺ يحذر من النطق

(١) ينظر: البيان والتبيين: ٣٤٠/١.

(٢) ينظر: الشعر النسوي في الأندلس، محمد بن المنتصر الريسوني: ٢٣-٢٤.

(٣) ينظر: جمال المرأة عند العرب: ١٠.

(٤) كنز العمال في سُنن الأقوال والأفعال: ١٠/٣.

(٥) م. ن: ٣٤٤/٣.

بالسوء حينما قال: (إيّاك وما يسوء الأذن)[1]، فهذه كلها من مظاهر جمال الرجل، فبلاغة خطابه وقوة حجته هي التي ترفع من شأنه بين الناس ولا سيما عند المرأة.

وأما أهم الأغراض التي تناولتها الشاعرة الأندلسية وأعطت من خلالها صورة الرجل المثال فهي كثيرة سنتناولها تباعًا.

فالمرأة تحب وتتشوق للقاء الحبيب، فإذا كانت شاعرة عبرت عن هذه العاطفة بأجمل القصائد، بثّت فيها لوعتها على استحياء؛ لأن العرب لم تكن تعطي للمرأة حريتها في ذلك، كما هي الحال مع الرجل، إلا أنّ الشاعرة الأندلسية عبرت عن عشقها وتشوقها، وما تعانيه من ألم الفراق ولوعته، فتغزلت بمحبوبها وعبرت عن تجاربها العاطفية، متجاوزة بذلك ما هو متعارف عليه في المشرق من الكتم والتضييق على قول الشعر من جانب المرأة ولا سيما إظهار عشقها للرجل.

فالشاعرة الأندلسية رسمت بعشقها جمال محبوبها الذي تعشقه، وأغدقت بروحها الجميلة وبأنفاسها العطرة عليه عطايا شعرها، فكان الرجل المدلل عندها، فتحنو عليه حنوَّ الأم على ولدها، فهذه أم العلاء بنت يوسف الحجارية (ق٥ هـ)[2] تنثر رقيق شعرها على حبيبها الذي به يمسي الزمن جميلاً رقيقًا، فمن دون هذا الحبيب لا يكون هناك طعم للحياة، تقول:

كُلُّ ما يَصْدُرُ مِنْكُمْ حَسَنُ ... وبُعلْيَاكُمُ يُحلي الزَّمَنُ
تَعْطفُ العَيْنُ عَلَى مَنْظَرِكُمْ ... وبِذَاكِرِكُمْ تَلَذُّ الأُذُنُ
مَنْ يَعِشْ دُونَكُمُ في عُمُرِهِ ... فَهْوَ في نَيْلِ الأَمَاني يُغْبَنُ[3]

إننا نلمس رقةً وجمالاً في هذه الأبيات التي هي مديح صادق لحبيبها الذي كل ما يصدر منه حسن، وذكراه جميلة، وفي بُعدِهِ غبن.

(١) مسند أحمد بن حنبل: ٧٦/٤.

(٢) أم العلاء بنت يوسف بن حرز المجلس الحجارية نسبة إلى وادي الحجارة في شمالي الأندلس، وأُطلق عليها لقب (البربرية)، وذُكر أنّ لها قصائد وموشحات. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٣٨/٢، نفح الطيب: ١٦٩/٤، نزهة الجلساء: ٢٢.

(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١١٩.

وهذه أميرة المرية أم الكرام بنت المعتصم بن صُمادح (ق٥ هـ)[١]، تجاهر بحبها وتصرخ بلوعتها عليه، فهي تنادي على الناس تطلب إليهم أن يعجبوا معها بما سببه الحب من لوعة، ولعل قلوب الأميرات أقل تحمّلاً وأرق رهافة من قلوب غيرهنّ من النساء، وتتغزل في فتاها بمعانٍ وصيغ صريحة في إعلان العشق، ناسية كل معنى لكبرياء المرأة فلا كبرياء مع الحب أو بين المتحابين[٢]، تقول:

يَـــا مَعْشَـــرَ النَّـــاسِ ألا فَـــاعْجَبُوا ... مِمَّـــا جَنَتْـــهُ لَوْعَـــةُ الحُـــبِّ
لَـــوْلاهُ لَـــمْ يَنْـــزِلْ بِبَـــدْرِ الـــدُّجَى ... مِـــنْ أُفْقِـــهِ العُلْـــوِيِّ لِلتُّـــرَبِ
حَسْـــبِي بِمَـــنْ أَهْـــوَاهُ لَـــوْ أَنَّـــهُ ... فَـــارَقَنِي تَابَعَـــهُ قَلْبِـــي[٣]

فحبها قد استولى على نفسها وتربع في أحشائها وسكن مهجتها، حتى إنها تمنت لو أنها تظفر بخلوة معه بعيدًا عن أعين الرقباء، تقول:

أَلا لَيْـتَ شِـعْرِي هَـلْ سَـبِيلٌ لِخَلْـوَةٍ ... يُنَـزَّهُ عَنْهَـا سَـمْعُ كُـلِّ مُرَاقِـبِ
وَيَـا عَجَبًـا أَشْـتَاقُ خَلْـوَةَ مَـنْ غَـدَا ... وَمَثْـوَاهُ مَـا بَـيْنَ الحَشَـا وَالتَّرَائِـبِ[٤]

لم تكتف الشاعرة الأندلسية بإظهار حبها وإعلانه، بل أعطت صفاتها الأنثوية للرجل، ولعل من طريف ما أنشأت حفصة بنت حمدون الحجارية (ق٤ هـ)[٥] «في مقام الغزل إظهار شخصيتها كامرأة وإبداء الدلال والتيه على من يدل عليها أو يتيه متمسكة كل التمسك بكبرياء المرأة ذات الجمال»[٦]، تقول:

---

(١) أم الكرام بنت المعتصم بالله بن يحيى محمد بن معن بن صمادح التجيبي، شاعرة أندلسية من بيت ملكي إذ كان أبوها ملك المرية، امتازت بالذكاء والفطنة، ونظمت الشعر والموشحات. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٢٠٢/٢، نفح الطيب: ١٧٠/٤، نزهة الجلساء: ٢٠.

(٢) ينظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: ١٤٨.

(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٢٦.

(٤) م. ن: ١٢٦.

(٥) حفصة بنت حمدون، شاعرة وأديبة نشأت في وادي الحجارة بالأندلس، وهي من المائة الرابعة، وتعد رائدة من رواد شعر الغزل في عصرها. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: ٢٤٨/٤، المغرب في حلى المغرب: ٣٧/٢، نزهة الجلساء: ٤٦.

(٦) الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: ١٣٧.

لـــي حَبِيـــبٌ لا يَنْثَنِـــي لِعِتَـــابِ وإذا مَـــا تَرَكْتُـــهُ زَادَ تِيهَـــا
قـالَ لـي هَـلْ رَأَيْـتِ لـي مِـنْ شَـبِيهٍ قُلْـتُ أَيْضًـا وهَـلْ تَـرَى لـي شَـبِيها[1]

وأما الشاعرة نزهون بنت القلاعي (ت ق٥هـ)[2] فتقول:

للهِ درُّ الليـــالي مـــا أحيسِـــنَها ومـــا أحيسِـــنَ منهـــا ليلـــة الأحَـــدِ
لـو كنـتَ حاضـرنا فيهـا وقـد غَفَلَـتْ عـينُ الرقيـبِ فلـم تنظـر إلـى أحَـدِ
أبصرتُ شمسَ الضحى في ساعدي قمر بـل ريـم خازمـة فـي سـاعدي أسـدِ[3]

فالشاعرة تعيش في أفضل ليالي عمرها (الأحد) لأنّ الرقيب غافل عنها، وأنها أبصرت جمال حبيبها، فتصف قوة هذا الرجل وجماله المنير، اللذين هما كالأسد والقمر، أما رقتها وجمالها فلا يخفى على أحد جمال الشمس وضوؤها ضحًى، فاجتمعت عندها صفات وملامح الجمال الرجولي المتكامل، فهو جميل الوجه رقيق المشاعر قوي الشكيمة، وهي في حاجة لهذه الصفات الجمالية كلها؛ لكي تشبع حاجتها النفسية والجسدية.

ومن هنا فقد رسمت الشاعرة الأندلسية في ضوء ما تقدم بعض ملامح الرجل الذي تحب وتعشق، من خلال تغزلها به وما تعانيه من ألم الفراق أو ألم اللقاء، اللقاء الذي لم يترك الواشون من لذته شيئًا، وبغزلها هذا عكست المرأة سلوكها مع الرجل وما يغريها فيه من صفاته الروحية والمادية، لكن «جمال الجسد قلما تذكره وهي إن أحسته لا تسجله»[4]؛ لأنّ المرأة لم تكن بحاجة إلى جمال الرجل الجسدي فقط، لأنّ الرجل يجتذبها برجولته وشهامته، وهذا يجمله ما يحمله من سمات جمالية جسمية تزين هذه الخلال الحميدة.

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ٩١.
(٢) نزهة بنت القلاعي، من أهل غرناطة، شاعرة ماجنة كثيرة النوادر. ينظر: بغية الملتمس: ٧٣٢/٢، التكملة لكتاب الصلة: ٢٥٨/٤، المغرب في حلى المغرب: ١٢١/٢.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٣٢.
(٤) صورة الرجل في شعر الشواعر الأندلسيات (رسالة ماجستير): ٢٢.

إنّ الجمال الجسدي غير ثابت، فكلما تقدم العمر يفقد الإنسان ملامح الجمال المادي، أما الجمال الروحي فهو ثابت يبقى مع بقاء الإنسان، بل يفوح بعد الممات، و هو ما اختص به الرجل العربي(١).

وأرادت المرأة الأندلسية من خلال المديح أن تصل إلى تكوين صورة مثالية للرجل، لتحقق من وراء ذلك ما تطمح إليه كشاعرة أو امرأة، فهذه حفصة بنت حمدون الحجارية (ق٤هـ) تمدح رجلاً يدعى (ابن جميل) وتضفي عليه صفات جمالية وأخلاقية، فتصفه بالجود والكرم وحسن الخُلُق والخَلق، ويبدو أنها كانت تتغزل به، وذلك من خلال تركيزها على وصف جماله، وتسيطر على أبياتها عاطفة هادئة معجبة(٢)، تقول:

رأى ابن جميل أن يرى الدهرَ مجملا ... فكلُّ الورى قد عَمَّهم سيبُ نعمتِه
له خُلُقٌ كالخمرِ بعد امتزاجِها ... وحسنٌ فما أحلاه من حينِ خلقتِه
بوجهٍ كمثلِ الشمسِ يدعو ببِشرِهِ ... عيونًا ويُعشيها بإفراطِ هيبتِه(٣)

وكانت الشاعرة الأندلسية تنتهز الفرص كي تبرز موهبتها الشعرية وتنال الثناء والعطاء، فهذه عائشة بنت أحمد القرطبية (ت٤٠٠هـ)(٤) تدخل على المظفر بن المنصور بن أبي عامر وبين يديه ابنٌ له فتمدحه بقصيدة تتضمن ذكرًا لما عرف عنه وعن قومه من حكمة وشجاعة، تقول:

أراكَ اللهُ فيه ما تريدُ ... ولا برحتْ معاليهِ تزيدُ
فقد دلّتْ مخايلُهُ على ما ... تؤمّلُهُ وطالعهُ السعيدُ
تشوقت الجياد له وهز ... حسام هوى وأشرقت البنود
فسوف تراه بدرًا في سماءٍ ... من العليا كواكبُهُ الجنودُ
وكيف يخيبُ شبلٌ قد نمتْه ... إلى العليا ضراغمةٌ أسودُ
فأنتم آل عامر خيرُ آلٍ ... زكا الأبناءُ منكم والجدودُ
وليدُكُم لدى رأيٍ كشيخٍ ... وشيخُكُم لدى حربٍ وليدُ(٥)

(١) ينظر: القيم الجمالية في شعر الأخطل (رسالة ماجستير): ٧٧، ٨٢.
(٢) ينظر: الشعر النسوي الأندلسي أغراضه وخصائصه الفنية: ٥٢.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ٩٠.
(٤) عائشة بنت أحمد بن قادم، شاعرة وأديبة من أهل قرطبة، امتازت بالفصاحة والبلاغة، وقد عزفت عن مخالطة الرجال وامتنعت عن الزواج وماتت وهي عذراء، واشتهرت بحسن الخط. ينظر: نفح الطيب: ٢٩٠/٤، نزهة الجلساء: ٧١.
(٥) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١١٣.

فالشاعرة هنا تختم قولها بمدح المظفر بصفتي العقل ورجاحته، إذ تقول: (وليدكم لدى رأيٍ كشيخٍ)، وأضفت لهذه الصفة الشجاعة والبسالة عندما قالت: (وشيخُكم لدى حربٍ وليدُ)، وهذا الشطر أكمل المعنى الأول لكيلا يحسب أن رجاحة العقل جبنٌ وتخاذل بل هي حكمة وحنكة، فحتى الشيوخ عند القتال تعود شبابًا لبسالتهم وقوتهم. وتعد الشجاعة من الصفات البارزة التي تكثر في غرض المدح، وقد وجدتها الشاعرة في ابن المظفر الذي تنبأت له بمستقبل مشرق يحقق أمل والده وما يتطلع إليه في قولها:

فقد دلّتْ مخايلُهُ على ما تؤمّلُهُ وطالعُهُ السعيدُ

وفي هذا وصف دقيق لهذا الصغير الذي يبشر بعلامات البسالة الظاهرة عليه، لذلك اشتاقت الجياد لأن يمتطيها، واهتزت السيوف لأن يشهرها في وجه أعدائه، وتلك شجاعة متأصلة في بني عامر(١)، وهي من جماليات الرجل، وأما قولها:

وكيف يخيبُ شبلٌ قد نمتْه إلى العليا ضراغمةٌ أسودُ

فهو من القيم الجمالية التي ذكرتها الشاعرة أيضًا للرجل وهو شرف النسب، فالعربي يفتخر بنسبه في كل حين، وبهذا مدحت آل عامر بقولها:

فأنتم آلَ عامرٍ خيرُ آلٍ زكا الأبناء منكم والجدودُ

وهذه مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري (ق٥ هـ)(٢) يبعث لها الأمير عبيد الله بن محمد المهدي الأموي أبيات شعر مع مال، فتجيبه بقصيدة تمدح ما أرسله وما أعطاها، ذاكرةً الأخلاق وصفاته الرجولية ونسبه العالي وشجاعته، فهي تردّ جميله بأجمل منه، فقد خلدت ذكره من خلال وصفه وإبراز سماته الجمالية، تقول:

مَن ذا يجاريك في قولٍ وفي عملِ وقد بدرت إلى فضلٍ ولم تُسَلِ
ما لي بشكرِ الذي نظّمتَ في عُنُقي من اللآلي وما أوليتَ من قبلي
حليتَني بحُلَى أصبحتُ زاهيةً بها على كلُّ أنثى من حُلى عُطُلِ
لله أخلاقُكَ الغرُّ التي سُقِيتْ ماءَ الفراتِ فرقّتْ رِقةَ الغزلِ

(١) ينظر: الرؤية الذاتية في شعر المرأة الأندلسية، (رسالة ماجستير): ١٤٤-١٤٥.

(٢) مريم بنت أبي يعقوب الشلبي، وتسمى مريم الشلبية نسبة إلى شلب، وهي أديبة شاعرة مشهورة، وكانت تعلّم النساء الأدب، واشتهرت بعد الأربعمائة. ينظر: جذوة المقتبس: ٦٥٠/٢، وبغية الملتمس: ٧٢٩/٢، ونفح الطيب: ٢٩١/٤.

أشبهتَ مروان من غارتْ بدائعُهُ ... وأنجدتْ وغدتْ من أحسنِ المُثَلِ
مَن كان والذُهُ العضبَ المهندَ لم ... يلدْ من النسلِ غيرَ الابيضِ والأسَلِ[1]

في ضوء ما تقدم من النماذج التي تخص المديح يمكنني القول إنّ الشاعرة الأندلسية أبرزت من خلال سردها لصفات الرجل الأخلاقية وشجاعته وجوده وحسن شكله بإعطاء الأنموذج الأعلى للرجل الذي تمدح، إذ تحكم على ممدوحها أنه مالك لهذه الصفات وتكون أبلغ من غيرها؛ لأن كلام المرأة مسموع في كل حين، وتكون حجتها دامغة في كثير من الأحايين؛ لأن هذا الأمر يصدر من مختلف مغاير لجنس الممدوح، فالرجل يحس بنشوة حين يُمدح، فما بالك إن كان من يمدحه شاعرة، وتذكر قيمه الجمالية والرجولية.

وأمّا إذا غضبت المرأة فتُخرج لهيبها نحو الرجل؛ لأنه سبب في إشعال غضبها، فتهجوه وتنزله أسفل منزلة، صدقًا كان أم هزلاً، مع أنّ الهجاء متأخر وقليل في الأندلس.

ومن خلال الاعتذار والعتاب أرادت الشاعرة الأندلسية أن تحافظ على مكانتها لدى الرجال ومحافلهم، وتعطي لمن تعتذر صورة المذقذ الواهب لها الحياة من جديد، فهو الجواد صاحب المروءة الذي يعفو عن المسيء ويقابل الإساءة بالكرم والعفو، إذ ترسم للرجل من خلال هذه الصفات الحميدة صورته الجمالية المعنوية الرائعة.

وأما الاعتذار من الحبيب فتمثله أبيات أم العلاء الحجارية التي تصور فيها الرجل الكريم في أخلاقه وهي تطلب عفوه بكل نعومة إحساس، ومن خلال ذكر هذا الرجل ووصفه بـ (كرم الأخلاق) تحدد جماليته وتبرزها لنا بهذا الشكل الجميل من خلال اعتذارها له عما بدر منها، فهي تقول:

افهمْ مطارحَ أحوالي وما حكمتْ ... بهِ الشواهدُ واعذرْني ولا تَلُمِ
ولا تَكِلْني إلى عذرٍ أبيّنُهُ ... شر المعاذير ما يحتاجُ للكَلِمِ
وكلُّ ما جئتُهُ من زلةٍ فبما ... أصبحتُ في ثقةٍ من ذلك الكرَمِ[2]

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٢٧. العضب: القطع، أو السيف القاطع. لسان العرب: مادة (ضب). الأبيض: السيف. لسان العرب: مادة (بيض). الأسل: الرماح. لسان العرب: مادة (أسل).

(٢) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١١٩.

وأما عتاب المرأة لابن عمها تحديدًا فهو شيء آخر، ووجه تبرز من خلاله المرأة الشاعرة مدى تعلقها وحبها لهذا الرجل، فهذه زينب المرية (ت ق٥ هـ)[١] ترسم لنا من خلال العتاب معاناتها في حبها، وكيف أعجز ذلك أهلها، ولم تذكر لنا صفة لهذا الرجل لكن من خلال هذا الشوق والعتاب والحالة التي وصلت إليها الشاعرة، نعلم إصراره على موقفه منها، تقول:

ألـم تـرَ أهلـي يـا مغيـرُ كأنّمـا ... يفيـؤونَ باللومـاء فيـكَ الغنائمـا
ولـو أنّ أهلـي يعلمـونَ تميمـةً ... مـنَ الحـبِّ تُشـفي قلـدوني التمائمـا[٢]

إنّ العتاب أو الشكوى عند الشاعرة الأندلسية نابع من شعور بالحاجة للغير الذي تعاتبه أو تبثه شكواها، فهي حين تعاتب الحبيب تريد أن تشعره بهذه الحاجة التي لم تعد تقوى عليه، حتى دعتها إلى الإفصاح على الرغم من القيود الاجتماعية. وأما في شكواها فهي تبرز ضعفها وقلة الحيلة، وهنا تُبرز قوة الرجل وكرمه ومكانته، وهي الصفات التي تحبها فيه ولا تستغني عنها في أي وقت.

فهذه زينب المرية تعود وتعرض لنا صفحة أخرى من شعرها ألا و هو حنينها للأحبة، متمثلة بحنينها لزوجها الذي يفارقها بموته، تقول:

أمِـن رسـمِ دارٍ بـالخريفِ تبـادرت ... دموعُـكَ ذكـرى سـالف قـد تجرّمـا
وقـد مـرَّ حبـلُ الحـيِّ إلا معـذرًا ... علينـا شـجاهُ شـجونًا فتلوّمـا
يضـيء خصـاصَ البيـتِ والسـترُ دونَـهُ ... لنـا غـربٌ نابليـه إذا مـا تبسَّـما[٣]

فالمرأة عندما تجد في الرجل القيم الجمالية (الروحية والمادية) بشكل متكامل تكون لوحته أجمل في عينها، فهي تميل إلى الرجل الذي يحوي هذه الصفات كلها، ومع أنه لم يصل إلينا إلا الشيء القليل من الشعر النسوي في الأندلس، الذي لا يمكن أن نبني عليه آراءً قاطعة، إلا أننا نتوصل من خلال اطلاعنا على ما بين أيدينا إلى أنّ المرأة الأندلسية كانت رقيقة المشاعر وصاحبة موقف حازم في الحب والكره، وحاولت إثبات نفسها من

(١) زينب المرية، زينب بنت فروة المرية، أديبة وشاعرة من شواعر الأندلس، ذات حسن وجمال وبهاء وأدب وظرف، رقيقة المعاني جزلة الألفاظ. ينظر: نفح الطيب: ٢٨٦/٤.

(٢) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٨.

(٣) م. ن: ١٠٩.

خلال شعرها، فخاضت ميادينه وشاركت الرجل في الأغراض كلها، فأبدعت وصورت حياتها الاجتماعية أفضل تصوير، ورسمت للرجل صورته الجمالية التي تتمنى أن يصل إليها، فهو الشجاع الذي لا يهاب الإقدام، الكريم الذي لا حدود لكرمه، الرقيق الذي يعطيها ما تستحق من مشاعره الصادقة، وهو الرجل الذي يتذكرها حين ينساها الناس جميعًا فهو رفيق دربها وهو نصفها الثاني المكمل لها في الحياة والمشاعر والعواطف.

المبحث الرابع

جماليات المرأة الأندلسية

اختُلِف في النظر إلى الجميل لاختلاف الشعور والإحساس؛ لأن مرجع ذلك إلى الذوق، والأذواق متباينة، ولعل سبب هذا التباين هو درجة رقي الحضارة والبيئة، لكن هناك خطوطًا عامة يتفق عليها الجميع، متمثلة بـ (التناسق والانسجام والاعتدال)، فهذه مقاييس الجمال يقيسون بها وينسبون إليها، لذا اختُلِفَ في جمال المرأة، فمنهم من رأى الجمال في البدينة المكتنزة، ومنهم من رآه في الدقيقة كالعود، ومنهم من أبصره في المجدولة التي هي بين الهزال والسمن، ومنهم من أرجعه إلى الروح دون الجسم، أو العكس أو لكليهما معًا(١).

والمرأة ملهمة الرجل في نتاجه الثقافي والأدبي، فكانت وحيًا جميلاً ينسج في سبيلها الشاعر قصائده، واستلهم من جمالها ووجودها الأنثوي أدبه، لذلك تعد شريكة للرجل في إبداعه(٢).

إنّ العربي أدرك نسبية الجمال وصعوبة الاتفاق عليه، لكن هناك معاني عامة متداولة عندهم هم راضون عنها ومتفقون عليها بشكل عام، إلا أنها تتبدل وتتطور بتقدم المجتمعات واختلاف العصور، فما كان جميلاً عند الشاعر الجاهلي غير ما هو عند الأموي أو العباسي والأندلسي أيضًا، ولكنهم جميعًا يصدرون عن مفاهيم ورؤى جعلتهم يؤثرون أوصافًا وتعابير جمالية متقاربة في المرأة، وبسبب هذا التقارب لبيئاتهم الحضرية، ووحدة اللغة، وتشابه معانيهم، كانت النتيجة أن جاءت صورة المرأة الأندلسية وقيمها الجمالية مشابهة ومكملة لمفهوم الجمال الأنثوي العربي القديم، مع توافر بعض الاختلاف اليسير الذي يعود للبيئة المعاشة والظروف التي ترافق ذلك العيش براحة وأمن أو خوف وبؤس.

---

(١) ينظر: جمال المرأة عند العرب: ٧-٨، وينظر: ألوان من الجمال والغزل: ١٣٩.
(٢) ينظر: الرؤية الذاتية في شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ٧٥.

ولم يقتصر تأثير المرأة على عصر دون آخر، بل كانت المرأة رقيقة المشاعر تفيض عاطفة وحبًّا، فهي الأم والأخت والحبيبة والزوجة، وهي مصدر سعادة الرجل أو شقائه، وهي ملهمته والعنصر الفاعل من عناصر شاعريته، لهذا سنتحدث عن جمال المرأة من خلال ذوق شريكها في الحياة (الرجل).

لقد حافظت المرأة على سمو مكانتها وموقعها المؤثر في المجتمع العربي منذ العصور الأولى إلى وقتنا الحاضر(١)، ولذا استمرت معها صفاتها الجمالية ونظرة المجتمع لها على أنها محرّكة لكثير من أحداث التاريخ المهمة، فكم من رجل حُكم من خلال جمالها وكم من رجل هامَ على وجهه أو قُتِلَ بسبب هذا الجمال، فهذا الجمال ـ إن أرادت المرأة ـ هو أداة للقتل أو الإحياء.

وقد أحب العربي المرأة من كل الألوان (البيضاء والسمراء والشقراء... إلخ)، فالمرأة جميلة عنده ولا تعصب ولا تميز في ذلك، إلا أن ذلك يحكمه الذوق الفردي، ولكن بشكل عام كانت نظرته تنصف المرأة في ذلك(٢). وهناك اختلاف بين جمال المرأة في البادية عنها في الحضر، فالأولى كانت على طبيعتها من دون تجمل أو تصنّع، وهذا التجمل والتصنع من صفات المرأة التي تعيش في الحاضرة. ولهذا الأمر أثر في نظرة الشاعر العربي لها(٣)، فمدحَ جمال الأولى وذمَّ الثانية أو العكس. وهذا التفريق غير موجود عند الأندلسيين لأن بيئتهم مختلفة عن بيئة الجزيرة العربية الصحراوية، فالمرأة الأندلسية عاشت حياتها في أحضان حضارة مترفة جميلة زاهية فأثرت في شكلها ولونها، وحتى في صفاتها الخُلُقية والنفسية.

فأما رؤية الإسلام للإنسان فهي لا ترسم حدودًا أو تمييزًا بين الرجل والمرأة على مستوى الحقيقة الإنسانية، فهما يجسدان ماهيّة إنسانية واحدة، يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَآءً﴾(٤)، والتمايز الوحيد الذي يقرّه الإسلام هو التمايز الخَلقي الذي له علاقة بالجسد(٥)، لهذا جعل

(١) ينظر: المرأة في الشعر الأموي: ١١.
(٢) ينظر: مفهوم الجمال في الثقافة العربي، (بحث): ٥٥.
(٣) ينظر: العقل في التراث الجمالي عند العرب: ١٥٩، وينظر: جمال المرأة عند العرب: ٦٩.
(٤) سورة النساء: من الآية ١.
(٥) ينظر: جواري الأمراء والخلفاء الأمويين في الأندلس طروب وصبح أنموذجًا، (بحث): ٤.

للجمال شأنًا عظيمًا من خلال أحاديث كثيرة تعظم من شأن الجمال والاهتمام به[١]، فقد قال الرسول ﷺ: (خير النساء من تسره إذا نظر وتطيعه إذا أمر ولا تخالفه في نفسها ومالها)[٢]، وقوله: (إنّ الله جميل يحب الجمال)[٣]، فالمرأة يقاس جمالها من خلال تأثر المقابل بها، «فإذا كان النظر إليها يسرّ الروع فهي رائعة»[٤]، والروع هو القلب أو مكان الفزع منه، أي إن أثرت في نفسية المتلقي (الرجل) ومشاعره أرضت غرورها وأوصلت هذا الجمال لقمة تألقه. ومعاينة الجمال مباشرة أقوى في النفس من معاينة الصورة؛ لأنّ «اللذة الحادثة من رؤية امرأة جميلة أكبر بكثير من رؤية تمثال لتلك المرأة، فاللذة من رؤية الشيء نفسه نابعة من حس ذلك الشيء، أما اللذة من المحاكاة فإنها نابعة من التعجب»[٥].

ولعبت المرأة عند العرب أثرًا مهمًّا من خلال الإلهام وإعطاء الحافز للرجل، وهذا لا يقل عن الإبداع نفسه، فلولا الحافز والدافع عند الإنسان لما أبدع شيء، فأسهمت من خلال جمالها في ترسيخ وجودها، لهذا كانت المدللة عند الرجل، المعذِّبة التي أفقدته بصيرته وعقله وبها كان يعرف بين الناس[٦].. ولذا نجدها قد أثرت بشكل كبير على الحياة العامة والخاصة، فدُوِّن ذلك في الأدب والشعر[٧].

إنّ العربي لم يستطع أن يكبح جماح عاطفته لأنه يعيش ويعجب بالجمال، وهو بطبيعته ميال إلى المرأة، متأثر بجمالها إلى حد ضعفه أمامها وأمام هيمنتها عليه[٨]. لهذا وجدنا من الملوك والأمراء أو الشعراء من كان أسيرًا لهذا الجمال لا يخرج عن طوعه.

وأما جمال المرأة الأندلسية فقد انتقل إليها أنموذج الجمال المشرقي، فالجمال الأموي انتقل بمفهومه إلى الأندلس، وبهذا نجد عناصر الجمال وتشبيهاتهم متشابهة[٩].

(١) ينظر: جمال المرأة عند العرب: ٣٣.
(٢) المستدرك على الصحيحين: ١٧٥/٢.
(٣) م. ن: ٧٩/١.
(٤) دراسات فنية في الأدب العربي: ٢٨.
(٥) العقل في التراث الجمالي عند العرب: ٢٣٨.
(٦) ينظر: المرأة العربية في منظور الدين والواقع دراسة مقارنة: ١٦، ٥٦.
(٧) ينظر: إشبيلية في القرن الخامس الهجري: ٩٠.
(٨) ينظر: الإنسان الأندلسي بين الواقع العربي وما طمح إليه: ١٥٦.
(٩) ينظر: جمال المرأة عند العرب: ٧٤.

وقد كان تأثير جمال المرأة الأندلسية تأثيرًا حسيًّا ومعنويًّا، وهذا ما سنورده ونفصل القول فيه لاحقًا.

الجمال هو ما نحس بانجذاب نحوه، سواء كان هذا الجمال حيًّا أم جامدًا، فإن قُدر على لمسه وتحسسه سُمّي (الجمال المادي) الحسي، وإن كان العكس، أي لم نستطع لمسه سمي (معنويًّا)، وهو أقوى أثرًا وأبعد مدًى لخلوده، وبقائه معلقًا في النفس الإنسانية، وقد صور الشعر العربي في المشرق والمغرب هذين النوعين من الجمال (المادي والمعنوي). وسنقف على أثر كلٍّ منهما عند الشاعر الأندلسي ونظرته لجمال المرأة، ونبدأ أولاً بـ (الجمال المادي) الحسي المتمثل بالمظهر الخارجي من لون بشرة أو شَعَر وتفاصيل الوجه. .. وغيرها.

لون البشرة:

إنّ أول ما تناوله الشاعر الأندلسي عند حديثه عن جمال المرأة هو لون بشرتها، فهناك الأبيض والأصفر والأسود... إلخ، ولكل لون معجبوه ومحبوه، وفي كلٍّ منها شعر بمدحه وبفضله على غيره، لكن الأندلسي بطبيعته العربية قد مال إلى اللون الأبيض أكثر من غيره، فقد قيل إن البياض نصف الحسن، وهو طراز كل جمال، وهو آية الملاحة(١). و«للبياض أعظم الدلالة على الذوق العربي؛ وذلك لأن العرب قد أحبّوا البياض ووسموا به كل ما أحبته نفوسهم وبغضوا السواد ووصموا به كل ما كرهته نفوسهم، فالمثل الأعلى للجمال عندهم هو البياض، ومن هنا تغزلوا بالمرأة البيضاء الجميلة وجعل بعضهم رداء الحسن»(٢). وقد وقف الشاعر الأندلسي أمام بياض الوجه بوصفه قيمة جمالية توصف به المرأة، يقول في ذلك ابن عبد ربه مشبهًا حبيبته لبياضها بالريم الذي يسبي القلوب بجماله:

فـي الكِلّـةِ الصَّـفراءِ ريـمٌ أبـيضُ ... يَسْـبي القلـوبَ بمقلتَيـهِ ويُمـرِضُ
لمَّـا غَـدا بَـينَ الحُمُـولِ مُقَوَّضًـا ... كـادَ الفُـؤادُ عَـنِ الحيـاةِ يُقَـوّضُ(٣)

ويقول أيضًا:

(١) ينظر: م. ن: ٨٥، وينظر: ألوان من الجمال والغزل: ٣٠.
(٢) الصورة البدوية: ٣١١.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٠. الكلة: الستر الرقيق يُخاط كالبيت يُتوقى به من البق. لسان العرب: مادة (كلّ). الحُمول: ما يكون على البعير. لسان العرب: مادة (حمل).

بَيضـــاءُ مَضْـــمومةٌ مُقَرْطَقَـــةٌ تَنقـــدُّ عـــن نَهـــدِها قراطقُهـــا
كَأنمـــا بـــاتَ ناعِمًـــا جَـــذِلاً فـــي جَنَّـــةِ الخُلـــدِ مَـــن يعانقُهـــا[1]

وقد اعتاد الشاعر العربي والأندلسي حين تزوره المحبوبة في ظلمة الليل أن يذكر بياضها الذي يذهب بسواد الليل المظلم، فهذا ابن شُهيد يقول:

ألا بـــأبي زائِـــرِي فـــي العـــتَمْ بوجْـــهٍ يُجلِّـــي سَـــوادَ الظَّلَـــمْ
تَكَـــتَّم باللَّيْـــلِ فـــي ظِلِّـــهِ وهـــل يُمْكِـــنُ الصُّـــبْحُ أن يُكتَـــتَمْ[2]

وهناك من الشعراء من يمزج البياض مع حمرة الخد عند الخجل، فابن عبد ربه يقول:

أبِيـتُ تحـتَ سـماءِ اللهـوِ مُعتنقًـا شـمسَ الظهيـرةِ فـي ثـوبٍ مـن الغَسَـقِ
بَيضـاءَ يحمـرُّ خَـدَّاها إذا خجلـتْ كمـا جَـرى ذهـبٌ فـي صـفحَتي وَرَقِ[3]

والبياض قد يمازج اللون الأحمر والأصفر وهما يزيدان من حسن المرأة، فالحمرة تلازم المرأة البيضاء حين خجلها وحين خروجها، وهي دلالة على صحتها وحيائها. وأما الصفرة التي تعتري النساء البيض فلكثرة استتارهن وملازمتهن الدار، وذهب بعضهم إلى أنّ المرأة تكون بيضاء في الصباح صفراء عند العشية، لأن المرأة رقيقة البشرة صافية اللون تتلون بلون الهواء، والهواء عند المساء يصفر باصفرار الشمس ويزهر عند شروقها[4]. وفي هذا يقول يحيى بن حكم الغزال:

فارِعَـــةُ الجِسْـــمِ هَضـــيمُ الحَشَـــا كَـــالمُهرَةِ الضـــامِرِ لَـــم تُركَـــبِ
أَو دُرَّةٍ ســـاعَةَ مَـــا اســـتُخرِجَت لَـــم تُمـــتَهَن بَعـــدُ وَلَـــم تُثقَـــبِ
مَشـــرَبَةُ اللَّـــونِ مُتـــوعَ الضُّـــحى صَـــفراءَ بِالآصـــالِ كَالمُـــذهَبِ[5]

ومزج الصفرة مع البياض ليس عن مرض أو عيب وإنما زيادة جمال يعطيه مزج هذين اللونين معًا. فهذا أحمد بن فرج الجياني يعلل ويدافع عن اصفرار وجه حسن، ويرجعه لعامل نفسي ألا وهو الخوف، لنستمع لقوله:

(١) م. ن: ١٢٣. والمقرطقة: لابسة القرطق، وهو ضرب من الملابس. ينظر: ديوان ابن عبد ربه: ١٢٣.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١٥٢.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١١٧.
(٤) ينظر: جمال المرأة عند العرب: ٨٦.
(٥) ديوان يحيى بن حكم الغزال: ٤١. متوع: اشتدت حمرته. لسان العرب: مادة (متع).

قـالوا بـه صـفرةٌ عابـت محاسـنَهُ ... فقلـتُ مـا ذاك مـن عيـبٍ بـه نـزَلا
عينـاهُ تطلـبُ فـي آثـارِ مـن قتلـت ... فلســت تلقــاه إلا خائفًــا وَجِــلا[1]

ويعود ابن عبد ربه يمدح البيضاء التي اكتست صفرة بنعيمها، يقول:

بَيضــاءُ أنماهــا النَّعــيمُ بِصُــفْرَةٍ ... فَكَأَنَّهــا شَــمْسٌ بِغَيــرِ شُــعاعِ[2]

وهذا الرمادي يقول:

وَبَياضُــهُ فِــي شُــقرَةٍ فَتقارنــا ... حُســنًا بِــلا ضــدٍّ فَكانــا أشــبَها
كَسَلاسِلِ الذَّهبِ المُورَّسِ فَوقَ وَجـ ... ــهٍ مِــنَ لُجــينٍ بِالملاحَــةِ قَــد زَهــا
وَكَــذا الصَّــباحُ بَياضُــهُ فــي شُــقرَةٍ ... فَكَأَنَّــهُ بِهمــا غَــدا مُتَشَــبِّها
وَإِذا بَــدا التَّوريــدُ فــي وَجَناتِــهِ ... فَكَأَنَّــهُ صَــرفُ المدامَــةِ فــي المَهــا[3]

أمّا أبو مروان الجزيري فقد جعل من محبوبته لشدة بياضها وجمالها ندًّا لنور القمر، حتى إنه يخجل فيتوارى إذا بدت وظهر وجهها، يقول:

أرى بَــدرَ السَّــماءِ يَلــوحُ حينًــا ... فَيَبــدو ثُــمَّ يَلتَحِــفُ السَّــحابا
وَذاكَ لِأَنَّــهُ لَمّــا تَبَــدّى ... وَأَبصَــرَ وَجهَــكَ استَحيا فَغابــا
مَقــالٌ لَــو نُمــي عَنّــي إِلَيــهِ ... لراجَعَنــي بِتَصــديقي جَوابــا[4]

ونجد المعتمد بن عباد الملك الشاعر الفارس مسحورًا بالمرأة البيضاء والسمراء على حد سواء، فهو يقول:

وَكَــم لَيلَــةٍ قَــد بِــتُّ أنعَــمُ جُنحَهــا ... بِمُخْصَــبَةِ الأرداف مُجدَبَــةِ الخَصــرِ
وَبــيضٍ وَسُــمرٍ فــاعِلاتٌ بِمُهجَتــي ... فِعال الصِّفاح البيضِ وَالأسلِ السُّمرِ[5]

الشَّعَر:

كثيرًا ما تغنى العربي بشعر المرأة، وهو من أبرز ما يجملها، إذ ينسدل كجدائل الليل، ويُرغب في «الشَّعر الكثيف الطويل السبط الناعم الذي يتدلى إلى ما تحت ردفي

(١) أحمد بن فرج (بحث): ٢٣١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٨.
(٣) شعر الرمادي: ١٣٣-١٣٤.
(٤) شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي: ١٢٣.
(٥) ديوان المعتمد بن عباد: ١٢.

المرأة غدائر وضفائر»[١]، وأحبَّ الأندلسي اللون الأسود والأشقر في شعر المرأة وتغنى بهما في شعره.

ووجه المرأة «تزينه غدائر الشَّعر مصففة فوق الجبين ومرسلة على جوانب الوجه ملتوية كأنها ذيول العقارب... أما ألوان الشعر والبشرة المفضلة عندهم فأمرٌ فيه خلاف، وإن كنا نعرف أنّ بني أمية الأندلسيين كانوا يفضلون الشقراوات»[٢]. فهذا الشريف الطليق (ت٤٠٠هـ) الذي كان يتغنى بحبه للشقرة يقول:

غُصُنٌ يهتزَّ في دِعْصٍ نَقا ... يَجتني منه فؤادي حُرَقا
أطلع الحسنُ لنا من وجههِ ... قمرًا ليس يُرى مُمحَّقا
ورنا عن طَرْفِ ريمٍ أحور ... لحظُهُ سهمٌ لقلبي فُوِّقا
باسمٌ عن عِقْدِ دُرٍّ خِلتُهُ ... لبتْهُ لثناه العُنُقا
سالَ لامُ الصدغ في صفحتِهِ ... سيلان التبر وافى الوَرِقا
فتناهى الحسنُ فيه إنّما ... يحسُنُ الغصنُ إذا ما أورقا[٣]

وهذا ابن حزم يورد في كتابه (طوق الحمامة) أنه أحبَّ في صباه جارية شقراء الشعر، فما استحسن بعد ذلك سوى الشقرة[٤]، وهو الذي دافع عن الشقرة حين عاب ذلك بعضهم، بل نراه يهاجم السواد بشكل يبعد عنه الجمال جاعلاً إياه صفة لأهل النار ومبعدًا صاحبه عن كل حكمة، يقول:

يعيبونها عندي بشقرةِ شَعرِها ... فقلت لهم: هذا الذي زانها عندي
يعيبون لونَ النور والتبر ضلةً ... لرأي جهولٍ في الغوايةِ ممتدِّ
وهل عاب لونَ النرجس الغضِّ عائبٌ ... ولون النجوم الزاهرات على البعدِ
وأبعدُ خلقِ الله من كل حكمةٍ ... مفضِّل جُرمٍ فاحم اللون مسودِّ
به وصفتْ ألوان أهل جهنم ... ولبسة باكٍ مثكلِ الأهل محتدِّ
وقد لاحت الرايات سودًا تيقنتْ ... نفوس الورى أن لا سبيلَ إلى الرُّشدِ[٥]

(١) م. ن: ٩٢.
(٢) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: ٨٥.
(٣) مع شعراء الأندلس والمتنبي، سير ودراسات: ٧٢-٧٣. دعص: قُور من الرمل مجتمع. لسان العرب: مادة (دعص).
(٤) ينظر: طوق الحمامة في الألفة والألّاف: ٢٨.
(٥) ديوان ابن حزم الأندلسي ٥٦-٥٧.

والرمادي يقرن بياض البشرة مع شقرة الشعر، إذ يكونان كسلاسل الذهب، وهذا ما أوردناه سابقًا حين تحدثنا عن لون البشرة، يقول:

وَبَياضُـــهُ فـــي شُـــقرَةٍ فَتقارنـــا حُســـنًا بِـــلا ضـــدٍّ فَكانـــا أشـــبَها
كَسَلاسِلِ الذَّهبِ المُورَّسِ فَوقَ وَجـ ـــهٍ مِـن لُجـين بِالملاحَـةِ قَـد زَهـا[1]

ولم يكن إعجاب الأندلسي بالشقراوات فيه إرضاء للحكام من بني أمية الذين عُرف ميلهم نحوهنّ، وإنما هو قيمة جمالية كانت منتشرة في الأوساط العامة، فالأندلس كثر فيها وجود اللون الأشقر وبياض البشرة عكس ما هو موجود في الجزيرة العربية، والدليل على هذا أن الذوق الأندلسي استمر إلى ما بعد حكم بني أمية وخلافتهم في الأندلس.

فهذا ابن زيدون الذي هو من أشهر شعراء الغزل في عصر الطوائف وفي عصور الأندلس كلها كان يتغنى بالشقرة، فهو القائل في ولاّدة:

أو صـــاغَهُ وَرِقًـــا مَحضًـــا وَتَوَّجَـــهُ مِـــن ناصِـــعِ التِّبـــرِ إِبـــداعًا وَتَحسـينا[2]

ويقول أيضًا:

عاوَدتُ ذِكرى الهَوى مِن بَعدِ نِسيانِ وَاســتَحدَثَ القَلــبُ شَــوقًا بَعــدَ سُــلوانِ
مِــن حُــبِّ جارِيَــةٍ يَبــدو بِهــا صَــنَمٌ مِــن اللُّجَــينِ عَلَيــهِ تــاجُ عِقيــانِ[3]

ولسواد الشعر مكانته عند الشاعر الأندلسي أيضًا، فجمال المرأة البيضاء التي تلف بياضها بشعر أسود من التشبيهات القديمة، فهم أحبوا الشعر الأسود الفاحم الذي يكون كالليل الذي يلف وجهًا كالصباح وهما متضادان يظهران جمال المرأة الأندلسية بشكلها الرائع.

فالرمادي الذي كان مفتونًا بالشقرة يرضى عن هذا الجمال ـــ سواد الشعر ـــ ويمدحه في قوله:

وَلَيلَـــةٍ لمـــةٍ تبقـــى العُيـــونُ الـــ رومـــقُ مِـــن دُجاهـــا فـــي ضَـــلالِ
وَكُنـــتُ عَـــنِ اللَّيـــالي غَيـــرَ راضٍ بِحـــالٍ إِذ جَنَـــت تَغييـــرَ حـــالي

(١) شعر الرمادي: ١٣٣، وينظر: ٥٢. الورس: الصبغ. لسان العرب: مادة (ورس).
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٦٧.
(٣) ديوان ابن زيدون: ١٨١.

فَلَمّـــا أن رَأيـــتُ اللّيـــلَ شِـــبهًا لِلِمَّتِـــهِ رَضِـــيتُ عَـــنِ اللّيـــالي[1]

وهذا ابن زيدون يصف بياضها مع سواد شعرها ويتعجب من تآلف الضدين اللذين كوّنا جمالاً وحُسنًا يأخذ الألباب، فلنتأمل قوله في ذلك:

يـــا مَـــن تَـــآلَفَ لَيلُـــهُ وَنَهـــارُهُ فَالحُســـنُ بَينَهُمـــا مُضـــيءٌ مُظلِـــمُ
قَـد كـانَ فـي شَـكوى الصَّـبابَةِ راحَـةٌ لَـو أَنَّنـي أَشـكو إِلـى مَـن يَـرحَمُ[2]

ومن عجيب شعر المتلمس سليمان بن بطال الفقيه (ت تقريبًا سنة ٤٠٠ هـ)[3] هو إجراء مقارنة بين السواد والشقرة وانتصاره للشقرة في آخر الأمر، يقول:

وشـــادِنَين أَلَمَّـــا بـــي علـــى مِقَـــةٍ تنَازعـــا الحُســـن فـــي غايـــات مُسْـــتَبِق
كـــأن لِمَّـــةَ ذا مـــن نَـــرجسٍ خُلقـــت علـــى بَهـــارٍ وذا مســـكٌ علـــى وَرِقِ
وحكَّما الصدّبّ في التّفضيل بينهما ولـــم يَخافـــاً عليـــه رِشـــوَةَ الحَـــدَقِ
فقـــام يُـــدلي إليـــه الـــرّيمُ حُجَّتـــه مبيّنًـــا بلســـان منـــه مُنطلـــقِ
فقـــال وجْهـــيَ بـــدرٌ يُستضـــاء بـــه ولـــونُ شَـــعريَ مقطـــوعٌ مـــن الغسـقِ
وكحـل عينـيَ سِـحرٌ للنُّهـى وكـذا ك السّحر أحسن ما يُعزَى إلى الحَدقِ[4]

إنّ الذوق الأندلسي فيما تقدم قد فضّل الشقرة على السواد جمالاً ومنظرًا لشعر المرأة، وهذا راجع للبيئة الجميلة وتأثرهم بالنساء والجواري التي كانت تأتيهم من المدن الأوربية، ففُتن بها العربي الذي اعتاد كثيرًا سواد الشعر.

العين:

من العسير على الإنسان مهما أُوتي من عذوبة اللفظ وقوة البلاغة ورقيق المعاني أن يصف بكلمات محدودة جمالاً صنعه وأبدعه الخالق سبحانه وتعالى. فالعين كيان جمالي متعدد المعاني والصفات اتخذها العرب مقياسًا للجمال، وأصبحت عند الشاعر

(١) شعر الرمادي: ١١٠.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٨٥.
(٣) أبو أيوب سليمان بن محمد بن بطال البطليوسي (المتلمس)، كان فقيهًا مقدمًا شاعرًا محسنًا كثير الشعر، كان قريبًا من الأربعمائة. ينظر: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٠٧، وجذوة المقتبس: ٣٤٤/١، وبغية الملتمس: ٣٧٩/٢، ونفح الطيب: ٢٩٢/٣.
(٤) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٢٦، وينظر: المطرب: ٨٥-٨٦.

عالمًا كبيرًا بألوانه المختلفة، تنسكب فيه زرقة السماء والبحر، ويذوب فيه سواد الليل كحلاً، ومن سحرها قتلاً، فهي التي تأسر وهي التي تفتح القلب للحب، وهي تفعل بالقلب فعل الخمر(١).

من خلال العين يرسل الإنسان رسائله للآخر وتبدأ بينهما أولى العلاقات، فهما أول من يتآلف بين المحبين، وأول من يبدأ السلام بين المشتاقين، وهي تخاطب كل إنسان بلغته التي يفهمها وهي أسرع من السهم إلى قلب المحب العاشق.

وأحب العربي من العيون الحور (أي شديدة السواد) والكحلاء والنجلاء (أي الواسعة) وإلى أن تكون أهدابها طويلة فهي وطفاء؛ لأنها تزيد العينين جمالاً(٢).

وما من شاعر كتب شعرًا غزلاً كان أم غيره إلا وتحدث عن العيون ونظراتها القاتلة؛ لأنها تصف الجمال ومبعث الفتنة، فهي أنطق الجوارح وأبلغها، لهذا ولع بها الشعراء وأكثروا من ذكرها والإطراء على جمالها حتى إنهم رمزوا بها إلى الجمال فأطلقوا الجزء على الكل(٣).

فهذا يحيى بن هذيل القرطبي (ت٣٨٩هـ) يقف أمام العيون الحور فيعلم أنه لن يسلم منها، فاستسلم طائعًا راضيًا بالسقم، يقول:

وأحورَ وَسْنانِ الجفونِ كأنّهُ ... قضيبٌ من الريحان لدنٌ منعّمُ
نظرتُ إلى أجفانهِ أول الهوى ... فأيقنتُ أنّي لستُ منهنّ أسلمُ
كما أنّ إبراهيم أوّل مرّةٍ ... رأى في الدّراري أنّه سوف يسقمُ(٤)

وهذا ابن عبد ربه يقول:

أنا في اللّذّاتِ مَخْلوعُ العِذارِ ... هائمٌ في حُبِّ ظَبيٍ ذِي احْورارِ(٥)

ويقول في أخرى:

تَتْرُكُ عَيْناهُ مَنْ أبْصَرَهُ ... مُخْتَلطًا عَقْلُهُ كُلَّ اخْتِلاطْ(٦)

---

(١) ينظر: جمال المرأة عند العرب: ٩٤.
(٢) ينظر: م. ن: ٩٥.
(٣) ينظر: ألوان من الجمال والغزل: ٤٤.
(٤) شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي: ١١٩.
(٥) ديوان ابن عبد ربه: ٨٤.
(٦) م. ن: ١٠١.

فمن يبصر هذه العيون يذهب عقله وتختلط عليه الأمور ويفقد رشده، فلا يعلم من أمره شيئًا سوى أن ينقاد وراءها مذعنًا لها.

أما ابن هانئ فيعطي السحر للعيون وهو ما كان يعرف في بابل من السحر وانتماء الطرف يشير إلى مدى الساحرية التي تمتلكها العيون، يقول:

المُـــدْنَفَانِ مـــنَ البرِيّـــةِ كلِّهَـــا جســـمي وطَـــرْفٌ بـــابليٌّ أحـــوَرُ[1]

ولكن ابن زيدون قد فهم الهوى من خلال وحي العيون، وما أرسلته إليه من رسائل وحاورته من خلالها، حتى إنه أصبح يعرف معنى الهوى، يقول:

فَهِمتُ مَعنى الهَوى مِن وَحيِ طَرفَكِ إنَّ الحِـوارَ لَمَفهـومٌ مِـنَ الحَـوَرِ[2]
لـــــــــــــــــــــــــــي

إنّ هذه العين التي أفهمته معنى الهوى هي نفسها التي أوردته السقام فيقول عنها:

وَأحـوَرُ ساجي الطَّرفِ حَشوُ جُفونِـهِ سَـقامٌ بَـرى الأجسـامَ مِنـهُ سَـقامُ[3]

وأمّا الرمادي فيحيل السقام على العينين اللتين يغلب النعاس عليهما فتبدوان سقيمتين لكن دون وجع، فهي خاضعة، ويعلل ذلك بأنها كما تدين تدان، أي إنها أسقمت غيرها، لذلك يجب أن تذوق ما أذاقت من حولها، يقول:

وَأحـــورَ وَســـنانِ الجُفـــونِ كَأَنَّمـــا بِـــهِ سَـــقَمٌ فـــي لَحظِـــهِ غَيـــرُ موجِـــعِ
كَـــأَنَّ بِعَينَيـــهِ خُضـــوعًا وَمـــن رُمـــي بِأَلحاظِـــهِ تِلـــكَ الخَواضـــعِ يخضَـــعِ[4]

وفي فتور العينين وذبول الجفون يقول ابن شخيص الأندلسي (ت٤٠٠هـ):

ومعتلـــة الأجفـــان مـــا زلـــت مشـــفقًا عليهـــا ولكنـــى ألـــذ اعتلالهـــا
جفـــون أجـــال الحســـن فـــيهن فتـــرة فحـــل عـــرى الآجـــال منـــذ أجالهـــا[5]

ومن الشعراء من تغزل بزرقة العين، فهذا ابن عبد ربه تصيده عيون شهلاء، وهي زرقة تخالط سوادها، يقول:

---

(١) ديوان ابن هانئ: ٣٦٢.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٨.
(٣) م. ن: ٢٠٧.
(٤) شعر الرمادي: ٨٤.
(٥) شعر ابن شخيص الأندلسي: ٧٢.

خَرَجْتُ أَجْتَازُ قَفْرًا غَيرَ مُجْتَازِ فَصادَنِي أَشْهَلُ العَينَينِ كالبازِي[1]

لقد كانت العيون الحور المسيطرة على خيال الشاعر الأندلسي و هي تمثل قيمة جمال العيون عنده، و هو استمرار لما كان عليه العربي المشرقي من تفضيل العيون الحور على غيرها لإعجابه الشديد بها، و هو يمثل تعلقهم بمقاييس التراث العربي الذي ظلَّ ملازمًا للإنسان الأندلسي في كل شيء، مع الاختلاف في المشاعر والاتجاهات والرؤى التي يحددها العصر والحدث والمكان...

الخد:

رُبِطَ جمال الخدود بتوردها واحمرارها، و هو مما يوحي بالشباب والنضارة عند من وصفه بها، وهذا الاحمرار مرتبط بالحالة الشعورية عند المرأة، فيحمر خداها حياءً وخجلاً[2]. و«الخد المستحب هو الأسيل أي السهل الطويل غير المنتفخ، والجنة من الخد ما ارتفع منها، ولون الخد المفضل هو الأزهر والأحمر»[3].

فابن هانئ يذكر تدرج احمرار خد محبوبته خجلاً، و هي من أجمل ما تمتاز به المرأة العفيفة، يقول:

خالَستُه نَظَرًا وكانَ مُوَرَّدًا فاحمرّ حتى كاد أن يتلَهّبا[4]

ونجد الرمادي يخاف على وجنتي حبيبته من نظره كي لا تصاب بعينه، مع أنها ظالمته، إلا أنّ الحب يفعل بصاحبه ويرقّقه حتى يخاف على من يحب من النسيم، و من نظر عينيه إليها، ويصف خجلها واحمرار خدها بسبب كثرة العيون التي ترمقها، يقول:

هُوَ ظالِمي لَكِن أَرِقُّ عَلَيهِ مِن أَن أَجيلَ اللَحظَ في خَدَّيهِ
أعفَيتُ رِقَّةَ وَجنَتَيهِ مِن أَذى عَيني وَما أُعفِيتُ مِن عَينَيهِ
وَكَأَنَّ دُرَّ الخَدِّ يُكسى حُمرَةَ الـ ـياقوتِ مِن نظرِ العُيونِ إِلَيهِ
وَكَأَنَّ خَجلَتَهُ إِذا ما فارقت وَجَناتِهِ عادَت إِلى خَدَّيهِ[5]

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٩٠.
(٢) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٥٠.
(٣) جمال المرأة عند العرب: ٩٨.
(٤) ديوان ابن هانئ: ١٩٣.
(٥) شعر الرمادي: ١٣٤.

وهذا ابن عبد ربه يصف الخد الأسيل الناعم بقوله:

يـا مُـديرَ الصُّـدغ فـي الخَـدِّ الأسـيلْ ومُجيـلَ السِّـحر بـالطّرفِ الكحيـلْ[1]

ويقول في أخرى:

بَيضـاءَ يحمـرُّ خَـدَّاها إذا خجلـتْ كمـا جَـرى ذهبٌ فـي صـفحَتي وَرَقِ[2]

والخد عند ابن عبد ربه لا يقل إثارته الحسرة واللوعة عن الخصر أو الصدر لأنه أعطي الجمال كما أعطي لباقي أجزاء الجسد، يقول:

يـا ذا الـذي خـطّ الجمـالُ بخَـدِّهِ خَطّـين هاجـا لوعـةً وبَلابِـلا
مـا صَـحَّ عِنـدي أنَّ لحظَـكَ صـارمٌ حتّـى لَبِسْـتَ بِعارِضَـيكَ حَمـائلا[3]

وأما المعتمد بن عباد فيربط بين لون الخمرة ولون الخدود في قوله:

الصُّـبحُ قَـد مَـزَّقَ ثَـوبَ الـدُّجى فَمَـزِّقِ الهَـمَّ بِكَفـي مَهـا
خُـذ باسـمِها مِـن ريقِهـا قَهـوَةً فـي لَـون خَـدّيها تُجَلّـي الأَسـى[4]

كذلك وجدنا من يربط بين جمال الخد واحمراره وبين الرايات التي امتزجت بالدماء المسفوكة، كقول ابن هانئ:

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٤٥.
(٢) م. ن: ١١٧.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٤١.
(٤) ديوان المعتمد بن عباد: ١.

فضَـعي اللّثـامَ فقَبـل خَـدّك ضُـرّجَتْ رايـاتُ يحيـى بالّـدم المسـفوك[1]

كذلك يشبه يحيى بن هذيل الخدود بالرايات في قوله:

وكـأنَّ البنـودَ أجنحـةُ الطّيْـرِ يُرفـرفنَ إذ حوَتْهـا القيـودُ
وكـأنَّ المحمـرَّةَ اللّـونِ فـي الأُفْـقِ خـدودٌ يَزينهـا التَّوريـدُ[2]

إنّ قيمة الخد الجمالية وما يضفيه على المرأة من خلال الألوان التي يتلون بها تعطيها بعدًا نفسيًّا يُسحَرُ من خلالها المتلقي، بهذا استطاع الشاعر الأندلسي أن يعبر عن إحساسه نحو هذا الجمال (الخد) وإعطائه حقه من خلال شعره.

الثغر و(الأسنان):

إنّ جمال الثغر متكوّن في صفائه وطيبه، إذ يمثل الفم وما يحويه من أسنان وريق صفة جمالية أخرى تتمتع بها المرأة، وهو ينبوع متعة يسعى الرجل إلى الارتواء منه عن طريق النظر، أو القُبلة أو اللثم، وارتبط في الشعر العربي بمعاني العطش وحب الارتواء[3]. أما الأسنان فيتمثل جمالها في صفاء لونها الناصع البياض وبريقها اللامع[4]، مشبهين إياها باللؤلؤ الذي ينتظم في سلك طويل يبهر الناظر ويسرُّ العين ويشرح القلب. فابن درّاج القسطلي يصور الأسنان باللؤلؤ في انتظامها في قوله:

أَرْيٌ تَخَلّـلَ نَظْـمَ سِـلْكَيْ لُؤْلُـؤٍ فِـي جانِبَيْـهِ جَنَّـةٌ ونَعـيمُ
نَمَّـت عَلَيْهـا طـرَّةُ المِسْـكِ الَّـذِي أَزْرى عَلَيْـهِ رَحِيقُـكَ المختـومُ[5]

وأحمد بن فرج يمزج بين درر كلام الحبيبة وأسنانها التي هي الدر أيضًا في قوله:

تبسَّـمَ عـن دُرٍّ كـدرُ كلامِهـا فللـهِ سـمطا ذَراهـا وابتسـامِها
إذا ضَـحِكَتْ أو حَـدَّثَتْ قلـتُ هـذه جـواهرُ فضَّـتْ مـن حلـي نظامِهـا[6]

---

(١) ديوان ابن هانئ: ٢٦٤.
(٢) شعر يحيى بن هذيل القرطبي: ٧٨.
(٣) ينظر: الصورة البدوية: ٣٣٦.
(٤) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٤٦.
(٥) ديوان ابن دراج القسطلي: ٣٥٧.
(٦) أحمد بن فرج (بحث): ٢٢٨.

و هذا مذهب الر مادي أيضًا في مشابهة كلام الحبيبة وثغر ها مع أسنانها با لدر النفيس في وصفه:

يـــا حبَّـــذا الفَلَـــجُ المعســـولُ ريقتُـــهُ وكـــلُّ حـــرفٍ بـــه مـــن لفظـــهِ خَطَـــرا
ثغـــرٌ كحُـــقٍّ بـــه الـــدرُّ النَّفـــيسُ غَـــدَا مـــــلآن منـــــهُ فمنظومًـــــا ومُنتثـــــرا
يجـــاوزُ النطـــقُ حســـنَ الثَّغـــر منتبـــذًا كأنَّهـــــا درَرٌ قـــــد أرســـــلتْ درَرَا[1]

ومثله قول ابن شهيد:

فأبْصـــــرْتُ وجْهًـــــا حكـــــاهُ الهِـــــلال وثغـــرًا حكـــى الـــدُّرّ لمّـــا ابْتَســـمْ[2]

أما ابن عبد ربه فيذهب أبعد من ذلك حين يجعل من ابتسامتها و بروز أسنانها البرق الذي يبدو ويختفي، فبياضه يظهر حين ظهورها ويختفي لما تختفي، يقول:

يـــا فِتْنـــةَ بُعثـــتْ علـــى الخَلـــقِ مـــا بينَهـــا والمـــوت مـــن فَـــرْقِ
شَـــمسٌ بَـــدَتْ لـــكَ مـــن مَغاربهـــا يَفْتـــرُّ مبْسِـــمُها عـــنِ البَـــرْقِ[3]

ويشبّه المعتضد ابتسامة محبوبته و بروز أسنانها بالجواهر، وأما ريقها فهو من أفضل أنواع الخمر الذي يُذهِبُ العقول ويسبيها، يقول:

يـــا غـــرة تســـخر بالبـــدرِ ومقلـــةً تنفـــث بالســـحرِ
ومبســـمًا نظـــم مـــن جـــوهرٍ ومـــاؤهُ مـــن أعطـــر الخمـــرِ[4]

مما تقدم يتضح أنّ الشاعر الأندلسي كانت رؤيته لجمال ثغر المرأة وأسنانها هي رؤية عربية قديمة موروثة تمامًا، فالثغر الباسم الذي يشبه الدر، وبياضه كالبرَد، وهذا الفم المتبسم الذي ينشر عبيره من خلال ريقها العطر، هذه التشبيهات كلها و صورها متوافرة في الشعر العربي بكل عصوره وأماكنه.

ونجد الشاعر الأندلسي قد تناول أجزاءً أخرى من جسد المرأة، واصفًا قيمتها الجمالية الحسية، و من هذه الأجزاء: الصدر والخصر، فصدر المرأة من أهم عناصر

(١) شعر الرمادي: ٦٨. فلج الأسنان: أي تباعدٌ بينها. لسان العرب: مادة (فلج).
(٢) ديوان ابن شهيد: ١٥٣.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٢١.
(٤) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٣.

جمالها وأقوى مواضع الإغراء، شبهه بالرمانة لاستدارته وتأثيره في المحبين تأثيرًا لا يقل عن تأثير العيون وسحرها[١].

فالرمادي يصف ليلة تمسك فيها يده كأس خمر ويده الأخرى نهد كاعب وشبهه بالتفاح، يقول:

ليالي بِمينِي تقبضُ الكاسَ مرَّةً ... وأُخرى لها قبضٌ علَى نهدِ كاعِبِ
نهودٌ كتفَّاحِ اللّجينِ كأَنَّها ... لتدويرها قد أُفرغتْ في قوالبِ[٢]

ويشبهها في أخرى بالرمان كما أسلفت، يقول:

تعانقَ في الأضلاعِ قلبي وقلبُها ... وقامَ لنا وحيُ العيونِ بأذرعِ
وضمَّتْ علَى رُمَّانَتَيها كأَنَّما ... تُعانقني كفَّا أسيرٍ مكنَّعِ[٣]

وأما خصر المرأة فجماله ينحصر في كونه ضامرًا غير مترهل، دقيقًا وناحلاً، ويظهر جمالها من خلال ثقل ردفها ودقة خصرها[٤]، يقول ابن جهور:

أنار لي وجهه ليلاً فخلت به ... بدرًا تمامًا على الآفاق يطلعْ
ومر يمشي دقيق الخصر يجذبه ... ردف فقلت: أدركوه قبل أن ينقطعْ[٥]

أو كقول ابن عبد ربه الذي يضفي على خصرها صفة الرقة والرشاقة من كثرة النحول في قوله:

يَا مَنْ تَقَطَّعَ خَصْرُهُ مِنْ رقَّةٍ ... مَا بالُ قَلْبِكَ لا يَكُونُ رَقِيقا[٦]

وهذا الوصف كوصف الرمادي حين ينعت جسمه الناحل بخصر المحبوب الناحل أيضًا، فمن كثرة نحوله ودقته فهو كالمنفصل، يقول:

تَرَاكَ الجِسمَ يُحاكي خَصرَهُ ... وَهوَ مِن رِقَّتِهِ كَالمُنفَصِل[٧]

---

(١) ينظر: المرأة في الشعر الأندلسي (رسالة ماجستير): ١٥٩.
(٢) شعر الرمادي: ٥٤.
(٣) م. ن: ٨٤.
(٤) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٥٤.
(٥) يتيمة الدهر: ٤/٢.
(٦) ديوان ابن عبد ربه: ١٢٠، وينظر: ١١٨.
(٧) شعر الرمادي: ٩٩.

ومن الشعراء من جمع في شعره عناصر جمالية عدة تخص الجانب الحسي للمرأة، فهذا ابن هانئ يجمع في بيت واحد جماليات لونية عدة و هي سواد الشعر وحمرة الخدود وبياض الترائب ولعس اللثى، فهي لوحة متكاملة الجوانب أطر ها الشاعر من خلال بيت واحد، يقول:

بسُـــودِ الغـــدائِرِ حُمْـــرِ الخُـــدو دِ بِـــيضِ التّرائـــبِ لُعـــسِ اللَّثَـــى[1]

ومزج عبادة بن ماء السماء بين الشعر الأشقر ووجه مضيء بالبياض مع جمال العيون في بيتين، يقول:

وكـــأنَّ التفـــافَ شـــعرِكِ جعـــدًا فـــوقَ وجـــهٍ يضـــيءُ ضـــوء السّـــراج
طَبـــق مُكفـــأٌ مـــن التِّبـــرِ محضًـــا تحتَـــهُ للعيـــونِ لعبَـــةُ عـــاجِ[2]

أما المرواني الطليق فيطربنا من خلال قصيدة يسرد فيها جمال حبيبته، متنقلاً بين بهاء الوجه وحمرة الخد، وجمال سحر العين، ونحافة الخصر الذي أثقل بردفها، يقول:

قمـــريُّ الوَجـــهِ أبـــدى بضـــحى وَجهِـــهِ خَـــطّ الغَـــوالي غَبَشـــا
ضُـــرِّجت خـــدّاهُ حَتّـــى خِلتُهـــا عَـــضَّ طَرفـــي فيهمـــا أو خَدَشـــا
وَحَـــوَت عَينـــاهُ خمـــرًا لَـــم يَـــرُح صـــاحيًا مِـــن سُـــكره صـــاحي الحَشـــا
فكـــأَنَّ الصـــبحَ فـــي وَجنَتِـــه قَـــد سَـــقاه طَرفُـــهُ حَتّـــى انتَشـــى

ومنها:

ثَقُـــلَ الخَصـــرُ بـــردفٍ راجِـــح مِثلَمـــا أَثقَلَـــتِ الـــدَّلو الرِّشـــا
فَـــإذا مـــا ظَـــلَّ يَومًـــا قاعِـــدًا خِلتَـــهُ أَوطـــئَ مِنـــهُ فُرُشـــا[3]

وأما مقاييس الجمال الحسية عند الأندلسيين بشكل عام فيحددها المعتضد ببيت شعر يقول فيه:

غَزاليَّـــةُ العَينَـــينِ شَمسـيَّةُ السَّـــنا كَثيبيَّـــةُ الـــرِّدفَينِ غُصـــنيَّةُ القَـــدِّ[4]

(١) ديوان ابن هانئ: ١٧٩.
(٢) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٢٥.
(٣) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٨٥-٨٦.
(٤) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٠.

فعينا ها كعيون الغزال وسعًا و هي كبياض الشمس نورًا، مثقلة الأرداف هضبًا، غصنية القد ميلاً. فهو قد أجمل مقاييس جمال المرأة من دون الدخول في تفاصيل أجزائها.

مما تقدم نلحظ أنّ الشعراء لهم أذواق مختلفة فيما يتعلق بلون المرأة، لكنهم يتفقون بعض الشيء على الأوصاف الجسدية للمرأة المثال الذي ينشدونه، فهم يحبذون المرأة متوسطة الطول، ذات صدر ناهد وأرداف ممتلئة، ووجه متناسق القسمات ليتوج جمال الجسم الرشيق؛ لأنها أول ما يطالعنا من محاسن المرأة ومفاتنها، ولا بد لهذا الوجه من أن تزينه عينان واسعتان وخدان أسيلان متوردان، لذا نراهم قد شبهوا المرأة الجميلة بكل شيء جميل لهم(١). فحين يعجبهم منظر جميل يمزجونه بجمالها، وحين ينتشون بشرب الكأس يمزجونها بريق الحبيب، وهكذا استمد الشاعر الأندلسي من جمال المرأة خياله الشعري، فعطره بعطرٍ لن يزول أبدًا.

إنّ الجمال الحسي غير ثابت فهو زائل مع تقادم العمر، أما إذا مُزج الجمال الحسي بجمال معنوي فذاك هو الجمال الدائم؛ لأنّ الجمال الحسي سيغدو ذكرى مع مرور الوقت، وتبقى المعاني الروحية متألقة على مر العصور، حتى وإنْ وُجد الجمال المعنوي حسبُ دون الحسي فهو كافٍ عند كثير من الناس ـــ ولا سيما الشعراء العذريين ـــ فهو أقوى تأثيرًا في النفس لبقائه وازدياده، في حين أنّ الجمال الحسي تزيده الأيام ذبولاً وعوامل الفناء هدمًا، وشتان بين جمال يتطرق إليه القدم وجمال تزيده الأيام جدة وحيوية(٢).

والأندلسي افتُتِنَ بجمال المرأة الحسي من خصر وردف وثغر وشعر... إلخ، لكنه سحر بـ (جمالها الروحي) أيضًا، وليس جمال الروح أقل تأثيرًا في نفس الرجل من جمال الجسد، بل لعله أعمق منه أثرًا، وأبعد غورًا، وأقوى جذبًا. وهذا الجمال يصعب إدراكه لكونه لا يُدرَكُ بإحدى الحواس الخمس كالحسي إلا في بعض نماذجه، مما يستلزم وجود عقل قادر على إدراك ما هو غير منظور، فضلاً عن وجود نفس قادرة على تقبل الإيحاءات وإدراك المعنى من وراء المادة(٣)، والشاعر الأندلسي كانت عنده مثل هذه المقدرة على فهم ما تبتغيه المرأة من وراء مشيتها أو حديثها أو عطرها وزينتها ونوع لباسها... إلخ.

---

(١) ينظر: مفهوم الجمال في الثقافة العربية (بحث): ٥٥.
(٢) ينظر: مملكة الجمال والحب: ٥.
(٣) ينظر: الصورة البدوية: ٣٦٢.

والذي دفع الشاعر الأندلسي إلى الاهتمام بالجانب المعنوي هو امتلاكه قلبًا رقيقًا ونفسًا مرهفة، وقد دفعه هذا الامتلاك إلى الإحساس بهذه الروح الجميلة التي تسكن داخل هذا الجسد الجميل، ولئن أثار جمال الجسم شهواتهم فقد أثار في نفوسهم وأرواحهم جمال الروح أيضًا(١).

فابن عبد ربه قد سقي بكأس الموت من أعين الحور، وأخذتْ لبّه حلاوة المنطق الخارج من ثغر باسم، وشبه نطقهن بالدرر المنثورة، يقول:

يـــا لَيْلَـــةً لـــيسَ فـــي ظَلمائِهـــا نُـــورُ ... إلا وجُوهًـــــا تُضـــــاهِيها الـــــدَّنانِيرُ
حُـــورٌ سَـــقَتْني بِكـــأسِ المَـــوْتِ أعْيُنُهـــا ... مـــاذا سَـــقتنِيهِ تِلْـــكَ الأَعْـــيُنُ الحُـــورُ
إذا ابْتَسَـــمْنَ فَـــدُرُّ الثَّغـــرِ مُنْـــتَظِمٌ ... وَإنْ نَطَقْـــنَ فَـــدُرُّ اللَّفـــظِ مَنْثُـــورُ(٢)

(١) ينظر: دفاتر أندلسية: ٢٦٣.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٧٢، وينظر: ٢٧.

ولأحمد بن فرج الجياني في هذا المعنى قوله:

تبسَّمَ عن دُرٍّ كدرُ كلامِها ... فللهِ سمطا دُرِّها وابتسامِها
إذا ضَحِكَتْ أو حَدَّثَتْ قلتُ هذه ... جواهرُ فضَّتْ من حلي نظامِها
وكم خلتنا سكرى بخمر جفونها ... إذا مال بالأعطافِ حُسنُ قوامِها[1]

وأما الحاجب المصحفي فيقول:

إن فاه أشريت الضلوع هوًى ... حتى كأنّ جميعها أذنُ
لا تنكروا كلف الضلوع به ... فحديثه لوجيبِها سكنُ[2]

فهذه الضلوع تتلهف لسماع حديث المحبوبة، وكل ضلع منها يتشوق لهذا الحديث؛ لأنّ كلام المحبوب أنغام تُعزف على أوتار قلب الشاعر متخذةً منه سكنًا لها[3].

ومن طريفه أيضًا تشبيه حديث المحبوبة بالدر المتناثر في قوله:

كلمتني فقلت درٌ سقيطَ ... فتأملت عقدها هل تناثر
فازدهاها تبسمٌ فأرتنا ... عقد درّ من التبسم آخر[4]

ويذهب الشاعر الأندلسي أبعدَ من هذا حين جعل من عيبٍ في النطق ألا و هو اللثغ صفة تجمل قائلها، وتزيد من حسن المرأة؛ لأن في لسانها طفولة لم يمسها تقدم عمر ها، وهذا مما يزيد في تعلق القلب بها كما يتعلق بالطفل.

فالرمادي يطلب إعادة الحرف الذي يلثغ به جاعلاً من هذا العيب النطقي صفة محببة لقلبه، وهو يذكر واصل بن عطاء الذي كان يلثغ بحرف الراء، إذ كان يتجنبه في حديثه وخُطَبِهِ، فالرمادي يقول إنّ واصلاً هذا لو سمع هذا اللثغ من محبوبته لما أسقط الراء من كلامه؛ لأنها تزيد من حسن قائله، يقول:

أعِد لَثغَةً لَو أنَّ واصلَ حاضرٌ ... لِيَسمَعَها ما أسقَطَ الرَّاءَ واصِلُ[5]

وأما مشي المرأة وكيفيته فلم يغفل عنها الشاعر الأندلسي، وتعد مشيتها منبعًا ومظهرًا لمفاتنها الجسدية، لكنها تحتاج إلى عين خبير كي يعلم ما تخفي من وراء سكناتها

(١) أحمد بن فرج (بحث): ٢٢٨.
(٢) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩٩.
(٣) ينظر: الحاجب المصحفي حياته وشعره، دراسة أدبية تاريخية (بحث): ١٨٨.
(٤) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٨٤.
(٥) شعر الرمادي: ١٠١، وينظر: ديوان ابن شهيد: ١١٦.

وحركاتها، والغالب على «حركة المرأة هي المشية المتمهلة بما يتناغم وطبيعتها مما يضفي جمالاً على حركتها»[١].

فابن شُهيد يذكر جمال مشي المرأة وصغر خطواتها حتى إنه يشبهها بمشي العصفور، مما يدل على قيمة جمالية لمشي هذه المرأة التي تسير بخطوات قصيرة متمهلة لتسحر وتجذب نحوها الشاعر، يقول في وصف هذا المشي:

فَمشَـــتْ نَحْـــوِي وقـــد مُلْكُتُهـــا مِشْـــيةَ العُصْـــفورِ نَحْـــوَ الثَّعْلَـــبِ[٢]

فهذه المرأة كانت خائفة مترددة، لذلك كانت تقدّم رِجلاً وتؤخر أخرى، فخطواتها متمهلة كالعصفور الذي اعتراه الخوف وهو يسير إلى حتفه (الثعلب).

ويذكر ابن حزم الأندلسي كيف تتهادى المرأة في مشيتها آسرةً للألباب في وقع خطواتها، وهي تمشي على مهل دون إسراف أو بطء يشين تهاديها ويعكر صفو وقع أنغام مشيها على قلب من يسمعها ويراها، فهي كالحمامة خفةً والنرجس في الروض التي تتهادى حين تحركها أنسام الربيع، يقول:

كأنهـــا حـــين تخطـــو فـــي تأوّدِهـــا قضـــيب نرجســـةٍ فـــي الـــروض ميّـــاسُ
كأنمـــا خُلـــدها فـــي قلـــب عاشـــقِها ففيـــه مـــن وقعهـــا خطـــر ووســـواسُ
كأنمـــا مشـــيها مشـــي الحمامـــة لا كـــدٌّ يُعـــابُ ولا بـــطءٌ بـــه بـــاسُ[٣]

وأما يحيى بن هذيل فيشبه مشي النساء نحو الركاب بمشي الأسير الذي قد أُثقِلَ بقيوده، فهو بطيء الحركة قصير الخطوات، فهذه النسوة قد قيدن بأرداف ونهود ثقال لا يستطعن المشي بسببها، هنا نلحظ المزج بين الجانب الحسي والمعنوي في إبراز جمال المرأة، يقول:

مَشَـــينَ إلـــى الرّكـــابِ وقـــد أنيخـــت كمـــا يَمشـــي الأســـارى فـــي القُيُـــودِ
تُغازِلُنـــا مُـــلاءُ الخـــزِّ عمـــدًا بـــأطرافِ الـــرّوادفِ والنّهـــودِ[٤]

(١) الصورة البدوية: ٣٦٢.
(٢) ديوان ابن شهيد: ٩٣.
(٣) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٩٠.
(٤) شعر يحيى بن هذيل: ٨١، وينظر: شعر الرمادي: ٨٩.

وهذا علي بن أبي الحسين (ت تقريبًا سنة ٤٣٠ هـ)[١] يشبه مشية المرأة بالسحاب البطيء الحركة في قوله:

وكـــأنَّ مشـــيتَهُ تَهَـــاديَ ديمـــةٍ ... والوصـــلُ يبـــرُقُ والتَّجنِّـــي يرعُـــدُ
نشـــوانُ مِـــن سُـــكْرِ الشَّـــبابِ كأنَّـــهُ ... غصـــنٌ تجـــورُ بـــه الرِّيـــاح وتقصِـــدُ[٢]

ومن هنا نرى أنّ الشعراء الأندلسيين قد اتفقوا في وصف مشية المرأة بالهدوء والفتور، وفي هذا دلالة نفسية؛ لأنّ البطء في المشي والتثاقل في الحركة يدلان على ميل النساء إلى عدم العنف، وهذا راجع إلى تركيب أبدانهنّ، فهنَّ أَلِفْنَ السكون داخل البيوت ورعاية الأطفال وتربيتهم، ولهذا البطء والهدوء دلالة اجتماعية أيضًا لكونها منعمة مخدومة لا يكلفها أهلها عملاً في البيت ولا تعاني من متاعب الحياة الدائمة والتنقل، كما هو حال المرأة البدوية في الجزيرة العربية[٣]؛ مع أنّ الشاعر العربي اعتاد وصف مشي المرأة بالتمهل والسكون والبطء لكونهم ينشدون هذه القيم الجمالية، ويرغبون وجودها في نسائهم.

ولم يكتف الشاعر الأندلسي بالجمال الذي يراه أو يحسه، بل إنه تأثر بالطيف أو الخيال الذي يأتيه، فالمرأة قد سحرته بجمالها فتعلق قلبه بها فأخذ خيالها وطيفها يأتيانه في كل حين، فهذا ابن عبد ربه يذكر زيارة طيف الحبيبة إليه، وكيف أنه ظل ملازمًا له إلى الصباح جاعلاً يده وسادة لها، فخيال المحبوب يصل إلى الشاعر على الرغم من هجران الحبيب، يقول:

سَـرى طَيْـفُ الحَبيـبِ علـى البِعـادِ ... لِيُصْـــلِحَ بَـــيْنَ عَيْنـــي والرُّقـــادِ
فَبـاتَ إلـى الصَّـباحِ يَـدي وِسـادٌ ... لِوَجْنَتـــه كمـــا يَـــدُهُ وِســـادي
بِنَفْســـي مَـــنْ أعـــادَ إِلـــيَّ نَفْســـي ... وَرَدَّ إِلـــى جَوانِحِـــهِ فُـــؤادِي
خَيـــالٌ زارَنـــي لمَّـــا رآنـــي ... عَـــذَلْني عَـــنْ زيارَتـــهِ عَـــوَادي
يُواصـــلُني علـــى الهِجْـــرَانِ مِنْـــهُ ... وَيُـــدْنِيني علـــى طُـــولِ البعـــادِ[٤]

(١) علي بن محمد بن علي بن الحسن، درس بقرطبة، وكان أديبًا بليغًا مشاركًا في النحو حافظًا للغات ذاكرًا للآداب. ينظر: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٢٤، جذوة المقتبس: ٤٨٩/٢، بغية الملتمس: ٥٤١/٢.
(٢) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٤٣.
(٣) ينظر: الصورة البدوية: ٣٦٤.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ٥٧.

وابن حزم يأتيه طيف المحبوبة على الرغم من موتها فتعيد عهدها معه كما كانا، يقول:

أتى طيفُ نُعْمٍ مَضجعي بعد هدأة ... ولليلِ سلطانٌ وظلٌ ممددُ
وعهدي بها تحت التراب مقيمةً ... وجاءت كما قد كنتُ من قبل أعهدُ
فعُدنا كما كنا وعاد زمانُنا ... كما قد عهدنا قبل والعودُ أحمدُ(١)

إنّ الشاعر بذكره للخيال أو الطيف يريد أن يبقى متصلاً مع الحبيب حتى في حال الهجر أو الموت، فإنّ جمال المرأة المحبوبة وحسنها لا يفارقه، فهي معه في حله وترحاله، إذ يثبت من خلال هذا الخيال مدى تعلق قلبه بالمحبوبة وبجمالها التي تظل معه في كل حين. فالرمادي يذكر زيارة خيال محبوبته على الرغم من أنها قد نكثت عهدها ولم تعد تصله، إلا أن طيفها بات ملازمًا له، يقول:

خَيالٌ لِمَن حالَ عَن عَهدِهِ ... أَتاني وَما كُنتُ في وَعدِهِ
تَمادى إِلى الوَصلِ حَتّى ... أَتى الصَّباحُ فَعادَ إِلى ضِدِّهِ
كَأَنيَ قَد بِتُّ في شَعرِهِ ... أُحَمِّ وَأُصبَحتُ في خَدِّهِ(٢)

ومما اهتمت به المرأة الأندلسية أنواع الملابس وأصناف زينتها التي تضعها لتعطيها الرونق والجمال الإضافي، وهذا مما تغنى به الشاعر الأندلسي أيضًا وزاد من تعلق قلبه بجمالها ومظهرها الخارجي، مما أضاف مزجًا من نوع آخر بين الجانبين الحسي والمعنوي في تكوين القيمة الجمالية للمرأة الأندلسية، إذ تعطي المرأة دافعًا معنويًا وتزيد من ثقتها بجمالها وحُسن مظهرها، ومن ثَمَّ تضمن التأثير فيمَن حولها.

فالمعتمد يصور جمال محبوبته التي تفوح بالعنبر، وهي متممة مع زينتها - الحلي - جمالها، وهذا ما منع الشاعر من زيارتها، فخوفه من الرقيب والحاسد كخوفه من سحرها عليه، فبياض الجبين وأصوات حليها وعطرها الفواح تمنعه من الزيارة، ثم يعلل نفسه بتستر الجبين وإزالة الحلي، لكن كيف يزال عبقها وعطرها المتمثل بـ (العرق) الفواح، إذ هو له بالمرصاد، يقول:

ثَلاثَةٌ مَنَعَتها عَن زيارَتِنا ... خَوفُ الرَقيبِ وَخَوفُ الحاسِدِ الحَنِقِ
ضَوءُ الجَبينِ وَوسواسُ الحَلي وَما ... تَحوي مَعاطِفُها مِن عَنبَرٍ عَبِقِ
هَبِ الجَبينَ بِفَضلِ الكُمِّ تَستُرُهُ ... وَالحَليَ تَنزَعُهُ ما حيلَةُ العَرَقِ(٣)

(١) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٥٢.
(٢) شعر الرمادي: ٦٧، وينظر: ٧٥.
(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ٢٢.

ويحدثنا المعتمد أيضًا عن فتاة غلامية مزينة الشفاه بخطوط سوداء، وفي هذه الصبغة السوداء التي في شفاهها وعيونها الزرق ولون وجهها الأبيض لمفارقة ومزج جميل تظهر فيه جمالها وحسنها، وهذه الفتاة تمرر المسواك على أسنانها واضعة خطوطًا أخرى من المسك المائل إلى الخضرة في مكان الشارب حتى خُيّل للشاعر أنها قبلت قوس قزح، فترك الأخير ألوان الطيف كلها على وجهها المتماوج بالأصباغ والألوان الجميلة، يقول:

غُلاميَـةٌ جـاءَت وَقَـد جَعَـلَ الـدُّجى ... لِخـاتَمَ فيهـا فَـصٌّ غالِيَـة خَطّـا
فَقُلـتُ أُحاجيهـا بِمـا فـي جُفونِهـا ... وما في الشِّفاهِ اللُّعسِ مِن حُسنِها المُعطّى
مُحَيَّـرَةَ العَينَـين فـي غَيـرِ سَـكرَةٍ ... مَتـى شَـرَبت أَلحـاظُ عَينَيـك اسـفَنطا
أَرى نَكهَـةَ المِسواك فـي حُمـرَةِ اللَّمـى ... وَشـارِبَك المُخضَـر بالمِسـكِ قَـد خُطّـا
عَسـى قُزَحًـا قَبَّلتِـهِ فَأخالُـهُ ... عَلـى الشِّـفَة اللَّمياء قَـد جـاء مُختَطّـا[1]

واشتهرت المرأة الأندلسية في مجال التزين والأناقة، وتميزت بجمالها وإظهار أناقتها والتفنن في اختيار ما يناسب قوامها وأنوثتها من الملابس والحلي، إذ كانت تلبس ملابس خاصة للصباح وأخرى للمساء، وهذا ما أقرّه الشاعر إدريس بن اليماني (ت٤٧٠هـ)[2] في وصف لطيف:

سرتْ في قميصِ الصبحِ وهو جسيدُ ... فأبلـتْ قمـيصَ الليـلِ وهـو جديـدُ
ولما استمدَّ الأفقُ من نورِ وجهِها ... تقاصـرَ بـاعُ الليـلِ وهـو مديـدُ[3]

ونلاحظ التفنن في التجمل بالثياب والتزين بالحلي في قول ابن زيدون:

عَلـى خَصـرِها مِنـهُ وِشـاحٌ مُفَصَّـلٌ ... وَفـي رَأسِـها تـاجٌ وَفـي جيـدِها سِـمطُ[4]

إنّ الشاعر الأندلسي فُتِنَ بجمال المرأة وزينتها (ملابسها وحليها)، وهي من الجمال الحسي، إلا أنه حوّلها من مظاهر الجمال المادي إلى قيم الجمال المعنوي؛ لأنه جعل من زينتها ولباسها عنصرًا لإبراز سمات شخصيتها ومدى تأثيرها وتأثره بهذا التجمل، فذقاء المرأة وترفها وجمالها إنما هي كناية عن شرفها ومنعة أخلاقها، وكناية عن شخصيتها

(١) م. ن: ١٢٠. اللعس: سواد اللثة والشفة. لسان العرب: مادة (لعس). الأسفاط: الخمر. ينظر: ديوان المعتمد بن عباد: ١٢٠.
(٢) أبو علي إدريس بن اليماني العبدري اليابسي، شاعر جليل عالم، وشعره كثير، وقد نُسب إلى بلده اليابسة وهي من جزر الأندلس. ينظر: جذوة المقتبس: ٢٦١/١، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢٥١/٥/٣، بغية الملتمس: ٢٨٩/١، المغرب في حلى المغرب: ٤٠٠/١.
(٣) إدريس بن اليماني اليابسي (ت٥٤٧٠)، حياته وشعره: ٣٠.
(٤) ديوان ابن زيدون: ٦٣.

وما تتمتع به من أدب رفيع كرفعة وأناقة ما تلبس؛ لأن جمال الظاهر يعكس جمال الروح والباطن.

نخلص مما تقدم أن المرأة الأندلسية كانت قيمة جمالية أثارت بجمالها قريحة الشعراء الأندلسيين متغزلين ومادحين، ومفتونين أمام هذه الصفات التي ملكت نفوسهم وأثارت أحاسيسهم فخلدوها في شعرهم، إلا أن الصفات الحسية (الجسدية) كانت أكثر حضورًا من صفاتها المعنوية، وهذا ربما راجع إلى طبيعة البشر ومدى تأثرهم بالجانب الحسي المادي أكثر مما يؤثر فيهم الجانب المعنوي والروحي، مع وجود بعض التمازج والتداخل بين الجانبين في بعض النماذج الشعرية التي أوردناها، وهذا راجع إلى الطبيعة البشرية، ولأن الإنسان مفتون بالجانب الجسدي كثيرًا مع تمنيه العفة والخلق وحسن الحديث لمن يحب ويهوى، ولكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه، ويبقى الكمال لله سبحانه وحده.

الفصل الثاني

جماليات الطبيعة الأندلسية

المبحث الأول: الطبيعة وجمالها الساكن والمتحرك

المبحث الثاني: جمالية الطبيعة والعاطفة الإنسانية (الحب)

المبحث الثالث: جمالية الطبيعة ونشوة الخمر

المبحث الرابع: جمالية اللون ودلالاته في شعر الطبيعة

الفصل الثاني

جماليات الطبيعة الأندلسية

الطبيعة هي أصل الجمال ومبعثه، منها يستمد الإنسان طاقته ووجوده، وإليها يهرع إن أصابه مكروه أو أحب، ففي جمالها عزاء وسلوى، ومنها يستمد الشاعر صوره ويثري بظلالها شعره، وهي مصدر إلهامٍ للرسام ولكل فنان، لكن مهما أبدع الشاعر أو الكاتب أو الرسام في الشعر أو الوصف أو الرسم، فإنما هم يقلدون الطبيعة، ويكون حظ أحدهم من النبوغ من خلال إتقان تقليد جمالها ومحاكاته(١).

والإنسان حين محاكاته لهذه الطبيعة يمتحن نفسه، ويظهر براعته، وهو يلتذ بكونه صنَعَ شيئًا له ظاهر طبيعي، لكنه كلما كان فنه أقرب وفيه دقة في محاكاته للنموذج الطبيعي لا يكون مبدعًا وإنما مقلدًا(٢). وهذا ما قال به بعض فلاسفة اليونان بدءًا من أفلاطون، ففي رأيه أنّ «كل ما يحتاجه الفنان هو أن يأخذ مرآةً ويديرها في جميع الاتجاهات»(٣). وفي هذا قتلٌ لكل إبداع يأتي به الفنان أو الشاعر حين اتخاذ الطبيعة منبعًا لإبداعه. والفنان لا يقلد ما تنتجه الطبيعة بل هو يقلد طريقتها في الإنتاج، وعليه أن يتجاوز هذا المدرك في المراحل المتقدمة ليعبر عن شيء مثالي يُظهر فيه إبداعه وعدم التقليد الساذج للطبيعة(٤).

وعلى الفنان أن ينطلق من مبدأ أساسي هو «أنّ الجمال قائم في أشياء متفردة، وإن على العمل الفني أن يجمع الجمال في وحدة كاملة، من دون أن يخرق أثناء ذلك قانون الصدق تجاه الطبيعة»(٥).

ولكن هناك من يرفض جمال الطبيعة، ومنهم (هيغل) الذي أنكر توفره زاعمًا أنّ الجمال هو في الفكرة المطلقة أو الروح، أي الجمال العقلي وهو الجمال الموجود في الفن

(١) ينظر: ألوان من الجمال والغزل: ١٤٨.
(٢) ينظر: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: ٣٧-٣٨.
(٣) جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ١٣.
(٤) ينظر: بحث في علم الجمال: ١٤٣، وينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ١٣.
(٥) تاريخ التفكير الجمالي: ٢١٩.

لأنه نتاج العقل مع الإحساس. فالجمال الطبيعي على وفق رأيه ليس جميلاً لذاته وفي ذاته، وهو ليس نتاج ذاته؛ لأنه ليس جميلاً إلا بالنسبة إلى الآخرين، أي إلينا نحن، فالوعي المدرك للجمال هو الذي يثني ويعطي صفة الجمال لعناصر الطبيعة(١). ولكن هيغل في رفضه هذا ينكر جمال الطبيعة من خلال شيء بديهي ألا وهو مبدأ القبول والرفض، أي إعطاء صفة الجمال أو القبح للأشياء، ومن ثَمّ رفض الإنسان لما هو قبيح وقبوله لما هو جميل. وحتى هذا القبيح حين تتناوله يد الفنان تحوله إلى صورة رائعة، فمثلاً الصحراء الجرداء أو منظر الأطلال الخربة وغيرها، حين تتناولها يد الفنان الماهر تجعل منها صورة جميلة نابضة بالحياة من خلال فنه الرائع(٢)، فأجمل قصائد الجاهلية هي التي بدأت بالوقوف على الأطلال والحديث عن الصحراء وما فيها.

الشاعر لا ينقل ما هو موجود في الطبيعة كما هي، وإنما يستعين بها ليعبر عن أشياء جديدة، فهو يكمل ما لم تستطع الطبيعة إكماله، وهو لا يقف عند حرفية النقل بل عليه أن يجعل من الطبيعة أداةً من أدواته، ليعبر من خلالها عما يجب التعبير عنه مُظهرًا أحاسيسه وتجاربه، كي يبث فيها من روحه الإنسانية ومشاعره وعواطفه، وفي هذا أمر جديد وإضافة لما هو موجود في الطبيعة(٣).

وهناك رأي يقول: «إن الطبيعة فوق الفن وإن الفن يتشبه بالطبيعة، وإنّ هذه الطبيعة محتاجة إلى الفن احتياج الكلي إلى الجزئي ليتشكل، وإنّ الشكل الجمالي يدرَك بالبديهة، التي هي قدرة روحانية في جبلة بشرية»(٤).

إنّ هذا الرأي يقترب من المحاكاة الأفلاطونية لكنها تضيف إليها بأن جعلت من الفن عنصرًا مهمًّا في إبراز جمال الطبيعة، فهو الذي يقوم بـ «عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة»(٥). لكن الفنان في تنظيمه أو تقليده للطبيعة يقلد طريقتها في الإنتاج

(١) ينظر: في الجماليات نحو رؤية جديدة: ١١٧، وينظر: جدل الجمال والاغتراب: ٨١، وينظر: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: ٢٠٦، وينظر: مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديمًا وحديثًا (بحث): ١٧.
(٢) ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: ١١٢.
(٣) ينظر: النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهات رواده): ٣، وينظر: النقد الفني والتنظير الجمالي: ١٥٣.
(٤) العقل في التراث الجمالي عند العرب: ٢٠١.
(٥) مقدمة في علم الجمال: ٣٧.

ويعيد تشكيلها ويعدل فيها مضيفًا من صفاته الإنسانية ومن خياله حتى يصل إلى مبتغاه[١]، و هذا الخيال لا يجعل الطبيعة وعناصرها أكثر عمقًا وحيوية فحسب، وإنما يعمق الإحساس بالألفة نحوها[٢].

وقد فرّق أفلوطين بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، فهو «يرى أنّ العمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي ولكنه يصعد بنا إلى المبادئ التي قامت عليها الطبيعة»[٣]، فالحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسه يد الفنان، فالجمال ليس في الحجر مع أنهما من أصل واحد[٤]، لكن حين أضاف الفنان إليه من إبداعه انماز عن مثيلاته بأن امتلك روحًا مضافة لما تتمتع به من خاصية طبيعية، وبهذا يكون قد أعطى قيمة جمالية من خلال عمله الفني الذي ينحصر «في عملية تحويل المحسوس الطبيعي إلى محسوس جمالي»[٥].

إذن، جمال الطبيعة ماثل في كل مظهر تظهر فيه سواءٌ أكانت ساكنة في ظلال الأشجار، أم صاخبة في عواصف البحار، أم شامخة فوق الجبال، و سواءٌ كان الوقت صيفًا أم شتاءً أم ربيعًا أم خريفًا، فحيثما كنت وأدرت وجهك رأيت جمال الخالق وإبداعه في جمال صنعه، ولا تملك أمامه سوى أن تقول: سبحان الله ولا قوة إلا بالله، فيا ترى كيف كانت الطبيعة عند الشاعر الأندلسي؟ وكيف كان جمالها من خلال شعره؟ و هل أثرت فيه كل هذا التأثير الذي قيل عنها وعن سحرها؟.

(١) ينظر: فلسفة الجمال ودور العقل: ٢٩-٣٠.
(٢) ينظر: جاستون باشلار، جماليات الصورة: ٢٥٥.
(٣) دراسات في الخطاب الجمالي البصري: ١٣، وينظر: فكرة الجمال، هيغل: ٧٨.
(٤) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٤٢.
(٥) فلسفة الجمال بين الحقيقة والخيال، (بحث): ٤٢.

المبحث الأول

الطبيعة وجمالها الساكن والمتحرك

شغلت الأندلس الناس بجمالها الطبيعي، وسحرت كل من رأى أو سمع بهذا الجمال، وهو مزيج من الأشكال والألوان والأصوات، في انسجامٍ وتناغمٍ وتآلف. وأكثر الشعراء والكتّاب من وصف رياضها وحدائقها وقصورها ومدنها التي تُظهر جمال الطبيعة فيها بأبهى حُلَلها وأحلى مباهجها.

وكان لتعلق الشاعر الأندلسي بهذا الجمال سببه، وإيثارها على سائر البيئات، كيف لا وهي منبع سرورهم ومرتع لعيونهم، وفيها يقول الشاعر الأندلسي:

حبذا أندلسٌ من بلدٍ ... لم تزل تنتج لي كلّ سرورْ
طائرٌ شادٍ، وظلٌّ وارفٌ ... ومياهٌ سائحاتٌ وقصورْ[1]

والشاعر بينه وبين الطبيعة محبة وأُلفة، وهو ذواقٌ ذو إحساس مرهف، ولذا نجده دون سواه الرسول الذي يتلقى وحي الطبيعة فيستجيب لجمالها، وتسحره ألحانها ومناظرها، فكم من شاعر نراه يطوف في روضة باسمةٍ، أو نهر يختال، أو جدول يترقرق، أو قمر يرقبه السمار، أو نجم يرثي للحائر، أو برق يحكي اللقاء الخاطف... إلخ، فاستجابته للجمال وشعوره بالطبيعة في هذا مصدر إلهام ووحي للشاعر ومنزع إثارة وإمداد له[2].

وفي ذكر فضائل طبيعتها كلام كثير في بطون المظان الأندلسية وغيرها، وسأكتفي بإيراد نصين منها، الأول: لوزيرها لسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ) ما نصه: «خصّ الله تعالى بلاد الأندلس من الرّيع وغدق السّقيا، ولذاذة الأقوات، وفراهة الحيوان، ودرور الفواكه، وكثرة المياه، وتبحر العمران، وجودة اللباس، وشرف الآذية، وكثرة السلاح، وصحّة الهواء، وابيضاض ألوان الإنسان، ونبل الأذهان، وقبول الصنائع، وشهامة

(١) نفح الطيب: ٢٢٧/١. لم ينسب إلى شاعر.
(٢) ينظر: في الأدب الأندلسي، د. محمد كامل الفقي: ٦٨.

الطباع، ونفوذ الإدراك، وإحكام التمدّن والاعتمار، بما حُرِمَهُ الكثير من الأقطار ممّا سواها»[١].

والآخر لأبي عبيد البكري يقول: «الأندلس شاميةٌ في طيبها وهوائها، يمانيةٌ في اعتدالها واستوائها، هنديةٌ في عطرها وذكائها، أهوازيةٌ في عظم جبايتها، صينيةٌ في جواهر معادنها، عدنيةٌ في منافع سواحلها، ..»[٢].

هي السعادة إذن، إذ يحق لأصحابها ومن سكن فيها الفخر بها على البلدان، ولذا نرى شخصية الأندلسي، ومهما كانت مرتبته العلمية أو الاجتماعية تذوب وتتلاشى كلما وجد بين أحضان الطبيعة، لكأنه يشعر بضعفه أمام مفاتنها، فهو لا يمتلك غير الاستجابة ملبيًا دعوتها ومغردًا بأنغامها[٣].

والشاعر الأندلسي أدرك أهمية الجمال في الشعر لكونه يسرُّ النفس وحواسها، وهو أيضًا يهيئ الخيال الشعوري الذي يعتمد بالدرجة الأولى على حاسة البصر؛ لأنها من أوائل الحواس قدرة على نقل الأحاسيس وتبادل المشاعر، وشعرهم جاء تعبيرًا عن استجابة الذات الشاعرة لرغبتها في التمتع بجمال الطبيعة، وكذلك لتأثير مظاهر الجمال فيه[٤].

وفي تناولنا لجمال الطبيعة نقسمها على قسمين، الأول: الطبيعة الساكنة (الصامتة)، والآخر: المتحركة (الحية).

جمال الطبيعة الساكنة (الصامتة):

وهي «مظاهرها ووجودها المتجسد في سهولها وبحارها وسمائها وبواديها وحدائقها وحقولها وما إلى ذلك»[٥]. ومنهم من قسم الطبيعة الصامتة إلى طبيعة طبيعية، وهو ما ذكرناه، وطبيعة صناعية، وهي التي عمل الإنسان في إنشائها ووجودها، كالقصور والزخارف والبرك وغيرها، والأول يكون أقرب إلى كلمة (الطبيعة)؛ لأنها تُحدِثُ في النفس الحس الشعوري الذي ينبض بجمالها. أما الطبيعة الصناعية فمنفصلة عن

(١) نفح الطيب: ١٢٦/١.
(٢) نفح الطيب: ١٢٦/١.
(٣) ينظر: في الشعر الأندلسي، د. عدنان صالح مصطفى: ١٨.
(٤) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: ١٨٧.
(٥) في الأدب الأندلسي، د. جودة الركابي: ١٢٥.

روح الطبيعة بمعناها الحقيقي[1]. ولكون الشعر الذي يقال في وصف القصور ومظاهر العمران وغيرها، يكون أقرب إلى فن الوصف للمكان الحضري منه إلى شعر الطبيعة. ولأننا نرغب في توافر ما يميز شعر الطبيعة عن سواها بوجود هذا الحس الطبيعي وتجاوب الذات معها، وتكوين الإطار الروحي والعاطفي لجمال الطبيعة، الذي ينصهر داخله الكيان البشري، فتتمازج روحه بجمالها وأنفاسه بعبيرها، فتخرج كلماته نابضة موحية بقيم الإبداع لجمالٍ أبدعه الخالق.

وشعراء الأندلس وجدوا في الطبيعة مرآة لأحاسيسهم ومشاعرهم فتناغموا معها شاكين همومهم، وباثّين آلام حرمانهم وحزنهم ومآسي معاناتهم، آملين أن يستشعروا في ربوعها معاني الأمل والتفاؤل الذي قد فقد من كثرة الحروب والفتن وذهاب المُلك، لذا تمثل الطبيعة هروبًا نفسيًّا للشاعر عند فقده الصدق والتقييد والتذمر، فهم عرفوا الطبيعة بكل مظاهرها فعاشوا فيها، ولجأوا إليها في أصعب الأوقات.

من هنا كانت الطبيعة الأندلسية الرفيق الروحي والمتنفس المهم للشاعر الأندلسي، إذ نراها في شعره وقد جاءت في كل شيء من نظر وخبر وحدث ووصف و... إلى غير ذلك.

فصل الربيع على سبيل المثال كان الفصل المناسب لهذه الرفقة الروحية التي تحدثتُ عنها، والمتنفس الحقيقي بل المثالي - في رأيي - لمشاعر الشاعر الأندلسي وما يقرض. فكانت أوصافه لهذا الفصل وما يحدث فيه أوصافًا حية ومن مشاعر صادقة.

فبقدوم الربيع يبدأ الانتشار للصفات الجمالية للمكان الذي يريده الشاعر الأندلسي ويقصده، فالأرض تُخرج أزهارها وتخضر الأشجار، لذا نرى شعراء الأندلس يستبشرون بقدومها؛ لأنها بداية حياة وعنصر تفاؤل ورحمة، يقول أبو عامر بن مسلمة (ت٥١١هـ)[2]:

أهلاً وسهلاً بوفودِ الرَّبيعِ ... وثغرِهِ البسّامِ عندَ الطّلوعْ
كأنّما أنوارُهُ حُلّةٌ ... مِن وَشْي صنعاء السريِّ الرفيعْ

(١) ينظر: م. ن: ١٢٦.

(٢) محمد بن عبد الله بن محمد بن مسلمة، أبو عامر الوزير. أديب عالم شاعر من بيت أدب ورياسة، هاجر إلى إشبيلية وعاصر المعتضد بن عباد، وله كتاب (الارتياح في وصف حقيقة الراح)، ولد سنة (٤٣٤ه) وتوفي في (٥١١ه). ينظر: جذوة المقتبس: ١١٣/١، ومطمح الأنفس: ٢٠٣-٢٠٤، وبغية الملتمس: ١٢٣/١، والمغرب في حلى المغرب: ٩٦/١.

أحْبِبْ بهِ مِن زائرٍ زاهرٍ دعا إلى اللّهْوِ فكنتُ السميعْ[1]

فهو يرحب به زائرًا يأتي بعد طول غياب، والذي أعاد معه الابتسامة والجمال الذي حلت أنواره في كل مكان، فهو مسرح لهوه ومرتع أنسه.

فالجمال يتكون بقدوم الربيع الذي ترقبه العيون وتبحث عنه الأنفس؛ لأنها تعيد الحياة لكل شيء، فهذا الوزير الكاتب أبو حفص بن برد (ت٤١٨هـ)[2] يرفع صوته بقدوم الربيع الذي نشر الحلل المذهبة، فاخضرت الغصون وازّينت بأزهارها، مشبهًا تغلغل أشعة الشمس بين أغصانها وإكسائها بألوان جميلة كعذراء تخجل حين تهوى، يقول في ذلك:

هذا الربيعُ وكنتَ تَرقبُهُ فانظرْ بعيشِكَ كيفَ تصْحَبُهُ
قد نُشّرَتْ حُلَلُ النباتِ بهِ فبدا مفضَّضُهُ ومذهبُهُ
والوردُ قد سَمَتِ الغصونُ بهِ تجلوهُ والأبصارُ تخطُبُهُ
والشمسُ قد ضربَ الضحاءَ بها في صبغهِ فذكا تلهبُهُ
فكأنَّ مَن يَهواهُ يُخْجِلُهُ وكأنَّ رَيّاهُ تُطَيّبُهُ[3]

فالشاعر استعمل فعل الأمر (انظر) الذي يوحي باستثمار الربيع والاستمتاع بالطبيعة وصحبتها، فهو يعيش في فرح وسرور بين ذلك النبات الذي ينتشر في كل مكان، وهذه الأغصان التي قد سمت بالأوراد، فهي تزهو لجمالها وصفائها وهي سحر للناظر إليها.

ويعد أبو جعفر بن الأبار (ت٤٣٣هـ)[4] فصل الربيع ملك الفصول، كيف لا وهو في قمة الشباب الذي يثري ويعطي الجمال، وملكه يسري في كل مكان، فجمال وروده لباس ملكه، وأعالي أشجاره قبابٌ لقصوره، وماؤه يأتي من سمائه، ونوره في شمسه،

(١) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٥٩.
(٢) الوزير الكاتب أبو حفص أحمد بن محمد بن أحمد بن برد مولى أحمد بن عبد الملك بن عمر بن شهيد مليح الشعر، من أهل بيت أدب ورياسة، وله رسالة في السيف والقلم والمفاخرة. ينظر: جذوة المقتبس: ١٨٨/١، ومطمح الأنفس: ٢٠٧، وبغية الملتمس: ٢١٨/١، والمغرب في حلى المغرب: ٨٦/١، ورايات المبرزين: ٧٠.
(٣) البديع في وصف الربيع: ١٢٦.
(٤) أحمد بن محمد الخولاني الإشبيلي، المعروف بابن الأبار، أبو جعفر، من شعراء إشبيلية في زمن المعتضد بن عباد. ينظر: جذوة المقتبس: ١٨٢/١، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١٠٧/٣/٢، وبغية الملتمس: ٢٠٧/١، والمغرب في حلى المغرب: ٢٥٨/١.

وهو أيضًا ملك القلوب والعقول، وسَحر العيون بهذا الجمال وهذا الإبداع لنستمع لأوصاف هذا الفصل عنده في قوله:

لَبِسَ الربيعُ الطلْقُ بُردَ شبابِهِ ... وافترَّ عن عُنْباهُ بَعدَ عِتابِهِ
ملكُ الفصولِ حبا الثرى بثرائِهِ ... متبرِّجًا لوِهادِهِ وهِضابِهِ
فأراكَ بالأنوارِ وَشْيَ برودِهِ ... وأراكَ بالأشجارِ خضرَ قبابِهِ
أمسى يذَهِّبُها بشمسِ أصيلِهِ ... وغدا يفضِّضُها بدمعِ جنابِهِ
عقَلَ العقولَ فما تكيَّفَ حسنُهُ ... وثنى العيونَ جنائبًا بجنابِهِ(١)

وبقدوم الربيع ينتشر الرياض في كل مكان، وهي غنيّة بألوان من الأزهار والأنوار والأشجار... إلخ. فهذا ابن عبد ربه يقول في هذا:

وَروضةٍ عقدتْ أيدي الرَّبيعِ بها ... نَورًا بنَوْرٍ وتَزْويجًا بتَزْويجِ
بمُلقَحٍ مُنْ سَواريها ومُلقَحةٍ ... ونَاتجٍ منْ غَواديها ومَنتوجِ
تَوشَّحَت بمُلاةٍ غيرِ مُلْحمةٍ ... من نَورِها ورداءٍ غيرِ مَنْسوجِ
فألبستُ حُللَ المَوشيِّ زَهرتَها ... وجَلّلْتُها بأنماطِ الدَّيابيجِ(٢)

يقدم لنا الشاعر مشهدًا يتمثل في روضة من الرياض في فصل الربيع الذي أوجد فيه من جميل صنعه، إذ الرياض في الربيع تُظهر محاسنها وبديعها بما يكسوها من زهر وشجر، وهي تزداد حسنًا وسحرًا، مستعملاً في تكوين هذه الصورة المطر الذي يهطل من السماء المشبعة بالغيوم الكثيفة التي تستمر في سقيها الروض ليلاً ونهارًا، ولهذا تتفتح الأزهار وتثمر الأشجار فتحدث نوعًا من التكامل والجمال، فهذا المطر يُنعش الرياض ويحييها كما هو معروف، وبهذا يكون أهم عنصر من عناصر تكوين الجمال لفصل الربيع هو هطول المطر؛ لأن فيه حياة لكل شيء.

ولقد حظيت الرياض بنصيب وافرٍ من أشعار أهل الأندلس؛ لأنها ملكت الحواس والمشاهد، فتفاعلوا معها شاعرين مفاتنها وجوانب الروعة والجمال فيها، مازجين هذا الشعور بالأغراض الشعرية، كيف لا وهي الجنة التي ينشدها الإنسان، وهي سعادة الأرض وعطاؤها، وفي هذا قيمة جمالية يحسها الشاعر ويصوغها من خلال شعره، وهو ما فعله سليمان بن بطال المتلمس (ت قريبًا ٤٠٠هـ) حينما قال:

(١) شعر أبي جعفر بن الأبار (دراسة وصنعة وتحقيق)، (بحث): ٧٦.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٣٧.

تبـــدَّتْ لنـــا الأرضُ مزهُـــوَّةً ... علينـــا ببهجـــةِ أثوابِهـــا
كـــأنَّ أزاهرَهـــا أكـــؤسٌ ... حَوتْهـــا أنامـــلُ شُـــرَّابِها
كـــأنَّ الغصـــونَ لهـــا أذرعٌ ... تناولَهـــا بعـــضُ أصـــحابِها
تُـرى حَمْرُهـا مـن رُضـابِ الهَـوَى ... لآلـــئَ فـــي عـــينِ مرتابِهـــا
كـــأنَّ تعانُقَهـــا فـــي الجنـــوبِ ... تعـــانُقَ خَـــوْدٍ لأترابِهـــا
كـــأنَّ ترقـــرقَ أجفانِهـــا ... بُكاهـــا لِفُرقـــةِ أحبابِهـــا(١)

فهو ينقل زهو الأرض وفرحها وتعانق أزهاره مع نسائم الجنوب، مُظهرًا فيه الروعة والإبداع من خلال سرده هذه التشبيهات الجميلة، ونرى فيه الامتزاج بين الجمال الطبيعي ومشاعر هذا الشاعر الذي نقل لنا صوره بفنية عالية، وهذا يدل على مدى تعلق الأندلسي بالقيم الجمالية للطبيعة التي وهبها الله عز وجل له.

وهذا ابن اللبانة الداني يستمد صوره وتشبيهاته للروض من ذاته وروحه، فيجعله مشاركًا له بروعته وفزعه، يقول:

والـــوردُ تحـــتَ الطـــلِّ فيهـــا مشـــبهٌ ... خـــدًّا يـــذوب مـــن الحيـــاءِ فيَقطَـــرُ
وكـــأنّ نرجسَـــها أُصـــيبَ بروعتـــي ... فعـــلاه لـــون مثـــل لـــوني أصـــفرُ
فكأنّمـــا الرّيحـــانُ روحـــي كلّمـــا ... تتغيّـــرُ الأشـــياءُ لا تتغيّـــرُ(٢)

فالروض وما فيه من ورد يذوب كالخد من الحياء، ونرجس حين روعها كلونه الأصفر في فزعه، وريحانها كروح الشاعر في دوام البهجة المتمثل في اخضرارها وعطرها الزكي. فهما كيان واحد، ونرى فيه مدى التمازج وارتباط الشاعر الأندلسي بجمال الطبيعة، حتى إنه يحسها كنفسه في الأشياء كلها. وهو «الجمال الدائم المستمر المتجدد على مدار السنة وتبدل فصولها، ذلك الجمال المعنوي الذي يتجاوب مع أنفسهم فينطقهم بالشعر، ويتجلى عليهم فنهتز له ونطرب»(٣).

والشاعر الأندلسي أدرك هذا الجمال، فحيثما أدار عينيه يرى في الرياض جمالاً، وفي أشجارها جمالاً... إلخ، ولذا نرى اتساع أفق بصره، وكيف أنّ نفسه تسكن لمثل هذه القيم التي تربط بينه وبين جمالها حتى كوّنا ماهيةً واحدة لهذا الكيان الجمالي.

---

(١) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٤١-٤٢. الخود: الفتاة الحسنة الخلق أو الجارية الناعمة. ينظر: لسان العرب: مادة (خود).
(٢) ديوان ابن اللبانة الداني: ٦٥.
(٣) ألوان من الجمال والغزل: ١٠٤.

ولم يكتفِ الشاعر بذكر جمال الطبيعة ككل، وإنما أراد ذكر الأجزاء التي تتكون منها، مثلاً نجد من مكونات جمال الرياض والحدائق ما فيه من أزهار وأشجار متنوعة، تناولها الشاعر الأندلسي واحدة واحدة، مفضلاً بعضها على بعض، منتشين معها بشذى عطرها وبسحر جمالها، فخلعوا عليها كل ما عرفوا من صفات الحسن والبهاء، مظهرين خفايا جمالها. وأسماء هذه الأزهار والورود كثيرة في شعرهم، منها (النَّور، الورد، النرجس، الخيري، البهار، السوسن، الأقحوان، النيلوفر... إلخ)، ولا يمكننا ـ من هذه الكثرة ـ أن نذكرها جميعًا، إلا أننا سنورد بعض النماذج التي قد تغني عن سواها، لأن التشابه والتكرار فيها واضح مع أن الإبداع والجمال واضح فيها أيضًا. فهذا أبو بكر بن نصر (ت ق ٥هـ)[1] يذكر أنواعًا مختلفة من الأزهار يقول:

وقد راقني من يانعِ النَّوْرِ فاقعٌ ... وقانٍ وأحوى حالكُ اللونِ أسودُهْ
غلائلُ خيري وأقباءُ سوسنٍ ... وقمصانُ نسرين يروقُ توقُّدُهْ
وكم سبط للنَّوْرِ يسطعُ نُورُهُ ... تمرُّ بهِ ريحُ الصَّبا فتجعّدُهْ
إذا الأقحوانُ الغضُّ أبدى تبسُّمًا ... تبدّى من الوردِ النَّضيرِ تورُّدُهْ
ويُزهى الشقيقُ العصفُريُّ بلونِهِ ... إذا فاقعُ الحوذانِ جادَ توُلُّدُهْ
وما الخُرَّمُ الكُحليُّ إلا كأنّهُ ... من الحسنِ طرفٌ جالَ في الجفنِ إثمدُهْ
ومِن نرجسٍ نضرٍ يروقُكَ دُرُّهُ ... وياقوتُهُ السامي به وزبرجدُهْ
وكم للربيعِ الطلقِ نورًا منوّرًا ... تنتّجُهُ أيدي الحيا وتولّدُهْ[2]

إنّ هذا النص زاخر بأنواع شتى من الأزهار والأنوار والأوصاف، قصدها الشاعر لإظهار جمال الروض وإعلاء قيمته وحسنه، فقد وصف الشاعر فيها كل زهرة منها على حدة، ولكلٍّ منها مكانتها وميزتها بين أقرانها، وهي تبعٌ لإحساس الشاعر ومشاعره وما تترك في ذهنه وخياله من صورة، فالسوسن والنسرين والأقحوان أعجبه تبسمها، وأما النرجس فيروق منظره الذي كأنه درٌّ وياقوت وزمرد، وكيف لا تكون جميلة وهي الأحجار الكريمة جمالاً وروعة وندرة، وفي بيته الأخير يشير إلى التنوع المتوافر في

(١) أبو بكر بن نصر، من أهل الأدب والشعر بإشبيلية، ذكره أبو الوليد بن عامر، وحكى أنه كتب إليه في زمن الربيع أبياتًا. ينظر: جذوة المقتبس: ٦٢٤/٢، والبديع في وصف الربيع: ٥١، وبغية الملتمس: ٦٩٧/٢.

(٢) البديع في وصف الربيع: ٥٢. الحوذان: نبات يرتفع قدر الذراع له زهرة حمراء في أصلها صفرة وأوراقه مدورة. ينظر: لسان العرب: مادة (حوذ). الخرم: هو التشقق أو ما قطعتَ منه شيئًا. ينظر: لسان العرب: مادة (خرم).

أنوار الربيع وأزهاره التي تنتجها الأمطار. هي لوحة تنقل هذا الجمال وتخلّده، مكوّنة بعناصرها الإطار الذي تتخذه في إعطاء القيمة الجمالية للطبيعة الأندلسية.

ومن الشعراء من افتُتن بجمال زهرة بعينها، كالياسمين مثلاً، فهذا المعتضد بن عباد يقول:

كأنّما ياسمينُنا الغضُّ ... كواكبٌ في السماءِ تبيضُّ
والطرفُ الحمرُ في جوانبِهِ ... كخدٍّ عذراءٍ نالَهُ العَضُّ[1]

فجمال الياسمين كالكواكب اللامعة في السماء - وهنا يظهر حب الأندلسي وميله نحو اللون الأبيض كما أسلفنا - ويشبه الشعيرات الحمر التي تنسرح في صفحتها بخدّ فتاة حسناء فيه آثار عض، فهي متوردة مكسوة بحمرة من أثرها، والشاعر أراد أن يجمع بين صفة الياسمين وصفة مماثلة لموصوف مقابل، وهي هنا البياض يضاف إليه التقابل الضمني بين ما هو على الأرض وما هو في السماء[2].

وهذا أبو عامر بن مسلمة يعجَب بجمال البهار وبنورها فيبعث بها إلى صديق له ومعه قوله:

بعثتُ إليكَ بنَورِ البَهارِ ... حكى فِضَّةً حولَ مَحْضِ النَّضارِ
هوَ الدرُّ نُظِّمَ من بينِهِ ... يواقيتُ فاقعةُ الاصفِرارِ
أو الماءُ صُيِّرَ من فوقِهِ ... إذا ما تأملتَه ضوءُ نارِ
نهارٌ ولكنَّهُ باهرٌ ... فعُوِّضَ من ذاك باسمِ البَهارِ[3]

إنّ جمال البهار الذي يشبه الفضة التي وسطها ذهب أو الدر الذي يتوسطه ياقوت أصفر، يكون فيه قريبًا للهدايا التي تُعطى للملوك والأمراء من الجواهر والذهب والفضة، فهي عند الشاعر لا تقل عنها بل تزيد عليها لكونها تنبض بالحياة وتشذ عبيرًا وعطرًا.

والبهار يتكون من لونين أبيض وأصفر، فالأبيض شبهه بالفضة والدر، والأصفر بالذهب والياقوت الأصفر، وفي استعمال الشاعر لهذا التشبيه أراد زهرة البهار وإعلاء مكانتها، وتُعرف قيمتها الجمالية بين أقرانها من الأزهار والورود.

---

(١) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٢.
(٢) ينظر: ملامح الشعر الأندلسي: ٢٢٨.
(٣) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٥٦.

ولم يكتفِ الشاعر الأندلسي بذكر جمال هذه الأزهار بل نراه يعقد موازنة بينها وتفضيل إحداها على الأخرى، فهذا الرمادي يقول:

لـــلآسِ والسّوســـنِ والياســـمين ... الغـــضِّ والخيـــريِّ فضـــلٌ شـــديدْ
ســادتْ بـــه الـــرَّوضُ ومـــن بينهـــا ... وبـــين فضـــلِ الـــورد بـــون بعيـــدْ
هـــل لـــك فـــي الآسِ ســـوى شـــمَّةٍ ... تطرحـــهُ مـــن بعـــدها فـــي الوقـــودْ
والـــوردُ إن يـــذبلْ ففـــي مائِـــهِ ... نســـيمُ ضـــمّ الإلـــف بعـــدَ الصـــدودْ
والسَّـــوءُ فـــي السَّوســـن عـــام وفـــي ... ســـاعةِ ســـوء قـــد تُـــزارُ اللّحـــودْ
والياســـمينُ الياســـُ فـــي بدئـــه ... فهـــو لمـــن يطمَـــعُ هـــمٌّ عتيـــدْ
أخـــلَّ بـــالخيريِّ خلْـــقٌ كخُلـــ ... ـــقِ اللـــصِّ يســـتيقظُ بعـــدَ الهجـــودْ
فـــالوردُ مـــولى الـــرَّوضِ لكنَّـــه ... فـــي قـــدره عبـــدٌ لـــوردِ الخـــدودْ[1]

يحتفي الرمادي بالورد ويعلي من شأنه ويفضله على بقية الأزهار من الآس والسوسن والياسمين والخيري، وهو يذكر أنّ هذه الأزهار لها جمالٌ وفضل شديد، لكنها دون فضل الورد ومكانته عند الشاعر، وقد استعمل أسلوب الاستفهام وهو ينظر إلى الآس الذي يعبق بروائحه الزكية، مخاطبًا المتلقي بأن ليس له منها سوى شَمّة واحدة وبعدها يجعل منها حطامًا يوقد به، لكن الورد في ذبوله يستخرج منه عطر يقرب كل بعيد، فالورد بنعومته وشدة كرمه وهو يجود برائحته الزكية هو المولى لما في الروض، لكنه (الورد) عبد لتورد الخدود. الرمادي بث في قصيدته قيمًا جمالية في مقارنته هذه وهو ينبئ عن مقدرته وتمكنه من أدواته الفنية التي تضع الأمور في نصابها.

وأما الثمار والفاكهة فلها ذكرٌ في الشعر الأندلسي، لكن بشكل أقل من الأزهار، ولعل مرد ذلك إلى «أنّ الزهر شيء جمالي، بألوانه ورائحته، يثير في الشاعر انفعالات وأحاسيس لا تحركها الثمار التي هي غالبًا ما تكون مادة طعام وتفكه، وليست وسيلة زينة وتجميل»[2].

ولم يكن من الطبيعي أن يفتتن الأندلسي بالروض والزهر من دون الثمار والفاكهة، فهذه تملأ العين سحرًا والنفس بهجة أيضًا، وكانت مصدرًا للإلهام وعنصرًا للجمال لشعراء الأندلس[3].

(١) شعر الرمادي: ٦٢-٦٣.
(٢) الشعر في ظل بني عباد: ١١٣.
(٣) ينظر: الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه): ٢٩٧.

فهذا أحمد بن فرج الجياني يقول في الرمان:

ولابسةٍ صَدَفًا أصفَرَا ... أتَتْكَ وقد مُلئتْ جوهَرَا
كأنَّكَ فاتحُ حُقٍّ لطيفٍ ... تضمَّنَ مرجانَهَا الأحمرا
حُبوبًا كمثلِ لَثاتِ الحبيبِ ... رُضابًا إذا شئتَ أوْ منظَرَا[1]

فحبات الرمان هي جواهر قد ضمها صدف أحمر تبهر من رآها وهي كحُقق ملآى بالمرجان. هذا في جمال مظهرها الخارجي، أما من ذاق طعمها ومذاقها فهي كلثة الحبيب في حمرتها وفي طعم ريقها الذي ينعش العاشق المترقب لها.

وهذا الحاجب المصحفي يقول في سفرجلة:

ومصفرّةٍ تختالُ في ثوبِ نرجسِ ... وتعبقُ عن مسكٍ ذكيِّ التّنفّسِ
لها ريحُ محبوبٍ وقسوةُ قلبِهِ ... ولونُ محبّ حلّة السّقمِ مُكتسي
فصُفرتُها من صُفرَتي مستعارةٌ ... وأنفاسُها في الطّيبِ أنفاسُ مُؤنسي
وكانَ لها ثوبٌ من الزغبِ أغبرٌ ... على جسمِ مصفرة من التّبرِ أملسِ
فلمّا استتمّت في القضيبِ شبابَها ... وحاكتْ لها الأوراق أثوابَ سندسِ
مددتُ يدي باللطفِ أبغي اجْتِناءَها ... لأجعلَها رَيحانتي وسطَ مَجلسي
فبزّتْ يدي غضبًا لها ثوب جسمِها ... وأعريتُها باللطفِ من كلِّ مَلبسِ
ولمّا تعرّتْ في يدي من برودِها ... ولم تبقَ إلاّ في غلالةِ نرجسِ
ذكرتُ لها مَن لا أبوحُ بذكرِهِ ... فأذبَلَها في الكفِّ حرُّ التنفُّسِ[2]

فالشاعر حين رأى ثمرة السفرجل وأحس جمالها ومكنونه، لم يلبث أن أظهر موهبته مسفرًا عن أريج السفرجل الزكي وحسن منظره، مازجًا ذلك بوصف المرأة أحيانًا، أو بثها مشاعره في ألفاظٍ رقيقة وصور موحية، لكننا نجد في أبياته لمسة حسية (الجنس)، وهي تترجم سلوك المجتمع الأندلسي، مجتمع التمرد، فالشاعر يشبه تقشير السفرجلة بتعريها من ثيابها ولم تبقَ إلا في غلالة نرجس رقيقة تكشف عن مفاتنها، فيتذكر بها فتاته التي أدى معها الدور نفسه.

إنّ جمال الطبيعة يومئ للفنان بمشاعر جديدة، وما ينتجه هو الشكل الروحي التعبيري لفرح ولّد تلك المشاعر، وبمقدار قوة الإيحاء التي تملكها عناصر الطبيعة وما تملك من قيمة جمالية متصلة بمشاعر الفنان ونفسه، ينفسح المجال أمامه لقوة التعبير

(١) أحمد بن فرج الجياني (بحث): ٢٢٢.
(٢) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٨٦.

ومهارة التصوير وسعة الخيال وبراعة الأداء وجماله[1]. وهذا ما نجده عند الشاعر الأندلسي، فحين وقوفه أمام جمال طبيعة الأندلس نراه يستمد منها طاقته فتوحي له وتوسع من خياله، وهذا ما لاحظناه في الأمثلة السابقة، فجمال الربيع بقدومه، وعطاء الزهور بألوانها وعطرها وتلون رياضها، وجمال ثمارها بتذوقها وأشكالها المختلفة، فكانت قيمتها الجماليّة في معنى الأخذ والعطاء، الأخذ من الطبيعة والعطاء منها، فهي منبع الجمال في هذا الفردوس.

ولم يكتفِ الشاعر الأندلسي بما هو موجود على الأرض، بل اتجه نحو السماء بما فيها من نجوم وشمس وقمر... إلخ، أو ظواهرها من ليل ونهار، فهو قد تجاوب معها حد الاندماج والتداخل، مجتازًا لحظات من التعمق والامتزاج العاطفي بالطبيعة.

ولهذه الألفاظ معانٍ ودلالات عدة منها جمالها في السماء الدنيا، والاهتداء بها في ظلمات الليالي، وتشبيه جمال الحبيبة بها، وهذا المسلك سلكه القدماء في أشعارهم، وسار عليه الأندلسيون أيضًا، فهذا ابن عمار يذكر (النجوم) في مدحه للمعتضد حين انتصاره على البربر، يقول:

بكلِّ فتًى عاري الأشاجع لابسٍ ... إلى غمراتِ الموتِ محكمةِ السردِ
يكرُّ فكمْ طعنٍ كسامعةِ الفرا ... يُضاف إلى ضربٍ كحاشيةِ البُردِ
نجوم سماءِ الحربِ إنْ يدْجُ ليلُها ... يدورُ بهم أفواجها فلك السعدِ
خميسٌ تردّى من بنيكَ بمُرهفٍ ... حكاكٍ كما قدّ الشراكُ من الجلدِ[2]

وعلى الرغم من شدة ظلام الحرب وخفوت النجوم في معركةٍ حامية الوطيس، يبرز الشاعر القيمة الجمالية في دوران أفلاك النجوم بالخير والبركة، فشدة المعركة وهولها قد ذهب بعقول أشجع الفرسان وقلوبهم وهم النجوم الذين ذهب الروع بضيائهم، لكن حكمة وشجاعة ممدوحه (المعتضد) حوّلت هذه المعركة لصالحه وانتصر فيها، لأنه كان فلك سعدها، جالبًا الخير والأمان لها.

ويقول ابن شهيد في ليلة ظلماء:

وبتنا نُراعي الليل لم يطوِ بُردَهُ ... ولم يَجْرِ شَيبُ الصُّبح في فرعهِ وخْطا

(١) ينظر: دراسات فنية في الأدب العربي: ٢٧١.
(٢) محمد بن عمار الأندلسي: ١٩٦. الأشاجع: مفاصل الأصابع. ينظر: لسان العرب: مادة (شجع). الفرا: فرى الشيء يفريه فريًا، أي شقّه وأفسده. ينظر: لسان العرب: مادة (فرا).

تـراهُ كمَلْـكِ الـزَّنجِ فـي فَـرْطِ كِبْـرِهِ إذا رامَ مشْـيًا فـي تَبَخْتُـرِهِ أبْطـا
مُطِـلًّا علـى الآفـاقِ والبـدرُ تاجُـهُ وقـد عَلَّـقَ الجـوزاءَ مـن أُذنـهِ قُرْطـا[1]

و هذا مشهدٌ للاسماء حين هبوط الليل، و هو مما ألهم الشعراء في كل حين، لأن الشاعر حين يرى الظلام يلفه من كل جانب ولا يجد ضياءً سوى النجوم أو البدر، يثير عنده المشاعر والأحاسيس، فضلاً عن ذلك فإن الليل يأتي دائمًا شريكًا في ذكريات الشاعر الغرامية، فالشاعر يشعر بالو حدة والضعف أمام هذا الغموض الذي يلفه، وابن شُهيد يشبهه بملك زنجي متكبر يجرّ ذيوله نحو الذهاب فهو يتبختر في مشيه دلالة لبطء الليل وثقله على نفسية الشاعر، ويكمن جماله في قيمة صورته ومزجه وخياله الذي أبدع فيه الشاعر.

وهذا الليل يكابده الشاعر يحيى بن هذيل أيضًا، فهو طويل جاثم على صدره، يقول:

أكابـــدُ لـــيلاً لا يـــزالُ كأنَّـــهُ لإكبابـــهِ فـــوقي شـــجيٌّ مفكِّـــرُ
وأســـــألُهُ أن ينجلـــــي فكأنَّـــــهُ رثـــى لـــي ففيمـــا نـــابني يَتَفكَّـــرُ[2]

فالشاعر يشخص هذا الليل يشكو همومه إليه، وهذا مما أضاف جوًّا شعريًّا فيه قدر من الحيوية والعاطفة، على الرغم من جوه المليء بالغموض والتفكر في الحياة والمصير الذي فرضه الشاعر على حواره مع الليل، وهو امتزاج جميل معه. هذا الليل هو كصديق أو حكيم يحاول إيجاد مخرج لهذا الشاعر الهائم الحيران، فهو يتفكر في حلٍّ له لأنه رثى له بعد أن علم بمصابه، فهنا تبرز القيمة الجمالية من خلال هذا التشخيص الرائع لليل بجعله مفكرًا ومخرجًا للشاعر مما ألمّ به، فهو الصاحب الذي يجده حينما يكون في غربة أو بُعدٍ عن الأهل والأحباب.

ومن الصور الأخرى للهلال قول سعيد بن عمرون (ت أواخر ق٤هـ)[3]:

والبـدرُ فـي جـوِّ السَّـماءِ قـد انطـوى طرفـاهُ حتَّـى عـاد مثـلَ الـزّورقِ
فتـــراهُ مـــن تحـــتِ المُحـــاقِ كأنمـــا غـرقَ الجميـعُ وبعضُـهُ لـم يغـرقِ[1]

(١) ديوان ابن شهيد: ١٢٢.
(٢) شعر يحيى بن هذيل: ٨٨. إكبابه: أي نكس أو قلب. ينظر: لسان العرب: مادة (كبب).
(٣) سعيد بن عمرون، كنيته أبو عثمان بن مروان القرشي المعروف بالبلينة، وهو شاعر من شعراء الدولة العامرية. ينظر: جذوة المقتبس: ٣٦٠/١، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٠٥، وبغية الملتمس: ٣٩٧/٢.

فالهلال كزورق سابح في نهر، وإذا دخل في المحاق ولاح نصفه فهو كالزورق الذي يجري على صفحة نهر وقد اختفى أسفله - وهو الأكثر - وظهر أعلاه روعة ودقة، والشاعر اكتفى بالمظهر الخارجي من دون أن يمزجه بمشاعره كما اعتدنا أن نجده عند الشاعر الأندلسي.

إنّ التجانس الذي نراه في السماء المتمثل بمواقع النجوم وتعاقب الليل والنهار المتمثل بـ (الشمس والقمر)، أمدّ الشاعر بعنصر الجمال وأبرزه في شعره، فالتناسق والانسجام المتوافر في السماء وما تحتويه أعطى للشاعر الخيال والإلهام اللازمين لتكوين صوره الجمالية المؤطرة بعناصر الطبيعة، فهو توحد وتمازج بين الكيان الإنساني وما يحمله من مشاعر وأحاسيس، وطبيعة خرساء جامدة، ولكن هذه الطبيعة مع جمودها وخرسها كانت الهادية له، والمفكرة عنه، كيف لا وهو يهتدي بها حين ضياعه في البر والبحر، ويعد أيامه وشهوره بحسب ظهورها وتعاقبها. فعنصر الجمال موجود، وما فعله الشاعر هو صوغه بلغته وخياله الواسع، فأبرزَ قيمتها الجمالية وخلّدها في شعره، وهي تستحق هذا الخلود وهذه القيمة.

وأما الناحية العمرانية المتمثلة بالقصور والمباني والبرك... إلخ، الذي سميناه (الطبيعة الصناعية)، وهو مما شيده الإنسان وتدخّل في تكوينه، والتي قلنا إنها قد تأتي لاحقة عن الطبيعتين الصامتة أو المتحركة، فهي لا تنفك من سحر يؤثره الشاعر على غيره، ولا تبعد عن الجمال الذي نسعى إليه وقيمه في دراستنا هذه، ومن هنا كان الشاعر الأندلسي حريصًا على التقاط مواطن الإبداع فيها، مهتمًّا بجمالها وبما يبرز قيمتها من خلال هذا الالتقاط.

كما أنّ الشاعر الأندلسي يجعل المكان الذي يقيم فيه أفضل حالاً وأكثر متعة للناظرين، وجعلها متماشية ومجارية لما حوله من طبيعة جميلة، «فالمكان يلعب دورًا مركزيًّا لدى الإنسان»[٢].

وهذا المكان المتمثل بـ (القصور وغيرها) جعل منه الشاعر موضوعًا جماليًّا متخيلاً، أكسبه خاصية الإبداع الذي تؤول ملكيته إلى القارئ، أي إن الشاعر في تقديمه لهذا الجمال لا يقدم سوى الإشارة إليه في شعره، ويعمل الاقتصاد الشعري على اختزالها وحذف أجزائها، ولكن خيال المتلقي يعيد إليها المحذوف، بل يضيف للمكان ما لم يكن

(١) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٩.
(٢) التفضيل الجمالي: ٤٠٦.

فيه[1]. فما يقدمه الشاعر تعاد صياغته في الذات، وهذا لا يشمل المكان فقط وإنما جميع ما يتناوله الشاعر في إبداعه، والمتلقي يكون شريكًا له في إعادة الصياغة والفهم، وبهذا يكون مبدعًا آخر في سلسلة عملية إبداع النص.

والشاعر الأندلسي أحسّ قيم الجمال لما شيد، فهي تثير الإعجاب بروعة تكوينها وجمالها، فاعتز بها الشعراء لأنها حققت لهم مبتغاهم وتفردهم الذي ينشدونه، وهذا النشاط العمراني لم يبلغ ذروته عن طريق الصدفة، وإنما كان بسبب عوامل كثيرة، منها الرقي والازدهار الذي شهدته الأندلس في بعض حقبه، كذلك حبُّ أمرائها وخلفائها لتخليد ذكرهم وتفردهم في كل شيء، فعبد الرحمن الناصر (ت٣٥٠هـ) يبني (الزهراء)، وهذا المنصور بن أبي عامر (ت٣٩٢هـ) يبني (الزاهرة). وقد أسلفنا في مبحث (الشعور بالتفرد) كيف كان الأندلسي يبحث عن كل ما يجعله متفردًا في عصره، متقدمًا على المشرق الذي كان منافسًا له في كل شيء.

والأندلسي بهذا البناء يقدم جمالاً لأنّ «العمارة تحاول تجميل الفراغين الداخلي والخارجي ليصلح للحياة الحضارية»[2]، فهو فن وإبداع وجمال، إذ بنى حضارته بعقله الإبداعي المتأثر بقيم الطبيعة الأندلسية الجمالية.

ويلتفت الشاعر حوله باحثًا عن الجمال متلمسًا إياه في الأشياء كلها التي تحيط به، فأينما وجد لمحة من لمحاته صاغها في قالب شعري، مخلدًا إياه ومفتخرًا به، فهذا الخليفة عبد الرحمن الناصر يأتي مدينة الزهراء، يقول في أبيات يخلد فيها شأن مباني مدينته:

همَمُ الملوكِ إذا أرادوا ذِكرَها ... مِن بعدهم فبألسُنِ البنيانِ
أوَ ما ترى الهرمينِ قد بقِيا وكم ... ملكٍ محاهُ حوادثُ الأزمانِ
إنّ البناءَ إذا تعاظَمَ شأنُهُ ... أضحى يدلُّ على عظيمِ الشانِ[3]

فبجمال وعظمة ما يبني الإنسان يُعرف ويخلّد على مر الأزمان، فهذه الأهرام شاهدة على عظمة ملوك مصر وفراعنتها، فكلما سما في البناء، كلما دل على عظيم الشأن والمكانة، وحُقَّ للخليفة أو الأمير أن يفتخر بما بنى وعمر.

(١) ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية): ١٢٩.
(٢) المدخل إلى فلسفة الجمال: ١٢٣.
(٣) نفح الطيب: ٥٧٥/١.

فهذا ابن شخيص الأندلسي يقدم لوحة تبرز فيها الروعة الجمالية وقيمها من خلال وصفه للزهراء في قوله:

هـذي مبـاني أميـرِ المـؤمنين غـدتْ ... يُـزري بهـا آخـرُ الـدُّنيا علَـى الأولِ
كـذا الـدَّراري وجـدْنا الشَّـمسَ أعظمَهـا ... قدرًا وإنْ قصُرتْ في العلْو عن زُحلِ
لقـد جـلا مصـنعُ الزَّهـراءِ عـن أثـرٍ ... موَّحـدِ القـدرِ عـن مثـلٍ وعـنْ مَثَـلِ
فاتـتْ محاسـنُها مجهـودَ واصـفِها ... فـالقولُ كالسَّـكتِ والإيجـازُ كالخَطَـلِ
بـل فَضْـلُها فـي مبـاني الأرض أجمعِهـا ... كفضـلِ دولـةِ بانيهـا علَـى الـدُّولِ
كـادتْ قِسِـيُّ الحنايـا أنْ تضـارِعها ... أهلَّـةُ السَّـعدِ لـولا وصـمةُ الأفـلِ
تألفـتْ فغـدا نقصـانُها كَمَـلاً ... وربَّمـا تـنقُصُ الأشـياءُ بالكمَـلِ
أوْفـى سـناها علَـى أعلـى مفارِقِهـا ... مـن لؤلـؤٍ حاليـاتِ الخَلْـق بالعَطـلِ[1]

فالزهراء مدينة يحلم بها كل إنسان، فهي جنة أرادها بانيها، فكانت كما أراد، فهذا الخليفة هو فريد بين البشر، وما جاء به فريد أيضًا. استطاع الشاعر أن يرسم بخياله الواسع صورة لما يشاهده، فهو يصف جمال الحركة الهاربة (كادت قسي الحنايا أن تضارعها...) بلغ تصوير روعة الفن الماثل أمامه درجة جعلته يضيع بين الواقع والمثال، فهو حين نظر للمدينة تذكر الكواكب وفضل الشمس عليها، فكذلك (الزهراء) بالنسبة لبقية المدن، حتى وإن وجد النقص فهو كمال وجمال لها كما الشمس حين الأفول لا ينقص ذلك من شأنها شيء.

وهذا ابن هذيل ينقل لنا جمال قصور (الزاهرة) التي بناها المنصور بن أبي عامر، فهي لا تقل روعة وجمالاً عن (الزهراء) فهي منافسة لها فخامةً ومثالاً، يقول:

قصـورٌ إذا قامـت تـرى كـلَّ قـائمٍ ... علَـى الأرضِ يسـتخذي لهـا ثـمَّ يخشـعُ
كـأنَّ خطيبًـا مُشـرفًا مـن سـموكِها ... وشـمُّ الرُّبـى مـن تحتهـا تتسـمَّعُ
تـرى نُورَهـا مـن كـلِّ بـابٍ كأنَّمـا ... سـنا الشَّـمسِ مـن أبوابِهـا يتقطَّـعُ
ومـن واقفـاتٍ فـوقهنَّ أهلَّـةٌ ... حنايـا هـي الَتّيجـانُ أوْ هـيَ أبـدعُ
علَـى عمـدٍ يـدعوكَ مـاءُ صـفائِها ... إليـه فلـولا جَمْـدُها كنـتَ تكـرعُ
تبـوحُ بأسـرارِ الحـديثِ كأنَّهـا ... وشـاةٌ بتنقيـلِ الأحاديـثِ تولـعُ
كـأنَّ الـدَّكاكين الَّتـي اتصـلتْ بهـا ... صـفائحُ كـافورِ تضـيءُ وتسـطعُ

(١) شعر ابن شخيص: ٧٩-٨٠. حاليات: من الحُلّة، أي ألبسك حُلّته. ينظر: لسان العرب: مادة (حلّ). العطل: المرأة إذا لم يكن عليها حلي ولم تلبس الزينة. ينظر: لسان العرب: مادة (عطل).

كـــأنَّ الصَّـــهاريجَ الّتـــي مِـــن أمامِهـــا بحـــارٌ ولكـــن جـــودُ كفَّيـــك أوســـعُ[1]

إنّ هذا النص منذ مطلعه يوحي بأبهة القصور ونقوشها وعظم عمدها وتيجانها وصهاريجها الواسعة، فهذه المدينة بجمالها تمثل مجموعة معمارية خلابة أُبدع فيه، والشاعر عمد إلى التشخيص فجعل من القصور تقوم، وصفاء الماء يدعوك، وبوح العمد بالأسرار... إلخ، وقيمة هذه القصيدة الجمالية تكمن في جعله العمارة بناءً حيًّا مثاليًّا، فجاءت الأبيات حية مثالية، وتكمن هذه القيمة في فعاليته الغنية، فهو يجعل بين مفرداته الشعرية وعناصره صلة وثيقة من العلاقات، فإيقاعه يولد النشوة ويثير الحيوية، وصوره تنقلنا إلى عالم خيالي، وهنا تكمن القيمة الجمالية له، أي في طاقته الإيحائية وإيغالها في التخييل الذي ينقلنا من عالم الواقع إلى عالم المثال.

فالشاعر ينظر إلى الجمال فيتأثر به ويصوره في شعره، وتخلده وتبقيه على مر العصور، فقول الشاعر يبقى حتى وإن زال هذا الجمال واندثر، فهذا الوزير محمد بن عمار يتنزه مع أصحابه بقصر الدمشق بقرطبة فيخلد لنا هذا المشهد الرائع بقوله:

كـــل قصـــرٍ بعـــد الدمشـــقِ يُـــذَمّ فيـــه طـــابَ الجنـــى وفـــاحَ المشَـــمّ
منظـــرٌ رائـــقٌ ومـــاءٌ نميـــرٌ وثـــرًى عـــاطرٌ وقصـــرٌ أشَـــمّ
بـــت فيـــه والليـــل والفجـــر عنـــدي عنبـــر أشـــهب ومســـك أحـــم[2]

هذا المكان المثالي الذي فيه يسكن القلب ويرتاح النظر ويلذ السمع، فجماله في عطره، وجوهره في رونقه، وهو دليل على مدى الترف الذي وصل إليه المجتمع الأندلسي ولا سيما الطبقة الحاكمة، فهم كانوا يتعشقون الزينة وجمال المنظر والمسمع.

الطبيعة المتحركة (الحية):

لم يكن الشاعر الأندلسي بعيدًا عن القيم الجمالية الخاصة بالطبيعة الحية المتحركة والمتمثلة بـ (الحيوان والطير والحشرات)، بأنواعها المختلفة، كما اهتم بالطبيعة الساكنة، فهما وجهان لعملة واحدة، وهما يمثلان الحياة الطبيعية ويكملان بعضهما بعضًا في خلق الكيان الجمالي الذي تميزت به الطبيعة الأندلسية.

(١) شعر يحيى بن هذيل: ٩٥-٩٦.
(٢) محمد بن عمار: ٢٥٥. والأحم: هو الأبيض. ينظر: لسان العرب: مادة (أحم).

وقد سار الشعراء الأندلسيون على نهج من سبقهم في مزجهم لهاتين العمليتين عن طريق وصفهم لأشهر الحيوانات والطيور التي عرفوها وشاهدوها في زمانهم، واصفين كل ما يتعلق بجمال خلقها أو صفاتها.

وإذنا «نلمس فيه روح التجديد مرة ونشتمّ فيه عبق التراث مرات»[١]، وخيال الشاعر الخلاق الذي اهتم بجمال الطبيعة الساكنة يعود ويستلهم من جمالها المتحرك، إذ نلتقي في أشعارهم بمعظم الحيوانات التي تناولها الشاعر المشرقي، أليفةً كانت أم متوحشة، بل نراهم «يذكرون حيوانات لا ترد في الشعر المشرقي إلا نادرًا مثل القرد، والنعام، والخنزير البري، والزرافة»[٢]، وهي مما وجد في بيئات مجاورة للأندلس[٣].

وأشعارهم هذه تأتي غالبًا على شكل مقطوعات منفردة مستقلة، أو ممزوجة مع غيرها من الأغراض الشعرية، ولكن الأول هو الغالب عليها، مع أن شعر الطبيعة المتحركة يكون متكأً وسُلّمًا للأغراض الشعرية كالمديح والغزل... إلخ، منذ أقدم عصور الشعر العربي[٤].

ولنبدأ حديثنا بحيوانٍ شارك الإنسان حياته، جاعلاً منه مركبه في سلمه وحربه، ومطعمه حين تضيق به السبل، واتخذ من جماله ورشاقته وسرعة جريه منبعًا لخياله في كل عصر، وذلك الحيوان هو الخيل الذي أقسم به الله سبحانه وتعالى[٥] ومدحه الشعراء، ولم يغفل الأندلسي عنها، بل شغل القسم الأكبر من نصوصه التي تناول فيها القيم الجمالية للحيوان.

و«نالت الخيول اهتمام الشاعر الأندلسي، وحظيت بحرصه عليها وتفاخره بها وبقوتها وسرعتها ونجابتها، لما يفجر لديه من رموز ومعانٍ كثيرة يتشبث بها ويعتز بتحقيقها كالبطولة والشجاعة والرجولة والمجد، لذلك كانوا يتعرضون لها ويقفون عندها بإطالةٍ ملحوظة في قصائد المدح»[٦]... وغيرها.

---

(١) شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي: ١٨١.
(٢) الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: ٢١٥.
(٣) ينظر: وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ٢٤.
(٤) ينظر: الشعر في ظل بني عباد: ١٢٣.
(٥) سورة العاديات: الآيات: ١-٥.
(٦) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ١٤٥.

وأول ما يلفت النظر إلى الخيل رشاقتها، المتمثلة بـ (جمال الشكل والقوة)، ويجمع هذا الأمر ابن دراج القسطلي في قوله في وصف جواد:

سامي التليلِ كأنَّ عقدَ عذارهِ ... في رأس غصنِ البانةِ الميَّادِ
يُهدى بمثل الفرقدين ونابَ عن ... رعيِ السِّماكِ بقلبهِ الوقّادِ
فكأنَّما أطأُ الأباطحَ والرُّبى ... بعُقابِ شاهقةٍ وحيّةِ وادِ
وكأنَّهُ من تحتِ سوطي خارجًا ... في الرَّوعِ شعلةُ قادحٍ بزنادِ[1]

ولقد أورد الصورتين معًا، فجواده جميل الشكل قوي البنية، ذو عنق مرفوع دائم الاهتزاز، وهذه دلالة على نشاطه وأصالته، كما أنه يعرف طريقه من دون حاجة صاحبه لدليل، وهذا الجواد إنْ حُثَّ بضرب السياط انطلق كالبرق الخاطف نحو هدفه.

وهذا النشاط وهذه الحيوية مع جمال الرشاقة في مطاردة وحوش البراري، نجدها في جواد ابن شُهيد أيضًا الذي يقول في وصفه:

وكأنّني لما انحططتُ بهِ ... أرمي الفلاةَ بكوكبٍ طَلّقِ
وكأنّني لمّا طلبتُ به ... وحشَ الفلاةِ على مطا بَرْقِ[2]

وأما الرمادي فيذكر جمال جواده وحسنه الذي زينه بألوانٍ مختلفة في قوله:

وَمَعارضٌ لِلريحِ في حَرَكاتِهِ ... لَولا اللِّجامُ لجالَ كُلَّ مَجالِ
ذو مَنظرٍ حَسَنٍ تَضَمَّنَ مَخبرًا ... حَسَنًا فَكانَ لِزينَةٍ وَقِتالِ
حَسُنَت بِهِ الحَرَكاتُ وَالمَعشوقُ لا ... يصبي لِغَيرِ بَراعَةٍ وَدَلالِ
أَلقَوا عَلَيهِ حَليَهُ فَبَدا لَنا ... فيهِ كَما تَبدو العَروسُ لجالِ
وَكَأَنَّما يُزهَى بِما يَعلوهُ مِن ... حَلي فَيَمشي مِشيَةَ المُختالِ
حَطَمَت حَوافِرُهُ السَّلامَ صَلابَةً ... فَكأَنَّها مِن أوجُهِ البُخَّالِ[3]

اتخذ الشاعر من الزينة وما للجواد من صفة قيمة جمالية في تكوين صورته التي تمازج فيه الشاعر مع جواده، كالعروس التي تتباهى يوم عرسها بجمالها وزينتها، وهذا الجواد يفتخر ويمشي بخُيلاء بين الناس، لكنه مع هذا لولا لجامُهُ الذي يقيد حركته لعدا وجال في كل مكان.

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ٥٤٣-٥٤٤.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١٣٥.
(٣) شعر الرمادي: ١٠٦.

ولألوان الخيل أهمية في إكسابها القيمة الجمالية عند الشعراء والعامة أيضًا، فكان للجواد الأدهم القسط الأوفر من هذا التفضيل، فهذا الأديب أبو محمد عبد الله الحجاري (ت ق٥هـ)[١] يصف فرسًا أسود اللون محجل الأرجل في قوله:

ومستبقٍ يَحار الطَّرفُ فيه ... ويسلم في الكفاحِ من الجماحِ
كأنّ أَديمَهُ ليلٌ بهيمٌ ... تحجّلَ باليسيرِ من الصباحِ
إذا احتدمَ التسابقُ صار جرمًا ... تقلّبَ بين أجنحةِ الرياحِ[٢]

يفتخر الشاعر بسرعة فرسه ورشاقته، فكأنه البرق الخاطف في سرعته فهو يسبق الطرف منطلقًا كأنه جرم يتقلب في أجنحة الرياح. وهو قد ذكر من خلال خياله الواسع وذوقه الرفيع كيف أنّ هذا الفرس يجمع بين السواد المظلم مع قليلٍ من البياض ليشير إلى فرسه الأدهم الذي اختلط سواده بقليل البياض وهو شديد ناصع كالصباح...

ومثله قول ابن اللبانة في ذكر تحجيل فرسه المصاغ من نور الصباح، يقول واصفًا:

لمّا رأى أنّ الظّلام أديمُهُ ... أهدى لأربعهِ الهدى تَحجيلا
وكأنّما في الرّدفِ منه مباسمٌ ... تبغي هناكَ لرجلهِ تقبيلا[٣]

وأما أبو بكر بن الملح فيقدم لوحة فنية مرسومة بعناية ودقة لخيول رآها في حلبة في قوله:

فمِن سابحٍ وَرْدٍ تجلببَ خِلْقةً ... بنسجِ دمٍ قبلَ النتاجِ ممارِ
وأبلقَ كالرّيمِ المدمّى مُفَضَّضٍ ... تخالُ بشَقّيهِ مَسَالَ نُضارِ
وأشهبَ تجلوهُ المعاني كأنّما ... تزيِّنُ منه زَنْدَها بسوارِ
وأشقرَ نوريّ يهبُّ كأنّهُ ... وقد قَدَحَتْهُ الحربُ مقبِسُ نارِ
وأدهمَ كالليلِ البهيمِ تعلّقتْ ... به تحتَ كمِّ الفجرِ كفُّ نهارِ
إذا ما عَلاهُ راكبٌ فكأنَّهُ ... بغُرَّتِهِ تحتَ المطالبِ سارِ[٤]

(١) الأديب أبو محمد عبد الله، صاحب كتاب (الحديقة في البديع)، وهو من معاصري المعتمد بن عباد، وقد زاره في سجنه بأغمات. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٣٤/٢، ونفح الطيب: ٥٧٢/٣.
(٢) نفح الطيب: ٥٧٢/٣.
(٣) ديوان ابن اللبانة الداني: ١٠٩-١١٠.
(٤) شعر ابن الملح أبي بكر محمد بن إسحاق اللخمي (ت٥٠٠هـ) (بحث): ٣٢٧. البلق: سواد وبياض. ينظر: لسان العرب: مادة (بلق).

يذكر الشاعر ما تمتاز به هذه المجموعة من الجياد، فلكل منها سماته ولونه الخاص، وعلى الرغم من أنها جاءت موجزة مختصرة، لكنها لم تغفل عن ذكر أبرز هذه السمات، وكأنه يذكر اللون مقدمة لوصف ما تمتاز به هذه الجياد، فاللون لم يكن له تأثير قوي في صفات الجمال وحسن المظهر مع توافر الصفات الأخرى التي تعرف بها الخيل، مثل العراقة والقوة والسرعة وضمور البطن... إلخ، مما عرف عن الخيل وقيمتها جمالاً ومكانة. والشاعر يتجاوز القيمة الفردية إلى قيم عامة مشتركة يضفيها على الخيل بصورة عامة من دون الاقتصار على فرَسٍ أو جواد بعينه.

والخيل تقطع مع صاحبها الصحراء وتخوض معه المعارك وتحمل المشاق وصولاً إلى الممدوح. وهذه الرحلة لم نجد لها صدًى عند الشاعر الأندلسي، وهو عائدٌ لاختلاف الطبيعة الأندلسية عما سواها، والتحضر في الحياة، فجاء حديث الشاعر الأندلسي عنها متأثرًا بحياته الحضرية وعيشه المتمدن، ولذا وجدناه يشبّه الخيل بالعروس وزينتها... وما إلى ذلك من أوصاف تلك الحياة وذلك العيش.

ويبرز ابن عمار قيمة جمالية للإبل في كونها وسيلة خير وأداة توحيد وجمع للشمل، فهي تعرف طريق الملوك الأكارم في مثل قوله:

يقولونَ لي: دَعْ أيدي العِيسِ إنّها تؤدّي إلى أيدي الملوكِ الخضارِم
فديتهم لم يبعثوا حرص عاجزٍ ولا نَهَوْا إذ نَبّهوا طرفَ نائمِ[1]

وتخفت الإشارة إلى الإبل عندهم حتى لا تكاد تتجاوز اللفظة الواحدة بصورة مبهمة غامضة، كقول الشاعر ابن الطراوة أبو الحسن سليمان (ت٥٢٨هـ)[2]:

إذا رأوا جملاً يأتي على بُعدٍ مَدّوا إليه جميعًا كفَّ مُقتَنِصِ
إنْ جئتهم فارغًا لزّوكَ في قَرَنٍ وإنْ رأوا رشوةً أفتَوْكَ بالرُّخصِ[3]

الشاعر هنا استعمل الجمل قيمة جمالية لشيء في باله وفكره، ويبدو أنه حاقد وكاره للفقهاء الذين امتازوا بالرشوة وأخذ المال والإفتاء عن طريق هذا الأخذ.

---

(١) محمد بن عمار الأندلسي: ٢١٢.
(٢) أبو الحسن سليمان بن محمد بن الطراوة النحوي، كان من أهل علم بالعربية وتجوّل في بلاد الأندلس معلمًا. توفي سنة (٥٢٨ه). ينظر: تحفة القادم: ١٨، والمقتضب: ٦٤، والمغرب في حلى المغرب: ٢٠٨/٢.
(٣) المقتضب من كتاب تحفة القادم لابن الأبار: ٦٤.

القيمة الجمالية تكمن في وصف هذا الجمل، بل مجرد الإشارة إليه و هو ما يتبادر إلى الذهن من حمل المتاع وكثرته. فالشاعر وفّقَ في المزج بين دلالة استخدام الجمال وبين هجاء هؤلاء الفقهاء الذين لا يرقبون في دينهم إلًّا ولا ذمّة.

والأندلسي في وصفه لمظاهر لوحة الصيد لم ينسَ وسيلة تلك اللوحة ألا و هي الكلب، فجاء بها في شعره على نحو قول الرمادي:

ولقد غدوتُ بأهرتٍ متضائلٍ ... سرُّ النفوسِ إليه غيرُ ضئيلِ
ولَرُبَّما اشتمَّ الصعيدَ بأنفِهِ ... حينًا فقامَ له مقامَ دليلِ
متتبّعٌ لطِلابِهِ فكأنّهُ ... في القيظِ يطلبُ ظلَّهُ لمقيلِ[1]

فهو يذكر ما امتاز به من قوةٍ وجَرْيٍ سريع وخفة حركة، مع حاسة شمّهِ القوية، وهذا الكلب (الأهرت) المتسع الفم يتتبع حواسه دون كلل، فهو كظلٍّ يتابع صاحبه، دلالة على السرعة ودقة الحركة، وهنا تكمن قيمته الجمالية التي أراد الشاعر أن يوصلها لنا. ومثل هذا الوصف يذهب إليه ابن هذيل في إبراز قيمة (الكلب) من خلال ذكر أوصافه، فهو يشتهي الصيد ويسابق الريح فتقصر عنه، يقول في كلبه هذا:

وأغضفَ يُلْغي أنفَهُ فكأنّما ... يقودُ به نورٌ من الوحي نيِّرُ
إذا ألهَبَتْهُ شهوةُ الصَّيدِ طامعًا ... رأيتَ عقيمَ الرِّيح عنه تقصِّرُ[2]

ويقصد أنه يلغي أنفه فلا يحتاج إلى حاسة الشم، فكأنه ملهم في اصطياد طرائده.

والشاعر انتبه لأدق التفاصيل في إبرازه لقيم الجمال الخاصة بهذه الحيوانات، فكل حركة وفعل يأتي ما يعلله من خلال شعره، ويضفي عليه من سماته الإنسانية فيغدو عنده عنصرًا محركًا ومتماهيًا مع كيانه الإنساني الجمالي.

وللحيوان المفترس مكانته وقيمته الجمالية في شعر هذه الحقب، فهذا ابن شهيد يقدم وصفًا (للذئب)، ذاكرًا قيمته كحيوان مفترس له جماله من خلال صفاته وحركته ولون جلده وألحاظه المخيفة المخادعة، تقبس النار من ماء عينيه، يقول:

إذا اجتاز عُلويُّ الرّياحِ بأفقهِ ... أجدَّ لعرفانِ الصَّبا يتنفّسُ
تذكرَ روضًا من شويٍّ وباقرٍ ... تولَّتْهُ أحراسٌ من الذُّعرِ تُحرَسُ

(١) شعر الرمادي: ١١٥.

(٢) شعر يحيى بن هذيل: ٨٧.

إذا انتابَهـا مـن أذؤُبِ القفـرِ طـارِقٌ ... حثيـثٌ إذا مـا استشـعر اللحـظ يَهْمِـسُ
أزلُّ كسـا جُثمانـه مُتسـتِّرًا ... طيـالسَ سـوُدًا للـدُّجى وهـو أطلـسُ
فـدلَّ عليـهِ لحـظُ خـبٍّ مُخـادعٍ ... تـرى نـارَهُ مـن مـاءِ عينيـه تُقـبسُ[1]

وأما أبو إسحاق الألبيري فيأتي على ذكر الذئب في بيت شعر، مقرنًا إياه بالفقيه، فالأول أسلم عند الشاعر من فقيه يطلب الدنيا ويبيع دينه لها، يقول:

وَكَـم ذيـبٍ نُجـاوِرَهُ وَلَكِـن ... رَأيـتُ الـذِئبَ أسـلَمَ مِـن فَقيـهِ[2]

والشاعر ميز الذئب بصفاته ووحشيته وجعل منه قيمة يقارن به من يصل لمقامه في سوء عمله، لكن هذا الحيوان المفترس يمكن أن يسلم جانبه ويجاور عكس من فقد إنسانيته وأصبح ذئبًا أو أسوأ منه.

وأمّا (الأسد) فهو حيوان مهاب ذو مكانة بين جنسه، وعند الإنسان أيضًا، وتَسمّى به كثير من الملوك والعظماء والشجعان، كناية عن القوة والمكانة، فهذا ابن زيدون يفتتح قصيدته بالفخر مسندًا صفات الأسد لنفسه، يقول:

أَنَـرْتَ هِزَبـرَ الشَّـرَى إذ رَبَـضْ ... ونَبَّهتـه إذ هـدا فـاغتمضْ
وَمـا زِلـتَ تَبسُـطُ مُستَرسِـلاً ... إلَيـهِ يَـدَ البَغـيِ لَمّـا انقَـبَضْ
حـذارِ حـذارِ فـإنّ الكـريمَ ... إذا سِـيمَ خسـفًا أبـى فـامتَعَضْ
فـإنّ سـكونَ الشـجاعِ النهـو ... سِ لـيسَ بمانعـهِ أنْ يَعَـضْ[3]

لقد استمدّ الشاعر هذه الصفات من الأسد لكونه قيمة جمالية في قوته وشجاعته مكونًا بذلك صورته التي توحي بهذه القيم التي تخص الأسد. والشاعر في بيته الأول يشير إلى الأسد صراحة بـ (الهزبر)، وأما في أبياته الأخرى فهي تصب في تكوين صورته

(١) ديوان ابن شهيد: ١١٩. الشوي: هو اليدان والرجلان وأطراف الأصابع. ينظر: لسان العرب: مادة (شوى). باقر: جماعة من البقر مع رعاتها. ينظر: لسان العرب: مادة (بقر). أطلس: هو الأسود والوسَخ، أو هو عبدٌ حبشي أسود. ينظر: لسان العرب: مادة (طلس). الخِبّ: هو الخداع والخبث والغش. ينظر: لسان العرب: مادة (خبب).
(٢) ديوان أبي إسحاق الألبيري: ٨٣.
(٣) ديوان ابن زيدون: ٦٧-٦٨. النهوس: العضوض. ينظر: لسان العرب: مادة (نهس).

الجمالية من خلال مقارنة وأخذ صفات الأسد في الشجاعة والقوة، فهو يفخر بنفسه ويلوم أعداءه، ومهدّدًا ومتوعدًا بعدم الرضوخ أو الخضوع.

وابن عمار نراه يسلك مسلك القدماء في إضفاء صفات القوة على ممدوحه، وذلك بتوظيف لفظة الأسد وجعلها قيمةً ومفهومًا لتكوين الصورة الجمالية للممدوح، فيصفه بالليث ومخالبه بسيوف الهند، يقول:

خميسٌ تردّى من بنيكَ بمرهَفٍ حكاكَ كما قدّ الشراكُ من الجلدِ
ببدرٍ ولكن مِن مطالعهِ الوغى وليثٍ ولكن من براثنهِ الهندي[1]

وللطير مكانته ومنزلته عند الشعراء العرب، وعند الشعراء الأندلسيين أيضًا فالطيور تشاركهم في شدوها وتغريدها في الطبيعة، فتعطي جمالاً موسيقيًّا لهذا الجمال الخلاب، مما يضيف حاسة السمع للحواس الأخرى التي تستمتع بهذا الجمال، فهو يتشابه معها بحزنه حين فراقه وفرحه عند اللقاء، و«سواء من حيث أوصافه المجردة وما تنم عليه من مظاهر الجمال والبهجة أم من حيث علاقته بالإنسان عامة وعلاقته بالأديب خاصة، وذلك من خلال شدوه وإنشاده، وفيما يدخله مظهره كذلك على نفس الأديب من البهجة والفرح أو يثيره من لوعات الأسى وآلام الفراق والبعد عن الأوطان»[2].

والشاعر الأندلسي حين يسمع تغريد هذه الطيور، يستلهم منها القيمة الجمالية بتحريك ذواتهم من مكامنها؛ لأنها تهز قلوبهم وتشدهم إلى التناغم مع هذه الطيور، فشعرهم صورة صوتية للأغاريد العذبة التي سحرتهم وأمدتهم بمفاهيم جميلة تُلهم ذواتهم وتطربها، وهذا ما وجدناه صريحًا في قول ابن عبد ربه:

وإنَّ ارْتياحي من بكاءِ حمامةٍ كذي شجنٍ داويتُهُ بشُجونِ
كأنَّ حَمامَ الأيكِ حينَ تَجاوبَتْ حزينٌ بكى من رحمةٍ لحزينِ[3]

ويقول في أخرى:

ولرُبَّ نائحةٍ علَى فَنَنٍ تُشْجي الخليَّ وما به شجوُ
وتَغَرَّدتْ في غصنِ أيكتِها فكأنَّما تغريدُها شدوُ[1]

(١) محمد بن عمار الأندلسي: ١٩٦.
(٢) وصف الحيوان: ١٠١.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٦٥.

في أبياته الأولى يذكر شجو الحمام الحزين، وهذا الشجو قد هيج عواطف الشاعر وأحاسيسه، وقد بلغ ذروته عندما تصوّر أنّ شجوَ الحمام وحزنه لحزنه هو، أي جعلها تحزن وتبكي لبكائه، وهنا نرى التماهي والتمازج بين كيان الشاعر والحمامة، وفي أبياته الأخرى يكرر صورة الشدو ويجعلها القيمة الجمالية التي تعرف بها الحمامة، فهي بشدوها الحزين قد عرفت على مر العصور.

وهذا محمد بن مسعود البجاني (ت ق٥هـ)[٢] يقول:

والطيرُ في أيكها مغرّدة ... كأنّها في منابرَ تخطُبْ
أعجبْ بها من نواطقَ خُرُسٍ ... توجزُ حيناً وتارةً تُسْهِبْ
تُفهِمُني عُجْمَةً بألسُنها ... معنى الكلامِ المبينِ المُعْرِبْ[٣]

هذه الأبيات تأتي في نهاية قصيدته التي يصف فيها الرياض وما فيها، ويصل إلى تغريد الطير وعدّها عنصرًا للجمال، فهي كالخطيب الذي يقف على مذبره، والشاعر استشعر أحاسيس الطير المبتهجة بجمال الرياض والربيع، فهي تغرد بشكل متقطع كأنها تقدم قطعة موسيقية تريد من يسمعها ويشجعها عليها، لأنها لسان هذا الجمال، وناطقة بأعذب الألحان، لحن يبث الحياة ويشدو بها كل من يسمعها.

ونجد من الشعراء من يقارن حالة البكاء عنده بهذا الشجو الحزين للحمامة جاعلاً منه بكاءً أيضًا. فهذا أبو إسحاق الألبيري يجعل من الحمامة وشدوها الحزين عنصرًا ذا قيمة، بجعله مشابهًا لبكائه، إلا أنّ سبب البكاء يختلف، ولنستمع لقوله:

أَحَمامَةَ البَيدا أَطَلتِ بُكاكِ ... فَبِحُسنِ صَوتِكِ ما الَّذي أَبكاكِ
إِن كانَ حَقًّا ما ظَنَنتُ فَإِنَّ بي ... فَوقَ الَّذي بِكِ مِن شَديدِ جَواكِ
إِنّي أَظُنُّكِ قَد دُهيتِ بِفُرقَةٍ ... مِن مُؤنِسٍ لَكِ فَارتَمَضتِ لِذاكِ
لَكِنَّ ما أَشكوهُ مِن فَرطِ الجَوى ... بِخِلافِ ما تَجِدينَ مِن شَكواكِ
أَنا إِنَّما أَبكي الذُّنوبَ وَأَسرها ... وَمُنايَ في الشَّكوى مَنالُ فَكاكي

(١) م. ن: ١٧٥. الفنن: الغصن. ينظر: لسان العرب: مادة (فنن).
(٢) أبو عبد الله محمد بن مسعود الغساني البجاني، أصله من بجانة، وسكن قرطبة فنسب إليها. ونسب إلى الزندقة فسجنه الحاجب المنصور بن أبي عامر في المطبق مع الشريف الطليق. ينظر: جذوة المقتبس: ١٥١/١، وبغية الملتمس: ١٧٠/١، والمغرب في حلى المغرب: ١٩١/٢.
(٣) البديع في وصف الربيع: ١٥.

وَإذا بَكَيتُ سَألتُ رَبي رَحمَةً وَتَجاوزًا فَبُكايَ غَيرُ بُكاكِ[1]

إنّ الحالة التي عليها الشاعر مع هذه الحمامة قائمة على الموازنة بينهما، فالشاعر تحدث في أبياته الثلاثة الأولى عن بكاء الحمامة وسببه. أما في أبياته الثلاثة الأخرى فتحدث عن سبب بكائه هو، فبكاء الحمامة سببه فرقة المؤنس الحبيب، فهي تبكي لعل من يسمعها يوصل حالها لمن فارقه فيحن ويتجاوب معها، لكن بكاء الشاعر من كثرة الذنوب ورجاء المغفرة من الله سبحانه وتعالى، فهو الأمل الذي يتعلق به الشاعر.

وابن عمار يمزج في أبياتٍ بين الطبيعتين (الساكنة والمتحركة) ويجعلهما قيمة جمالية واحدة في إبراز صورة البكاء لفقدانه، فهو الذي تستفقده عناصر الطبيعة كلها، من حمامٍ وغمام، ورعد وبرق، فكلها تنوح وتبكي لفقدانه، يقول:

علـيّ وإلا مـا بكـاءُ الغمـائمِ وفـيّ وإلا مـا نيـاحُ الحمـائمِ
وعنّـي أثـارَ الرعـدُ صـرخةَ طالـبٍ لثـأرٍ وهـزَّ البـرقُ صـفحةَ صـارمِ
ومـا لبسـت زهـر النجـومِ حِـدادَها لغيـري ولا قامـتْ لـه فـي مـأتَمِ
وهـل شـققت هـوج الريـاحِ جيوبَهـا لغيـري او حنّـتْ حنـينَ الـرَّوائِمِ[2]

فالشاعر حين نُفي من بلدته إشبيلية وأصبح شريدًا مسجونًا، ثارت مشاعره وتذكر مكانته، فأراد من يشاركه في حزنه فلم يجد غير الطبيعة وعناصرها، فجعلها تبكي وتنوح وتصرخ وتثأر له، وتقيم عليه المآتم وتشق الجيوب، كيف لا وهو الوزير الشاعر الذي قد أمسى شريدًا وحيدًا. فقيمة الطبيعة وجماليتها في مشاركة كل شريد ووحيد ألمه، تصرخ بصراخه بل تنوح وتعطف عليه. والشاعر بمزجه عناصر الطبيعة الساكنة والمتحركة معًا واستعارة صفات الإنسان في حال البكاء والحزن كان أقرب لمشاعره الإنسانية في مثل هذه الظروف.

وهذا الوزير حسان بن مالك بن أبي عبدة (ت٤١٦هـ)[3] يقول:

وممّـا شـجاني هـاتفٌ فـوق أيكـةٍ ينـوحُ ولـم يعلـمْ بمـا هـو نـائحُ
فقلـت اتّئِـدْ يكفيـك أنّـي نـازحٌ وأنّ الـذي أهـواه عنـي نـازحُ[1]

(١) ديوان أبي إسحاق الألبيري: ٣٨-٣٩.
(٢) محمد بن عمار: ٢٠٩. الروائم: هي الناقة العاطفة على ولدها. ينظر: لسان العرب: مادة (رأم).
(٣) الوزير أبو عبيدة حسان بن مالك بن أبي عبدة، من أهل قرطبة يكنى أبا عبيدة، وكان من جلة الأدباء وعلمائهم أيام المنصور بن أبي عامر. ينظر: جذوة المقتبس: ٣٠٣/١، وبغية الملتمس: ٣٣٣/١، ومطمح الأنفس: ٢١١.

نعود مرة أخرى لقيمة (شجو الحمام) الجمالية من خلال هذين البيتين، فالشاعر حين تلامس مسامعه شجو الحمام الذي لا يعرف سرها، فراح يطالبها بالتمهل في إظهار أساها، فمصيرهما واحد، وسهام القدر المؤلم لا ينجو منها أحد. فاللوحة قد رُسمت بعين الوجدان والعاطفة، التي أُستُمِدت من عالم الخيال، كاشفًا لنا عن أعماق نفسه وخلجات وجدانه.

وأما الحشرات فكان لها نصيب عند الشاعر الأندلسي، كيف لا و هو لا يترك شيئًا مما حوله إلا قال فيه شعرًا، فهذا ابن شهيد يقدم لوحة وصفية (للنحلة)، يقول:

وطائِرةٍ تَهْوِي كأنَّ جَناحها ... ضَمِيرٌ خَفِيٌّ لا يُحَدِّدُهُ وهْمُ
مُلازِمةٍ للرَّوْضِ حتى كأنَّما ... لها كُلُّ ما تَفْتَرُّ عنه الرُّبى طُعْمُ
تَمُجُّ بفِيها الشَّهْد صِرْفًا ويخْتَفِي ... لمُشْتارِهِ ما بيْنَ أَحْشائِها سَهْمُ
مُنافِرةٍ للإِنْسِ تأنَسُ بالفَلا ... مُفَرِّقةٍ للشَّهْدِ مِن بَعْضِها السُّمُّ
فإِذْناؤُها رُشْدٌ وَهَتْكُ حِجابها ... إِذا احْتَجَبتْ في غَيْرِ أَيَّامِها ظُلْمُ[٢]

لقد اعتمد الشاعر في عرضه لقيمة النحلة جماليًا بأبرز صفاتها في مظهرها وتحركها وفي طباعها وما ينتابها في مراحل حياتها في أوقات السبات، وتتميز بجمال الحركة ورشاقة الطيران منتجة اللذيذ النافع للإنسان، لكنها حين تشعر بالخطر تتحول إلى عنصر دفاعها وهو السم الذي تلدغ به من يحاول مهاجمتها والتعدي على مملكتها. فهذه صورة مصغرة لحياتها قُدّمت لنا بموهبة شاعر فذ، ناقلاً لنا قيمتها وجمالها من خلال نفعها وعملها وتأثيرها في الطبيعة والإنسان.

ويأتي ابن حزم لينقل لنا صورة (الفراشة) وهي تحرق جناحيها في وصفه:

كم دُرْتَ حولَ الحُبِّ حتّى لقد ... حصلتَ فيه كحصولِ الفَرَاشْ
تَعشو إلى الوصلِ دواعي الهوى ... كما سرى نحوَ سَنا النارِ عاشْ
علِّلْني بالوصلِ من سيّدي ... كمثلِ تعليلِ الظِّماءِ العِطاشْ
لا توقفِ العينَ على غايةٍ ... فالحسنُ فيهِ مستزيدٌ وباشْ[٣]

(١) مطمح الأنفس: ٢١٣.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١٥٠. اشتار العسل: اجتناه من خلاياه ومواضعه. ينظر: لسان العرب: مادة (شتر).
(٣) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٩٣.

فالشاعر يشبه العاشق الذي شفّه الوجد بالفراشة تدور حول النار من دون أن تكترث، وكانت النتيجة أن أحرقت النار جناحيها، فكذلك العاشق الذي يعلم أنّ الهوى قاتله ومسبّب الألم والحزن له، إلا أنهما لا يتركان سبب ضياعهما وألمهما. وابن حزم جعل من موقف الفراشة من النار قيمة جمالية، ليتعظ بها من يعلم سر هذا الانجذاب نحو النور الذي هو نارٌ محرقة ونتائجه.

من خلال هذا العرض لجمال الطبيعة بشقيها (الساكن والمتحرك) يتضح مدى تغلغل الطبيعة في نفوس الأندلسيين وإقبالهم على التمازج معها، فالطبيعة كانت بالنسبة لهم إطارًا واسعًا يفضلون أن يضعوا فيه كل شيء، ونلحظ تنوّعًا وعمقًا وذكاءً في كثير من الأحيان، مركزين في ذلك بإظهار الجانب الإنساني. وعمدوا إلى التشبيهات والاستعارات لإبراز القيمة وإعطائها شكلها التعبيري الدال على جمالها وحسن محتواها. لذا كان جمال الطبيعة «بمثابة وتر طريف شده الأندلسيون إلى جانب الأوتار الأخرى في قيثارة الشعر العربي وعزفوا من خلاله أبهج الألحان»[1].

(١) ملامح الشعر الأندلسي: ٢٦٦.

المبحث الثاني

جمالية الطبيعة والعاطفة الإنسانية (الحب)

إنّ الجمال يسعدك ويزرع داخل نفسك الضوء والعطر، ويلهم مشاعرك أجمل الأحاسيس وأروعها. والطبيعة في تناسقها وعطرها وجمال أشكالها تذكّر الشاعر بالجمال والحب. والشعر صورة للحياة أراد من خلاله الشاعر أن يجمع ويمزج بين أهم عنصري الحياة، وهو «الطبيعة التي تُرى من خلال مزاج الشاعر»[1]، فهو عرضٌ لمصائر البشر ضمن إطار الطبيعة وجمالها. وبما أنّ الشعر يستجيب بشكل طبيعي للمشاعر والتجارب الإنسانية، لم يكن من الصعب أن يكوّن مع الجمال المبثوث حوله قيمة جمالية موحدة في قالب شعري جميل؛ «لأنهما رفيقان وأليفان»[2]. يكملان بعضهما بعضًا.

والشعراء اعتادوا تشبيه محاسن المرأة بمفاتن الطبيعة، فجعلوا قدها كالغصن وشعرها كالليل... لكن الشاعر الأندلسي وتأثره بطبيعة الأندلس الخلّابة كان أكثر تجاوبًا وتأثرًا من غيره بجمال الطبيعة، لذلك نراه يمزجها مع جميع الأغراض الشعرية. وكان للغزل النصيب الأوفر من هذا المزج؛ لأنّ الشاعر في أحضان الطبيعة يتذكر حبه وشوقه، فالجمال الموجود حوله يذكّره بجمال الحبيبة، لذا قدّم لنا الشعر الأندلسي أجمل اللوحات الإنسانية التي كوّنها في ظلال طبيعتها الخلّابة. وبهذا المزج جعل بين القيمة الجمالية للطبيعة والحب رابطًا قويًّا، ومقدمًا جمالاً جديدًا مخلوقًا يتميز من الطبيعة والحب نفسه؛ لأنها «من صنع الإنسان، أي إنه جمال مبتدع، مكتشف، مخلوق، إنه انعكاس النفس على الطبيعة أو هو قيام النفس في قلب الطبيعة واكتشاف الحقائق»[3] التي استمدها من الطبيعة الأم المادة الخام ـ وعاطفته الإنسانية، مقدّمًا قيمة جمالية جديدة ضمنها لكن بروحه ونفسه هو

(١) الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: ٥٤١/١.
(٢) الأدب العربي في الأندلس (تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه): ١١٩.
(٣) في النقد الأدبي، إيليا الحاوي: ١٤/٢.

(الشاعر)، فحين نقرأ هذا الشعر لا يكون أمامنا عناصر الطبيعة أو المرأة، وإنما العاطفة الإنسانية المشوبة بجمال الطبيعة والمرأة.

والشاعر حين أراد ذكر القيم الخاصة بجمال الحبيبة وجد في الطبيعة المسعف له، فمدّ يده إلى ثمارها وأزهارها ورياضها، وشمّ عطرها ونظر لسمائها...، مكونًا معها القيمة الجمالية لحبه وعاطفته، فالنسيم يتحدث، والنهر يصغي والغصون ترقص والطيور تغني. فتمازج معها واتّحد، ذلك الاتحاد الفني، وهو عائد إلى أننا نجد أنفسنا في الموضوعات التي نمعن النظر إليها حتى نصبح معها شيئًا واحدًا، فيتحقق بذلك ذكرًا لقيم وجمالية الطبيعة والعاطفة الوجدانية تجاه الحبيب، فنظم شعرًا نابضًا بالحياة مشعًّا بالجمال والبهجة[1]. وهم بذلك رومانتيكيون ضمن شرطها «في محاكاة الطبيعة والنقل عنها على شرط أن يضيف الشاعر إليها من عاطفته ما يعدل منها أو يبعث الحياة في جمادها»[2].

ولكن الشاعر الأندلسي لم يكن ينظر إلى الطبيعة على أنّ فيه نقصًا أو أنها جماد، بل الطبيعة عنده هي الحياة بكل معنى الكلمة. والمرأة أهم عناصر تلك الحياة. ولذا كان من الطبيعي تمازجهما في كيان الشاعر، فالأندلسي لا يذكر الطبيعة إلا في رحاب الحب بل لا يذكر الحب إلا في رحاب الطبيعة، وهم بذلك يمنحون شعرهم لونًا بهيجًا من الجمال تقدمه الطبيعة مع عاطفتهم، ومن هنا كانت الحبيبة روضًا وجنة وشمسًا... فالعلاقة شديدة بين جمال المرأة والطبيعة داخل كيان الشاعر ومشاعره.

والشاعر حين يذكر مظاهر الطبيعة لا يصف لوحة ساكنة لا حياة فيها، وإنما يربطها بوجدانه، ومكونًا مع عاطفته قيمة جمالية في انسجامهما في تكوين الحياة، وبثها في كل موات من شعور وجماد. لذا لم يكن هذا الشعر سطحيًّا لا فكر ولا هدف من ورائه كما زُعِم[3].

فهذا ابن دراج القسطلي يجمع بين حبه ومظاهر الطبيعة مكونًا قيمة جمالية تعبر عن نفسية الشاعر تجاههما، يقول:

لَعَــلَّ سَــنَا البَــرْقِ الّــذِي أنَــا شــائِمُ ... يهــيمُ مــنَ الــدُّنيا بِمَــنْ أنَــا هــائِمُ
أمَــا فِــي حَشَــاهُ مِــن جــوايَ مخابِــلٌ ... أَمــا فِــي ذُرَاهُ مــن جُفُــوني مَيَاسِــمُ

(١) ينظر: الشعر في ظل بني عباد: ١٥٨-١٥٩.
(٢) م. ن: ١٥٩.
(٣) ينظر: الشعر الأندلسي، غارسيا غومس: ٢٥، وهذا رأيه في الشعر الأندلسي.

لقد بَرَّحَتْ منهُ ضُلُوعٌ خوافِقٌ ... وَقَدْ صَرَّحَتْ منه دموعٌ سواجِمُ
ونَفْحُ صَبًا يَهْفُو عَلَى جَنَباتِهِ ... كتَصْعِيد أَنفاسي إذَا لامَ لائِمُ
وتحنانُ رَعْدٍ صادِعٍ لمتُونِهِ ... كما زَفَرَتْ نَفْسِي بِمَنْ أنا كاتِمُ
وَمِيضٌ تَشَبُّ الرِّيحُ والرَّعْدُ نارَهُ ... كما شَبَّ نيرانَ المَجُوسِ الزَّمازِمُ
حَمِيل بحَمْلِ الرَّاسِياتِ إلَى الَّذِي ... تَحَمَّلَنِي عنه القِلاصُ الرَّوَاسِمُ
كفانِي الْتِماحَ الشَّمْسِ والبَدْرُ وَجْهُهُ ... وَمَا اقْتَبَسَتْ منْهُ النُّجومُ العواتِمُ
وما تَجْتَنِي من طِيبِ أَرْدَانِهِ الصَّبا ... ومن وَرْدِ خَدَّيْهِ الرِّياضُ النَّوَاعِمُ
فَلَهْفِي عَلَى قَرْنٍ من الشَّمْسِ ساطِعٍ ... تَجَلَّلَهُ كِسْفٌ من اللَّيْلِ فاحِمُ[1]

لقد جمع معاني الحب والغزل من هيامٍ ودمعٍ وخفقانِ قلب...، ووظّف معها مظاهر الطبيعة من برقٍ وريح الصبا... كي يعبر بها عن دموعه وأساه، وقد صوّر الرعد والريح والشمس والبدر لرسم محاسن الحبيبة والتشبيب بها. وتكمن جمالية هذه القصيدة في تمازج مكوناتها وانسجامها، فالشاعر يبدأ بذكر معاناته ولوعته وشوقه، ثم يذكر حبه وهيامه حين يرى البرق في السماء فهي دليل لوعة الشاعر في حشاه، فصراخه ودموعه كصوت الرعد وهطول المطر، فكلاهما يصرخان ويذرفان الدموع، وأنفاسه في حرارتها كريح الصبا حين تحمل النسائم للأحباب، فلها دوي صوت بعيد، والشاعر بعد ذكره ألمه وحرارة فؤاده يعلل سببه بحبيبٍ هذه أوصافه، فوجهها الشمس والقمر ضياءً ونورًا، وهي التي أمدّت النجم بعضًا من نورها. وريح الصبا قد استعار منها طيبها، فهي التي تشذو بشذاها عليها، وتعطي بتورد خديها الورد الذي في الرياض لونها وعبيرها. هذا الجمال الذي يتلهف الشاعر إليه، كيف لا وهي المرأة المثالية التي أرادها الشاعر، وأحب أن تكوّن مع قيم الطبيعة وجمالها صورة رمزية عن حالته النفسية.

وتكمن القيمة الجمالية للقصيدة في أنّ الشاعر حين جلب مظاهر الطبيعة من (برق ورعد وريح ومطر...) وكلها عناصر فيها حركة وحيوية وصوت، دلالة على ألمه ونفسيته التي لا تسكن، فهي تصرخ وتستنجد، ثم يذكر محاسن مَن هام بها دلالة على

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ١٥٨-١٦٠. مياسم: المِيسَم والوسامة: أثر الحسن. ينظر: لسان العرب: مادة (وسم). الزمزمة: صوت الرعد. ينظر: لسان العرب: مادة (زمم)، القلاص: القَلوص: هو أول ما يركب من إناث الإبل. ينظر: لسان العرب: مادة (قلص). الرواسم: الراسم هو الماء الجاري. وناقة رسوم: تؤثر في الأرض من شدة الوطء. ينظر: لسان العرب: مادة (رسم).

النعومة والجمال ومعللاً سبب حبه أنه سُحر بهذا الجمال، ومن ثَمَّ يصل إلى تكوين صورة جمالية يجمع فيها لوعة القلب وأسبابها وبداعة المنظر اللذينِ سُحر بهما ووصفهما.

وأما الشاعر أحمد بن فرج الجياني فيقدم لنا نصًّا غنائيًّا يعبر فيه عن تجربة ذاتية يسرد فيه موقفًا من مواقف الحب، وهو مشهد للقاءٍ حدثَ تحت جنح الليل، يقول في وصف ذلك المشهد:

وَطَائِعَــةِ الوِصَــالِ عَــدَوْتُ عَنْهَــا ... ومَــا الشَّــيْطَانُ فيهــا بالمُطَــاعِ
بَــدَتْ فــي اللَّيْــلِ سَــافِرةً فَبَاتَــتْ ... ديــاجي اللَّيْــلِ سَــافِرَةَ القِنَــاعِ
وَمَــا مِــنْ لَحْظَــةٍ إلاَّ وفيهــا ... إلــى فِــتَنِ القُلُــوبِ لِهَــا دَوَاعِ
فَمَلَّكَــتِ النُّهَــى جمحــات شَــوْقِي ... لأجْــرِيَ فــي العَفَــافِ علــى طِبَــاعِي
وَبِــتُّ بِهَــا مَبِيــتَ السَّــقْبِ يَظْمَــا ... فَيَمْنَعُــهُ الكِعَــامُ مِــنَ الرِّضَــاعِ
كَــذَاكَ الــرَّوْضُ مَــا فيــهِ لِمِثْلِــي ... سِــوَى نَظَــرٍ وشَــمٍّ مِــنْ مَتَــاعِ
وَلَسْــتُ مِــنَ السَّــوَائِمِ مُهْمَــلاَتٍ ... فأَتَّخِــذَ الرِّيَــاضَ مِــنَ المَرَاعِــي[1]

إنّ الشاعر يقدم بيانًا لذاته والتعبير عما اعتلج فيه قلبه من صراع داخلي من دون التركيز على الآخر (الحبيبة) التي تنقاد خلف رغبتها وإغوائها الشاعر الذي يقف أمامها محكمًا عقله في مشاعره حفاظًا على العفة، فهو يقتصر على الشم والنظر، كما الروض بالنسبة للإنسان الذي يكتفي منها بالنظر والإحساس دون الأكل الذي هو من عمل البهائم.

وهو أراد أن يبين القيمة الجمالية للمحبوبة من خلال مزج ذلك بعناصر الطبيعة، فزوال سواد الليل المتمثل بـ (قناعه) عند ظهورها سافرة يوحي بروعة وجهها وإشراقه، والشاعر يستخدم ثنائية ضدية بين انقياد صاحبته لرغبتها في الوصال وعفته عنها برفضه الوصال (وطائعة الوصال عدَوت عنها)، ثم نرى صراعًا آخر داخل نفسية الشاعر (فملكت النهى جمحات شوقي) بين عقله ورغبته بين شعوره ولا شعوره، فهو المشتاق إلى جمال المحبوبة، وهو متعطش إلى ممارسة اللذة (الرضاع) بحرية، لكن العقل (الكعام) يحول بينه وبينها، لذلك رأيناه يقصر متعته وجعل القيمة الجمالية من وراء حبه هو في النظر والشم دون اللمس. ويعلل هذه الرغبة في محبوبته أنها حين أسفرت عن وجهها رأى جمالاً يفتن الطبيعة لروعته، وهنا تبدو النزعة الرومانتيكية عنده، فالطبيعة

(١) أحمد بن فرج الجياني (بحث): ٢٢٤-٢٢٥. السقب: ولد الناقة. ينظر: لسان العرب: مادة (سقب). الكعام: شيء يُجعل في فم البعير. ينظر: لسان العرب: مادة (كعم).

تشارك الشاعر في إحساسه وروعة هذا الجمال تحمله على رؤيته لصاحبته رؤية عامة لا خاصة.

ويأتي أخوه أبو عثمان سعيد بن فرج الجياني (ت ق٥هـ)[١] بجمال الطبيعة باثًّا فيه مشاعره وحبه، يقول:

الـــرَّوْضُ زَاهٍ فَقِـــفْ عَلَيْـــهِ ... وَاصْـــرِفْ عَنَـــانَ الهَـــوَى إِلَيْـــهِ
أَمَـــا تَـــرَى نَرْجِسًـــا نَضِـــيرًا ... يُـــومِي إِلَيْنَـــا بِمُقْلَتَيْـــهِ
نَشْـــرُ حَبِيبِـــي حَكَـــى شَـــذَاهُ ... وَصُـــفْرَتِي فَـــوْقَ وَجْنَتَيْـــهِ
فَهُـــوَ أَنَـــا تَـــارَةً وَحُبِّـــي ... أُخْـــرَى وِفَاقًـــا لِحَالَتَيْـــهِ[٢]

فالطبيعة عنده «لم تعد مجرد ألوان وذبات وظواهر، بل أخذت بعدًا آخر فيه إنسانية مصورة على مزاجه وذوقه»[٣]، فهو يلوذ إليها حين حزنه وفرحه. والشاعر كشف عن أحاسيسه ومشاعره بين أحضان الطبيعة، مكونًا بذلك قيمة فنية، فخياله قد صوّر جمال الروض وزهر النرجس ذات العينين الواسعتين، محمّلاً إياها لونًا عاطفيًّا وهو لون وقعها عنده، أي وقع جمال الطبيعة على نفسية الشاعر والحبيبة. وهو لم ينظر لما في الطبيعة كشيء خارج عن كيانه، بل صورها من خلال عواطفه وأحاسيسه، فتجلى التشخيص عنده، وكل هذا من عمل خيال الشاعر، الذي حقق هذه العلاقة التي تكونت بين الشاعر ــ بعواطفه الإنسانية ــ وجمال الطبيعة الممثل بعناصرها من روض وزهر... إلخ، وكانت العاطفة الرابط الخفي الذي مزج من خلاله الشاعر جمال صوره.

وهذا عبيد الله بن يحيى بن إدريس (ت٣٥٢هـ)[٤] يقول:

يغـازلُ عـينَ الشَّـمسِ حتَّـى تـرَى لهـا ... إليـه حنـينَ المسـتكينِ مـنَ الوجـدِ
إذا اشـتهتِ الأنفـاسُ طيـبَ نسـيمهِ ... أتاهـا بـه مـن نافحـاتِ الصَّـبا مُهـدِ
فـإنَّ مجـالَ العـينِ فـي رونـقِ الضُّـحَى ... عليـه مجـالُ اللّحـظِ فـي زَهَـرِ الخـدِّ

(١) سعيد بن محمد بن فرج أبو عثمان، عالم أديب شاعر، وهو أخو الشاعر أحمد بن فرج صاحب كتاب (الحدائق). ينظر: جذوة المقتبس: ٣٥٤/١، وبغية الملتمس: ٣٩١/٢، والمغرب في حلى المغرب: ٥٧/٢.

(٢) المغرب في حلى المغرب: ٥٧/٢.

(٣) الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس: ١٢٠.

(٤) عبيد الله بن يحيى بن إدريس الوزير أبو عثمان، من أهل قرطبة، كان وافر الأدب، كثير الشعر، جليلاً في أيام عبد الرحمن الناصر. ينظر: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٢٠، وجذوة المقتبس: ٤٢٥/٢.

إذا مـــا جَنَينـــا منـــه حكَـــى لنـــا تـورُّدُهُ مـا فـي الخـدودِ مـن الـوردِ[1]

إنّ فصل الربيع وخضرته وجماله له الأثر البالغ عند المحب، والشاعر أحس جمال الطبيعة في دواخل نفسه، لذلك نراه ينسب إليها نوعًا من العواطف الإنسانية العائدة إليه، وهو في هذا يقدم قيمة جمالية لها، فذاته تقدر الأشياء وتتذوق جمالها مدركًا تأثير ذلك في المتلقي. والشاعر في نصه شخّصَ عناصر الطبيعة، لذلك نحن أمام لوحة عاطفية تحمل أحاسيس الشاعر وحالته النفسية التي كان عليها أمام جمال الربيع، فنراهُ يَطرَبُ بطربها فهو كالربيع في بثه الحياة والأمل، فوجدنا العاطفة الإنسانية عنده مستبشرة سعيدة كسعادة الأرض وما فيها حين ربيعها.

وجمال الطبيعة يتجلى بشكل كبير في غزل ابن زيدون وعاطفته، كيف لا وهو العاشق الولهان، «بحيث يصعب التمييز في كثير من الأحيان بين معاني الغزل وبين معاني وصف الطبيعة»[2] عنده، فتمازجهما في نفسية الشاعر قد وحّد القيم الجمالية الخاصة بهما، فهو يقول في قصيدته التي قالها عندما كان بين أحضان الزهراء يتنزه متذكرًا عاطفته وما في قلبه نحو الحبيبة:

إنّـــي ذَكَرتُـــكِ بِـــالزَّهراءَ مُشـــتاقا وَالأُفقُ طَلقٌ وَمَرأى الأَرضِ قَد راقا
وَلِلنَّســـيمِ اِعـــتِلالٌ فـــي أَصـــائِلِهِ كَأَنَّـــهُ رَقَّ لـــي فَاعتَـــلَّ إِشـــفاقا
وَالـرَّوضُ عَـن مائِـهِ الفِضِـيِّ مُبتَسِـمٌ كَمـا شَـقَقتَ عَـنِ اللَّبّـاتِ أَطواقـا
نَلهـو بِمـا يَسـتَميلُ العَـينَ مِـن زَهَـرٍ جـالَ النَّـدى فيـهِ حَتّـى مـالَ أَعناقـا
كَـــأَنَّ أَعيُنَـــهُ إِذ عايَنَـــت أُرَقـــي بَكَـت لِمـا بـي فَجـالَ الـدَّمعُ رَقراقـا
وَردٌ تَـــأَلَّقَ فـــي ضـــاحي مَنابِتِـــهِ فَازدادَ مِنهُ الضُّحى في العَينِ إِشراقا
سَـــرى يُنافِحُـــهُ نَيلـــوفَرٌ عَبِـــقٌ وَسـنانُ نَبَّـهَ مِنـهُ الصُّـبحُ أَحـداقا[3]

استطاع الشاعر أن يودع قصيدته أسرار فنه وروعة شاعريته بين حسن الإيقاع وسحر النغم، متخذًا من الأجواء الجميلة بين أحضان الطبيعة التي كان يلاقي فيها (ولّادة) من ربيع وأنسام ورياض ومياه وأزهار... ملاذًا له. والشاعر يُشرك معه الطبيعة في أحاسيسه، فأنسامها عليلة إشفاقًا عليه، ثم نرى مظاهر السعادة في ذكره وطلب ترقيق قلب

(١) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٤٤.
(٢) ملامح الشعر الأندلسي: ٢٠٨.
(٣) ديوان ابن زيدون: ١٧١.

الحبيبة، فالروض مبتسم والزهر نديّ...، وهذه المظاهر تذكّره بولّادة؛ لأنها جزء من الطبيعة أو هي الطبيعة نفسها، لكن التوازي بين منظر الطبيعة الضاحك المشرق والشاعر الحزين قد زاد في عمق المفارقة، فهو لم ينجح في إثارة الطبيعة للعطف عليه حين ذكر اعتلال النسيم وتخيل بكاء الزهر بماء الندى إشفاقًا ومشاركةً له؛ لأنه أمعن في تصوير الاستبشار والتفتح الذي أودعه الطبيعة. وتكمن القيمة الجمالية لهذه القصيدة في تغني الشاعر بجمال الطبيعة وروعة ما تعكسه مظاهرها من مشاعر تذكّر بجمال الحبيبة. ومازجت هذه الطبيعة مشاعر الشاعر الحزين، وهو ينطلق من جمالية المنظر إلى تذكر الظرف الذي جمعه بمن يحب زمانيًّا ومكانيًّا مع اختلاف الشعور؛ لأنّ الحبيبة كانت فيما مضى حاضرة معه، أما الآن فهي غائبة (ذكرتُكِ)، مع حضورها الشعوري لدى الشاعر. وإبداع الشاعر لم يقتصر على «تصور تجربة ماضية وقعت فيها أحداث رافقتها ألوانٌ من المشاعر المتضادة من سعادة وحزن، بل تعبر عن مشاعر تولدت في لحظات الإبداع أيضًا يرافقها بعض ذكر الماضي القديم»(١)، وهذا يولّد صدقًا للمشاعر وشدة للانفعال، كما نجد التماهي والتمازج بين الروض الذي يكشف عن مائه الفضي ما يمكن أن يخفيه (والروض عن مائه الفضي...)، والشاعر الذي درج على كشف أطواق الثياب عن حبيبته.

والقصيدة روح الشاعر قدمها لنا من خلال العاطفة وجمال الطبيعة، فهو العاشق الذي فقد معشوقه ولم يبق له سوى الذكرى، فهنا كانت له وقفة، وهنا قد سار معها، فالأرض والنسائم تحمل عطرها، والمياه صورتها باقيةٌ على صفحتها، وهاهي أذغام الربيع وجمال زهرها المتورد بحمرة خدها تذكّر المشتاق بحبه. فقيمتها في مخيلته وداخل نفسها باقية كبقاء جمال الطبيعة الأزلي.

وهذه الطبيعة تشارك الشاعر مشاعر التوديع عند ابن هذيل، يقول:

لـــم يرحلُـــوا إلاّ وفـــوقَ رحـــالهمْ ... غـيمٌ حكَـى غـبَشَ الصَّـباحِ المُعتلـي
وعلـــى هـــوادِجِهمْ مُجاجـــاتُ النَّـــدَى ... فكأنَّهـــا مُطـــرتْ بـــدرٍّ مُرســـلِ
لمَّـــا تحرَّكـــتِ الرّكـــابُ تنـــاثَرَتْ ... مِـن فـوقهمْ فـي الأرضِ بـين الأرحُـلِ

(١) الشعر الأندلسي نصًّا وتأويلاً: ٧٨.

فبكيتُ لو عَرَفوا دموعيَ بينها لكنَّها اختلطتْ بشكلٍ مُشكلِ[1]

فالطبيعة تستجيب لمعاناته وهو يودع حبيبته، فالغيم تغطي رحالهم وعلى هوادجهم الندى كدُرٍّ مبثوث حولهم حين تحركوا وشدوا رحالهم، فتمازج مشاعره مع الطبيعة من خلال تناثر الندى الذي هو كالدر وبكائه، فاختلط الندى مع دموعه إذ شكّلا جدولاً يسير نحو الحبيب. والصورة التي قدمها الشاعر لم تكن جديدة، إلا أنها تعبر عن صدق العاطفة وجمالها الذي أراد الشاعر أن يوصله لنا من خلال هذا التماهي بين مظاهر الطبيعة والحالة الشعورية التي كان عليها الشاعر لحظة الوداع.

وأما وداع الشاعر الشريف الطليق فكان مختلفًا، فهو يشرك عناصر الطبيعة شوقه ويحمّلها عواطفه ومشاعره، يقول:

ودّعت من أهوى أصيلاً ليتني ذقتُ الحِمامَ ولا أذوقُ نَواهُ
فوجدتُ حتى الشمس تشكو وجدَهُ والوُرْقُ تندبُ شجوَها بهواهُ
وعلى الأصائلِ رِقّةٌ من بعدِهِ فكأنّها تَلْقى الذي ألقاهُ
وغدا النسيمُ مبلِّغًا ما بيننا فلذاك رقّ هوًى وطابَ شذاهُ
ما الروضُ قد مُزِجتْ به أنداؤُهُ سحرًا بأطيبَ من شذا ذكراهُ
والزهرُ مَبسمُهُ ونكْهَتُهُ الصَّبا والوردُ أخضلَهُ النّدى خدّاهُ
فلذاك أُولَعُ بالرّياضِ لأنّها أبدًا تذكّرُني بمَن أهواهُ[2]

إنّ حبَّ الشاعر لجمال الطبيعة (الرياض) معللٌ بتذكيره بمن فارق، فهما صنوان جمالاً ورقة، والشاعر حمّلَ الطبيعة رسالته لتبلّغ ما استودع قلبه من مشاعر وأحاسيس لتلك الحبيبة، التي رقتُها كرقة نسائم الأصيل وابتسامتها كابتسامة الروض وخدّها كالورد، وقيمة الطبيعة الجمالية تكمن في انسجامها مع مشاعره وأحاسيسه فهي تشكو وجده (فوجدتُ حتى الشمس تشكو وجدهـ) وتندب لفراقها، وتبلغ رسائل الهوى بينهما، وكان هذا سببًا في رقتها وطيب شذاها لأنها تحمل أعذب وأرق العواطف الإنسانية الجياشة التي تفوح بعطر الحبيب، والشاعر يفضل عطر الذِّكر على شذى الروض وعطره لأنّ هذه الحبيبة كالزهر والورد مبسمًا ونكهة. فبالموازنة والمشاركة قدّم الشاعر جمال الحبيبة

(١) شعر يحيى بن هذيل: ١١٦.
(٢) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٧٧. أخضله: الخَضَل: هو كل شيء ندٍ يترشش من نداه. ينظر: لسان العرب: مادة (خضل).

التي امتزجت بجمال الطبيعة، وكوّنا قيمة جماليّة واحدة تعبر عن الإحساس والعاطفة الإنسانية تجاه كل منهما.

وابن عبد ربه يريد أن ينسى ويسلو عن الحبيبة وذكرها، لكنه يفشل في ذلك؛ لأن (درعها) ــ كما يسميه ــ لم يصمد أمام عاطفته التي يذكّره بها نوح الحمامة، يقول:

سألبسُ للأيامِ دِرعًا من العَزَا ... وإن لم يَكُن عند اللقا بحَصِينِ
فكيفَ ولي قلبٌ إذا هَبّتِ الصَّبا ... أهابَ بِشَوقٍ في الضلوعِ دَفينِ
ويهتاجُ منه كُلُّ ما كان ساكنًا ... دُعاءُ حَمامٍ لم يَبِتْ بوكونِ
وإنّ ارتياحي من بُكاءِ حَمامةٍ ... كذِي شَجَنٍ داويتَهُ بشجونِ
كأنّ حَمامَ الأيكِ حِين تَجاوبتْ ... حزينٌ بكَى من رَحمةٍ لِحَزين(١)

كيف لا يستجيب وللشاعر قلبٌ مرهف تتلاعب به ريح الصبا كلما هبّ، ويزيد شوقه كلما سمع بكاء الحمام وشجوه، فدواؤه في دائه؛ لأنّ سماع الشجن أعاد له الحياة، وتكمن قيمة هذه المشاركة جماليًّا في التجاوب والانسجام الحاصل بين العاطفة الإنسانية وحزن الحمامة وبكائها، فالحزين (الحمامة) بكى رحمةً للحزين (الشاعر) فهما كيان واحد في تكوين هذه القيمة الجمالية للبكاء والتذكر.

ويشتدُّ الشوق كثيرًا بأبي عامر بن شُهيد ويهيج هذا الشوق شجو الحمامة وصوت الريح في قوله:

ما أطّرَبَتْ فَوْقَ الغُصُونِ حَمامةٌ ... إلا رَأَيْتَ دُمُوعَ عَيْنِي تُسْكَبُ
وإذا الرِّياحُ تَناوَحَتْ أَلْفَيْتَنِي ... بَيْنَ الصَّبَابَةِ والأَسَى أَتَقَلَّبُ
يا عاذِلِي في الحُبِّ مَهْلاً بالأَذى ... لَوْ كُنْتَ تَعْشَقُ ما ظَلَلْتَ تُؤَنِّبُ
كم حاوَلَتْ نَفْسِي السُّلُوَّ فطالَبَتْ ... أَسْبَابَهُ جُهْدًا فعَزَّ المَطْلَبُ(٢)

إنّ الشاعر وصل إلى حالة من الشوق للحبيب جعل منه لا ينظر إلى شيء أو يسمع صوته إلا ويرى فيه خيالاً للحبيب وذكرى لشمائله فلا تهب ريح أو يشجو حمام إلا وجد نفسه يبكي وينتحب، يتقلب بين الصبابة على حزنه وأساه كما يتقلب المكلوم الثاكل أو المصاب بشيء عظيم، والشاعر حين قدّم أسباب شوقه في سماعه للحمام والريح وتذكيرهما بالحبيب أراد أن يبعد عنه ملامة العاذل الذي لا يعرف عن حاله ومساعي

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٦٤-١٦٥. الوكن: عش الطائر. ينظر: لسان العرب: مادة (وكن).
(٢) ديوان ابن شهيد: ٨٨.

السلو الذي أراده، وكيف يكون له السلو وكل ما حوله يذكّره بها. وهنا تكمن القيمة الجمالية لعاطفته التي تتعلل بالطبيعة في تذكيره وإبعاده عن السلوان والرد على من يعذله.

والطبيعة تحزن بحزن الشاعر (الإنسان المرهف) وتذرف الدموع عليه فهي كحاله في الفراق وفي عشقه، فالأرض تتشوق لما تجود به السماء وما تحمل الريح، والإنسان يتشوق لمن يعشق علَّها تجود عليه بنظرة، فهذا أبو بكر بن القوطية (ت ق٥هـ)، يقول:

قد أخذَ الأفْقُ في البكاءِ ... واغرورقتْ مُقلةُ السماءِ
فالأرضُ إنْ أظهرتْ جفاءً ... أرسلَ عينيهِ بالبكاءِ
كأنّهُ عاشقٌ مَشُوقٌ ... يشكو هواهُ إلى الهواءِ
مرجّيًا أن يُلينَ منها ... ما أظهرتْهُ من الجفاءِ
حتى إذا راضَها سَفيرًا ... حدّتْ بوجهٍ من الحياءِ
وانتقبتْ بالنباتِ عنهُ ... والتحفتْ منهُ في رداءِ[1]

لقد جعل الشاعر بين الأفق والأرض تعاطفًا وحبًّا، فهما كالحبيبين يحدث بينهما ما يحدث بين المحبين من وصالٍ وصدود، فهي تبكي بأدمعٍ أسًى وحزنًا لوقوع جفوة وصدود بينهما. فالأرض (الحبيبة) تتمتع وتصد رسول هواه (الهواء)، فهي متلحفة بنباتها كأنها امرأة خجلى. وهنا نلاحظ دقة الشاعر في نقل جمال الربيع وكثرة النبات فيه، فهو يقدم قيمة جمالية للطبيعة من خلال هذا المشهد العاطفي الذي كونه لعناصر الطبيعة، ففي تشخيصه الذي هو أشبه بالأقصوصة عمل على تكوين العلاقات الإنسانية بين عناصر الطبيعة، من خلال الفكرة الرئيسة في النص التي شكلت روح النص وهي علاقة (الحب) من خلال صفاته وعلاماته من بكاء وجفاء، وشكوى وصدود...، جاعلاً من (الحزن) المتمثل بألفاظ (البكاء والجفاء والشكوى) القيمة الجمالية للنص ومحورها الرئيس التي أعطت للنص تداعيًا وانسيابًا من خلال نزول المطر واخضرار الأرض.

إنّ الشاعر الأندلسي عرف في جمال الطبيعة تجاوبًا مع حبه وعاطفته تجاه الآخر، فحين أراد أن ينقل جمال المرأة إلى حيز القيمة والوصف أخذ يرسم لها بريشة الفنان الحاذق صورة زاهية الألوان، جميلة التعابير، رقيقة الإحساس، من خلال مفرداتها

(١) شعر أبي بكر بن القوطية من أعيان المائة الخامسة الهجرية، (بحث): ٩١.

الموصولة بطبيعة الأندلس وجمالها، مُبديًا في ذلك موقفه تجاه هذا الجمال الماثل أمامه (الطبيعة)، فالرمادي يظهر جمال المحبوب من خلال الطبيعة ومظاهرها في مثل قوله:

وتنعَّمتُ في خدودٍ صِباحٍ زائداتٍ علَى بياضِ الصّباحِ
صار فيها الخيلانُ في الوردِ شِبهًا للغوالي في أحمرِ النُّقَّاحِ[1]

فالشاعر يتنعم بخدود حبيبته التي هي الصباح بل نورها وبياضها أبهى وأجمل، وهي قد اكتست بحمرة التفاح دلالة على تورّدها وزيادة في جمالها. والرمادي يجعل من وصاله ومن جمال حبيبته قيمة جمالية، فالشاعر حين فرحه واستبشاره بقدوم من يحب ووصاله تنطق جوارحه بذلك، فهي التي تنعمت بهذا الجمال نظرًا ولمسًا.

فالعاطفة تتملّك الشاعر وهو أسير هذا الامتلاك، مكوّنًا قيود هذا الامتلاك مشاعره وأحاسيسه، فبالوصال يعطيه الاستبشار، فيرى ما حوله جميلاً منعمًا، فالنور في الوجوه والأرض تستبشر بقدوم المطر والربيع... إلخ. وحين الشوق أو الفراق تسوَدّ الدنيا وتنقطع الآمال فيعطي لكل ما حوله من قلقه وحيرته وألمه وحزنه، فالسماء تغضب وتُسقط لهيبًا حين تبرُق وتصرخ في رعدها، والريح تعصف وتزمجر من حوله... إلخ. فالطبيعة كوّنت مع مشاعر الإنسان عاطفة موحدة ذات قيمة جمالية مبثوثة في الأشياء كلها. وهذا ما وجدناه من خلال ما قدمنا من أنموذجات شعرية، أعطت صورة واضحة لقيمة الطبيعة ومدى مشاركتها عاطفة الإنسان جماليًّا وفنيًّا.

وجمال الطبيعة لا يكفي وحده في تكوين القيمة، فالطبيعة بجمالها موجودة في أماكن مختلفة لم تجد من يحس بها وبقيمتها، لكن في الأندلس وافق وجود الإنسان العربي الذي عُرف برهافة الإحساس ورقته، المتأمل لما حوله من جمال وطبيعة، ولذا «فاقوا المشارقة في شعر الطبيعة كمًّا وكيفًا، وتوسعوا ونوّعوا في موضوعاته توسعًا وتنوعًا فاق كل اعتبار، كما أنهم كانوا فيه أكثر براعة وابتكارًا وتجديدًا ودقة تصوير»[2].

فالأندلسي متأثر بجمال الطبيعة، فنراه يقف أمام رياضها وجمال زهرها واختلاف تكوين أرضها، مشدود الألباب إليها، ومرهف الإحساس بجماله، فهذا أبو الحسن بن علي[3] يقول:

جمالٌ يُحيِّرُ لُبَّ الفتى ويُكسِبُهُ مِن سرور دَهَشْ[4]

(١) شعر الرمادي: ٦١.
(٢) الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق: ٢٩١.
(٣) لم أجد له ترجمة في كتب التراجم.
(٤) البديع في وصف الربيع: ١٨.

فيزيد الجمال وسماته في هذا التباين الانجذاب والتعلق ويحير القلوب، فضلاً عما يبعثه في نفسية الإنسان ومشاعره من سرور وبهجة تريح الأرواح وتسكن القلب. ومن هنا قدم الشاعر الأندلسي لوحات لهذا الجمال ذات ألوان عِدّة متناسقة التكوين، مضيفًا إليها من عاطفته وأحاسيسه لبعث الحياة والروح في مكوناتها بشكل متجدد من خلال التشخيص وما له من وقع في النفس وتأثير فيها.

المبحث الثالث

جمالية الطبيعة ونشوة الخمر

انتشر شعر الخمرة في الأندلس كانتشار الخمرة فيها، و عرف الأندلسيون أصنافًا وأسماءً كثيرة من الخمر ذكروها في أشعارهم مثل القهوة والنبيذ والمدام والراح والحمراء والصفراء...[١].

والتفنن في عقد مجالس الشراب في أحضان الطبيعة سمة بارزة من سمات المجتمع الأندلسي، ففي رياضها ومتنزهاتها وحتى في زوارقها التي كانت تتهادى في أنهارها تعقد مجالس شرابها، مازجين بين طبيعتها وإحساس الشارب المنتشي الذي قد أذهب عقله الجمال والخمرة، مما جعل ألفاظ الطبيعة والخمر تتمازج وتتلازم في بناء النصوص الشعرية وفكرها وغرضها الذي أشبه ما يكون بالواحد (الطبيعة والخمرة).

وهذا الجمال (الطبيعة) محفز ومحرك لتعاطي الخمر، لذا وجدنا التداخل والاتصال بينهما، فالطبيعة مكملة لمجلس الشرب ومما يزيد من دواعي السرور والطرب، فالجمال المبثوث حولهم من شدوِ طيرٍ وهطول مطرٍ وانسيابِ زورقٍ في نهر... هي التي تدعوهم لمنادمة الكأس وقول الشعر في ذلك.

ويعلل الدكتور شوقي ضيف إقبال الأندلسي على الخمرة بقوله: «إنما كان بسبب مزاجهم الحاد العنيف الذي ولدته فيهم حربهم الدائمة لنصارى الشمال، إذ تقوم حياة المحارب دائمًا على الحدة والعنف والإقبال على فنون المتاع»[٢].

وأيده بهذا باحث آخر، إذ جعل من خطر الأعداء والبعد عن مركز الإسلام السبب والعامل النفسي في كلف الأندلسيين بالشراب[٣]. ونرى أنّ العامل النفسي الذي أشير إليه لم يكن السبب الوحيد في شرب الخمرة، فالحرب وحياة القتال لا يدعوان للشرب والسكر، بل يعيدان إلى الإنسان رشده وصوابه ويقويان صلته بدينه وخالقه الذي ينجيه من كل

(١) ينظر: التجديد في الأدب الأندلسي: ٤٩.
(٢) تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات، الأندلس): ٢٩٣.
(٣) ينظر: التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي: ٢٨١.

كرب. والمجتمع الأندلسي مجتمع مسلم يعرف دينه ويعرف الحدود، لكن هذا لم يمنع من شربها لأن الإنسان ضعيف أمام الشهوات ومغرياتها.

والشعراء الأندلسيون «ينشدون الشرب لذاته بحثًا عن مزيد من الكيف والطرب واستغراقًا في اللهو اللذيذ دون أن يجهدوا أنفسهم في البحث عن مبرر أو دافع لقيامهم بمثل تلك الأعمال التي تعد عيبًا وحرامًا، فإذا حاول أحدهم أن يسوغ شربها بسبب فلا يعدو ذلك السبب أن يكون صرفَ الهموم وقتل الأحزان، أو تقلب الزمن ومكر الأيام، من غير إسراف في تفلسف أو تعمق وراء تلك الدوافع والأسباب»[1]؛ لأنّ اقتناص اللذة والتمتع بالمنظر الجميل يدعو إلى سرعة وبديهة في القول دون كدٍّ فكرٍ أو تعمق.

وكان الأندلسيون يعقدون مجالس الأنس والسمر وكانت غالبًا ما تستمر طوال الليل، أو يعقدونها في الصباح وتستمر طوال النهار، وكلاهما يشترك في تكوين قيمة جمالية بعينها، ثم ينفرد كل منهما بعد ذلك بأمور، فهما يشتركان في وصف الخمرة وجمال السقاة وأدواتها من كؤوس وأباريق، ثم تنفرد مجالس الليل بذكر جمال السماء من كواكب ونجوم، بضيائها وتلألؤها. وأما مجالس النهار فتنفرد بوصف جمال الأرض وطبيعتها، ممثلة في رياضها وأزهارها وأنهارها وجداولها وغير ذلك من مباهج الأرض التي تقع تحت أبصارهم، منفعلين معها ومنتشين بشرب الخمرة في ظلالها[2].

والشعر الذي تغنّى فيه الأندلسي بجمال الطبيعة الممزوج بنشوة الخمر قد عُرف في مجالس الملوك والأمراء المنعقد في قصورهم وحدائقهم، أو في مجالس العامة التي ربما تكون «أكثر حريةً وانطلاقًا»[3]، فكانت تُعقد في الرياض وبين الأزهار... وهذه المجالس قد كوّنت القيمة الجمالية التي أعطت من خلال انعقادها الدافع والمحفز لقول الشعر الذي انسجم وتمازج فيه جمال الطبيعة والإحساس بالنشوة من أثر الخمر.

وهناك إشارات دلت على واقع أهل الأندلس في إسرافهم في شرب الخمرة وكثرتها، وذلك من خلال ما ذكره ابن الأبار عن الحَكَم المستنصر الذي «رامَ قطع الخمر من الأندلس، فأمر بإراقتها وتشدد في ذلك، وشاور في استئصال شجرة العنب من جميع

(١) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ٢٠٢.
(٢) ينظر: الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق: ٣٠٨.
(٣) م. ن: ٣٠٨.

أعماله، فقيل إنهم يعملونها من التين وغيره، فتوقف عن ذلك»[1]. وهذا دليل على كثرة الخمر وشاربيها، ومن هنا وجدنا الشعر الخمري من الفنون التي ذاعت لدى شعراء الأندلس، مخالفين في ذلك التحريم الديني. والخمرة التي شربها الأندلسي لم يكن كله من العنب كما مر[2]. لذا كان من الصعب على الحاكم أن يلغي شربها ومنع صنعها وهي تستخرج من صنوف مختلفة من الثمار، لكن هذا الامتناع مردّه إلى القناعة والانصياع لأوامر الشرع كما حدث في عهد الرسول ﷺ.

وهذا التشدد من الخمر وشربها له صدى عند كثير من شعراء الأندلس، فهذا الرمادي يقول:

بِخَطـبِ الشَّـارِبينَ يَضـيقُ صَـدري ... وَتُرمِضُـني بَلِيَّـتُهُم لَعَمـري
وَهَـل هُـم غَيـرُ عُشَّـاقٍ أُصـيبوا ... بِفَقـدِ حَبائِـبٍ وَمُنـوا بِهَجـرِ
أَعُشَّـاقَ المُدامَـةِ إِن جَـزِعتُم ... لِفُرقَتِهـا فَلَـيسَ مَكـانَ صَـبرِ
سَـعى طُلابُكـمُ حَتّـى أُريقَـت ... دِمـاء فَـوقَ وَجـهِ الأَرضِ تَجـري
تَضَـوَّعَ عَرفُهـا شَـرقًا وَغَربًـا ... وَطبَّـقَ أُفـقَ قُرطُبَـةٍ بعطـرِ

ومنها:

نواقِعُهـا مِـن أجـلِ النّهـي سـرًّا ... وَكَـم نهـيٍ نواقِعُـهُ بِجَهـرِ[3]

إنّ الشاعر نقل في شعره مشاعر الغضب من الموقف الذي اتخذ ضد شرب الخمرة، فالبلية قد حاقت بالشاربين الذين لولا عشقهم وفقدهم الأحباب ما لجأوا إليها، فحق لهؤلاء الجزع لأنهم قد فقدوا معشوقتهم ومبددة همومهم الخمر، والشاعر يجعل من الخمر المراق دمًا عزيزًا جرت مسفوحة على وجه الأرض، ناشرةً عطرًا فواحًا في كل اتجاه. ويختم بموقف المصرّ الثابت الذي لا يترك ما هو عليه، سوى تغير في عملية الشرب وإعلانه، فهم سوف يتعاطونها سرًّا ما دام الجهر غير ممكن.

ونعثر على موقف آخر من عملية منع شرب الخمرة، وهذا الموقف يعبر عنه ابن زيدون وهو الذي عُرف بعشقه لهذه المجالس وما فيها، كما في قوله:

أبـاحَ حِمـى الخَمـرِ الخَبيثَـةِ حائِطًـا ... حِمـى الـدينِ مِـن أن يُستَباحَ لَـهُ حَـدُّ

(١) الحلة السيراء: ٢٠٣/١.
(٢) ينظر: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: ٨٨.
(٣) شعر الرمادي: ٧٣-٧٥. تضوّع: أي حرّكه وراعه، وقيل: حرّكه وهيّجه. ينظر: لسان العرب: مادة (ضوع).

فَطَـــوَّقَ بِاستِئصـــالِها المِصـــرَ مِنَّـــةً ... يَكـادُ يُـؤَدّي شُـكرَها الحَجَـرُ الصَـلدُ
هِـيَ الـرِّجسُ إِن يُذهِبـهُ عَنـهُ فَمُحسِـنٌ ... شَـهيرُ الأَيـادي مـا لِآلائِـهِ جَحـدُ
مِظَنَّـــــةُ آثـــــامٍ وَأُمُّ كَبـــــائِرٍ ... يُقَصِّـرُ عَـن أَدنـى مَعايِبِهـا العَـدُّ[1]

والقصيدة في مدح ابن جهور، والشاعر ربما لم يصدر عن قناعة شخصية كاملة وتدين، لما عُرف عنه من الشرب ومجالس اللهو، فهو يجاري السلطة في موقفها من إراقة الخمر واستئصالها.

والإنسان ابن بيئته التي يعيش فيها وهو من العناصر الذي يؤثر فيها، لذلك وجدنا الأندلسي يتأثر ويؤثر بما حوله، والطبيعة هي التي تربي ذوقه وتغذي خياله لكتابة أشعاره، فالإنسان الأندلسي استعمل «سياستين في صراعه الدائم مع الطبيعة: انسجم معها، أو بالأحرى سايرها لكي يتمكن من التعرف إلى خصالها إذا صح التعبير، وقاومها عن طريق تحديه لها لإخضاعها لمشيئته في معظم مناحيها»[2].

والشاعر الأندلسي نراه منسجمًا مفتونًا بجمال الطبيعة، فهم يرون الجمال في الصمت والتفكير والهدوء، ويرونه في شروق الشمس وغروبها وفي أحضان الطبيعة النابضة بالحياة. فالشعراء يلجأون إلى الطبيعة يناجون مفاتنها ويتعبدون في محرابها ويستلهمون منها العناصر التي تتصل بالجمال، فأرواحهم انتشت بخمرها وملئت إحساسًا بفتنة الليالي الصافية والنجوم الزاهرة وبجمال الإصباح الرقيق، والفجر الوليد والنسيم وقطرات الندى، فهو الجمال الدائم المستمر المتجدد، وهو جمال معنوي محسوس تتجاوب أنفسهم معها فينطقهم بالشعر، فهو لهم ملاذ من ضجة الحياة وهمومها، ومفجرًا في قلوبهم ينابيع الأنس والبهجة الممزوج بخمر مستخرج من الطبيعة، وكأن الشمس تشرق لتحييه ويلقي إليه الزهر والجدول بأحاسيس الطمأنينة والسلام وصفاء الذهن. إنّ الذات في الطبيعة مازجت الخمرة فأثرت فيها وكونت مشاعره ومفهومه تجاه الحياة.

(١) ديوان ابن زيدون: ٣٤.
(٢) الإنسان الأندلسي: ٢٩.

وشرب الخمرة من العادات الاجتماعية السائدة في المجتمع الأندلسي، وقلما نجد شاعرًا أو أديبًا لم يتغنَّ بذكر الخمرة وأدواتها وكل ما يتعلق بها، فهذا أبو عبد الله بن مسلم الداني (ت ق٥هـ)[١] ينهض صباحًا ويقول شعرًا يطلب فيه الكأس:

أمـــا تـــرى الصـــبح أقبَـــلْ ... فالكـــأسُ لِـــمْ لا تُعَجَّـــلْ
هـــات المـــدامَ دِراكًـــا ... فـــإنني لسْـــتُ أُمْهَـــلْ
مـــا العـــيش إلا مُـــدَامٌ ... ومَنظَـــرٌ ومُقَبَّـــلْ
وهاكهـــا طـــوعَ ملكـــي ... فكـــلَّ مـــا شـــئت أفْعَـــلْ[٢]

فهو يريد أن يغتنم الفرصة ببزوغ الفجر، ويحاول أن يجد اللذة منذ صباحه ولا يترك مجالاً لنفسه كي تصحو من سكرها، وهذه الكأس الصباحية لها «مذاق يفضل البقية كلها»[٣]، وهي التي جعلت المعتضد يقول فيها:

اشـــربْ علـــى وجـــه الصـــباح ... وانظـــرْ إلـــى نـــورِ الأقـــاح
واعلـــمْ بأنّـــكَ جاهـــلٌ ... مـــا لـــم تقـــلْ بالاصـــطباح
فالـــدهرُ شـــيءٌ بـــاردٌ ... مـــا لـــم تســـخنه بـــراح[٤]

فهو يعد من لا يشربها عند الصباح جاهلاً لا يفهم شيئًا من الحياة ـــ حياة الشرب واللهو ـــ لأن المزاج يكون في هذا الوقت صافيًا لم يكدره شيء، لهذا طلب الشرب والنشوة يكون فيه لذة وحرارة لجسده.

ويقول في أخرى:

شَـــربنا وجفـــنُ الليـــل يَغســـلُ كُحلَـــهُ ... بمـــاءِ صـــباحٍ والنســـيْمُ رقيـــقُ
معَّتقـــة صـــفراءَ أمّـــا بخارُهـــا ... فضـــخْم وأمـــا جســـمُها فـــدقيقُ[٥]

(١) الوزير الكاتب أبو عبد الله محمد بن مسلم الداني، آية زمانه في الفطنة ونظم الدراري، أورد له ابن بسام رسائل عدة. ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٣/٥/٣٢٠، والمغرب في حلى المغرب: ٤٠٥/٢.
(٢) المغرب في حلى المغرب: ٤٠٥/٢.
(٣) الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: ٣٢٩.
(٤) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٥.
(٥) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٦.

إنّ الشاعر يفتخر بتواصل الشرب والسهر في طلب اللذة حتى بدا الصباح وهبوب نسيمه معللاً فعله بسحر الخمر التي هي معتقة في دنان، مزدانة بلون الذهب صفاءً وجمالاً.

وعلى هذا الغرار يقول ابن عمار:

أدِرِ الزَّجاجَةَ فالنّسيم قد انبرَى ... والنجمُ قد صَرف العنَان عن السُّرَى
والصبحُ قد أهدَى لنا كافورَه ... لما استردَّ الليلُ منا العَنبرَا
والرَّوْضُ كالحَسْنَا كَساهُ زَهْرُه ... وَشْيًا وقلّدهُ نَداهُ جَوهَرا
أو كالغَلامِ زَها بوَرْدِ رياضِه ... خَجَلاً وتاهَ بآسِهِنّ مُعذَّرا
روضٌ كأنّ النَّهر فيه مِعصمٌ ... صَافٍ أطلَّ على رِدَاءٍ أخضَرا[1]

والشاعر يقدم لوحة فنية للطبيعة الممزوجة بالخمر، إذ تحولت الدنيا والطبيعة إلى محفلٍ راقص يشد كل من رآه حتى النجم كأنما ثبت في مكانه فهو لا ينصرف. وقد أهدى لهم الصباح ضياءه المشرق وكافوره بعد أن استرد الليل منهم العذبر (السواد)، والروض فرِحٌ فهو كالحسناء المكسوة بحليها من زهر، ومقلدة جوهرًا من ندى، وكأنّ النهر الذي يجري فيه معصم صافٍ متلألئ بميا هه يشرق على بساطٍ أو رداءٍ أخضر من كثرة الشجر، و هو في مثل هذا المكان الجميل يحاول تكوين قيمة جمالية من خلال شرب الخمر، لأنّ فيه سعادة له كما الأرض من حوله سعيدة بكل هذا التزين والتجمل.

ويقول في أخرى:

الكأسُ ظاميةٌ إلى يُمناكا ... والروضُ مرتاحٌ إلى لُقياكا
والدهرُ جارٍ في عنانِكَ لم تقلْ ... هاتِ المنى إلا أجابَ بهاكا
فأدرر بآفاقِ السرورِ كواكبًا ... تَخِذَتْ أكفَّ سُقاتِها أفلاكا
راحًا أذاهب النسيم حسبتها ... مسروقةَ الأنفاسِ من ريّاكا
في مجلسٍ بَسط الربيعُ بساطَهُ ... زهرًا ورقرقه عليك أراكا
سقط الندى فيه سقوط نَداكما ... وجلت عليه الشمس مثل سناكا
روضٌ تفتَّحَ زهرُهُ فكأنّهُ ... مقلُ العذارى حدّقت لِتراكا
يسري على ريحانهِ نفَسُ الصبا ... سحرًا فيوهم أنه ذكراكا[2]

(١) محمد بن عمار الأندلسي: ١٨٩.
(٢) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٠١-٢٠٢.

إنّ شرب الخمرة في مجلسٍ قد كساه الربيع بأجمل الأزهار ليوحي للشاعر بقيم جمالية ممزوجة بنشوة وسرور بقدوم هذا الربيع. والشاعر وظف هذا الأمر في خدمة غرضه (المدح). وبدأ بمقدمة منطقية إذ مزج فيها بين الخمر والطبيعة، فألفاظ الطبيعة من (الروض، كوكبًا، النسيم، الربيع...) كلها تصب في تكوين الصورة المثال لهذا المجلس، إذ جعل للربيع بساطًا ومجلسًا ولكن الحضور كانوا من الزهور المتلألئة والأشجار تلمع فوقهم، وهنا الشاعر يستخدم التورية؛ لأنّ المقصود هو (المعتضد) ممدوحه، فقد كان في مجلسه وحوله الزهور تتلألأ وهم ضيوفه، وقد اختار الشاعر فصل الربيع ليجمع بين جمال الطبيعة والوقت والمُلك.

إذن، كان للخمرة طقوس خاصة بها، فغالبًا ما تشرب قبيل الشروق مع ظهور نجمة الصباح في جمعٍ من الندامى وبين جمال مبثوث حولهم. وهذا الأمر يجعلنا نربط بين الخمرة والصباح، ومن ثَمّ أصبح شرب الخمرة من طقوس الاستيقاظ عندهم، وسبب اختيار الشعراء هذا الوقت للشرب لتكون حاضرة وشاهدة عليهم في نشوتهم وسرورهم الذي يعلنونه أمام عناصر الطبيعة التي تشاركهم هذه النشوة، لذا كان شعرهم ينطق بما في أنفسهم من أثرٍ لجمال وحب الطبيعة التي وهبها الله لهم.

فهذا أبو إسحاق بن خيرة الصباغ (ت ق٥ هـ)[١] يرسم لنا ليلة سكر، مشركًا معه عناصر الطبيعة من ليل ونجم، يقول في ذلك الرسم:

رُبَّ ليلٍ طالَ لا صبحَ لهُ ... ذي نجومٍ أقسمتْ أن لا تغورْ
قد هتكنا جُنْحَهُ مِن فلقٍ ... من خمورٍ ووجوهٍ كالبدورْ
إذْ بدتْ تشبهها في كأسِها ... نارُ إبراهيمَ في بردٍ ونورْ
صرعتْنا إذ علوْنا ظهرَها ... في ميادينِ التصابي والسرورْ
وكأنّا حين قُمْنا معشرٌ ... نُشِروا بعد مماتٍ من قبورْ[٢]

إنّ الاستيقاظ بعد سهرة شراب امتدت الليل كله يجعل من صاحبه في حالة من الفوضى، أي يكون كمن بُعث من قبره وفي فمه طعم الرماد والتراب، فالشاعر أراد تصوير حالة الاستيقاظ من نشوة الخمر والحالة التي يكون عليها، فهو كالميت الذي قد

(١) إبراهيم بن خيرة، أبو إسحاق، ويعرف بابن الصبّاغ، شاعر من شعراء إشبيلية. ينظر: جذوة المقتبس: ٢٣٩/١، وبغية الملتمس: ٢٦٥/١، ونفح الطيب: ٤٨٥/٣.
(٢) نفح الطيب: ٤٨٥/٣.

دُفن تحت التراب، فالشارب مدفون تحت تأثير الخمرة، والشاعر يترقب نجوم السماء التي قد سكنت في مكانها دلالة على طول الليل وصمته، ودلالة على مدى التهتك الذي يُحدثه الشاعر مع رفاقه وهم في مثل هذا الجو الصامت والساكن. فجمال الليل قد مد الشاعر بمشاعر النشوة فهو يحاول أن يغير من هذا السكون بنشوة خمره وتأثير ذلك فيه، ويقول في أخرى:

يـــــومٌ كـــــأنّ ســـــحابَهُ ... لبســـتْ عِمـــامي المصـــامتْ
حُجبـــتْ بـــه شـــمسُ الضـــحى ... بمثـــالِ أجنحـــةِ الفَوَاخِـــتْ
فالغيـــــثُ يبكـــــي فَقْـــــدَها ... والبـــرقُ يضـــحكُ مثـــلَ شـــامِتْ
والرعـــــدُ يخطُـــــب مُفصِـــــحًا ... والجـــوُّ كـــالمحزونِ ســـاكِتْ
والـــــروضُ يســـــقيهِ الحيـــــا ... والنَّـــورُ ينظـــرُ مثـــلَ باهِـــتْ
فاشـــــربْ ولَـــــذَّ بجنّـــــةٍ ... واطـــرَبْ فـــإنّ العمـــرَ فائِـــتْ(١)

فالشاعر يرسم جمال الطبيعة من هطول المطر وهم تحته منتشين بشرب الخمر، فالسحاب الذي قد حجب شمس الضحى، فهو يبكي فقده، جاعلاً من البرق الشامت والرعد الصارخ في إثره، وكل ما حول الشاعر هو صامت مبهوت لهذا الفقد، فالروض وما فيه من النواوير قد نظرت نحو السماء باحثةً عن الشمس وهي في منظرها هذا مبهوتة حائرة، وفي مثل هذا الجو الذي رسمه الشاعر ضمن إطار الحيرة والحزن والسكون يحاول أن يصل إلى غرضه ألا وهو شرب الخمر واللهو ونسيان الحزن؛ لأنّ كل شيء له نهاية، والعمر ينقضي وساعات الفرح كذلك، فالشاعر كوّن ضمن إطار الطبيعة وجماله قيمة جديدة من خلال جعلها في موقف حزن مع أنها تكون في حالة فرح حين هطول المطر لأنّ في هذا الهطول حياة لكل شيء.

وأما الشاعر الشريف الطليق فيستمد من عناصر الطبيعة قيمتها الجمالية مكونًا خياله وصورته الشعرية في وصفه للجمال المتكون في مجلس خمر، يقول:

رُبَّ كـأسٍ قـد كَسَـتْ جُـنْحَ الـدُّجَى ... ثـوبَ نـورٍ مـن سَـناها أشـرقا
بـتُّ أَسـقيها رشًـا فـي طَرْفِـهِ ... سَـنَةَ تُـورثُ عينـي أَرَقـا
خَفِيَـتْ للعـينِ حتـى خلتُهـا ... تَتّقـي مِـن لحظـهِ مـا يُتَّقَـى
أشـرقتْ فـي ناصـعٍ مـن كفِّـهِ ... كشـعاعِ الشـمسِ لاقـى الفلَقـا
فكـأنَّ الكـأسَ فـي أنمُلِـهِ ... صُـفرةُ النـرجسِ تَعلـو الورقـا

(١) م. ن: ٣/٤٨٥.

أصـــبحتْ شمسًـــا وفُـــوهُ مغرِبًـــا ... ويـــدُ الســـاقي المحيِّـــي مَشـــرقا
فـــإذا مـــا غربـــتْ فـــي فَمِـــهِ ... تركـــتْ فـــي الخـــدِّ منـــه شَـــفَقا[1]

فالكأس قد كَسَتْ ظلام الدجى ثوب نور من ضوئها، وإنّ جمال عينيها وفتورهما هو من يسقيه ليؤرقه. وهذه الخمرة النورية هي روحانية فلا تكاد تُرى، فهي خفيت مع أنها ظاهرة، وهو يجعل من يد الساقي تتشرف من أثر ما يحمل (الخمر). وهذه الخمرة أو (الشمس) تغرب في الفم بعد أن تطلع من المشرق (يد الساقي). فالقيمة الجمالية تكمن عنده في هذا التداخل والتمازج بين نور المشرق (الشمس) والنور المنبعث من الخمرة، وكلاهما قد كوّن ضمن مفهوم الساقي الجميل عنصر الإشراق والانبعاث الجمالي، ثم نرى الشاعر يعود ويقدم ضمن هذه القصيدة لوحة أخرى يرسم فيها القيمة الجمالية لعناصر الطبيعة المحيطة بالشاعر في أثناء شربه ومجلس خمره، يقول:

وَغمـــــامٍ هَطِـــــلٍ شـــــؤبوبه ... نـــادمَ الـــروضَ فَغَنّـــى وَسَـــقى
خلـــعَ البـــرقُ عَلـــى أَرجائِـــهِ ... ثـــوبَ وَشـــيٍ منـــه لَمّـــا أَبرقـــا
فَكـــأَنَّ الأَرضَ منـــه مُطبَـــقٌ ... وَكـــأَنَّ الهُضـــبَ جـــانٍ أَطبقـــا
وَكـــأَنَّ العـــارضَ الجـــونَ بـــه ... أَدهَـــمٌ خلّـــى عليـــه بَلقـــا
وَكـــأَنَّ الـــريحَ إِذ هَبَّـــت لـــه ... طيـــرت فـــي الجَـــوِّ منـــه عَقعَقـــا
فـــي لَيـــالٍ ضَـــلَّ ســـاري نجمهـــا ... حـــائِرٍ لا يَســـتَبين الطُّرقـــا
أَوقَـــدَ البَـــرقُ لَهـــا مصـــباحه ... فـــانثَنى جُـــنحُ دُجاهـــا مُشـــرقا
وَشـــدا الرَّعـــدُ حَنينًـــا فجـــرتْ ... أَكـــؤس المـــزن عليـــه غـــدَقا
فانتَشـــى شُـــربًا وَأَضـــحى مـــائِلاً ... مثـــلَ نشـــوانٍ وَقَـــد خَـــرَّ لقـــى
وَغـــدت تَحنـــو لـــه الشَّـــمسُ وَقَـــد ... أَلحفتـــهُ مِـــنَ ســـناها نُمرُقـــا[2]

إنّ الشاعر أعطى صورة متكاملة وموسعة للجو العام الذي عليه المجلس مع تركيزه على فعل سقي الغمام للروض التي استمدها من فعل الخمرة في ندماء الكأس، وقد أمسى النجم حائرًا لا يتبين طريقه مما دعا البرق إلى أن يشعل لها مصابيحه، كي يحيل ظلامها الداجي ضياءً، وكان دور الرعد هو الشدو والغناء مما أجرى أكؤس المزن غزيرة على الأرض فانتشى الروض. لكن الشمس حين أشرقت ورأت ما أصاب الغصون

(١) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٧٣.
(٢) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٧٣-٧٤. الشؤبوب: الدفعة من المطر. ينظر: لسان العرب: مادة: (شأب).

والأزهار من تكسُّر وتناثر بسبب الريح والمطر المنهمر ليلاً عطفت على الروض وأشفقت وعالجته بسنا ضوئها ودفئها، مما أعاد إليها الحياة والانتعاش، فهذه اللوحة الجميلة التي قدمها الشاعر قد ضمت ألوانًا ذات وجوه عدة متنوعة المظاهر في تآلف فني بديع لا يتأتى إلا لشاعر عرف القيمة الجمالية للطبيعة ونشوة الخمرة وسحرها التي تُشرب وتُراق في ظلال تلك القيمة الجمالية الخالدة.

ولم تكن مجالس الشرب في الأندلس مجرد اجتماعات للشراب فقط، بل كانت منتديات تجري فيها «حلقات شعرية أدبية، وكانت توضع أمام الندماء مناضد صغيرة خفيفة الحمل، توضع عليها أطباق حافلة باللحم... وكان الساقي المنسرح القوام يمر بين السُّمار يصب لهم في الأكواب نبيذًا أبيض من أباريق بلورية... وكان الحبب الطافي على وجه الكؤوس يلهم الشعراء أخيلة وتشبيهات بارعة. وكان المجلس ينقضي بين تقارض الشعر وارتجاله... وتتوزع أحاسيس السمار بين زهر الأحلام وشطحات السُّكْر ومشاعر الهوى»(١).

وهذه المجالس ربما كانت السبب في نشوء المقطوعات القصيرة؛ لأنّ الجو السائد في هذه المجالس هو الارتجال والبديهة السريعة التي تتطلب القِصَر والسرعة في القول.

ومجالس الخمرة تُعقد في أحضان الطبيعة بين مروجها وتحت ظلال أشجارها أو على ضفاف أنهارها، مما جعل ألفاظ الطبيعة والخمرة تتمازج وتتلازم في بناء بعض النصوص، وهذا كوّن قيمة جمالية موحدة لهما. وجمال الطبيعة كان محفزًا ومحركًا لتعاطي الخمر، والخمرة كانت المحفز لقول الشعر الممزوج بجمال هذه الطبيعة التي حركت مشاعره وزادت من نشوته. وهذا التداخل والاتصال بينهما قد جعل من عناصر الطبيعة مكملة لمجلس الشرب وملازمة لاستكمال دواعي السرور والطرب، وكأن جمال المنظر وسحره وشدو الطير فوق الأغصان هي التي تدعوهم لمنادمة الكأس وتكوين القيمة الجمالية للطبيعة الأندلسية من خلال شعرهم.

ولابن دراج قصيدة بدأها بمزج عناصر الطبيعة من زهرة السوسن والروض مع الخمر، يقول:

جَهِّزْ لَنَا فِي الأرض غزوةَ مُحْتَسِبْ ... وانْدُبْ إليها من يُساعدُ وانْتَدِبْ

(١) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: ٩٠-٩١.

واحمِـل عَلَـى خيـلِ الهـوى شِـيَمَ الصِّـبا ... واعقِـد لجـيشِ اللّهـو ألويَـةَ الطّـرَبْ
واهتِـفْ بأجنـادِ السـرور وقُـدْ بِهَـا ... نحـوَ الريـاضِ وأنـت أكـرمُ مَـنْ رَكِـبْ
جيشًـا تَكـون طبولُـهُ عِيْدَانَـهُ ... وقرونُـهُ النَّايـاتِ تُسْـعِدُها القَصَـبْ
واهـزُزْ رِماحًـا مـن تباشـيرِ المُنـى ... واسـلُلْ سـيوفًا مـن مُعَتَّقَـةِ العِنَـبْ
وانصِـبْ مجانيقًـا مـن النَّـيَمِ الَّتِـي ... أَحجـارُهُنَّ مـن الـرَّواطِمِ وَالنَّخَـبْ
لمعاقـلٍ مـن سَوسَـنٍ قَـدْ شَـيَّدَتْ ... أَيـدي الربيـع بِنَاءهـا فَـوْقَ القُضُـبْ[1]

فخيال الشاعر قد نقل جمال الطبيعة ومجلس الشراب إلى ساحات القتال، فقد استعمل لها ألفاظ التجهيز لخوض المعارك وكأنه سيخوض غمار معركة حقيقية، فهو يطلب تجهيز الأرض للغزو مستنفرًا إليها من يساعده، حاملاً على خيل العشق ألوية الأُنس والطرب التي تُرى من بعيد، لكن جيشه يختلف عن باقي الجيوش لأنّ طبول المعركة من العود والناي، أما رماحه وسيوفه فقد تكونت من معتقة العنب كناية عن الخمرة الأصيلة المحكمة، والشاعر في تكوين هذه الصورة يحاول التعبير عن فعل الخمرة في النفوس، وهو قد مالَ إلى التعليل وصوّر الصورة من مظاهرها كافة وبأدق أجزائها كي يصل بالمتلقي إلى تكوين القيمة الجمالية لهذا المجلس.

ولانسجام الخمرة مع الطبيعة قيمة جمالية متكونة ضمن إطار المجلس، فهم اتخذوهما وسيلة متعة وجمال، فأبو بكر بن القوطية ينظر إلى منظر الأزهار في مجلس شرب فكان حافزًا له في وصفه في قوله:

وثلاثـةٍ لمّـا اجـتمعن بمجلـسٍ ... نـبَّهن منّـي هِمّـة لـم تَـنعُسِ
ودعـونَ حـيَّ علـى الصـبوحِ فشُـقتني ... بِـدُعائهنّ إلـى لقـاءِ الأكـؤسِ
وردٌ كمثـلِ دمِ الوَريـد وسوسـنٌ ... غـضٌّ بِسوسِـيّ الغلائـلِ مكـتَسِ
ويَزينُـهُ نيلَـوفرٌ أوراقُـه ... وَرِقٌ جرى مـن فـوقِ أخضـرَ أملـسِ
فـإذا سـرَت أنفاسُـها لـك أبـرأَت ... بلطيـفِ ريّاهـا غليـلَ الأنفُـسِ
الـوردُ والسوسـانُ والنيلـوفرُ الـ ... أرِجُ المشـمّ محركـي ومُوَسوسِـي
فاقـت بحسـن رُوائهـا وأريجهـا ... فيهـا مـن النُـوّار أعمُـرُ مَجلسـي[2]

(١) ديوان ابن دراج: ٣٥-٣٦. النيم: الفرو، وقيل: الفرو القصير إلى الصدر. أو هو شجر له شوك. ينظر: لسان العرب: مادة (نيم). الرواطم: أي أوحله في أمر لا يخرج منه. ينظر: لسان العرب: مادة (رطم). النخَب: الجُبن وضعف القلب. ينظر: لسان العرب: مادة (نخب)، القُضُب: القطع، أو هو شجر سُهلي ينبت في مجامع الشجر. ينظر: لسان العرب: مادة (قضب).
(٢) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٢.

إنّ جمال هذه الورود وحيويتها أمدت الشاعر بطاقة ونشوة دعته إلى تعاطي الخمرة وطلبها، فقد اتخذ من الدعوة للشرب مدخلاً لوصف هذا المنظر المتكون من (ورد وسوسن ونيلوفر)، وهذا المجلس هو من وحي خياله، إذ كان همه في إعطاء القيمة الجمالية لهذه الورود التي سحرته وأبعدت عنه النوم، فهي دعته للشرب صباحًا، لذا نراه يتشوق للشرب بين هذه الأزهار التي تتفتح في هذا الوقت، والخمر يزيد من نشوته التي تكونت من أثر جمال هذه الورود وعطرها، فتسكره وتسحره كما سحرته وأسكرته مناظر الرياض بوردها وسوسنها ونيلوفرها الجميل.

ويقول المعتمد بن عباد:

وَلَقَد شَربتُ الراحَ يَسطَعُ نُورُها ... وَاللَّيلُ قَد مَدَّ الظَّلامَ رِداءَ
حَتّى تَبدّى البَدرُ في جَوزائِهِ ... مَلِكاً تَناهى بَهجَةً وَبَهاءَ
لَمّا أَرادَ تَنَزُّهاً في غَربِهِ ... جَعَلَ المظَلَّةَ فَوقَهُ الجَوزاءَ
وَتَناهَضَت زُهرُ النُجومِ يَحُفُّهُ ... لألاؤها فاستَكمَلَ الآلاءَ
وَتَرى الكَواكِبَ كالمَواكِبِ حَولَهُ ... رُفِعَت ثُرَيّاها عَلَيهِ لِواءَ
وَحَكَيتُهُ في الأَرضِ بَينَ مَواكِبٍ ... وَكَواعِبٍ جَمَعَت سَنًا وَسَناءَ
إِن نَشَّرت تِلكَ الدُّروع حَنادِساً ... مَلأت لَنا هَذي الكُؤوسَ ضِياءَ
وَإِذا تَغَنَّت هَذِهِ في مزهَرٍ ... لَم تَألُ تِلكَ عَلى التَّريكِ غِناءَ[1]

إنّ الشاعر يقدم صورة جميلة للخمرة ومجلس شربها في إطار الطبيعة، متخذًا من شعوره بالترف ــ بوصفه ملكًا ــ مدخلاً له، فكل ما حوله من تألق ونشوة، وهو متوسط في ندمائه كالبدر جمالاً وتألقًا في السماء.

ومن الطبيعي أن يقضي زملاء الشراب الليل كله في روضة زاهرة، حتى إذا صرعتهم الخمرة باتوا حيث هم، وفي صباحهم كان لا بدَّ أن يغتنموا الفرصة ويصفوا اللحظة الجمالية التي هم عليها، فابن بسام يورد قصة لأبناء القبطرنة الثلاثة (أبي محمد، وأبي بكر، وأبي الحسن)[2] الذين باتوا على الشراب بحديقة مزهرة، فهم «تتجافى جنوبهم

(١) ديوان المعتمد بن عباد: ٢٨. حنادس: أي الظلمة. ينظر: لسان العرب: مادة (حندس).
(٢) الوزراء بنو القبطرنة من أهل بطليوس، وهم كتّاب وشعراء، وهؤلاء الإخوة الثلاثة هم (أبو محمد طلحة وأبو بكر عبد العزيز وأبو الحسن محمد)، أخذوا العلم ورووه كابرًا عن كابر، وقد كتبوا للمتوكل بن الأفطس وابن تاشفين. ينظر: القلائد: ٤٢٩/٢. ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٥٦٤/٤/٢، والمطرب: ١٨٦، والمغرب في حلى المغرب: ٣٦٧/١.

عن المضاجع ويتعاطون أدبًا كالراح ممزوجة بماء الوقائع»[1]، فهبَّ أبو محمد من نومه وخاطب شقيقيه بقوله:

يا شقيقي وفي الصباح بوجه ... ستر الليلَ نورُهُ وبهاؤُهْ
فاصطبحْ واغتنمْ مسرةَ يومٍ ... لستَ تدري بما يجيء مساؤُهْ[2]

فهو يطلب أن يغتنم فرصة الصباح بسروره الذي هو امتداد لسرور الخمر ونشوتها، فهم في مسرة متصلة حتى يأتي المساء الذي لا يُعلم بما يجيء به من أحداث وأمور، فقيمة الشيء جماليًّا تكمن في آنيتِهِ ومعرفته الحاضرة، مع أنّ المستقبل فيه جمالٌ أكبر؛ لأنّ الغموض يكتنفه فلا يعلم أحد من الغيب شيئًا.

ثم استيقظ أبو بكر فقال:

يا أخي قُمْ تَرَ النسيمَ عليلا ... باكرَ الروضِ والمدامِ شُمولا
لا تَنَمْ واغتنِمْ مسرّةَ يومٍ ... إنّ تحتَ التُرابِ نومًا طويلا[3]

هنا دعوة إلى اغتنام فرصة اليوم الجميل في رحاب الطبيعة بالتمتع بالشراب، إذ لا ينبغي ـ حسب رأيه ـ أن يقضي المرء مثل هذه اللحظات الجميلة في إطار الطبيعة نائمًا، معللاً أنهم سينامون طويلاً تحت التراب بعيدين عن مثل هذه النشوة والجمال، ثم نرى الثالث وهو أبو الحسن الذي يقول عنه ابن بسام بأنه «أذكى ذهنًا وأوقده»[4]، يقول:

يا صاحبيَّ ذَرَا لومي ومعتبتي ... ولنصطبحْ خمرةً من خيرِ ما ذَخَرُوا
وبادِرا غفلةَ الأيامِ واغتَنِما ... فاليومَ خمرٌ ويبدو في غدٍ خبرُ[5]

فهو يدعو مثل أخويه إلى اغتنام الفرصة وترك الغفلة عن الشرب والاستمتاع بجمال ما حولهم من رياضٍ وزهر، فنشوة الخمرة هي التي تسعفهم من كل خطب.

إنّ الشاعر الأندلسي حينما يكون أمام قيمة جمالية لهذه الطبيعة التي وهبها الله سبحانه وتعالى، يحاول أن يغتنم أية فرصة وأية لحظة تمرّ عليه، فهو يريد الاستمرار والتجديد في بث الروح والنشوة في قلبه ونفسه، فتراه يطلب ذلك في شرب الخمرة لكي

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢/٤/٥٨٣.
(٢) م. ن: ق٢/٤/٥٨٣.
(٣) م. ن: ق٢/٤/٥٨٣.
(٤) م. ن: ق٢/٤/٥٨٣.
(٥) م. ن: ق٢/٤/٥٨٣.

يصل إلى لحظة التأمل والتمازج مع مكونات الطبيعة الجمالية، فنفسه تحزن لمغيب الشمس، وروحه متعلقة بتلك الثمار المعلقة على الأغصان، وعينه تنظر بنظر الأزهار والورود... هو الانسجام مع الطبيعة وجمالها ومع نشوة الخمرة التي يشرب في ظلالها وبين ربوعها.

ويأتي أبو عمر أحمد بن فرج الجياني ليمزج بين جمال زهرة السوسن وبقايا الخمرة التي تكون في الكأس. وأظنّ أنّ التقاط هذه الجمالية للصورة والطبيعة قد يكون مهمًّا لدراستنا، وبديهة لشاعرنا فلنستمع لذلك الوصف في قوله:

بعثْـــت بسوســـنِ نَضـــرِ ... يـــنمُّ كجونـــةِ العطـــرِ
كـــأكؤسِ فضّـــةٍ فيهـــا ... بقايـــا شـــهلةِ الخمـــرِ
أو الوجنـــات منـــك دَنَـــتْ ... إلـــى وجنـــاتي الصـــفرِ(١)

فنضارة السوسن وطيبه كبقايا حمرة الخمرة في كأس فضة، فهي في بياضها وشكلها الجميل كأنها كأس خمر، وفي توسط الحمرة هو كتوسط ما تبقى من الخمرة داخل الكأس وهو دليل ترف وولع بجمال الطبيعة وشرب الخمرة، فكلاهما قد كوّنا شخصية الأندلسي المتأثر بقيم الجمال المبثوث حوله في الطبيعة وشرب الخمرة.

والشاعر ابن عمار يُهدي لأصحابه تفاحة وقد كُتب مع إهدائه هذه الأبيات، يقول:

خـذها كمـا سـفرت إليـكَ خـدودُ ... أو أرجسـتْ فـي راحتيـكَ نهـودُ
حـذرًا مـن التفـاح نثـرًا بينهـا ... ولهًـا بأغصـان الجنـانِ عقـودُ
وشـفعْتُ بالأجـاص قصـدًا إنّـه ... شـكلُ الجمـال وحـده المَحـدودُ
عـذرًا إليـك فإنّمـا هـي أوجـهٌ ... بـيضٌ تقابلُهـا عيـونٌ سـودُ(٢)

إنّ الشاعر حينما أرسل (التفاح والأجاص) أراد أن يُعرَف سر تخيره لهذين النوعين من الفواكه، وهو طلب كمال المتعة للشاربين. وقد أضاف إليهما من خياله ما يجعلهما شبيهين بأجمل ما في جسد الأنثى من مفاتن، ثم نراه يعود في بيتين آخرين ويورد المعنى نفسه قائلاً:

---

(١) أحمد بن فرج الجياني (بحث): ٢٢٣. جونة: الأسود المشرب حمرة. وقيل: هو النبات الذي يضرب إلى السواد من شدة خضرته. ينظر: لسان العرب: مادة (جون). شهلة: هو أن يشوب سوادها زرقة. ينظر: لسان العرب: مادة (شهل).
(٢) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٦٣.

خـــذوها مثلمـــا اســـتهديتموها عروسًـــا لا تُـــزَفُّ إلـــى اللئـــام
ودونكـــم بهـــا ثـــديي فتـــاةٍ أضـــفت إليهمـــا خـــدَّي غـــلامِ[1]

فهو يعود ويهدي خمرًا معها (تفاحتان ورمانتان) زيادة في طلب المتعة لمن بُعث إليه، مشبهًا التفاح بالخدود والرمان بالنهود، فهو مزج لجمال الفاكهة مع مفاتن المرأة، وهذا مما يزيد من قيمة ونشوة الخمرة عند الشاربين لها، فجمال الطبيعة مع سحر وفتنة المرأة أضافا للشارب قيمةً وجمالاً وزيادة في النشوة والسرور والبهجة.

مما تقدم وجدنا أنّ بواعث عدة ساعدت على إقبال الشعراء الأندلسيين على القول في الخمرة، منها: الترف الشديد الذي جعل الفرد يسير في طريق إشباع الشهوات حد الإسراف، وكذلك طبيعة الحياة الحضرية التي من شأنها أن تخلق أجواءً تساعد على الانسلاخ عن القيم والعادات والمثل الداعية إلى المحافظة على الكيان الإنساني ضمن إطاره الأخلاقي والديني.

وأصبح هذا الشعر ذا دلالة أكبر على الحياة الاجتماعية في الأندلس من خلال اعتمادها على الوصف الفني أكثر من اعتمادها على البُعد الفكري والعمق الشعوري، لذا كان شعر الطبيعة الممزوج بالخمرة أقل فكرًا وعمقًا من مزج الطبيعة بالعاطفة الإنسانية (الحب). فالشعراء يطوفون مع جمال الطبيعة وأثرها في الشاربين واصفين القيم الجمالية الخاصة بشرب الخمرة ومكانها وزمانها.

فالخمرة كانت عند شاربيها قيمة جمالية مهمة؛ لأنّ فيها راحة نفسية لا ينالها إلا مَن جرّب هذا الشرب وذاق نشوتها. ومن هنا لم يكن شرب الخمر والتمتع بلذتها مظهرًا من مظاهر الانحطاط أو التفسخ الخلقي في الأندلس، بل كان في أغلبه في حب اللهو ومعاقرة الخمرة، فصار جزءًا من أخلاق أمرائهم وعامتهم، وهم في هذا يحاولون النسيان وترك الهموم، مكونين شخصية الأندلسي التي اتسمت بالمرح والبهجة في أوائل عصورها التي اتسمت باللهو والدعابة وكثرة الإنفاق على هذه الأمور حتى أصبحت سببًا من أسباب سقوطها فيما بعد.

ومن أهم القيم الجمالية التي وجدناها في فلسفة الأندلسيين في الشرب كانت دنيوية بحتة، اعتقادًا منهم أنّ الحياة قصيرة، لذا كثرت دعوتهم فيها إلى استثمار كل لحظة من

(١) م. ن: ٢٦٤.

السرور، والابتعاد عن الهموم، لذا لم يكونوا يتحرجون من شربها وملازمة مجلسها فمزجوها بجمال الطبيعة وصوروها في كل شيء.

ووقوف الشاعر الأندلسي أمام الطبيعة وتأمله في قيمتها الجمالية جعله يحس بنشوة وسرور، فالرياض والأزهار والأنهار... تدعوه لسعادة وفرح، لكنه أراد المزيد فشرب وانتشى بخمرة مأخوذة من رحيق تلك الطبيعة. فكوّن معها جماله وتوحده في طبيعةٍ تدعو كلَّ مَن نظر إليها إلى طلب المزيد ومواصلة الطرب واللهو، فالطبيعة حية متجددة ومستمرة في عطائها، وكذلك الخمرة مهما كانت قديمة فهي متجددة في العطاء والحياة عند شاربيها.

فهذه القيم الجمالية التي تجمع بين الطبيعة والخمرة تدل على فكر الشاعر الأندلسي، وشدة تعايشه مع هذين المظهرين. فالقيم الجمالية تبدو فيهما كبيرة ومؤثرة في المتلقي لأنّ الشاعر شاهدهما وعاشهما وعرف أسرارهما ومؤيدها في النفس من مشاعر ثم في الألفاظ والكلمات التي تخرج من تلك المشاعر.

المبحث الرابع

جمالية اللون ودلالاته في شعر الطبيعة

إنّ من أهم حواس الإنسان النظر، به يميز ويتمتع بجمال ما موجود في هذا الكون الفسيح، وهي الحاسة التي منحته القدرة على إدراك الجمال وتحديد معالم الأشياء. ووهبته القابلية على تحسس الكائنات والموجودات، والألوان أقرب المحسوسات لهذه الحاسة وأكثرها تميزًا في مدلولاتها.

واللون جزء من العالم الذي يحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا ويدخل في كل ما حولنا. إذ يبرز كواحد من أهم عناصر الجمال التي نهتم بها ونستعين بآراء ذوي الخبرة لتحقيقها. وعلى الرغم من أنّ الحياة من حولنا تزخر بألوانها الطبيعية المتنوعة والمتناسقة، سواء في حيواناتها وأزهارها ونباتها أم فيما يكتسبه الأفق من ألوان خلال أيامه وفصوله، فإن الإنسان لم يقنع بهذه الحياة بألوانها الطبيعية فقد أضاف إليها من فنه وعلمه ألوانًا وتركيبات جديدة كي تضيف وتكون قيمة جمالية للألوان مضافة لجماله وتكوينه الطبيعي(١).

ويدل لفظ اللون في اللغة على تغير الهيئة والصورة، فهو لون البشرة الخارجي والغطاء الذي يظهر للعيان للأجسام المختلفة في هذا الكون، والتلوّن يعني تغيّر الصورة من شكل إلى آخر ومن حال إلى أخرى(٢).

وألفاظ الألوان في اللغة العربية كثيرة، إذ نجد عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد، وهي تختلف باختلاف درجة اللون، لكن أيًّا كانت الدلالة التي يحملها اللفظ اللوني ومهما كانت درجة نجاحه في التعبير عن الألوان، فقد استقرت الألوان في وجدان الأمة على نحو خاص، مرتبطة بأمور عدّة في البيئة الواحدة، مما أسهم في تشكيل تصور عام لهذه الألوان، وهذا التصور هو نتيجة تعاقب الأجيال على نقل هذه الدلالات بوعي أو دون وعي منهم، فالأخضر رمزٌ للعطاء والربيع، والأحمر يعني الدفء والخطر وما إلى ذلك

(١) ينظر: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية: ١٥.
(٢) ينظر: لسان العرب: مادة (لون).

من دلالات، لكن مع تقدم الأجيال ضعف الربط بين اللفظ ومدلوله اللوني، وبقيت الدلالات الاجتماعية والنفسية للألوان[١]. وهذه من أهم الأمور التي انشغل بها الشاعر العربي، والشاعر الأندلسي أيضًا حين مزجه وتكوينه القيمة الجمالية للطبيعة.

إنّ اللون «جزء من خبرات الإنسان الإدراكية والطبيعية للعالم المرئي، واللون لا يؤثر في قدرة الإنسان على التمييز فقط، بل إنه يغير المزاج والأحاسيس، ويؤثر في الخبرات الجمالية، وفي الأحكام التفصيلية بشكل يكاد يفوق أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى»[٢].

والإنسان يحس مع الألوان بالراحة أو القلق، فإذا أخذنا مثلاً تأثير الألوان في الأفراد فإننا نجد أنّ اللون الهادئ كالأخضر الفاتح يدعو إلى الاسترخاء وهدوء الأعصاب[٣]. وهذا ما حدث مع الشاعر الأندلسي حين تأثره بجمال ما حوله واخضراره، إذ «تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحي بأفكار تريحنا وتطمئننا، والأخرى نضطرب منها. وهكذا تستطيع الألوان أن تهبك الفرح والمرح أو الحزن والكآبة»[٤].

إذن، فالنظر لا يكون إلى صفات اللون ذاته بل إلى أثر اللون في الإنسان، فالانتباه لا يقع على اللون بل يقع على أثره على الجسم والاستجابة النفسية له، كأن نقول: لون مبهج أو لون محزن أو بارد أو لون دافئ...، فاللون يُحدِث لدى متلقيه أثرًا وقيمة نفسية هي التي تعطيه القيمة الجمالية وتكوين بُعدِهِ ودلالاته بحسب هذا التأثير وارتباط نفسيته وحالته الشعورية لحظة تلقيه اللون.

واللون قد يكتسب صفة شخصية - كما رأينا - فنقول: لون بريء طاهر أو لون وحشي مخيف... فنتحدث عنه كما لو كان له خلق معين، وهذه العملية نتيجة التمازج والتداخل بين اللون والحالة النفسية التي يكون عليها مزاج أو خُلُق المتلقي فنقول عنه: هادئ أو مرح أو محزن...[٥]. وتتفاوت الأذواق بمقدار تأثرهم بالألوان على وفق

(١) ينظر: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي (شعراء المعلقات أنموذجًا)، (رسالة ماجستير): ٤-٦.
(٢) جمالية التشكيل اللوني: ٦٨.
(٣) ينظر: القيم الجمالية: ١٨٣-١٨٤.
(٤) م. ن: ١٨٤.
(٥) ينظر: مقدمة في علم الجمال: ٩٥.

نفسياتهم والاعتياد على لون معين، فاللون الواحد قد يدل على الشيء أو صفة له أو نقيضها، فتأثير بعض الألوان في نفوس البشر غير ثابت فهو متغير بتغير الزمان والمكان والحالة النفسية(١).

فالألوان تعبر عن مدركات بصرية معينة يراها الشاعر وغير الشاعر، توحي كذلك بدلالات مبطنة مثيرة أحاسيس قد لا يراها إلا الشاعر، فهي تمثل عاطفته وتجاربه الشخصية، وهذه تكون ممثلة بالصورة الملونة التي كوّنها لأجله، فهي ليست مدركات فقط وإنما هي كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة الألوان(٢).

والجاذبية التي يمتلكها اللون «تجعله عنصرًا مهمًّا من عناصر التشكيل الجمالي في الفنون بعامة والشعر بخاصة»(٣). فهذه الجاذبية هي التي جعلت من متلقيه يتأثر ويكوّن مشاعره وقيمه الجمالية، فالألوان لها ميزة تكوين خواص الأشياء والموجودات، فلكلٍّ منها صفته الخاصة من خلال لونه وشكله الخارجي.

وقد يخرج اللون من معناه اللغوي إلى معانٍ أخرى يحددها السياق الذي يكشف هذا المعنى. وما يؤثر في هذه اللفظة هي الدلالات الثانوية التي تنتقل إليها من أثر التمازج والتداخل بين الألوان والموجودات والصفات التي تطلق عليها، و«الشعراء هم الذين يتناولون اللون، فالشعر يُظهر ما يظل مختفيًا في اللغة العادية، وهو الذي يفجر الطاقات الكامنة في اللغة، بحيث نجده يلمس أرضها، فالشاعر قادر على أن يحمل اللون دلالة جديدة لها بالغ الأثر في نفس المتلقي، وهو لا ينأى بعيدًا عن عمل الفنان لأنهما ينهلان من معجم البيئة، لكن الاختلاف فيهما يكمن في طريقة عرض الصورة المتشكلة من اللون، فالشاعر يرتفع بما يملك من قدرات عن اللغة المجردة إلى اللغة التي توصف بالجمالية في حين يستعمل الفنان الألوان ويبدع في مجال تمازجها وتشاكلها لتكون اللوحة موحية وجذابة»(٤). فاللون قد يتحول إلى دالٍّ جديد عند وضعه في سياق لغوي جديد، وهذا عائد لما تمتلكه من فاعلية تخاطب وجدان المتلقي وشعوره من خلال ما تلقي على الطبيعة مثلاً بألوانها وتمازجها الجميل.

---

(١) ينظر: جمالية التشكيل اللوني: ٧٠.
(٢) ينظر: إسهامات اللون في تشكيل الصورة الشعرية عند أبي البقاء الرندي (ت٦٨٤هـ)، (بحث): ١١٣.
(٣) سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر (بحث): ٤٤١.
(٤) دلالات الألوان في شعر المعلقات (بحث): ٣١٣.

فاللون يتداخل في النسيج الكوني والحياتي ممثلاً «بالوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية والمعاني النفسية، والنواحي الجمالية المحضة عن طريق التوافق وتحقيق التناغم»[١]. فجوهر اللون يتأسس من خلال خبرة نفسية قائمة على أساس التكوين الفسلجي[٢]. ولا ننسى ما للبيئة من أثر في تشكيل الذائقة اللونية لدى المبدع (الشاعر)، فالأندلس بطبيعتها الجميلة أعطت للشاعر كمًّا هائلاً من التمازج اللوني، فالطبيعة بنباتها وحيوانها وأرضها، كانت المنطلق اللوني للشاعر كي يرسم بخياله وجميل لفظه أروع قيم الجمال، ويخلد لنا من خلال شعره ما يحس به الإنسان حينما يكون في قمة نشوته وتمازجه مع عناصر الطبيعة، التي كونت عنده رؤية جمالية نحو الألوان وتمازجها.

والألوان قد تتوافق وتنسجم فيما بينها كما تتواءم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج، وهذا الانسجام يتحقق بوجه خاص في حالتين، الأول: يكون حين تشابه الألوان وتجانسها، والآخر: إذا كانت متكاملة أو في تضاد قوي[٣]. وهذا التوافق الذي نجده في الألوان يجعل من «الألوان عبارة عن اتحاد موفق للألوان نشأ عن استعمال خاصية المصاهرة والتقارب الموجود بين الألوان واتحاداتها البصرية»[٤].

والجمال يتوقف على النِّسَب التي تتوافر في الأشياء، في حين يتوقف التذوق الجمالي على الفرد وقابلياته التي قد كونتها الخبرة والموروث، فالتكوين اللوني حين تحقيقه التوافق في شيء ما يؤثر في النفس والعين تأثيرًا حسنًا، ومن شروط الجمال اللوني في الطبيعة النظام والضآلة والرقة والتنوع المفرح والتدرج بين الأجزاء... وتأتي مع هذه الصفات نعومة المظهر واختفاء القوة ووضوح اللون وبريقه من دون أن يكون خاطفًا وغير متناسق مع محيطه[٥].

لهذا نجد الشاعر الأندلسي «يصف الأشياء بأسلوب الرسام الذي يعد اللون أداته الأساسية لتأليف الصورة، بل يصف الأشياء والأشخاص من ناحية الشكل والحركة بالدرجة الأولى»[٦]. وفي ضوء هذا التصور نستطيع أن نرصد حالات متباينة لحضور

(١) الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن: ٣.
(٢) ينظر: التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث (بحث): ١٦٩.
(٣) ينظر: مفهوم اللون ودلالاته: ١٠٤-١٠٥.
(٤) جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ٢٣.
(٥) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ٢٣.
(٦) فاعلية اللون في التجربة الشعرية (منحى تطبيقي في ديوان زهير بن أبي سلمى)، (بحث): ٩٥.

اللون في مضمون الأداء الشعري من خلال اقترانه بالمفردة الشعرية في تكوين القيمة الجمالية لشعر الطبيعة الأندلسية.

ويبرز التعدد اللوني في الطبيعة الأندلسية في مشاهد الكون، السماء والنجوم والشمس والقمر، والأرض بما عليها من مياه متعددة المصادر والمشاهد وما على الأرض من شواهد الطبيعة من جبال وسهول... كل هذه المشاهد جعلت من الطبيعة عالمًا حافلاً بالألوان، عامرًا بالحركة والحيوية، قائمًا على نظام دقيق متكامل. وتبرز جمالية هذا التشكيل اللوني في اللوحات المرسومة التي أبدعها الشاعر الأندلسي، مكونًا من خلال انسجامه مع الطبيعة بألوانها المتعددة قيمة جمالية أعطت لشعره الخلود والتجدد والتميز.

فالبيئة الأندلسية من أشهر البيئات جمالاً وبوحًا بأسرارها للشعراء، وكان اللون هو الأداة المرافقة لوصفها حتى بدت القصيدة الأندلسية أشبه ما تكون بلوحة مرئية تتوزعها الألوان من جوانبها كافة. واللون بعبارة أخرى شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة فهو كلامها ولغتها والمعبر عن نفسيتها، ولا يسعنا سوى أن نقف أمامها مبهورين صامتين. لكن الشاعر عرف سر هذا الجمال، فكان شعره لوحة من لوحات الطبيعة المشاهدة والقائمة على التناسق والتناسب والانسجام(١).

والشاعر حين يعمد إلى وصف الطبيعة يمسك بريشة فنان مستحضرًا معه كل ما يحتاج إليه من ألوان بهيجة يستطيع من خلالها أن يجعل من أبياته لوحة نضرة تجذب الأنظار، إذ يكون في رياضها وبين أزهارها أكثر احتياجًا إلى التنويع والتلوين، ففي الطبيعة اخضرار واصفرار وفيها أوراق خضر وفيها نور وأزاهير وشذى وعبير، إنها الحياة نفسها بوجهها المشرق الندي(٢). وهذا الجمال يحتاج إلى شاعر تكون مهمته كمهمة الرسام حين ينقل بفنه مشاهد مرئية من الطبيعة بلغة ملونة، فالشاعر ينقلها قيمةً جمالية يمزجها بخياله وموهبته داخل إطار القصيدة، فتقدم تصويرًا كان في كثير منها ممزوجًا بتلوين خفيف لحالات النفس مبتعدًا عن الجمود والبرود، لهذا قلما نجد غرضًا شعريًّا أندلسيًّا لم يكن للطبيعة وألوانها حضور في رسمه والتعبير عنه.

(١) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: ٤٥.
(٢) ينظر: الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه): ٢٥٩.

فالشاعر ابن عبد ربه ينقل لنا في شعره الربيع بألوانه وأصباغه المتكونة في رياضه، وكأنما الربيع هو الطراز الذي يكسو الرياض برداءٍ غير منسوج، وهذا من فعل الطبيعة التي أعطت للأرض لونها وبهجتها وسرورها، كيف لا وقد زيّنتها بألوان وأنواع مختلفة من الثياب التي طُرزت بأيدي الربيع، فجاء الزهر بألوانه واختلاف أنواعه كي يبث جماله ويعطي قيمة لما حوله من خلال هذا التنوع والانسجام في الألوان، يقول:

ورَوضَـةٍ عقـدَتْ أَيْـدِي الربيـعِ بِهـا ... نَـوْرًا بِنَـوْرٍ وتَزْويجًـا بتَـزْويجِ
بِمُلْقَـحٍ مِـنْ سَـوارِيها وَمُلْقَحَـةٍ ... ونَـاتِجٍ مِـنْ غَوادِيهـا ومَنتُـوجِ
تَوشَّـحَتْ بِمُـلاةٍ غَيْـرِ مُلْحمـةٍ ... مِـنْ نَوْرِهـا ورِداءٍ غَيْـرِ مَنْسُـوجِ
فَأَلْبَسَـتْ حُلَـلَ المَوشِـيِّ زَهْرَتهـا ... وَجَلَّلَتْهـا بِأَنْمـاطِ الـدَّيابِيجِ[1]

ويقول أحمد بن فرج الجياني:

أمـا الربيـعُ فقـد أراكَ حـدائقًا ... لبسـتْ بهـا الأيـامُ وشـيًا رائقـا
فكأنّمـا تجتـرُّ أذيـالَ الصّـبا ... فيهـا البـروق أزاهـرًا وشـقائقا
مـن قـانئٍ خجـلٍ وأصـفرَ مظهـرٍ ... للوجـدِ كالمعشـوقِ فاجـا العاشـقا
وكأنّمـا نثَـرتْ علـى أجفانِهـا ... غـرّ السـحائبِ لؤلـؤًا متناسـقا[2]

إنّ الطبيعة تغدو بزهرها وألوانها المختلفة الآسرة حين النظر قيمة ودلالة موحية بأنّ الجمال قد لبس ألوانه مظهرًا خجله وشوقه، فهو كالعاشق المصفر من أثر الوجد والعشق، لكن بقدوم الحياة (المطر) الذي أعاد البياض والجمال لها وأذهب الحزن، وهي تأسر القلب والنظر بألوانٍ متجاورة ما بين أحمرَ قانٍ وأصفر فاقع وأبيض ناصع كاللؤلؤ المتناسق الذي يكون على جِيد هذه الأزهار.

فالقيمة الجمالية كَمُنت في هذا الاستعمال الواقعي لشعر الطبيعة الأندلسي. والشاعر الأندلسي رسم لنا هذه الطبيعة ومظاهرها كما رآها، فالقيم الجمالية انثالت في شعره من خلال الألوان التي هي أهم ما يعكس جمال الطبيعة ويصوّر ما فيها وما تدل عليه من إشارات نفسية واجتماعية مشاهدة ومحسوسة ومعروفة.

ولعلّ ألفاظ النور وما تؤديه في نص ابن عبد ربه الشعري عكست وظيفة اللون المناطة بهذا النور وما يريده الشاعر، وهو مُحِقٌّ في هذا الاستعمال لعكس صورة الطبيعة

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٣٧.
(٢) أحمد بن فرج الجياني (بحث): ٢٢٥-٢٢٦.

البهية في هذا الفصل، ولإعطاء النص الشعري سعة أكثر وإضاءة أبرز وفق إليهما ابن عبد ربه في عكس القيم الجمالية للمناظر المشاهدة للمتلقي وتركه أسير هذه المناظر، كما أسرت الشاعر وجذبته لتصويرها ورسمها.

ويماثلهما قول ابن القوطية:

وكأنّما الروضُ الأنيقُ وقد بدَتْ ... مُتلوّناتٌ غَضَّة أنوارُهُ
بِيضًا وصُفرًا فاقعاتٍ صائغٌ ... لم يَنأَ درهمُهُ ولا دينارُهُ(١)

فالروض كالصائغ الذي عمله تنسيق ما بين ألوان ما يصوغ، فأناقته المتمثلة بأنواره المتلونة بألوانها الزاهية البيضاء والصفراء، أشبه بما يصوغه الصائغ من الفضة والذهب وتحويلها إلى دراهم ودنانير، فغدا الروض المعطي القيمة الجمالية لما تحويه من زهر وأنوار، بتنسيق ألوانها وتكوين جمالها بهذا المزج والعطاء.

ولا شكّ في أنّ صورة الدرهم والدينار ومدلولاتهما المرئية أعطت البيتين القيم الجمالية المستحقة من الإضاءة وبعث النور فيها، فضلاً عن أن الصورة فيهما قد تحولت من الواقع الطبيعي إلى الواقع المادي الذي عرفه المتلقي وتعامل به.

من هنا ربط الشاعر العلائق بين الصورتين بمهارة وأبقى على شد المتلقي وجذبه نحو صوره دون ملل أو كلل عندما انتقل به من المناظر الطبيعية إلى المناظر المادية. وهذا كله من الواقع المعاش الذي لا ينفك أي شاعر عنه، يبرّزه ويعتني به وينقله كما هو.

والطبيعة الأندلسية قد شُكِّل جمالها بألوان متخالفة ومتقاربة، وهذا مما زاد من حسنها وجمالها وقيمتها، فابن هذيل يقول:

والروضُ قد ألِفَ النّدى فكأنّهُ ... عينٌ توقّفَ دمعُها لرقيبِ
مُتخالفُ الألوانِ يجمعُ شَملَهُ ... رِيحانِ: ريحُ صبا وريحُ جَنوبِ
فكأنّما الصَّفراءُ إذ تُومي إلى ... بيضاء صبٍّ جانحٌ لحبيبِ(٢)

إنّ اختلاف ألوان الروض ما بين الأصفر والأبيض أعطى بُعدًا نفسيًّا للشاعر من خلال تشبيهه باصفرار المحب، وتكمن قيمته وجماله في ذاك الميلان الذي نجده بفعل ريح الصبا وريح الجنوب فتتهادى وتتمايل كأنها ترقص فرِحة، أو كأنها توحي وتدنو ممن

(١) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ٩٨.
(٢) شعر يحيى بن هذيل: ٧٤.

تجاور فيختلط ويتمازج معها كالحبيب، إذ يلتقي ويوحي لحبيبه وهذا التخالف نجد في مقابله التناظر في المعنى، فاختلاف الألوان يعطي زيادة في الحسن والتناسق، فهذا أبو الأصبغ عيسى بن قزمان (ت ق٤هـ)[١] يقول:

متخالفاتٍ في الرُّبى فنظائرٌ ... حسنًا وفي الألوانِ غير نظائرِ
ترنو إليكَ جفونُها عن أعيُنٍ ... أجلى وأملح من عيونِ جآذرِ
لا شيءَ أحسنُ منظرًا إنْ قِسْتَهُ ... أو مخبرًا من حسنِ روضٍ ناضرِ
إن جئتَهُ أعطاكَ أجملَ منظرٍ ... أو غبت زادكَ في النسيمِ الحاضرِ[٢]

فهي في الحسن نظائر مع اختلاف ألوانها، وهذه تعطي أجمل منظر تلتذ العين والقلب بها، كيف لا وفي تناسقها وتمازجها اللوني قد أمد الناظر بأجمل ما يرى ويحب. فالقيمة الجمالية للروض تكمن في ذاك التداخل ما بين المتخالفين لونيًّا المتمازجين في عنصر الجمال والحسن.

إنّ الألوان وإن لم تكن بادية في النص الشعري لابن قزمان بمعانيها وأسمائها إلاّ أنها بدت من خلال تكرار كلمة المنظر ومشتقاته وما تؤديه من دلالات ولعلَّ هذه المناظر ما كانت لتكرر بمثل هذا الكم لولا جاذبية اللون، وشدة الاهتمام به وسعة النظر إليه. ومن هنا كانت القيم الجمالية في هذا النص هي التي عكست هذه المناظر ومشاهدتها ومن ثم الألوان التي شكلت عاملاً في تشكيلها وحسن تصويرها وجمالها.

إنّ الألوان باختلافها وتناسقها مظهر من مظاهر الجمال الذي بثه الله في الكون الواسع، وله تأثير عجيب في النفس الإنسانية إيجابًا أو سلبًا، إذ إنّ الجمال أمر ترتاح له النفس ويتناغم مع الفطرة، فكان لا بدّ من أن يجد عناية كبيرة من لدن الشاعر وشعره، ولذا وجدنا كثيرًا من الشعر مما بيّن فيه أصحابه أهمية الألوان في حياتهم، جاعلين هذا العنصر الجمالي في صورة ترتاح لها النفس، مازجين إياها بذواتهم في تكوين صورة جمالية للطبيعة، فجعلوا من الألوان العنصر الفعال والمؤثر في نواحي النفس الإنسانية،

(١) أبو الأصبغ عيسى بن الحسن، من شعراء الدولة العامرية، وهو ممن والى عبد الله بن المنصور بن أبي عامر، فلما ضرب أبوه عنقه سجن أبا الأصبغ. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٢١١/١-٢١٢، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٢٥.

(٢) البديع في وصف الربيع: ١٤. الجآذر: جمع جؤذر وهو ولد البقرة أو البقرة الوحشية. ينظر: لسان العرب: مادة (جذر).

فبعض الألوان ترتاح له النفس كالأخضر وبعضها ينفر منه الإنسان كالأسود حين يوصف به فعل أو منظر معين.

وقد كانت ألوان الأزهار كثيرة الوصف والتشبيه؛ لأنها شكلت عنصرًا مهمًّا في جمال وقيمة الطبيعة من خلال الزهرة نفسها؛ وهذا عائد إلى تنوع الأزهار وتداخل ألوانها، ففي الزهرة الواحدة نجد أكثر من لون، وهذا ما جعل الشعراء يكوّنون منها صورة لونية رسمت جمال الطبيعة من خلال إبراز دلالة هذه الألوان ومزج وتشخيص الكثير منها مع الصفات والأفعال الإنسانية، فأبو مروان الجزيري يقول:

أهـــدَى إليـــك تحيَّـــةً مـــن عنـــدِهِ ... زمـــنُ الرَّبيـــع الطّلـــقِ بـــاكرَ وردِهِ
يحكـــي الحبيـــبَ ســـرَى لوعـــدِ محبِّـــهِ ... فـــي طيـــبِ نفحتـــهِ وحُمـــرةِ خـــدِّهِ[1]

إنّ الحبيب الذي سار لموعد محبه يكون بأجمل منظر وأبهى رائحة، وهو ما حاكاه الربيع حين جعل من وروده محمرة كخدّي الحبيب، فالورد متشوق للربيع لأن فيه التجدد واللقاء والتواصل، كما الحبيبين حين اللقاء تفوح منهما شذى وعطر المحبة والهوى.

ونجد ابن حزم يوظف اللونين (الأبيض والأسود) الموجودين في زهرة (النيلوفر) في قوله يصفهما:

ســـقى الله أيامًـــا مضـــت ولياليًـــا ... تحـاكي لنـا النيلـوفرَ الغـضَّ فـي النشـرِ
فأوراقُـــهُ الأيـــامُ حســـنًا وبهجـــةً ... وأوســـطُهُ الليـــلُ المقصّـــرُ للعمـــرِ[2]

إنّ الشاعر يمزج حالته النفسية في فراقه لمن يحب بألوان زهرة النيلوفر، إذ تلوح أمامه الذكريات المشرقة التي شبهها بأوراقه حسنًا وبهجةً وبياضًا، أما لياليه التي يقاسي منها ألمه ووحدته سوداء كوسط النيلوفر، فهي مقصرة لعمره ومحزنة لنفسه، لكنه يعود في أخرى ويستبشر بلون آخر، يقول:

بشـــرى أتـــتْ واليـــأسُ مســـتحكمٌ ... والقلـــبُ فـــي ســـبعِ طبـــاقٍ شِـــدادْ
كســـتْ فـــؤادي خضـــرةً بعـــدَما ... كـــان فـــؤادي لابَسًـــا للحِـــدادِ
جـــلا ســـوادَ الغـــمِّ عنـــي كمـــا ... يُجلـــى بلـــونِ الشـــمسِ لـــونُ الســـوادْ[3]

(١) شعر أبي مروان الجزيري: ١٢٥.
(٢) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٧٢.
(٣) م. ن: ٦٢.

فهو يستبشر بقدوم من يحب، فتكسو نفسه خضرة كما الربيع حين يأتي ويغير الحزن والسواد المعروف في الأرض، فذاته تبحث عن جمال المحبوب الذي بقدومه تغرد الأرض وتخضر استبشارًا وفرحًا حتى يغدو الغم الأسود أبيض كالشمس فرحًا وسرورًا. إنّ الشاعر في فرحه تغدو الدنيا من حوله فرحة مغردة ناشرة للعطر المفرح، وهذا ما عرفناه عند الشاعر وهو في توظيف الأخضر رمز الطبيعة للإيحاء بنعيم روحي ونفسي يحياه الشاعر العاشق حين نعيمه بالوصال بعد الهجر الذي هو السواد القاتم.

و«الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود»[1]، ومن هنا وجدنا تمازج الألوان المختلفة إبداعًا أكبر وقيمة أجمل ولا سيما إذا كانت الألوان شديدة التباين كما هو حال الأبيض والأسود، فابن شهيد يفكر في رسم صورة الليل فيرسمها كما يفكر فيها في قوله:

وبِتْنَا نُرَاعِي اللَّيْلَ لم يَطْوِ بُرْدَهُ ... ولَم يَجْرِ شَيْبُ الصُّبْحِ في فَرعِهِ وخْطَا
تَراهُ كَمَلْكِ الزَّنْجِ في فَرْطِ كِبْرِهِ ... إذا رامَ مَشْيًا في تَبَخْتُرِهِ أَبْطَا
مُطِلاً على الآفَاقِ والبَدْرُ تاجُهُ ... وقد عَلَّقَ الجَوْزاءَ في أُذْنِهِ قُرْطَا[2]

فسواد الليل الذي هو في طول سكونه وقدمه كملك الزنج في كبره، فهو يتبختر في مشيه متخذًا البدر تاجًا والجوزاء قرطًا، فبياض الصباح كالشيب لم يبن بعد دلالة على طول الليل وثقله، فهو كهذا الملك الزنجي ظلامًا وقدمًا وثقلاً. وهذه صورة رُسمت بعناية لسواد الليل وبياض الصباح والصراع بينهما في ثبات الأول واستسلام الثاني له.

وهذا الوزير أبو عبدة حسان بن مالك (ت٤١٦هـ) يقول:

رأتْ طالعًا للشيبِ بينَ ذوائبي ... فعادتْ بأسرابِ الدّموعِ السواكبِ
وقالتْ: أشيبٌ؟ قلت: صبحُ تجاربي ... أنارَ على أعقابِ ليلَ نوائبي[3]

نرى الشاعر كيف يمزج عناصر الطبيعة من صبح وليل في رسم لون شعره، فهو يعلل في حواره مع حبيبته سبب وجود هذا البياض في شعره بأنه الصباح الذي يأتي وينير

(١) جمالية التشكيل اللوني: ٥٥.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١٢٢.
(٣) مطمح الأنفس: ٢١٤.

في أعقاب الليل الذي هو سواد شعره. إنّ الشاعر جعل عنصر التجدد والحيوية الصباح ببياضه شبهًا لشيبه. وأما السواد الذي هو الليل فجعله لنوائبه وأحزانه. وهنا تكمن جمالية التعليل ودلالة اللون لتكوين قيمة في إبراز جمال بياض الشعر المتجدد كالصباح وبروز ضيائه.

والقيمة الجمالية للألوان تكمن في ذاك التناسق والتمازج اللوني الذي نجده في تكوين الصورة الجمالية للأزهار والورود، فعنصر التجدد والحيوية والعطاء يكمن فيها. ولذا نجد شعرًا كثيرًا ينسق فيه الشاعر بين أبياته كالأزهار التي شاهدها في الرياض، فتأتي بألوان الربيع في بياضها وحمرتها وصفرتها واخضرارها... فهذا أحمد ابن فرج الجياني يقول:

ونـــــرجس تطـــــرف أجفانـــــه ... كمقلـــــةٍ قـــد دبَّ فيهـــا الوسَـــنْ
كأنّـــــهُ مـــــن صُـــــفرةِ عاشـــــقٍ ... يلـــبسُ للبـــينِ ثيـــابَ الحَـــزَنْ[1]

فالنرجس عنده عاشق ارتدى ثياب الحزن وهي بيضاء على مذهب أهل الأندلس.

ويأتي عبد الرحمن بن عثمان الأصم (ت٣٣٥هـ)[2] لينقل لنا منظرًا لألوان الزهور المتباينة فيرى وجوهها التي قد صُبغت باللون الأحمر وهي كحمرة خدود النساء حين يُكشف عنها الستر، دلالة على الرقة وعدم كشفها أمام ضياء الشمس، كما هو حال الأزهار ليلاً وتفتحها صباحًا فهي متجددة متوردة تتباهى أمام الشمس كأنها نجوم مبثوثة في الرياض، ولنستمع لقوله:

شـــكرتُ لنيســـانٍ صـــنيعةَ مـــنعم ... لِمـــا حـــاكَ عنـــدي صـــنوف البـــدائعِ
درانيـــكُ أفـــوافٌ تجلَّـــتْ رُقُومهـــاً ... بـــأحمرَ قـــانٍ بـــينَ أصـــفرَ فـــاقعِ
ورودٌ تبـاهي الشَّمسَ فـي رونـقِ الضُّـحَى ... بمطَّلعـــاتٍ كَـــالنُّجومِ الطَّوالـــعِ
مضـــــرَّجةٌ أبشـــــارهنَّ كَأَنَّهـــــا ... خدودٌ تجلَّتْ عن حُسُورِ البراقعِ[3]

(١) أحمد بن فرج الجياني (بحث): ٢٢٨.
(٢) عبد الرحمن بن عثمان الأصم، شاعر من شعراء بني أمية في أيام عبد الرحمن الناصر، ويكنى أبا المطرف ويعرف بالأطروش، وكان أصمّ، ورحل إلى المشرق سنة (٣٠٤هـ). ينظر: جذوة المقتبس: ٤٣٧/٢، وبغية الملتمس: ٤٧٩/٢، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣١٢.
(٣) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٥٠-٥١. درانيك: الدرنوك: ضرب من الثياب أو البُسُط. ينظر: لسان العرب: مادة (درنك). أفواف: القطن، وفي الأصل تعني القشرة التي على النواة. ينظر: لسان العرب: مادة (فوف). أبشارهنّ: هو ظاهر الجلد. ينظر: لسان العرب: مادة (بشر).

الشاعر هنا كان (بونورامي) الصورة، انتقل بها من الأرض إلى السماء، ومن الأشياء إلى البشر إلى النساء المتسمات بالرقة والنعومة والعين ولا سيما وصفه لهنّ بالحور كناية عن التنعم والترف، وهذا ما يزيد في دلالة الاستعمال ويوظفه أحسن التوظيف. ومن هنا فالقيم الجمالية كانت متوافرة بكثرة من خلال استعمال الألوان وقيمها ودلالاتها.

هذا فضلاً عن استعمال النجوم والشمس وما يعكس هذا الاستعمال من ضوء ونور يستحقان أن يكونا من الألوان في وقت الضحى أو في رونق الضحى على حد زعمه، وهذا ما وفق إليه الشاعر كل التوفيق في إسباغ النعومة والرقة على الأبيات بكل مكوناتها من ألفاظ وألوان وأزهار ونساء وكواكب. الشاعر ـــ كما أسلفت ـــ لم يدعْ جزئية من جزئيات الصورة مهما كانت إلا وصفها ورسمها وشرح ما يريد منها كما عُرفت واستعملت عند الناس وعند غيره من الشعراء، فاستحقت ألفاظه الخلود كما استحقت طبيعته وقيمها الجمالية.

ويقول أبو عامر بن مسلمة في النرجس أيضًا:

فـي النـرجسِ الغـضِّ شـبهٌ لا خفـاءَ بـهِ ... للنيـرينِ يُـرَى فـي طـالعِ الزَّهـرِ
فصـفرةُ الشـمسِ قـد ردَّتـهُ صُـفرتُها ... وقـد مُبْيَضُّـهُ مـن صـفحةِ القمـرِ
كـأنَّ ياقوتـةً صـفراءَ قـد طُبِعَـتْ ... فـي غُصـنِهِ حولَـهُ سـتٌّ مـنَ الـدررِ
حُسْـنٌ يـدلُّ علـى إتقـانِ صـانعِهِ ... سـبحانَهُ مبـدع الأخـلاقِ والصُّـوَرِ[1]

إنّ الشاعر عمد إلى ألوان أشياء ترتبط بحياة الإنسان اليومية (الشمس والقمر)، فصفرة النرجس كالشمس بل هي أجمل، أما بياضه فقُطع من صفحة القمر، فاشترك في تكوين جمال لونه الشمس والقمر وهذا قمة في الحسن والجمال؛ لأنهما صافيان نقيان لا يخالط لونيهما لون آخر. ثم نراه يستعمل لون الياقوت الأصفر مشبهًا إياه وكأن حوله الدرر دلالة على نفاستها ونصاعة لونها الأبيض، فهو أشرك نفائس وجواهر الأرض وأجمل ما في السماء من شمس وقمر، جاعلاً النرجس قيمة جمالية عليا بإضفاء هذه القيم والألوان إليها، كيف لا وهي من إتقان الله سبحانه وتعالى مبدع الخلق والتصوير، ثم نراه يعود ليصف لنا زهرة السوسن في قوله:

(١) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٥٦.

ألا حبّـــــذا السوســـــنُ الأزرقُ ويـــا حبّـــذا حســـنُهُ المُونِـــقُ
حكـــى لونُـــهُ لـــونَ فيـــروزجٍ جـــرى وســـطَهُ ذهـــبٌ مُشـــرِقُ[1]

إنه يسخر اللون الأزرق ليحدد من خلاله نوع الزهرة (السوسن)؛ لأن أنواعها وألوانها كثيرة، فهو يريد وصف اللون الأزرق منه، لذا خصه بهذا اللون، مشبهًا لونه بلون الفيروزج الذي يتوسطه ذهب مشرق، دلالة على إشراق اللون الأزرق وصفائه في هذه الزهرة. فمن خلال التحديد والتشبيه قدم لنا جمال السوسن وبهاءه، فهو متجدد مشعٌّ بالأمل والصفاء الذي هو كزرقة الفيروزج الذي تتوسطه الصفرة المذهّبة كي يحدد التمازج اللوني وما فيه من جمال تكويني، وطبعًا الشاعر عرف قيمة الأزرق من خلال البنى الصوتية في تشكيل القافية للبيتين أيضًا وهو ما تركهما البيتان من قيمة جمالية أخرى خاصة بالشاعر وتراكيبه وموسيقاه.

وقد أدى اللون الأزرق القيم الجمالية المستحقة في البيتين وعكس منظر الزهرة أحسن انعكاس ثم زاد عليه بالنور المشتق من الذهب، ومنظره الجمالي زاد من إبداع النص الشعري كما استحقت هذه الزهرة، وهي صنع الله ومن أحسن من الله صنعًا.

ويأتي المعتضد بن عباد ليقف أمام زهرة الياسمين فيدلي دلوه في وصفها في قوله:

كَأَنَّمـــــا ياسَـــــمينُنا الغَـــــضُّ كَواكِـــبٌ فـــي السَّـــماءِ تَبـــيضُّ
وَالطّـــرفُ الحُمـــرُ فـــي جَوانِبِـــهِ كَخَـــدِّ عَـــذراءَ نالَـــهُ العـــضُّ[2]

إنّ الشاعر يقف أمام لون آخر للياسمين مبهورًا بجمال لونها المشرق بياضًا الذي هو كالكوكب تحيط به خيوط حمر كأنها خد عذراء، وهو كعادة الشعراء يشبه الحمرة الموجودة بخدود العذارى، فهو لا يقدم قيمة جمالية عليا أو جديدة، سوى أنه مقلد لغيره في تشبيهه وتناوله لجمال (الياسمين) وتلوينه وتمازجه.

ويأتي الوزير أبو الأصبغ بن عبد العزيز (ت ق٤هـ)[1] فيقدم لنا قطعة يصف فيها جمال (البنفسج) وألوانه التي تدل على دقته وتميزه في بلوغ القيمة الجمالية لهذه الزهرة، يقول:

(١) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٦٠.
(٢) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٢.

وبَنَفْسَـــجٍ أربـــى علـــى النَّـــوّارِ ... وأفادَنـــا عطـــرًا بـــلا عطّـــارِ
فكأنَّمـــا أعـــلاه فـــي فيـــروزجٍ ... وبســـاطُهُ فـــي خضـــرةِ الأشـــجارِ
وافـــاكَ فـــي وقـــتِ الزيـــارةِ قائمًـــا ... وقـــد انحنـــى للـــوحيِ بالأســـرارِ
هـــو مِسْـــكةٌ خُلِقَـــتْ لهـــا أوراقُهـــا ... فـــي لونِهـــا مـــن صـــنعة الجبّـــارِ
أو رقعـــةٌ زرقـــاءُ مـــن كبـــدِ السَّـــما ... فـــي يـــومِ صـــحوٍ فتنـــة النُّظّـــارِ
أو لمَّـــة الحســـناءِ تَحسِـــبُ وســـطَها ... للزعفـــرانِ مواضـــعَ الآثـــارِ
أو لُجّـــة كحـــلاء هزّتهـــا الصَّـــبا ... فتكســـرتْ لينًـــا علـــى مقـــدارِ(٢)

إنّ جمال لون البنفسج نراه في تشبيهه بالفيروزج الأزرق الذي يميل إلى الخضرة، فالبنفسج من مراتب الأحمر الممتزج بالزرقة، فكلاهما يكوِّنان لونين مغايرين لما هما عليه بهذا الميلان والتحول، فزرقته كالسماء حين صحوها وصفائها، إذ تكون أشد وضوحًا في لونها الأزرق، أو هي كشعر حسناء مزجت بالزعفران أو لجة كحلاء...، نرى الشاعر يرهق نفسه في محاولاته المتتابعة لوصف لون البنفسج الذي يميل إلى أكثر من لون. وهذا الأمر صعب على الواصف أن يصل إلى وصف دقيق يطابق مرآه، لكنه أعطى قيمة جمالية من خلال دلالة التحول اللوني وعدم ثباته.

وعندما أراد أبو مروان الجزيري أن ينقل معنى قوة سيف المنصور وشدة وقعه يوم المعركة لم يجد إلا لون زهرة البنفسج بحمرته القانية يحمّله هذا المعنى، يقول:

شَـــهِدَتْ لنُـــوّارِ البنفســـجِ ألسُـــنٌ ... مِـــن لونـــهِ الأحْـــوَى ومـــن إيناعِـــهِ
بمشـــابِهِ الشَّـــعرِ الأثيـــثِ أعـــارَهُ ... قمـــرُ الجبـــينِ الصـــلتِ نـــورَ شـــعاعِهِ
ولرُبّمـــا جـــفَّ النَّجيـــعُ مـــن الطُّلَـــى ... بصـــوارمِ المنصـــورِ يـــومَ قراعـــهِ
فحكـــاهُ غيـــرَ مُخـــالفٍ فـــي لونِـــهِ ... لا فـــي روائِحِـــهِ وطيـــبِ طِباعـــهِ(٣)

يبدأ الشاعر بتقديم شهادة على حسن لون البنفسج الأحمر وجماله الذي يميل إلى السواد، فهو كشَعر غزير طويل استعار بياضًا من الجبين فهو مشع ومنور. وهو يريد أن يصل إلى صورته في تقديم لون سيف المنصور المطلي بدماء أعدائه في يوم حربه، وهو

---

(١) عبد العزيز بن المنذر بن عبد الرحمن الناصر، أبو الأصبغ، كان أديبًا شاعرًا، ظهرت منه نجابة في صغره. ينظر: جذوة المقتبس: ٤٥٨/٢، وبغية الملتمس: ٥٠١/٢، والحلة السيراء: ٢٠٨/١.
(٢) البديع في وصف الربيع: ١٠٥.
(٣) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٨-١٦٩. الصلت: البارز المستوي. ينظر: لسان العرب: مادة (صلت). النجيع: الدم. ينظر: لسان العرب: مادة (نجع).

بهذا المزج القاسي لزهرة ناعمة جميلة بلونها الأحمر القاتم، فهي كدماء أعداء المنصور التي على سيفه، فهو دلالة مخيفة لهذا اللون الذي أُخذ من البنفسج.

إنّ الربط بين الألوان وبين أجزاء من الموضوع ونفسياتنا يكون في تقديم القيمة التي أريد منها هذا التمازج والارتباط، فاللون الأحمر في ذاته ليس أساسًا لجمال الصورة وإنما الأساس هو في توزيعه وتنسيقه في الزهرة مثلاً. وقد يربط البعض بين اللون الأحمر والدم، وقد يُربط بينه وبين الوردة، عندئذٍ يكون الذي أنفِرُ منه أنا يكون محبّبًا إلى غيري أو العكس. وهذا الربط لا يكون بين اللون نفسه بل يكون بين محتوى اللون وشيء آخر سبق أن فهمناه أو أدركناه، فهو لا يتناول جمال الأشياء بقدر ما يكون همه تحديد معناه وقيمته(١).

ولزهرة (النيلوفر) مكانة عند الشاعر الأندلسي، فهي من النباتات المائية وأزهاره ذات لون أبيض في وسطه سواد، وجماله في جمعه بين هذين اللونين المتضادين. ومن بديع من ذكر قيمة (النيلوفر) وجمالها أبو جعفر بن الأبار إذ يقول فيها:

وناصعِ اللونِ أسودِ الحدقَهْ ... جفونُهُ بالعشاءِ منطبقَهْ
كذي دلالٍ لم يستطع أرقَّا ... فنامَ والنورُ واصلٌ أرقَهْ
هام به الليلُ والنهارُ معًا ... فصدَّ عن ذا وخصّ ذا مِقَهْ
لا تمتروا في الذي تضمّنَهُ ... تلكَ سويداءُ قلبٍ من علقَهْ
نيلوفرًا أحكمت بدائعه ... لا يحتوي خلقه ولا خلقهْ(٢)

هذه الزهرة تتفتح نهارًا وتغمض ليلاً، والشاعر استند إلى الجمال والفعل البشري في النوم، فقد شبه اللون الأسود الموجود في وسط النيلوفر بحدقة العين، وحين النوم لا يُرى هذا السواد. والشاعر عاشق لهذه الزهرة فنراه يكلمها ويصفها وكأنها حبيبته التي تسكن قلبه، ثم نراه يعود في نص آخر ليقول:

إذا النورُ خصّ بمدحٍ فما ... لنيلوفرِ الروضِ لا يعبدُ
وأوراقُهُ كعبةٌ من لجينٍ ... توسطَها الحجرُ الأسودُ(٣)

(١) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٠٨-١٠٩.
(٢) شعر أبي جعفر بن الأبار (دراسة وصنعة وتحقيق)، (بحث): ٨١-٨٢.
(٣) م. ن: ٧٧.

استعمل الشاعر لون الكعبة المشرفة ووجود الحجر الأسود فيها لتكوين صورته الجمالية التي رسمها لهذه الزهرة، فالبياض الذي يتوسطه سواد هي القيمة الجمالية التي انطلق منها كل من وصف ألوان زهرة (النيلوفر) وجمالها.

ويأتي أبو الحسن بن علي (ت قريبًا ٤٣٠هـ) فيقدم لنا وصفًا متناهيًا ليس له موازٍ ولا مضاهٍ[١]، مصورًا التضاد اللوني الموجود في النيلوفر بأجمل صورة وبخيال أوسع، يقول:

كأنمـــا زهـــرةُ النيلـــوفَرِ اختَلَسَـــتْ ... قطعًـا مـن الليـلِ قـد حـفَّ الصـباح بـهِ
فـــالنورُ منقطـــعٌ عـــن جـــزمِ عنصـــرِهِ ... والليـــلُ ممتنـــعٌ مـــن حكـــمِ غيهبـــهِ
فعـــلٌ أشـــتَّهما مـــن أصـــلِ طبعِهمـــا ... مـــاذا تـــألَّفَ مـــن شـــملِ الجمـــال بـــهِ[٢]

فهذه الزهرة التي يتوسطها سواد هي كالليل الذي أحاطه نور الصباح، فالنور يحاصر الليل والليل ممتنع عن الاستسلام، فكل واحد منهما يحاول أن يسبق الآخر لكن دون جدوى، لأنّ الله تعالى جعل في تآلفهما سرًّا للوجود والجمال، فقيمة الشيء في التآلف والتناسق يزيد كلما كان هذا التآلف بين المتخالفين أو المتضادين، كما هو الحال بين الليل والنهار أو السواد والبياض، وهذا ينطبق على ما هو موجود في اللونين المكونين لزهرة النيلوفر.

والشعراء قد جعلوا اللون الأبيض دلالة على الجمال والنقاوة والسلام، أما الأسود فللهدم والعنف والغموض، والأخضر للبعث والتجدد، والأحمر للسعادة والفرح... وما ينبعث من الألوان ودلالاتها وظلالها من خلال تجميع تلك الألوان وما يكون بينها من ترادف وتجاذب أو تضاد وتنافر هي الألوان الهامشية[٣].

ونجد الشعراء كثيرًا ما يذكرون اللون والزمن في ظلال الطبيعة ومظاهرها، فالشعراء قد شكوا من الليل وطوله وعدم انجلائه، وكان سواد الليل مجالاً واسعًا في تكوين صورهم الجمالية، فقد تحدثوا في الليل عن آلام الحب والفراق... واعتنوا في تصويرهم الليل بالتجسيم، والتشخيص، والعناية باللون، والليل هو من مظاهر الطبيعة

(١) ينظر: البديع في وصف الربيع: ١٤٤.
(٢) م. ن: ١٤٤.
(٣) ينظر: دلالات الألوان في شعر نزار قباني (رسالة ماجستير): ٥٦-٥٧.

الصامتة، لذا نرى الشعراء الأندلسيين قد صوروها وصاغوها صياغة جمالية بوعي أسهمت في تركيز المعنى وتكثيفه عند المتلقي(١).

والشاعر الأندلسي نظر لسواد الليل «النظرة السلبية للحياة على اعتبار الأسود سلبًا للون نفسه، إنه يمثل الاستسلام النهائي والتخلي عن كل شيء»(٢)، لذا نراه يصور سواده بلون طائر يتشاءم منه الإنسان (الغراب) كقول سعيد بن عمرون:

والليلُ في لونِ الغرابِ كأنّهُ متدرِّعٌ بمدارعٍ مِن قارِ(٣)

فالليل ثقيل شديد الظلام كسواد الغراب، وثقله يعمق تبرم الشاعر منه بهذه الصورة السوداوية الكثيفة، وزيادة عليه نراه يتدرع بدرع من قار، فالليل عند هذا الإنسان يمثل الكبت والتشاؤم وعدم الارتياح، وهو كليل العاشقين في ثقله وطول أمده، وفي مثل ذلك يقول ابن هذيل:

وليلٍ بَغَى فيه الغرابُ جناحَهُ ولم ينفصِلْ عنهُ ولكنهُ عَمي
إذا قلتُ أينَ الصُّبحُ فاضتْ سدولُهُ عليَّ كأنّي مستغيثٌ بأبكمِ(٤)

إنّ ليله أعمى وأبكم وواقفٌ لا يتحرك؛ لأنّ الغراب بجناحه الأسود عبث بعينه فلا يرى، لذا لا يقدر على الرحيل، والغراب الأسود بشؤمه يزيد الإحساس بالظلمة والخوف من هذا الليل المظلم الذي يأتي بكل مجهول؛ لأنّ سواده يعمي البصر فلا يكاد يحس الإنسان فيها بشيء سوى إحساسه بثقله وبترقبه لبصيص الأمل بضياء يأتي به الصباح، لكن هيهات ومن يناجي أو يكلم لا يسمع فهو أصم عن استغاثاته وتألمه. فالشاعر ابن هذيل أعمى، ومن هنا ركز على اللون الأسود وسخر مدلولاته التي تدل على هذا اللون كالغراب والعاهة (العمى). فحياته سوداء مثل هذه الألوان وما فيها، ومتشائمة أيضًا بدلالة الغراب وسواده وما عرف عن صوته النابي المقزز. إنّ الشاعر على الرغم من تلك السوداوية التي طرحها في نصه الشعري لأنين القيم الجمالية لهذا اللون ودلالاته التعبيرية

(١) ينظر: جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية (بحث): ٣٥٣-٣٥٤.
(٢) اللغة واللون: ٢٣٧.
(٣) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٢٤.
(٤) شعر يحيى بن هذيل: ١٢٢-١٢٣.

فهو يكرره ويحرص عليه، وهو إذ كان أسود مخيفًا مذبوذًا، أي إنه بدلالته على حياة الشاعر وما فيه يعدُّ قيمة جمالية وتعبيرية.

ألا يستطيع المتلقي عن النص من خلال هذا اللون أن يعكس دلالات الاستعمال من خلاله عند الشاعر وما تؤديه هذه الدلالات؟ فهو إذن قيمة هذه الدلالات وما وُضعت له.

وفي مقابل هذا التشاؤم من سواد الليل نجد الإحساس بالتفاؤل والانتظار بقدومه وسرعة زواله والتحسر لفراقه عند شعراء آخرين، فالنفس الإنسانية حين اتخاذها الليل قيمة جمالية في بث الشكوى والتألم كان هذا الليل في الوقت نفسه قيمةً في التفاؤل والوصال لأنّ في طيّات الليل الحالك يجري لقاء الأحبة والمحبين. فهذا الليل مشرقٌ مضيء بنور هذا اللقاء وما يحدث فيه. يقول ابن دراج القسطلي في مثل هذا الليل:

لَيـــــالِيَ إِذ لا حبيـــــبٌ يصُـــــدُّ ... وعهـــــديَ إِذ لا عـــــذولٌ يلـــــومُ
وإِذ لا صـــــباحِي رقيـــــبٌ عَتيـــــدٌ ... ولا ليـــلُ وصـــلِي ظـــلامٌ بهـــيمُ
وكَيـفَ وشـمْسُ الضُّـحى لـي أَليـفٌ ... وأَنَّـى وبـدرُ الـدُّجى لـي نـديمُ[1]

حينما يكون العاشق قرب حبيبه يتحول ظلام الليل بسواده إلى نور مشرق، كيف لا وشمس الضحى أليفه، ونديمه البدر، إذ تتحول ألوان الزمان وتنعكس أوقاته عند المحبين، ويصبح الليل ملونًا بألوان شتى، فالظلام الذي كان يشتكي منه الشعراء نجده عند ابن دراج مشرقًا ومتباهيًا بوصاله في جنحه المظلم الذي أمسى منيرًا بنور من يحب ومن ثَمَّ يأتي ابن زيدون ليقدم ليله من خلال لوحة تزخر بألوان شتى، يقول فيها:

زارَنـــي بَعـــدَ هَجعَـــةٍ وَالثُرَيّـــا ... راحَـــةٌ تَقـــدِرُ الظَّـــلامَ بِشِـــبرِ
وَالـــدُّجى مِـــن نُجومِـــهِ فـــي عُقـــودٍ ... يَـــتَلَأَلَأنَ مِـــن سِـــماكٍ وَنِســـرِ
تَحسَـــبُ الأُفـــقَ بَينَهـــا لازَوَردًا ... نُثِـــرَت فَوقَـــهُ دَنـــانيرُ تِبـــرِ
فَرَشَـــفتُ الرُّضـــابَ أَعـــذَبَ رَشـــفٍ ... وَهَصـــرتُ القَضـــيبَ أَلطَـــفَ هَصـــرِ
يـــا لَهـــا لَيلَـــةً تَجَلّـــى دُجاهـــا ... مِـن سَـنا وَجنَتَيـهِ عَـن ضَـوءِ فَجـرِ
قَصَّـــرَ الوَصـــلُ عُمرَهـــا وَبِـــوُدّي ... أَن يَطـولَ القَصـيرُ مِنهـا بِعُمـري[2]

كيف لا ينسى الليل بسواده وهو قد سعد بلقاء من يحب، ففي مثل هذه الأجواء التي قد ملئت سعادة وشعورًا بفرح اللقاء يتضاءل الشعور بالسواد أو يكاد ينمحي بتأثير إشراق

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ٢٧١.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٧٥-٧٦.

حبيبته وبالوصال، فلا يحس بوجود ظلام الليل، بل سرعان ما ينقضي ويدعو الشاعر أن يمد عمرها من عمره، فدلالة اللون عند الشاعر الأندلسي مرتبطة بحالته النفسية، لهذا وجدنا الشاعر حين الفراق يكوّن عناصر الطبيعة ومنها الليل بسواده ثقيلاً وموحشًا عليه، أما حين وصاله وسعادته النفسية فيكون العكس. وهكذا هي حال النفس البشرية تجاه كل شيء، فما ترتاح له النفس يكون في القمة وما تبغض يكون في الأسفل ولا يرغب فيه. إذن رؤية الليل عندهم خضع للموقف، موقف التجربة كما رأينا، فالمشاعر الأساس في تكثيف درجة السواد أو تحويلها إلى عكسها (البياض)، وهذا عائد لما يحس به الشاعر ساعة تكوين شعره.

وهكذا «نجد مفهوم الزينة والحسن والبهجة، مما يتضمن معنى الجمال، وكلها مفاهيم تتصل بالنفس من الارتياح، ومما يضفي على الألوان جمالاً ذلك التناسق، والانسجام، والتناظر في ألوان الطبيعة من حولنا»[1]، والذي رأيناه في تنوع ألوان الأزهار ودلالاتها والرياض ومكوناتها والربيع بعطائها ثم الليل بطوله أو قصره، «ونلاحظ أنّ وظيفة اللون الجمالية والتزيينية تكمن في توضيح الصورة وإبراز الفكرة، وتعميق المعنى، وبلاغة التعبير، والتأثير بالتشويق أو التنفير مما يوقظ القلب وينبه الحواس ويثير الشهية للتذوق»[2].

ومن اللوحات التي يبرز فيها اللون جليًّا هو ذكر البرق ولا سيما ليلاً، وهذا يرجح أن يكون البرق لدى الشاعر الأندلسي «بصيص الأمل الذي يذير لهم السبيل في هذه الحياة»[3]، يقول الشاعر سليمان بن بطال المتلمس (ت٤٠٠هـ) في وميض البرق:

وأرَى خلال اللّيل مَبْسِمَ بارقٍ ... كالزَّنْدِ يُقْدَحُ أوْ ضِرامِ العَرْفَجِ
فكأنَّهُ من أضلعي مُتوقِّدٌ ... في الجوِّ إلاَّ أنَّه لم يوهَجِ
وكأنَّ محبوبي تبسَّمَ فوقه ... ليزيدَ بالإيماضِ في شَجْوِ الشَّجي[4]

(١) من سمات الجمال في القرآن الكريم (الألوان ودلالاتها نموذجًا)، (بحث): ٧.
(٢) م. ن: ٦.
(٣) اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي (رسالة ماجستير): ١٢٠.
(٤) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣١. العرفج: نبت، وقيل: ضرب من النبات سريع الانقياد. ينظر: لسان العرب: مادة (عرفج).

يهتم الشاعر ابن بطال بوصف اللحظات الزمنية للبرق وشدة ضيائه في الليل البهيم الصامت، ومن هنا سرد لوصف هذه اللحظة كل دلالات الضياء وكلماته فجاءت صورة مثل ما ترى وتسمع. ولعل كلمة (أرى) التي جاءت في بدء النص الشعري كفيلة بأن تضعنا أمام صور عدّة وفّق إليها الشاعر أحسن توفيق، فهو ـــ الشاعر ـــ قد أشبع الصورة في الرسم والوصف وأحاط بما فيها من جمالية فجاءت متلائمة مع ما نراه في البرق، وما يذهب بأبصارنا نحوه مشدوهين متأملين لآية أخرى صنعها الخالق عز وجل.

ويرسم الرمادي لنا صورة أخرى للبرق أكثر رونقًا وصنعة من صورة ابن بطال في قوله:

كأنَّ اندفاعَ البرقِ بين رعودِهِ ... تطايرُ نارٍ لاصطكاكِ جنادلِ
أوْ أسْدُ الشَّرى في مُذْهَباتِ سلاسلٍ ... إذا هي دارتْ نُهْنِهتْ في السّلاسلِ
كأنَّ بناتِ الزّنجِ فيها مشيرةٌ ... إلى الأرضِ عن أكمامِ حُمرِ الغلائلِ[1]

قولي هذه الصورة أكثر رونقًا وصنعة من صورة ابن بطال الماضية لا يخلو من أدلة، فالرمادي أكثر من صاحبه في الصنعة الشعرية وأغراضها بدليل ديوانه الكبير ـــ نوعًا ما ـــ الذي وصل إلينا؛ وبدليل صوره الرائعة والمهمة التي رسمها لشعر الطبيعة وما فيها، ومن ضمنها هذه الصورة التي جاءت في الرعد لتتكامل الصورة المرئية مع الصورة السمعية، فضلاً عن الكناية ببنات (الزنج)، وقد تكون دلالة على السواد (الليل) الذي حدث فيه هذا البرق. ومع التنغيم الصوتي الذي أحدثه التصوير والألفاظ الجزلة التي استعملها الشاعر. بهذا كله فاقت صورة الرمادي صورة ابن بطال، وكانت قيمتها الجمالية ودلالتها أكبر من قيم الصورة الماضية ودلالتها.

وهذا حبيب بن أحمد (ت٤٣٠هـ)[2] يقول في وصف البرق الذي شاهده:

ألا هلْ رأتْ عيناكَ إيماضَ بارقٍ ... بدا مَوْهنًا في الجوِّ بين سحابهِ
كما قلَّبَ القينُ الحسامَ وردَّهُ ... علَى عَجلٍ في جفْنِهِ وقِرابهِ[3]

(١) شعر الرمادي: ١٠٥.
(٢) حبيب بن أحمد، محدّث فقيه، له أشعار ومقطّعات، إحداها في مدح المنصور بن أبي عامر. ينظر: جذوة المقتبس: ٣١٠/١، وبغية الملتمس: ٣٣٩/١، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٠١.
(٣) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٣.

إنّ لون البرق الخاطف الذي ظهر ثم اختفى سريعًا هو كحال السيف حين يُسَل فيظهر لونه البرّاق ثم يغمد، و هذه الصورة تبين قيمة وجمالية البرق في السرعة و شدة لمعانه وتألقه بين السحاب في كبد السماء. فالصورة ركزت على السرعة في الإضاءة والاختفاء فقط فلم يأتِ بما يزيد من قيمها الجمالية والتعبيرية كما لاحظنا في الصور الأخرى.

ونصل إلى الطبيعة الحية فنجد تنوعًا وتمازجًا للألوان فيها، فهي متلونة بجمال الطبيعة الأندلسية، لذا عرفنا الشاعر الأندلسي قد اهتم بها وأوردها بشكل كبير في شعره. فابن شهيد يرصد لنا ألوان خيله مازجًا إياها مع أجزاء الطبيعة كالهلال والصباح والليل والأرض، يقول:

وأغَـــرَّ قـــد لَـــبِس الـــدُّجى ... بُـــرْدًا فَرَاقَـــكَ وهْـــو فـــاحِمْ
يَحْكـــي بغُرَّتِـــهِ هِـــلا ... لَ الفِطْـــرِ لاحَ لِعَـــيْنِ صـــائِمْ
فكأَنَّمـــا خـــاضَ الصَـــبا ... حَ فجـــاءَ مُبْـــيضَّ القَـــوائِمْ
ويَسِـــيرُ فـــي يَـــبَسِ الثَّـــرى ... وكأَنَّـــهُ فـــي البحْـــرِ عـــائِمْ[1]

إنّ قيمة خيله وجمالها في ألوانها الزاهية، فهي تتبختر وترقص كما الألوان التي تتزين بها، إذ تبدو ذات غرة بيضاء (كالهلال) وبقية جسد فاحم وقوائم محجلة بياضًا، فهي زينة راقصة أرادها الشاعر نابضة بالحياة ودلالة على جمالها، ولذا ذكر عناصر الطبيعة التي عرفت بجمالها وضيائها المنير، فالصباح والهلال والثرى والبحر لها نورها وجمالها. فخيله كالصباح إشراقًا وكالبدر إنارةً في ظلام الليل وخفة حركته، ورشاقته ووزنه الخفيف الذي لم يغُص منه في البحر سوى قوائمه. إنّ الشاعر استعمل اللون ودلالاته في تكوين صورته الجمالية التي عبرت عن إعجابه ومدى تعلقه بقيمة الخيل وجمالها.

والشاعر الأندلسي قد فُتن بالطير بأنواعه وأشكاله المختلفة التي جعل من ألوانها تعبر عن فرحه وحزنه وزينته، إذ جعل من ألوان بعضها كـ (الغراب) نذير شؤم، فهذا

(١) ديوان ابن شهيد: ١٥٧.

الأديب أبو الحسن علي بن حصن الإشبيلي (ت ق٥هـ)[١] وهو من شعراء المعتضد يقول في فرخ حمامة:

وما راعني إلا ابنُ ورقاءَ هاتفًا ... على فَنَنٍ بينَ الجزيرةِ والنهرِ
مُفَسْتَقُ طوقٍ لازَوَرْدِيّ كلكل ... موشَّى الطلَى أحوى القوادم والظُّهرِ
أدارَ على الياقوتِ أجفانَ لؤلؤٍ ... وصاغَ من العقيانِ طوقًا على الشعرِ
حديدُ شَبا المنقارِ داجٍ كأنّهُ ... شَبا قلمٍ من فضّةٍ مُدَّ في حِبرِ
توسَّدَ من عودِ الأَراكِ أريكةً ... ومالَ علَى طيِّ الجناحِ معَ النحرِ
ولما رأى دمعي مُراقًا أرابَهُ ... بكائي فاستولى على الغُصُنِ النضرِ
فحثَّ جناحيهِ فصفَّقَ طائرًا ... فطارَ فؤادي حيثُ طارَ ولا أدري[٢]

إنّ دقة الشاعر في رسمه ومزجه للألوان التي تجمل هذا الطائر، دليلٌ على مقدرة ودقة في التصوير ورصد للقيم الجمالية. إنها ألوان كثيرة في طائر صغير، لكن الشاعر ومن خلال مقدرته ورصده لجمالية تداخلها أعطى بُعدًا جماليًّا لهذا الطائر. فنحن أمام جمالٍ لفظي يفوق برقته ولغته الجميلة جمال الطائر نفسه.

والأديب أبو الوليد المعروف بالنحلي (ت ق٥هـ) يمزج بين اللونين (الأبيض والأسود) في ذكره للحمام والغراب من خلال أبياتٍ يستعطف فيها المعتصم بن صمادح (ت٤٨٤هـ)[٣] يقول:

أيا من لا يضافُ إليه ثانٍ ... ومن ورِثَ العُلا بابًا فبابا
أجلّكَ أن تكونَ سوادَ عيني ... وأُبصِرُ دونَ ما أبغي حِجابا
ويَمشي الناسُ كلُّهُم حمامًا ... وأمشي بينهمْ وَحْدي غُرابا[٤]

(١) الأديب أبو الحسن علي بن حصن الإشبيلي، من مشاهير شعراء المعتضد ووزرائه، إلا أنه كان فيه طيش أداه إلى حتفه. ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١٢٦/٣/٢، ورايات المبرزين: ٣٩، والمغرب في حلى المغرب: ٢٥٠/١.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١٣٢/٣/٢. كلكل: هو الصدر من كل شيء. ينظر: لسان العرب: مادة (كلل). أحوى: الحوّة: السواد إلى الخضرة، وقيل: حمرة تضرب إلى السواد. ينظر: لسان العرب: مادة (حوى).

(٣) الأديب أبو الوليد المعروف بالنحلي، كان نابغة دهره ونادرة عصره، وكان يُضحِكَ مَن حضر ولا يبتسم هو إذا ندَر. ينظر: الحلة السيراء: ٨٨/٢، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٦١٠/٤/٢، وقلائد العقيان: ١٤٩/١.

(٤) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٥٦١/٢/١.

فسوء مظهره الذي هو كالغراب الأسود دعاه لطلب التغيير، فكان بياض الحمام صورته في ذلك، فأيام العيد يكون الناس فرحين لابسين ألوانًا شتى فهم كالحمام مختلف الألوان زاهي الريش، والشاعر هو وحيد في لبسه (السواد) كذلك الغراب. إنّ الشاعر جعل الألوان المتضادة (الأبيض والأسود) متقابلين في نوعين من الطيور، الأول: عُرف عنه الجمال والتفاؤل... والآخر: عُرف بشؤمه ولونه القاتم الحزين، لذا استمدّ منها قيمة اللون وجماله الذي يضيفه على الإنسان، فمن خلاله يُعرف حزنه أو فرحه.

وأخيرًا، نخلص إلى أنّ الألوان التي تم رصدها في وصف جمال الطبيعة (الصامتة والحية) تعددت بتعدد ما هو ماثلٌ فيها، لذا عرفنا التنوع والاختلاف وكذلك التشابه في تناول الشعراء للطبيعة وتصوير ألوانها الزاهية. فالشاعر وقف أمامها مسحورًا بالجمال المبثوث حوله فقام بنقلها إلى شعره، وهي تعبر عن مدى تعلقه ودهشته بهذا الجمال، إذ نجد ألوانًا شتى لعناصر الطبيعة قدمها في سياق شعري عبّر عن رقته ومدى استمتاعه بهذه القيم الجمالية التي استقاها من ألوان الطبيعة. واللون وسع من خياله ومادته الشعرية بما أضاف من اختلاف وتمازج وتناسق لوني جعل من شعره لوحة مطرزة بألوان مستمدة من الطبيعة. كذلك نجد الشاعر الأندلسي وظف اللون وجمال الطبيعة في تعبيره عن حالته النفسية التي كان الحب عنوانها فرحًا كان أم حزنًا، مما يدل على أنّ الألوان في تمازجها مع الطبيعة كان واقعيًّا لما هو مشاهد ومرئي.

واللون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط من دون تغير المزاج والإحساس، بل نراه يؤثر في الخبرة الجمالية أيضًا معتمدًا على حاسة البصر أو غيرها، والشاعر لا يقدم مجموعة ألوان موجودة أمامه بل ينقل الإحساس ووقعه في نفسيته، فاللون الأبيض كان له وقعٌ حَسَن عليه، لذا نراه يستعمله في تعبيره عن فرحه وتفاؤله، وأما اللون الأسود فكان العكس وهكذا بقية الألوان، وكان لكلٍّ منها وقعها وتأثيرها النفسي، وهذا الأمر عائد إلى الموروث والبيئة، فقيمة اللون وجماله يتغير بتغير الإدراك والشعور الذي هو متغير دائمًا، عند كل شخص وفي أي زمان وأي مكان، وكما يعلم الجميع.

الفصل الثالث

جمالية القيم الروحية

والتشكيل الجمالي للقبح

جمالية القيم الروحية :

المبحث الأول : الحياة والموت وفلسفتهما الجمالية.

المبحث الثاني : الغربة والحنين وجماليتهما الروحية.

المبحث الثالث : التشكيل الجمالي للقبح.

المبحث الأول

الحياة والموت وفلسفتهما الجمالية

إنّ الحياة والموت شكلتا جزءًا كبيرًا من وجود الإنسان واحتلّ القلق والحيرة إزاءهما ذهنه، وهو يواكب هذه الديمومة الحياتية الرتيبة ما بين الحياة ومتطلباتها سطوة الموت الذي هو نقيض الحياة[١]. فنرى الإنسان يستسلم تارة لمتطلبات الحياة ممارسًا إياها بكل حيوية متجاوزًا العراقيل التي أمامه. ويرفض الخضوع متمردًا ويحاول تكوين ذاته في خضم مجريات الحياة تارة أخرى. وهنا تكمن القيمة الإنسانية التي ميزه الله عز وجل بها. فالإنسان أحبّ الحياة وتعلق بها مع علمه بوجود حقيقة الموت الذي ينهي الحياة. ومن هنا يبدأ الصراع الفكري للإنسان ما بين الرفض والقبول، رفض العيش في حياةٍ هو يعلم أنّ لها نهاية حتمية وقبوله بهذه النهاية - وهو مرغم - إذ ليس له سلطان على الموت بل العكس، وهذا الأمر كوّن عنده قلقًا مستمرًّا متكوّنًا «من الحرص على الحياة والخوف من الموت بعيدًا عن أي اعتبار عقائدي»[٢].

وقلق الموت تولد حالة انفعالية غير سارّة، فهو يجعل من الفرد متأملاً في وفاته هو، متضمنًا مشاعر ذاتية من عدم السرور والانشغال بمظاهر النفس، مبتعدًا عن مباهج الحياة المتمثلة بقيم الجمال الموجودة حوله[٣].

إنّ الإنسان موقنٌ أنّ الموت قدرٌ يستهدف الحياة، لذا نرى الصراع والمقت والتناسي أبرز السمات الإنسانية التي أراد من خلالها مجابهة الموت، وكذلك الانحياز والحرص على الحياة، وهو نزوع إنساني طبيعي؛ لأنّ الحياة مكمن الآمال والأحلام والإنجازات قبالة الموت الذي هو اغتيال للآمال ووأْد الأحلام، لذا فالحياة مضمون إيجابي يقابل الموت الذي هو معنى مجرد ومضمون سلبي، ومن هنا نشأ الصراع بينهما. وهذا الصراع في جوهره صراع بين جميل مرغوب فيه يُخاف عليه (الحياة) وجليل مرهوب

(١) ينظر: الموت والعبقرية: ٥.
(٢) الحياة والموت في شعر عهد بني أيوب (٥٦٧-٦٤٨هـ) (رسالة ماجستير): ١.
(٣) ينظر: قلق الموت: ٣٩.

منه يُخاف وقوعه (الموت)؛ إلا أنّ الجميل يسعى إلى طلب الديمومة بإرادة عاجزة مغلوبة، والجليل يأبى ويقول باستحالة الخلود وحتمية الموت المقدر(١).

إذن، فالموت حادث عنيف يكسر إيقاع الحياة الرتيب نسبيًّا، بل يوقف دورتها ويجعلها تقف جامدة عند تاريخ يستحيل أن تتحرك بعده، فإذا كانت في الحياة الدنيا للإنسان حوادث مهمة فإن الموت آخرها وأهمها ومُنهيها، مع ذلك فاتجاهنا نحو الموت اتجاه متناقض، ومرجع هذا التناقض أننا نُسلّم به ولا نُذكره، لكننا مع ذلك نكرهه ونمقته مع توقعه، لكن معظمنا يود من صميم قلبه أن يتأخر مجيئه، فالموت إذن قيمة مجهولة عنا، وهنا تكمن جماليته وجلاله(٢).

والشعراء وقفوا يصورون قضايا الدنيا الكثيرة وحازت ثنائية الحياة والموت حيزًا كبيرًا من تأملاتهم، «ولا شك في أنّ الشعر من أقدر الأنواع الأدبية على تصوير التجربة الإنسانية في مواجهة الكون والحياة»(٣). لذا كوّن الشاعر في فكره القيمة الجمالية من وراء حياته وتجاربه فيها وتصوير نهايته وجعلها ذات قيمة إنسانية جمالية، لكي تخلد ذكره وتعطي لحياته معنى.

والمعاناة الحقيقية توثق الصلة بين الشاعر وموضوعه وتجعلها أكثر عمقًا وتفاعلاً، وهذا ما نجده منعكسًا بوضوح على النتاج الشعري الذي سنقدمه لاحقًا. ونبدأ الحديث عن فلسفة الحياة وقيمتها الجمالية فيما يخص الشاعر الأندلسي وشعره.

الحياة:

أحبَّ الأندلسي الحياة وعاش تفاصيلها بكل نشاط وحيوية، مكونًا في خياله الشعري القيمة الجمالية من وراء حياته وأسباب عيشه في الدنيا، لذا نراه يتمسك بالحياة مقبلاً عليها بنهم محاولاً الاستمتاع بلذائذها، فالأندلسي أكثر شغفًا وتعلقًا بالحياة لأنّ بلاده تميزت بالجمال والحرية وكثرة وسائل اللهو والمتعة من مجالس للغناء والخمر والأدب.

وبما أنّ الحياة مرهونة بحدث آخر يحد من كيانها ويهدد دوامها وهو حدث الموت، نرى الشاعر الأندلسي يحاول أن يسير مع الحياة بوجود الموت إلى جانبها زاهدًا فيها

(١) ينظر: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام: ١١١.
(٢) ينظر: قلق الموت: ١٧.
(٣) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: ١٣.

مرة، أو يائسًا منها حزينًا مرة أخرى، أو على العكس تمامًا نراه فرحًا تأخذه حياة اللهو والمتعة هربًا كان أم استسلامًا لغرائزه، أو ربما شعورًا منه بقيمة هذه الحياة ومعرفة جمالها. لذا نجده يستمتع بكل لحظة منها من دون شعور بخوف من هذا المجهول (الموت) الذي يتربص به كل حين، وينقضّ عليه في أي وقت.

لقد جعلت الحياة الشاعر يُكثر من التفكير والتأمل فيها، فمصير الإنسان وحتمية الأقدار وكثرة نزول البلاء وضعفه أمامه جعل منه المتأمل الباحث عن الأسباب والقيم الروحية والجمالية التي تكوّن حياته ونظرته الفلسفية تجاهه. فالشاعر الأندلسي الذي ذاق حلاوة الإيمان والتقوى وشعر بقرب الأجل وقصر الحياة وزوالها زهد فيها ودعا إلى التخلي عن لذاتها متخذًا موقفًا سلبيًّا من الحياة في أغلب الأوقات.

إنّ التيار المادي الحسي العابث في الأندلس أثر في تقوية التيار المتمسك بالعفة والطهارة والتزهد في الدنيا ومتاعها، وهذا الأمر جاء كردِّ فعلٍ طبيعي على التيار الأول[1]، وصار شعراء الزهد تبعًا لذلك يعيشون في أجواء روحانية فيها نفور عن الدنيا ورفض زخرفها وإحساس عميق بقربهم لما بعدها، وهذا جعلهم ينصرفون عن المادة وتفرغهم للروح ومجاهدة النفس وترويضها عن الاستمتاع بكل ما في الحياة. وكان لهذا الأمر تأثير نفسي واضح في الشعر، فالدنيا لا تشغلهم عن التفكير في العبادة والتقرب من الله عز وجل ابتغاء رضوانه ورحمته[2]؛ مما قدّم لنا صورة عن حياة الزاهد الذي أيقن قرب موته واستسلامه بهذا القضاء، مكونًا القيمة الجمالية لحياة الإنسان المستقيم الزاهد في الحياة خوفًا من العقاب أو حبًّا في التقرب والثواب.

إنّ الحياة الدنيا دار فناء فعلى المرء ألّا تغره بآمالها الكاذبة الخادعة، وفي هذه المعاني يقول ابن عبد ربه:

ألا إنّما الدُّنيا نضارةُ أيْكةٍ ... إذا اخضرَّ منها جانبٌ جَفَّ جانبُ
هِيَ الدَّار ما الآمالُ إلا فَجَائعٌ ... عليها ولا اللَّذّاتُ إلا مصائبُ[3]

(١) ينظر: صورة المجتمع الأندلسي: ١٨٧.
(٢) ينظر: الأدب العربي في الأندلس، د. علي محمد سلامة: ٢٢٢.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٢١-٢٢.

فالشاعر جعل للذات حياة يعيشها في الدنيا، وهذه الحياة هي مصائب للإنسان لأنها تجره إلى عذاب أليم يوم الحساب، وما دامت الحياة دار فناء فلماذا نبكي على من ذهب منها وإننا غدًا لذاهبون أيضًا.

وأما الزاهد أبو وهب عبد الرحمن العباسي القرطبي (ت٣٤٤ هـ)[١] الذي لم يكن يملك منزلاً يقيه البرد وينام فيه، ولا ثوبًا غير الثوب الذي يستر جسده، ولا مالاً يكنزه يقيه شر المصائب وفتن الحياة وخوف الفقر وسؤال الآخرين، يقول:

أنا في حالتي التي قَد تَراني ... أحسنُ الناسِ إن تفكَّرْتَ حالا
منزلي حيثُ شئتُ مِن مُستقرِّ الـ ... ـأرضِ، أُسقى من المياهِ زلالا
ليسَ لي كسوةٌ أخافُ عليها ... من مُغيرٍ، ولا ترى ليَ مالا
أجعلُ الساعدَ اليمينَ وِسادي ... ثمّ أَثنيِ إذا انقلبتُ الشِّمالا
قد تلذذتُ حقبةً بأمورٍ ... فتدبّرتُها فكانتْ خيالا[٢]

إنه يرى نفسه أسعد الناس لأنه لا يملك شيئًا يخاف عليه من مغير أو ناهب وتكفيه جرعات من ماء، وإذا نام اتخذ يمينه وسادة فإن تعب ثنى الشمال وسادة أيضًا. إنّ هذه النظرة التي قد تكونت عند الشاعر للحياة هي نظرة القانع لما عنده وإن لم يكن شيئًا معللاً نفسه بأنه الأفضل، فهو لا ينشغل بأمور الدنيا وما ينشغل بها غيره من سلطان ومتاع وصراع من أجل العيش. فالقيمة التي كوّنها داخل ذاته في عدم الانشغال بغير السعادة الروحية التي لا نجدها عند كثير ممن يملكون من متاع الحياة الشيء الكثير. ويبدو أنّ شاعرنا قنع بهذه الحياة وأحسّ بسعادتها وجمالها فنراه يقول أيضًا:

تنامُ وقد أعِدّ لكَ السُّهادُ ... وتوقِنُ بالرحيلِ وليس زادُ
وتصبحُ مثلَ ما تُمسي مضيعًا ... كأنّكَ لستَ تَدري ما المرادُ
أتَطمعُ أنْ تَفوزَ غدًا هنيئًا ... ولم يكُ منكَ في الدنيا اجتهادُ
إذا فرّطتَ في تقديمِ زرعٍ ... فكيفَ يكونُ من عدمٍ حصادُ[٣]

إنه يتعجب ممن يقضي ليله ونهاره في النوم واللهو وهو يعلم أنّه قد هُيِّئ له سهادٌ طويل من دون اتخاذ زاد لهذه الرحلة، بل العكس فهو ساهٍ غير دارٍ من أمره شيئًا. إنّ

(١) هو أبو وهب عبد الرحمن العباسي، كان زاهدًا مجاب الدعوة، سكن قرطبة ومات فيها، وعُرف بين الناس أنه مدخول العقل. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٥٨/١، ونفح الطيب: ٢٢٦/٣.
(٢) المغرب في حلى المغرب: ٥٨/١.
(٣) نفح الطيب: ٢٢٦/٣.

القيمة الجمالية من وراء حياة الزاهد تكمن في محاسبة النفس واتخاذ العبادة والتنسك منهجًا في الحياة، وهذه هي التي تبلغه الدرجات العلى عند الله سبحانه وتعالى.

وهذا أبو الوليد الباجي (ت٤٧٤هـ)[١] ينصح بالزهد في الدنيا وعيش حياة الكفاف لأنّ الفناء والموت هو عاقبة كل إنسان. يقول:

تبلّغْ إلى الدنيا بأيسرِ زادِ ... فإنّكَ عنها راحلٌ لمَعادِ
وغُضَّ عنِ الدنيا وزخرفِ أهلِها ... جفونَكَ واكحلْها بطولِ سُهادِ
وجاهدْ عنِ اللذاتِ نفسَكَ جاهدًا ... فإنّ جهادَ النفسِ خيرُ جِهادِ
فما هذهِ الدنيا بدارِ إقامةٍ ... فيُعتدّ من أغراضِها بعتادِ
وما هي إلّا دارُ لهوٍ وفتنةٍ ... وإن قصارى أهلها لِنفادِ[٢]

فقيمة العيش في الحياة عنده في جعلها المبلغ التي توصله إلى الحياة الآخرة، وذلك من خلال ترك مفاتنها الفانية والاستعداد للدار الباقية بجهاد النفس؛ لأنّ غاية الدنيا وجمالها سراب غير باقٍ.

إذن، القيمة الجمالية للشعر الذي مثّل حياة الشاعر الأندلسي الزاهد تكمن في ترك الملذات مخافة العذاب، وهذا الأمر أعطى بُعدًا نفسيًّا وقيمة روحية له، فهو العبد الطائع لأوامر من يعبد، بل إنه ترك المباح مخافة الوقوع في غير المباح، وهذا تعب وإرهاق للنفس ارتضاه الزاهد كي ينال الدرجة الرفيعة والمكانة عند الله عز وجل. مع أنّ هذا الأمر ولّد لديهم موقفًا سلبيًّا من الحياة من خلال هذه النظرة الضيقة، فهي لا تصور إلا الجانب المعتم من الحياة مهملة الجانب المشرق منها وما فيها من قيم جمالية (مباحة) هي من صميم الحياة والعيش في الدنيا.

ومن هنا فقد يكون مثل هؤلاء الشعراء لم تُتَح لهم فرص الشهرة والكسب والثراء، فآثروا الانزواء خلف الزهد وترك تلك الأمور المادية، والتوجه إلى القيم الروحية والمعنوية السامية التي ترفع من شأنهم ومن شعرهم عوضًا عن الثراء والمال والمنصب.

---

(١) أبو الوليد سليمان بن خلف بن سعد بن أيوب التجيبي، أحد أقطاب المذهب المالكي، كانت له رحلة إلى المشرق، وله تصانيف عدة، توفي سنة (٤٧٤هـ). ينظر: قلائد العقيان: ٥٩٩/٣، والمغرب في حلى المغرب: ٤٠٤/١، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٧٦/٣/٢، ونفح الطيب: ٦٧/٢.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٨٣/٣/٢.

وكان شعرهم صورة واقعية وواضحة لهذا الزهد، وبرز فيه كل تلك القيم الجمالية للروح وأبقت على نفوسهم الشفافة والواضحة ومشاعرهم الحقيقية بلا زيف أو مبالغة أو تزويق.

وأما القسم الآخر من شعراء الأندلس وهم الذين سئموا الحياة لعدم قدرتهم على تحمّل أعباء العيش وتكاليفه ، فإننا نرى الحزن واليأس وتكالب الخطوب عليهم بسبب كثرة الأزمات والمصائب. ومن هنا كانت القيمة الجمالية المرتبطة بالحياة عندهم قد اهتزت، فاقدين إيمانهم بالحياة وحبهم لها، لذا اتجهوا للتزهد وترك الدنيا في أخريات حياتهم ليمثل حالة من حالات الشعور بانقضاء العمر والتحسر على ما فات منه من دون جدوى، ومن دون أن يجدوا معنًى لحياتهم التي قضوها. وهذا دعاهم للتنسك في أواخر أعمارهم تائبين متمسكين بالقيم الروحية، جاعلين منها عنصر الجمال عندهم، لذلك نراهم يميلون إلى الطعن بغدر الأيام وغرور الحياة ومكرها، ونظرتهم وتصورهم للحياة متداخلة مع نظرة وتصور شعراء الزهد، وما عُرف عن شعرهم من قيم ومبادئ.

فالشاعر ابن عبد ربه نراه متشائمًا في نظرته للحياة؛ لأنها خلت من كل خير، فهي تنتقل من سيئ إلى أسوأ؛ لأنّ أهل اللؤم والبخل هم من بقي فيها وللأسف الشديد، فأهل الخير والكرم من الناس قد غادروها وبقي أهل الشح والطمع والشر، فلنستمع إلى قوله البليغ في هذا:

وأيّام خلَتْ من كلِّ خَيْرٍ ودُنيا قد تَوَزّعها الكِلابُ
كلابٌ لو سألتَهم تُرَابًا لقالوا: عندنا انقطع التّرابُ[1]

هذه نظرة متشائمة نحو الحياة؛ لأنّ قيمة العيش فيها بحسب نظر الشاعر قد زالت ولم يعد هناك مكان لعنصر الخير فيها. هذا فيما يخص نظرة الشاعر ومدى تأثره بالحياة والبيئة من حوله. أما إذا أحس الإنسان بقرب أجله لمرض أو علّةٍ فنراه يندب حظه ونفسه ويتأمل أيام حياته. وهذا ما حدث للشاعر ابن شُهيد، فقد جعلته علته التي أُصيب بها في أخريات حياته وأقعدته عن الحركة وتسببت في موته فيما بعد، قد جعلت قيمة الحياة والتعلق بها تخبت وتتلاشى، بل تزول رويدًا رويدًا. يقول:

تَأمَّلتُ ما أفنيت مِن طَول مُدَّتي فلم أرَهُ إلا كلمحةِ ناظِرِ

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٢٥.

وحَصَّلْتُ ما أدركْتُ مِن طَول لذّتي فلم ألْفِهِ إلّا كصَفْقةِ خاسِرِ
وَما أنا إلا رَهْنُ ما قَدَّمَتْ يَدي إذا غادَرُوني بَيْنَ أَهْلِ المَقابِرِ(١)

إنّ إحساسه بخيبة الأمل للعمر الذي انقضى وتراكم همومه متأملاً أيام حياته ليراها قصيرة، بل هي صفقة خاسرة أيضًا لكثرة ما أسرف فيها وارتكب من الآثام، لكن نجاته من العذاب بعد موته تكون بما قدمت يداه من صالح الأعمال، وهنا تكمن جمالية الحياة وقيمتها عنده، إذ هو قريب من الموت بأن يحس بطعم الحياة ولو لآخر مرة، وتحسّس جماليته من خلال هذا التعلق وطلب العمل الصالح الذي أراد فعله ولم يفعله سلفًا. فلا يجوز للإنسان أن يتأسف على ما فاته أو ما حرمته الحياة؛ لأنّ هذا التأسف لن يجدي نفعًا؛ لأنّ الحياة ماضية غير متوقفة وهي إن أخذت لا تعطي، وإن أعطت أخذته مرة أخرى؛ لكن ابن شُهيد على الرغم من دعوته السابقة نراه يقول في نصٍّ آخر:

ولمَّا رأَيْتُ العَيْشَ وَلّى برأسِهِ وأيقَنْتُ أن المَوْتَ لا شَكَّ لاحِقِي
تمنَّيْتُ أنِّي ساكِنٌ في غَيابةٍ بأَعْلَى مَهَبِّ الرِّيحِ في رأسِ شاهِقِ(٢)

إنّ ذات الشاعر حين إحساسها بقرب رحيلها من الحياة تُحدث صراعًا متأججًا بين نهايته الحتمية وتلهفه إلى الحياة وتمسكه بها، وهذه غريزة أوجدها الله تعالى في الإنسان وهو حب البقاء وكره الموت، فالشاعر حين أدرك أنّ الموت يتوجه نحوه مرسلاً كل يوم علامة من علاماته يتمنى لو يستطيع الهرب منه وذلك بأن يسكن بأعلى قمة من جبلٍ عالٍ لا يدركه أحد، لكن أنّى له هذا والموت لا يقف شيء أمامه، فقيمة هذا الإنسان الذي كوّنه الشاعر هو في حبه وتعلّقه بالحياة على الرغم من الصعاب وما أحسه من غبن وإرهاق وألم وحزن، إلا أنه لم ينسَ حبه وتعلقه بهذا الجمال ألا وهو الحياة.

وأما عن شعر أبي إسحاق الألبيري، فكان على عادته من الزهد والتمسك بالقيم الدينية، ومن هنا فقد برزت هذه القيم في شعره في مثل قوله:

لا عَيشَ يَصفو لِلمُلوكِ وَإِنَّما تَصفو وَتُحمَدُ عيشَةُ النُسّاكِ(٣)

(١) ديوان ابن شُهيد: ١١٣.
(٢) م. ن: ١٣٣.
(٣) ديوان أبي إسحاق الألبيري: ٤٣.

إنّ فلسفة الزهد في الحياة والتمسك بما يوصل للآخرة هو القيمة العليا التي نادى بها دعاة الزهد في كل عصر. فجمال حياتهم وقيمتها في ترك ما بين أيديهم من مُلك والعيش في الدنيا على شاكلة النسّاك المتعبدين؛ لأنها الحياة الحقيقية التي يُثاب المرء عليها في دنياه وآخرته، ويكون ثواب الدنيا في صفوة وراحة النفس من هموم العيش والمُلك ومعاناتهما، وهذا الأمر من أعظم القيم الروحية التي نالها الزاهد في حياته وقنع بها وترجمها في شعره.

ومن ثَمَّ نرى الألبيري يتعجب من الذين يتلذذون ويسعدون بالحياة غافلين عن مصيرهم المحتوم (الموت) مع علمهم بأنه يتربص بهم. فالموت كحامل سهم يفاجئ ويرمي بسهامه في أية لحظة، فلنستمع لقوله:

كَيفَ يَلتَذُّ بِالحَياةِ لَبيبٌ ... فَوَّقَت نَحوَهُ المَنِيَّةُ أَسهُمْ
لَيسَ يَدري مَتى يُفاجيهِ مِنها ... صائِبٌ يَقصِفُ الظُّهورَ وَيَقصِمْ[1]

وهذا السميسر الألبيري يقول أيضًا:

لا تغرَّنّكَ الحياةُ فموجودُها عَدَمْ
ليس في البرقِ مُتعةٌ لامرئٍ يخبطُ الظَّلَمْ[2]

إنّ دوام الحياة وما فيها محال، والبيت الأول يعكس مفارقة معيشة بين مفاتن الحياة وغرورها ودوامها، ومثل هذه الحياة بزينتها وغرورها ومفاتنها كالذي يرتجي في ضوء البرق الخاطف نورًا وضياءً في ظلام أو سواد، والبيتان عكسا القيم الروحية الجمالية لحياة الشاعر الذي قد نراه من خلالهما في التأسف على ما فاته ولا سيما بقوله الهجاء والإفحاش به، والنَّيل من الآخرين والطعن بهم وبأعراضهم.

ومن هنا فالشاعر السميسر يبرز هذه القيم الجمالية الروحية بعد معاناة مع الواقع وما فيه. فكان شعره ناجمًا عن غربة معيشة صادقة، نابعًا من تمثل عميق لهذه القيم والمفاهيم الروحية.

وكذلك نجد شاعرًا آخر وهو ابن وهبون المرسي (ت٤٨٣ هـ) يتحدث عن حياته وكل من شاكله من الشعراء ومن سار سيرهم في مدح السلطان وأهل النفوذ، يقول:

---

(١) م. ن: ٥٧.
(٢) السميسر، حياته وشعره (بحث): ١٥٠.

لكـــم خُلِقْنـــا ولـــم نُخلَـــقْ لأنفسِـــنا فإنّمـــا نحـــنُ تحميـــدٌ وتمجيـــدُ[1]

إنّ الشاعر يجد لنفسه حياةً بُنيت على أساس النفاق، فهو يعلن عنها صراحة دونما حرج أو تردد، ويرى أنه لم يخلق لنفسه وللتمتع بالحياة وإنما خُلِق لأ هل النفوذ والسلطان ومن يمتلك المال، ومن ثَمّ لا يجد في نفاقه هذا غرابة فما سبب خلقه ـــ بحسب رأيه ـــ سوى من أجل مصلحتهم وتحميدهم وتمجيد أفعالهم. إنّ قيمة الحياة عنده منهارة تبحث عن ذاتها فلا تجده سوى في أحضان النفاق الذي أعلنه، ولذا لم يجد لذةً وإحساسًا بجمال الحياة لأنه مسلوب الإرادة والإحساس، فحياته مرهونة بقوة نفاقه وإخلاصه فيه دونما ذكر أو رسمٍ لحياته الخاصة.

إنّ شعراء هذا القسم والقسم الأول تداخلت أفكارهم ونظرتهم نحو الحياة متمثلة بالدعوة إلى الزهد فيها وعدم الاغترار والاطمئنان إليها، فهي مليئة بالتناقضات والغدر، وعمر الإنسان فيها قصير مهما طال، ولا بدَّ من استثماره بالعمل الصالح، لذا وجدنا عند شعراء القسم الثاني نظرة مختلفة من خلال القيمة العليا للحياة في تأملات تكشف عن تجربة ومعاناة مرَّ بها الشاعر انعكست على موقفه من الحياة ونظرته إليها، لذا وجدنا التشاؤم والإحساس بفقد الذات والاتجاه نحو الهروب والتزهد والدعوة للاستسلام لحتمية الموت والرضوخ لواقع الحياة مهما كان.

إنّ جمال الحياة وقيمتها في ظاهريته وشعورنا به وتحسس أنفسنا بموجوداته، وإن كثر فيه الألم والحزن وخيبة الأمل، إلا أنّ إحساس الإنسان تجاه ما يرى ويتلمس يكون أقوى وأكثر ملازمة من الذي يسمع ولا يراه، فالموت من الأمور الغيبية غير الظاهرة سوى في نتائجه، ولذلك نرى الكثير من الناس في غفلة عن ترقبه أو في تغافل عنه والتمسك بالحياة وما فيها من متع ولذة ولهو. وهؤلاء هم شعراء القسم الثالث في هذا المبحث، فهم على النقيض من سابقيهم، إذ نظروا إلى الحياة بعين المحبة والشعور بقيمة وجمال ما حولهم، داعين إلى أنواع من الملذات من مجون وخمر وترك الهموم والعيش من أجل اللهو والمتعة فقط، وهذه نظرة سلبية أيضًا؛ لأنها لا ترى من الحياة إلا اللذة، وهذه كانت ردة فعل للموت أو لطبيعة الحياة المترفة التي عاشها البعض، مع جزئية

(١) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٢٦.

نظرتهم هذه، وذلك بإشباع النفس بالمتع وترك الهموم دون التفكير بمصيرهم وجعل همهم في اغتنام الفرصة لنيل حياة اللهو والمجون.

ولذا وجدنا بعض الشعراء لهم مذهب خاص في العيش يقوم على أساس أنّ القيمة الحقيقية للحياة تكمن في حياة المجون والطرب والخمرة، و هذا ما نادى به أبو عامر بن مسلمة حين قال:

يـــا نـــديمي قـــم اصـــطبحْ وعلـــى العـــود فـــاقترحْ
إنمـــا العـــيش بالسَّـــما ع وبالنـــاي والقَـــدَحْ[1]

ومن الشعراء مَن دعا إلى اغتنام فرص الحياة لإحساسهم بقصرها وانقضائها، مما دفعهم إلى الإسراع في اقتناص اللذات واللهو في ريعان الشباب، فالحياة لا تجود بالأماني إلا في هذه المرحلة من عمرهم، فكلما تقدم العمر كلما كانوا أقرب للفناء، لذا نجد إحساسهم بالجمال أقوى من غيرهم؛ وذلك لطلبهم ولسعيهم نحو هذا الإحساس، فهم يبحثون عن أية قيمة جمالية تزيد من نشوتهم وطربهم وتنسيهم هموم حياتهم اليومية، فالطبيعة بجمالها والخمرة بنشوتها والمرأة بسحرها زاد من أعمارهم ومدَّ في آجالهم؛ لأنّ شعور الإنسان بقيمة اللحظة التي يحيا ها هو المعنى الحقيقي من عيشه وحياته التي يرجوها ويطلبها. لذا نجد الشاعر عبادة بن ماء السماء يدعو إلى اغتنام اللذة في عهد الصبا والشباب في مثل قوله:

أجْـلُ المدامـةَ فهـي خيـرُ عـروسِ تجلـو كـروبَ الـنفسِ بـالتنفيسِ
واسـتَغْنِمِ اللـذّاتِ فـي عهـد الصِّـبَا وأوانـهِ لا عطـرَ بعـدَ عـروسِ[2]

ويقول أيضًا:

اشـــربْ فعهـــدُ الشـــبابِ مُغْتَـــنَمُ وفرصـــةٌ فـــي فواتِهـــا نَـــدَمُ[3]

إنّ عمرَ الإنسان في مرحلة الصِّبا والشباب يكون ذا قيمة من الناحية الجسدية والعقلية، فقوة الأول وعدم نضج الثاني جعل من الإنسان في هذه المرحلة يصارع همومَ الحياة بقوة، داعيًا إلى التمسك بالأمل واغتنام الفرص لأنّ في (فواتِها ندمُ) على حدِّ

(١) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٥٥.
(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١/١/٣٦٤.
(٣) م. ن: ق١/١/٣٦٤.

تعبيره. وقيمة حياة الشاب في قلة التفكير في عواقب الأمور، لذا نرى كثيرًا من الناس حين انقضاء هذه المرحلة يعودون لرشدهم نادمين تاركين ما كانوا عليه، والشعراء منهم.

ونجد ابن زيدون يدعو إلى اغتنام فرصة العيش واستغلال متع الحياة ولذائذها من دون انتظار. يقول في ذلك:

اغتنِمْ صفوَ الليالي إنّما العيشُ اختلاسُ[1]

ويكرر ابن عمار فكرة اغتنام الفرصة لكن بسرقتها من أيدي الزمان هذه المرة، يقول وهو يخاطب عضد الدولة:

يا عَضُدَ الدولةِ المصفّى من جوهرِ النَّبْلِ والذكاءِ
ماذا ترى في اصطباحِ يومٍ مذهَّبِ الصُّبحِ والمساءِ
نَسْرِقُهُ من يدي زمانٍ لم يَقسِمِ الرِّزقَ بالسَّواءِ[2]

إنّ الشاعر يحس بغبن في حياته لذا نراه يدعو إلى الشراب وسرقة فرصة اللهو واغتنامها. إنّ اللذائذ تأتي أحيانًا ممتزجة بشيء من المرارة في الحياة وهو الشعور بالغبن في تقسيم أسباب العيش ما بين الغنى والفقر أو الحاكم والمحكوم وهكذا، فقيمة حياة الإنسان كما يرسمها الشاعر في استحصاله قسرًا أسباب لهوه ما دام لم ينل منها ما يساويه بغيره ممن حوله.

وهذا المعتمد بن عباد يبلور فلسفته في الحياة وهو الملك الذي عاش حياة الترف وانقلاب الأحوال والسجن والذل والهوان. ونجد قيمة الحياة عنده قصيرة مهما طالت. ولذا جاءت دعوته بالتمتع بالحياة واغتنام فرص العيش فيها لأنها قصيرة سرعان ما تنقضي. يقول:

عَلِّل فُؤادَكَ قَد أَبَلّ عَليلُ وَاغنَم حَياتَكَ فَالبَقاءُ قَليلُ
لَو أَنَّ عُمرَكَ أَلفُ عامٍ كامِلٍ ما كانَ حَقًّا أَن يُقالَ طَويلُ[3]

إنّ جمال عمر الإنسان وقيمته فيما يقدّمه وما يخلد به هذا التقديم، لكن حين يفقد الأمل في البقاء ويشعر بدنو الأجل وقِصر العمر، يحاول تكوين مفهوم اغتنام الفرصة

(١) ديوان ابن زيدون: ٦٧.
(٢) قلائد العقيان: ٢٥٧/١. ولم ترد الأبيات في مجموع شعره.
(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ٢٥.

و عدم ترك أية لحظة من دون اغتنامها، لكنه لم يحدد كيفية هذا الاغتنام، فهو الملك الشاعر الذي عُرف برهافة الحس، لذا لم يجد سوى هذا التعليل النفسي، وطلب الإسراع في تكوين الإنسان لذاته؛ لأنّ ساعات العمر في انقضاء مهما طالت!!

إذن، اختلف شعراء الأندلس في تكوين الفلسفة الجمالية التي نظروا بها إلى الحياة، ما بين زاهد ورافض أو محب قانع بها. فالأندلسي إجمالاً توّاقٌ إلى البقاء في الحياة، وما كان توجههم إلى الزهد سوى محاولة منهم لتحويل العمر الفاني إلى عمر باقٍ، من خلال إعطاء القيمة والجمال للحياة التي على المرء أن يستثمرها أحسن استثمار. وما قام به قسم من الشعراء الأندلسيين في طلب اللهو والمتعة، فهو عشق شديد للبقاء في الحياة أيضًا، ولكن بتوهّم وجودها فيما طلبوا من متع فانية ولهو محدود.

الموت:

الموت أمرٌ حتميٌّ ليس على الإنسان فقط، بل على المخلوقات كلها. ومشكلة الموت ليست وليدة اليوم، بل إنها شغلت حيزًا كبيرًا من تفكير الإنسان منذ أقدم العصور. فقد عولجت هذه الإشكالية عبر مختلف مراحل الفكر البشري ومستوياته، بدءًا من الفكر الأسطوري مثل أسطورة كلكامش، ومن ثَمَّ عالجها الفكر الديني من خلال أشهر الديانات، اليهودية والنصرانية والإسلامية. كما عالجها الفكر الفلسفي أيضًا من خلال ما قدّمه كبار الفلاسفة من دراسات وأبحاث. من هنا نجد أنّ تفكير الإنسان في حاله وتاريخه من أين أتى؟ وإلى أين هو ذاهب؟ يولّد أسئلة كثيرة تولّد هي بدورها عدم الراحة والقلق والخوف. وليس هذا الخوف إلا خوفًا من المجهول والغامض؛ لأنّ في الموت جوانب كثيرة مجهولة غامضة وخفية، كما أنها خبرة جديدة غير مسبوقة، ولذا يخاف كل إنسان من الموت بدرجات متفاوتة، لكن هنالك عوامل تؤثر في مدى خوفنا من الموت وكرهنا له، منها ضعف الإيمان وعدم قوة العقيدة وتناقض التسليم بأمور الدين... وما إلى ذلك(١).

و«هنالك تلازم لا انفكاك منه بين الحياة والموت، وذلك أنّ الموت هو النهاية الطبيعية والتي لا بد منها للحياة، وهذه حقيقة لا يمكن الجدل فيها»(٢). ولكن هذا التلازم غير حقيقي لأنّ الحياة «المبدأ الذي يجعل الكائن متصفًا بصفات معينة و هي عكس

(١) ينظر: المعرفة الجمالية في الموت (بحث): ٥٥-٥٦.
(٢) النفس (انفعالاتها وأمراضها وعلاجها): ٧٠٨/٢.

الموت»[١] الذي ينهي هذه الصفات، وهذا يحتّم عدم اجتماعهما مع وجود الصلة والتلازم بينهما، ولأنّ «الإحساس بتفاهة الحياة وعبثيتها متأتٍّ من فجيعة الموت، فالموت موجود متطور منذ بداية الحياة، وهو مقارن للحياة، إذ لا ينفصل عنها أنى وُجدت»[٢].

وبما أنّ الموت واقع لا محالة يجدر بالإنسان تقبله ليحفظ من ذاته التوازن الشخصي، مبعدًا عنها قلق الموت الذي يولّد فيه إرهاقًا شديدًا، وهذا يزداد إن لم يوازن الإنسان بين قلقي الموت والحياة، مما يجعلانه ينبذ كل شيء حتى الحياة نفسها.

ولذا لجأ الإنسان إلى الأديان ليُطمئن روحَهُ الحائرة أمام هذا القلق واللغز الذي حيّره، وهذا ما فعله الشاعر العربي حين اعتنق الإسلام، إذ جعل من الموت قضاء الله وحكمته في أن يعيش الإنسان عمرًا زائلاً في الدنيا، ومن ثَمَّ عمرًا خالدًا في الآخرة، وبهذا أبعد الخوف والرهبة من المجهول الذي ينتظر الإنسان بعد موته ــ بشكل نسبي ــ وجعل الحياة والموت اختبارًا وامتحانًا للإنسان لكي يوصلانه إلى حياة أخرى باقية[٣]، كما جاء في قوله تعالى: ﴿تَبَٰرَكَ ٱلَّذِى بِيَدِهِ ٱلْمُلْكُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ۝١ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ ۝٢﴾[٤].

وكثر الحديث عن الموت عند الفلاسفة والمتصوفة والشعراء، واختلفت وجهات نظرهم فيه ما بين حائرٍ تائه ومتقبل خاضع ورافض مشكك. فالموت عند الفلاسفة الذين تأثروا بالفلسفة اليونانية انتقال إلى حياة روحية خالصة هي أعظم وأوسع من الحياة التي يحياها الإنسان بجسده الفاني فهم متقبلون لهذا الموت غير خائفين منه بل نراهم يسعدون لتمام معرفتهم به، وهذا ما نجده عند ابن طفيل (ت٥٨١هـ) في (حي بن يقظان)[٥].

وأما عند الصوفي فالموت يخلّصه من قيود الجسد الذي يعوقه عن الاتحاد الأبدي بالله، فهو يجد في الموت ومفارقة الروح للجسد سعادته ومتعته لأنّ روحه تنال الخلد في الذات الإلهية[٦].

---

(١) فلسفة الموت عند اليونان (بحث): ٢٢.
(٢) العزلة والمجتمع: ١٤١.
(٣) ينظر: قلق الموت: ١٤.
(٤) سورة الملك: الآيتان: ١-٢.
(٥) ينظر: القيمة الروحية من الشعر العربي قديمه وحديثه: ١٦٣.
(٦) ينظر: القيمة الروحية من الشعر العربي قديمه وحديثه: ١٦٣.

وكثيرٌ هم الشعراء الذين أقلقتهم هذه المعضلة وأقضَّت مضاجعهم وشغلت أذهانهم، وقد بدت آثارها في سلوكهم ومجمل مواقفهم، فنظروا إلى الدنيا أو إلى الحياة نظرة متشائمة قاتمة مِلؤها الارتياب، فهي غدّارة غرّارة، وما الإنسان فيها إلا مخدوع مضلَّل يلهيه سراب كاذب عن حقيقة الموت الذي يترقبه كل حين. والذي ضاعف خوفه من الموت هو مباغتته للأحياء، فهو في عداد المجهول الذي لا يخضع لميقات، مما جعلهم ينساقون وراء ملذات الحياة - كما تقدم - تنسيهم رهبة الموت الذي يتسلل إليهم ببطء دون موعد(١).

وعلى الرغم من أنّ شعراء الأندلس آمنوا بالموت قدرًا محتّمًا ينزله الله على الإنسان، إلا أنّ الحزن ظلَّ قاسمهم المشترك لما يحسونه إزاء الحدث المؤلم. وهذا ما جعل تقاربًا في أفكارهم وتشابه حديثهم عنه. وهذا مرده إلى طبيعة النفس الإنسانية في مثل هذه الأحداث المتقاربة، فالموت واقع على الجميع، لذا كان الشعور والإحساس به متشابهًا ومتطابقًا عندهم.

والموت الجمالي يعني التغلب على الانقطاع بأن يحول الوعي -- عند الشاعر -- ذاته بوصفها وجودًا للموت إلى خطاب وحوار يبدأ من الموت نفسه، لكن لا ينتهي أبدًا لأنه يحيا في الموت من خلال تأمل مطلقيته وحضوره الكلي، وهذا التحول يعني أن تصبح الذات وجودًا للحياة التي ليست سوى مجال حركي لتحقق الإمكان(٢). فقيمة الذات الجمالية في وجودها ووعيها بالموت الذي يكوّن الإطار الخطابي الذي يخاطب به الوعي ذاته والذوات الأخرى، فيكون وجوده من خلال هذه القيمة الجمالية التي رآها في الموت.

إنّ الفكرة الجوهرية من وراء ذكر الموت وتأمله ومعرفة قيمته الجمالية الوصول إلى مفهوم الروح؛ لأنّ مفهوم الموت والروح مرتبطان ببعضهما البعض، وفي حقيقة الأمر يكون سؤالنا عن حقيقة الموت هو سؤال وبحث عن الروح، فإذا استطعنا أن نفهم جمالية الروح وقيمتها نكون قد تجاوزنا مشكلة الموت، وتخلصنا من الخوف والقلق تجاه الموت، بل نستطيع أن نحيا الحياة بسعادة وأن نتقبل الموت بسعادة أيضًا(٣). وهذا الأمر أوجده الإيمان ومعرفة الخالق ومدى الارتباط ما بين العبد وخالقه. ومن هنا وجدنا هذا

(١) ينظر: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام: ١١٢.
(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣١٥.
(٣) ينظر: المعرفة الجمالية في الموت (بحث): ٥٩.

الإحساس عند كثير من شعراء الأندلس الذين كانت أرواحهم متعلقة بالله سبحانه وتعالى، على عكس غيرهم ممن تاهوا في الحياة وأبعدوا أرواحهم عن القيمة الحقيقية والجمالية للروح، من ثمَّ خوفهم وشعورهم بالضياع إزاء الموت.

إنّ الشاعر عندما تمتد به الحياة وتدنو ساعته يتحدث عن الموت حديث الواعظ داعيًا إلى ترك ملذات الدنيا والاعتبار بأحوال الآخرين ممن تركوا الدنيا ولم ينالوا سوى القبر، «فالموت شيء طبيعي، والموت هو موتنا نحن ومع ذلك لا نفكر فيه إلا بوصفه موت الآخرين»[1]. لذا وجدنا أساليب بارزة ظهرت في الشعر الأندلسي في عرض فلسفة الموت دعوتهم للاتعاظ بمن مضى من خلال عرض شواهد من واقع الحياة والتاريخ، وهي تشير إلى فناء الأمم السابقة والحضارات القديمة والملوك والجبابرة... إلخ.

لكن أهم قيمة فلسفية جمالية بثها الشاعر الأندلسي في شعره حول مفهوم الموت قدرية الموت وحتميته على كل إنسان. وهذا عائد للإيمان بقضاء الله عز وجل، فالدنيا عندهم فانية زائلة، والموت هو الذي يحصد ما في الحياة من متع، وهذا الأمر كوّن العجز والتسليم بقوة الموت، وهو ما كوّن قيمة جمالية في شعرهم. لذا لم يكن هناك مجال للصراع مع قوة الخالق في حتمية الموت، وهذا أوجد عند بعضهم حزنًا وبكاءً ليس من قبيل الرفض، بل بسبب الغريزة وحب البقاء التي أوجدها الخالق في الإنسان.

وفلسفة كره الموت التي نجدها في شعرهم كان سببه تغيرًا في القيم الجمالية التي اعتادها الشاعر الأندلسي، فاللذة والمتعة اللتين أحسهما في شبابه ينغصهما عليه الشيب والعجز وإحساسٌ بقرب الموت، أو من الإصابة بالمرض، أو تقلب الزمان وزوال الملك. فهؤلاء وغيرهم نرى تمني الموت خلاصًا لهم مع كرهه. فهو أبرز القيم الروحية التي سيطرت على ذواتهم وإحساسهم بجمالية الحياة.

وعند تقدم العمر وظهور علامات الشيب والشيخوخة يكون الإنسان قد تسلم أولى رسائل الموت ومظاهره، «وإذا كان ثمة شيء أشد مرارة على النفس من الموت نفسه، فهو إحساس المرء بأنه سوف يموت»[2]. والشاعر كثيرًا ما نراه يبكي شبابه الذي كان فيه أشد قوة وقدرة جاعلاً من الموت شبحًا منتصبًا قبالته في كل لحظة؛ فالشيب يخمد

(١) الحب والحرب والحضارة والموت: ٢٧.
(٢) الإنسان والزمان: ١٠١.

ضوء الشباب الثاقب، و هو مطية الأجَل، و نذير الموت؛ بل ذهبوا أبعد من ذلك فعدوا الشيخوخة معنًى مرادفًا للموت نفسه، لما تولّده من إحساسٍ مُرٍّ بدنوِّ الأجل وانتهاء الحياة، و هو قدرٌ لا بُدَّ منه ولا خيار له سواه، فهو يَعقب الشباب بعد إدبارِه ببياضه الزاهر النافر[1]. فهذا ابن عبد ربه يقول:

سوادُ المرءِ تُنفدُهُ الليالي ... وإنْ كانتْ تَصيرُ إلى نَفادِ
فأسودُهُ يصيرُ إلى بَياضٍ ... وأبيضُهُ يعودُ إلى سَوادِ[2]

إنّ زمن الشاعر متحكم بجمال الشباب وقوته ومظهره، لذا نرى الليالي تنفدُهُ فتتبدل أحواله ويصبح الشيب دالًّا على التحول المستمر نحو الشيخوخة والوهن ثم الفناء. وفي قول الشاعر حسرة وألم على الشباب ومباهجه فهو يأس على الشباب وقصر عهده. ثم يعود في أخرى ليقدم لوحة شعرية يحاور فيه شبابه الذي غادره. يقول:

شَبابي كَيْفَ صِرْتَ إلى نَفادِ ... وَبُدِّلتَ البَياضَ مِنَ السَّوادِ
وَما أَبْقَى الحَوادِثُ مِنْكَ إلَّا ... كما أَبْقَتْ مِنَ القَمرِ الدَّآدي
فِرَاقُكَ عَرَّفَ الأَحْزَانَ قَلبي ... وَفَرَّقَ بَينَ جَفْني وَالرُّقَادِ
فَيا لنَعيمِ عَيْشٍ قَدْ تَوَلَّى ... ويا لِغليلِ حُزْنٍ مُسْتَفادِ[3]

إنّ جمال الروح وقيمته في شبابها، فإن تولى نرى عتابًا وسؤالاً عن سبب الرحيل. ونرى المصير بعده كيف لم تُبقِ الحوادث من العمر سوى القليل، و هذا القليل يقضيه في تحسّر وحزن وسهر، تحسر على نعيم كان فيه وحزن على قرب الرحيل، وترقب منه لموعد هذا الرحيل.

إنّ حتمية الموت أوجبت على الشعراء ذكر الفراق والضعف أمامه، وقدريته على الخلائق دون تميز بينهم، فالكل يشرب من كأس المنون، وبهذا المعنى صرح ابن دراج القسطلي في قوله:

بَقاءُ الخلائقِ رَهْنُ الفَناءِ ... وقَصْرُ التَّدانِي وَشيكُ التَّنائي
لقد حَلَّ مَنْ يَومُهُ لاقترابٍ ... وَقَدْ حانَ مَنْ عُمْرُه لانتِهاءِ
هلِ المُلكُ يَملِكُ ريبَ المَنونِ ... أَمِ العِزُّ يَصْرِفُ صَرْفَ القضاءِ
هُوَ الْمَوْتُ يصدَعُ شَمْلَ الجميعِ ... وَيَكسو الرُّبوعَ ثيابَ العفاءِ

(١) ينظر: الخوف في الشعر العربي: ١٦٩.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٥٧.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٥٥-٥٦.

يَبـــزَّ الحيـــاةَ بـــبطشٍ شـــديدٍ ويَلقـــى النفـــوسَ بـــدَاءٍ عيـــاءِ[1]

إنّ الموت لا يلبث أن يأتي مفرّقًا الشمل هادمًا لقيم الجمال التي كان الإنسان يتمتع بها، مكونًا قيمته الجديدة الخاصة بخلوده وحتميته، فالموت لا يُرَدُّ ولا تنفع معه الحيلة، ولا يمنعه مال ولا مُلك؛ لأنه قدر الجميع وهم أمامه سواء. وهذه أعظم قيم الموت في عدم تفريقه بين البشر.

ثم نرى ابن دراج يعود ليقول:

مَا أَحْسَنَ الصَّبْرَ فيما يَحْسُنُ الجَزَعُ وأَوْجَـدَ اليَـأْسَ مَـا قَـدْ أَعْـدَمَ الطَّمَـعُ
وللمنايـــا سِـــهامٌ غيـــرُ طائِشَـــةٍ وذو النُّهـــى بجميـــلِ الصَّـــبْرِ مُـــدَّرِعُ
فـإن خَلَـتْ للأَسـى فِـي شـجوها سُـنَنٌ فطالَمـــا أُحْمِـــدَتْ فِـــي كَظْمِهـــا البِـــدَعُ
وللفجـــائِعِ أَقـــدارٌ وأَفْجَعُهـــا للـــنَّفْسِ حَيْـــثُ تـــرى أَظفارَهـــا تَقَـــعُ
كَـــأَنَّ للمـــوتِ فينـــا ثـــأْرَ مُحْـــتَكِمٍ فمـــا بغيـــرِ الكـــريمِ الحُـــرِّ يَقْتَنِـــعُ[2]

إنّ الشاعر عبّر عن موقفه من الموت بذكر الأمثال والحكم والتحلي بالصبر والإيمان بالموت بأنه قدر الله وقضاؤه، وموقفه هذا عزاء لأهل الفقيد لأنه لم يُظهر جزعه وحزنه بقدر إيصاله لوصاياه في الصبر والإيمان، ومن ثَمَّ نراه يُقرُّ بحتمية الموت وأنّ البكاء لا يعيد شيئًا من خلال طلبه بالكفّ عن الجزع والهلع، فهما لا يدفعان الموت، يقول مخاطبًا أحدهم:

فـارْدُدْ زَفِيـرَكَ عَمَّـا لا مَـرَدَّ لَـهُ وارْجِـعْ دُمُوعَـكَ عَمَّـنْ لَـيْسَ يُرْتَجَـعُ[3]

إنّ الموت حقيقة واقعة لا محالة، وما موقف الشاعر منه إلا صيغة من صيغ الإدراك الواعي بحقيقته ولما فيه من رهبة وجلال من ناحية، ولما فيه من راحة أبدية لبعضهم لكونه حلًّا للتأزم النفسي والقلق الاجتماعي من ناحية أخرى. إنّ التقابل بين الرؤيتين يؤدي إلى الخروج بنتيجة أنّ هناك تناقضًا بين القيم على مستوياتها كافّة نتيجة سيادة قيم لم يكن لها أن تسود، مما يخلق لدى الشاعر فراغًا لا سبيل إلى ملئه سوى وسيلة ناجحة لكي يحقق ذاته المسلوبة.

---

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ١١٩.
(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ٣١٦-٣١٧.
(٣) م. ن: ٣١٩.

من هنا كان الشاعر الأندلسي يعلل نفسه بهذا الضيف الثقيل الذي فُرض عليه، متخذًا من الموعظة ومواقف الأمم السابقة قيمة جمالية في تكوين ذاته وقدرية الموت عليه. فهذا ابن حزم يقول:

فما هذه الدارُ إنْ حُصِّلَتْ ... حقيقتُها غير طيفٍ ألَمْ
سيفنى العزيزُ ويفنى الذليل ... وتَفنى القُوى ويفنى الأكَمْ
يبيدُ الجميعُ فلا تغتَرِرْ ... بما لا يدومُ لمَن لم يَدُمْ
فأينَ الذينَ بنَوا تدمُرًا ... وباني البرابي وباني الهَرَمْ
وأينَ الأُلى أحكموا قادسًا ... وعقد قناطرِها والصَّنَمْ
أولئكَ أهلُ القوى قد مضوا ... كما قد مضى سَدُّ سيلِ العَرِمْ
فمن حالِ طفلٍ إلى صبوةٍ ... وشرخِ شبابٍ ويأتي الهَرَمْ
وتأتي المنيّةُ لا بُدَّ أنْ ... يُطيفَ بنا حكمُها الملتزمْ
فبادِرْ قبيلَ حلولِ الردى ... فتندم إذ ليس يُغني الندَمْ[1]

إنّ الشاعر يقرُّ بحقيقة الموت بأنه مدرك الجميع داعيًا لأخذ العظة من قوة الخالق في فناء الأمم السابقة، فلا يغتر أحد بما يفنى ولا يدوم، ثم يدعو لقيمة الإيمان والطاعة؛ لأنها هي التي تنجيه بعد الموت إمّا إلى نعيم مقيم أو نار وحميم. إنّ الإنسان مصيره الموت عزيزًا كان أم ذليلاً، لكن آية هذا الموت ورسوله في ذهاب القوة والعجز، ومن ثَمَّ ذهاب الألم الذي يسببه الموت. والشاعر حين تساؤله عن الأمم السابقة يريد أن يقيم الحجة ويكون قيمة عليا للموت الذي لا تقف أمامه قوة أو عظَمة. فالشاعر يعي تمامًا أنّ وجوده سينتهي من دون معرفة الزمان والمكان أو الطريقة التي يموت بها، مصداقًا لقوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ عِندَهُۥ عِلْمُ ٱلسَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ ٱلْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِى ٱلْأَرْحَامِ ۖ وَمَا تَدْرِى نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا ۖ وَمَا تَدْرِى نَفْسٌۢ بِأَىِّ أَرْضٍ تَمُوتُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴾[2].

فهذا ابن زيدون يقف أمام الموت عاجزًا مسلّيًا نفسه بموت الأنبياء ومَن شابههم، فهو حائرٌ في تفكيره على الرغم مما يمتلكه من خزين معرفي ديني وثقافي من خلال تجاربه مع الحياة، ومع هذا التفكير لم يصل إلى شيء سوى أن الموت لا يسلم منه أحد، ينسلُّ متخفّيًا عاجزًا أمامه الطبيب وكل من يمتلك المهارة والبراعة، يقول:

---

(١) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٤١. والأكم: هو الموضع الذي هو أشد ارتفاعًا مما حوله. ينظر: لسان العرب: مادة (أكم).
(٢) سورة لقمان: من الآية ٣٤.

إنَّمـــــا يُكسِـــــبُنا الحُـــــزنُ عَنـــــــــاءً لا غَنـــــــــاءَ
أَنـــــتَ طَـــــبٌّ أَنَّ داءَ الـــــ ـــــمَوتِ قَـــد أَعيـــا الـــدَّواءَ
مُتَـــــــأَسٍّ إِنَّ ذاكَ الـــــــ ـــــخَطبَ غـــــالَ الأَنبِيـــــاءَ
وَسَـــــيَفنى المَـــــلأُ الأَعـــــ ـــــلى إِذا مـــــا اللهُ شـــــاءَ[1]

أما الزاهد أبو إسحاق الألبيري فيبرز لنا من خلال فلسفته في الموت، فهو الواعظ الحكيم الذي تنبّه على سلبية الحياة ونسيان الموت، فراح يحثّ على الاعتبار بالموت؛ لأنه واقف للإنسان دومًا وهو قريب منه أينما كان، يقول:

نَحـــنُ فـــي مَنـــزِلِ الفَنـــاءِ وَلَكِـــن هُـــوَ بـــابٌ إِلـــى البَقـــاءِ وَسُـــلِّمْ
وَرَحـــى المَـــوتِ تَســـتَديرُ عَلَينـــا أَبَـــدًا تَطحَـــنُ الجَميـــعَ وَتَهشِـــمْ
وَأَنـــا مـــوقِنٌ بِـــذاكَ عَلـــيمٌ وَفِعـــالي فِعـــالُ مَـــن لَـــيسَ يَعلَـــمْ[2]

إنّ الشاعر يقرر حقيقة الموت بأنه حتم على البشر يصيب الجميع، فهو كالرحى تستدير فتطحن كل من يقف أمامها، و هو الباب لحياةٍ أخرى هي في الحقيقة دار البقاء والخلود. والشاعر يعلم ويوقن بهذا الأجل وحتمية الموت إلا أنّ فعاله وطلبه للدنيا ولهوه فيها يدل على غير ذلك. هي غريزة حب البقاء، فقيمة الحياة عند الإنسان و شعوره بالجمال يفوق ــ أحيانًا ــ يقينه وعلمه بالفناء.

أمّا قيمة الموت وفلسفته عند الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي فتبرز في غموضه و عدم فهمه لكُنهه، فهو جاهل عنها؛ لأنّ العقل البشري عاجز أمام تفسيره، إذ يعدُّ الموت أمرًا غامضًا أو أعظم سرٍّ يواجههم. يقول:

إنَّ المَنِيَّـــةَ لـــيس يُـــدْرَكُ كُنْهُهَـــا فَنَوَافِـــذَ الأَفْهَـــامِ قـــد وَقَفَـــتْ هُنَـــا
فـــي كـــلِّ شـــيءٍ للأَنَـــامِ مُحَـــذِّرٌ مـــا كـــانَ حَـــذَرَهُ شُـــعَيْبٌ مَـــدْيَنَا
وَحَيَاتُنَـــا سَـــفَرٌ وَمَوْطِنُنَـــا الـــرَّدَى لَكِـــنْ كَرِهْنَـــا أَنْ نُحِـــلَّ المَوْطِنَـــا
لا بُـــدَّ أَنْ تَتْلُـــو الحيـــاةَ مَنِيَّـــةٌ مَـــنْ شَـــكَّ أَنَّ اليـــومَ يُزْجِـــي المَوْهِنَـــا
لا تَـــرْجُ إبقـــاءَ البَقَـــاءِ علـــى امـــرئٍ كُـــلُّ النُّفُـــوْسِ تَحِـــلُّ أَفْنِيـــةَ الفَنَـــا[3]

(١) ديوان ابن زيدون: ١٢٧، وينظر: ١٥٣.
(٢) ديوان أبي إسحاق الألبيري: ٥٧-٥٨.
(٣) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ٢٨٠.

لدى الإنسان ميل شديد إلى الخوف من المجهول والغريب غير المتوقع. وتبرز لديه قيمة الموت من خلال القلق منه لأنه ينهي فرصة الذي يركز على هذه الحياة الدنيا في سعيه نحو تحقيق أهدافه فيها على الرغم من علمه بزوالها وفنائها. والإنسان مهما أوتي من العلم والمعرفة فإنه لا يستطيع فك لغز الموت ومعرفة حقيقته وجوهره، والشاعر قام بتفسير فلسفة الوجود وقيمتها الجمالية من خلال الحياة والموت، فالحياة سفر والموت موطن ومستقر إلى حين، إلا أنّ الإنسان كره الحلول في هذا الموطن (وحياتنا سفر وموطننا الردى...)، وأنّ هذه الحياة لا بدَّ من أن يتلوها الموت؛ لأنّ الأمر حتمي كما النهار، إذ يتلو ما تبقى من الليل.

إنّ المسألة الأساس تكمن في أنّ رؤية الإنسان لحتمية الموت والخوف منه مع غموضه وجهله لكنهِهِ يكون ضروريًّا لتكوين الموت الجمالي في الوعي الشعري عند الشاعر الأندلسي. فكل وعي يبدأ بمعرفة حدوده ووضعه في إطار هذه الحدود لكي يعرف ما يريد ويتمكن من تجاوزها. إذن، فإنّ الاعتراف بكلية الموت وغموضه هي الخطوة الأولى لتحويله. ويتضمن هذا الاعتراف ما هو جوهري من فكرة الموت، وهي أنها النهاية. وهذا يؤدي إلى أن يرى الوعي ذاته وموتها معًا من حيث هو وجود من أجل الموت، لذا وجدنا كثيرًا من الشعراء من تعمق عنده هذه الرؤية بجعل الذات تستحضر موتها وتحياه، بدلاً من انتظار حضوره إليها، أي تبادر النفس وتكون قيمتها الجمالية في الموت وتحياه. وهذه المبادرة تعني كسر الحدود التي تقيمها جبرية الموت على الذات الإنسانية واستحضار حياتها في الموت، مع أنّ الموت سلب مطلق ــ عدم ــ إلا أنه عند الشاعر له وجود ومعنى[1]. فالذات كلما أحست بقرب الموت منها تمسكت بقيمة الحياة وكوّنت للموت مفهومًا جماليًّا ينجيه من مشاق الحياة ويحوله نحو البقاء الذي يرجوه ــ الجنة ــ لكن بقي التشاؤم من الحياة والزهد فيها من أهم القيم التي بثّها شعراء الأندلس ولا سيما ممن مُني بمحنة السجن. فهذا المرواني الطليق يقول:

أَلا إِنَّ دَهـرًا هادِمًـا كـلَّ مـا نبنـي	سَـيَبلى كَمـا يُبلـي وَيَفنـى كَمـا يُفنـي
وَمـا الفَـوزُ فـي الـدنيا هُـوَ الفـوز إِنَّمـا	يَفـوز الفَتـى بـالربح فيهـا مَـع الغـبنِ
يُجـازى ببـؤسِ عَـن لَذيـذ نعيمهـا	وَيجنـى الـرَّدى مِمّـا غـدت كفُّـه تجنـي

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣١٦-٣١٧.

وَلا شــكَّ أن الحــزنَ يَجــري لِغايَــةٍ وَلَكِــنَّ نفــس المَــرءِ ســيئةُ الظّــنِّ[1]

إنّ فناء العالم الشعري الذي كونه الطليق وأطّر فيه تشاؤمه جاء كرَدٍّ فعلٍ من ذاته التي ذاقت البؤس وحُرِمت من لذيذ نعيم الدنيا، فالموت نتيجة حتمية لديه و هي تكمل بقدومها ما فعلت الدنيا به من تحطيم وتكسير لذاته، لكنه يعلل نفسه ويسكنها بأنّ دهره سيلقى مصيرًا مثله، فكلاهما رهين للموت.

والموت الذي يُفَرُّ منه ويُحتَجَبُ عنه تمنّاه البعض وطلبه؛ لأنهم تيقنوا أنّ في الموت راحة ورحمة لهم ينقذهم من الحياة وذل السجن والخوف من المصير المجهول. فهذا المعتمد بن عباد يبلغ به اليأس مداه وهو الذي فقد الملك والعز فيتمنى الموت، يقول:

لِنَفســي إِلــى لُقيــا الحِمــامِ تَشــوُّفٌ سِـوايَ يُحِـبُّ العَـيشَ فـي سـاقِهِ حَجَـلُ[2]

ويقول في أخرى:

دعــا لــي بالبقــاءِ وكيــفَ يَهــوى أســيرٌ أن يطــولَ بــه البقــاءُ
ألــيسَ المــوتُ أروحَ مــن حيــاةٍ يطــولُ علــى الشــقيِّ بهــا الشــقاءُ
فمــن يــكُ مــن هــواه لقــاءُ حُــبٍّ فــإنَّ هــواي مِــن حتفــي اللقــاءُ[3]

إنّ قيمة الحياة وجمالها أن يعيشها المرء بحرية و عز، لكن حين يُسلب الحرية بالسجن ويفقد العز بالذل يكون الموت هو الخلاص من هذه الحياة. والشاعر يؤكد هذا بسؤاله عن الموت، وأنه أكثر راحة وأفضل من حياة يطول فيها عمر الشقاء والذل. فالذات الإنسانية تجد في اللقاء بمن يحب أنسًا وفرحًا لها، و هذا ما يشعر به فهو محب للموت غير كاره له؛ لأنه قيمة جمالية عند الشاعر؛ ولكنه يعلل نفسه بأنه ليس الوحيد الذي أدركه هذا المصير لأنّ الكل فيه سواء. يقول:

سَيُســلي الــنَّفسَ عمَّــن فــاتَ عِلمــي بِــأنَّ الكُــلّ يُدرِكُــهُ الفَنــاءُ[4]

(١) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٧٨.
(٢) ديوان المعتمد بن عباد: ١١١.
(٣) م. ن: ٩٠.
(٤) م. ن: ٩٠.

ويؤكد الشعراء أكثر من سواهم إلى التحام الصلة بين الحب والموت، ومرَدُّ ذلك عندهم أنّ الكون يغدو مقفرًا كأنه العدم إذا لم يعمره الحب الصادق. وإذا صادف أنّ الصلة بين المحب ومحبوبه لم يتحقق لها الدوام فإنّ المحبّ يعتريه ما يعتريه، حتى تلح الرغبة عليه فيكون هذا الإلحاح مصدرًا للجزع والعذاب لا يمكن أن يتبدد إلا بالفناء ولا راحة فيه إلا بطلب الموت(١). ويكون لجمال الموت عندهم أعظم قيمة نفسية، ففيه - بحسب رأي المحبين - قرب من المحبوب بعدما يئس من قربه في الحياة الدنيا. فإذا ما أراد المحبون أن يجعلوا «من الموت والحب شيئين إيجابيين تقتضيهما طبيعة الوجود من حيث هو وجود»(٢)، كان لا بد من أن تكون الصلة بين النقيضين قائمة في جمالية وقيمة يحقق المستوى الطبيعي من الحب ويكون التصور الذي يتمناه في الموت.

وابن زيدون يؤكد أنّ في حبه ضياعه من الدنيا وفناءه، فالشوق مميت للشاعر. يقول في مثل هذا التأكيد:

وَمـا كُنـتُ إذ مَلّكتُـكَ القَلـبَ عالِمًـا ... بِـأنّيَ عَـن حَتفـي بِكَفّـيَ باحِـثُ
فَـدَيتُكَ إنَّ الشَّـوقَ لـي مُـذ هَجَرتَنـي ... مُميتٌ فَهَل لي مِن وِصالِكَ باعِثُ(٣)

فقيمة البيتين الجمالية تكمن في الحب والشوق والهوى والبكاء عليه. والبكاء على الهجر وعدم الوصال، فالشاعر ضائعٌ بينهما غير مستقر في عواطفه ومشاعره وهو المشهور بالحب والغرام والعشق.

إنّ شعراء الأندلس نظروا إلى الموت نظرات متفاوتة إلا أنها في الأحوال كلها تصب في قيمة ومجرى جمالي واحد. فكان في تصوير القرآن الكريم للموت لهم مَعينًا يغرفون منه، وهذا ما أحدث عند الشاعر المسلم تغييرًا كبيرًا في النظر نحو الموت، فحتميتُهُ وتوقيتُهُ وقدريته من أهم القيم التي آمن بها الشاعر الأندلسي. لذا وجدنا كثيرًا منهم يعود ويعتنق فكرة الموت كما هي إيمانًا منهم بهذا المصير المحتوم، أو كان شعورًا بانطفاء الشعاع الأخير الذي يقوّي صلتهم بالحياة المتمثل بالصِّبا والشباب. كما اتجهوا نحو إعلاء قيمة الروح وتكوين جماليتها في أشعارهم من خلال اهتمامهم بالجانب النفسي

(١) ينظر: الموت والعبقرية: ٢١-٢٢.
(٢) م. ن: ٢٢.
(٣) ديوان ابن زيدون: ١٨٩.

والروحي للإنسان من دون الجسد والانشغال بمتعه الفانية. وشعراء الأندلس بخطابهم للروح أكدوا «أنّ الموت ليس نهاية الإنسان الأبدية إنما هو بداية لحياة دائمة لا تنتهي»[1]. لذا أحبوا الموت وطلبوه لتحطيمه الحواجز ومنحه النفس قيمة عليا وجمالاً في عالمها.

والأندلسي دعا للاستعداد لما بعد الموت والاتعاظ بما فعله بالأمم السابقة، وبهذا يكون في الموت إصلاح لما في الطبع من عوج وما في العقول من التواء. ومع إدراك الشعراء لحتمية الموت وقدريته، إلا أنهم كرهوا الموت وذموه لتحطيمه قيمة الحياة وجمالية العيش فيه مع وجود الكثير من السلبيات.

إنّ الموت الجمالي الذي يؤسسه الشاعر في وعيه ويقدمه في شعره من خلال خطاب ذاته لذوات الآخرين يريد أن يصل إلى نقطة تحفز على استباق الموت ومواجهته بالوجود للحياة وحمايتها والتمسك بما فيها من قيم جمالية ظاهرة أم مخفية حسية كانت أم روحية. وبهذا يكون قد حقق أقصى ما يسمح به الوقت من ممكنات، ومن ثَمّ الوصول إلى المعنى الحقيقي من وراء حياته ومماته[2].

وهكذا تحوّل الموت إلى قيمة جمالية من جهة المعنى، وأصبح هدفًا وغايةً يحرص الوعي الشعري العربي في الأندلس على امتلاكها والتفاخر بها. فالذات الشعرية تتأسس وتكون وجودًا حيًّا في قلب الموت فتجعله جميلاً، إذ تمنحه قيمتها الإنسانية المطلقة.

إنّ خاصية الوعي لدى الشاعر الأندلسي تكمن في أنه حاول أن يحب موته وقدره ليغيره وليبدأ تأسيس ذاته وقيمتها الجمالية من خلال تكوينه للمعنى.

(١) الموت كيف نفهمه ونعمل له: ١٥.
(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣١٩-٣٢٢.

المبحث الثاني

الغربة والحنين وجماليتهما الروحية

نظرًا لسوء الأوضاع السياسية وكثرة الحروب والفتن وضيق الحال وطلب العلم، عمد الشاعر الأندلسي إلى ترك دياره ومفارقة أهله وأحبابه وخلّانه، فعانى ما عانى جرّاء ذلك من مرارة البعد في المنفى وذل الأسر والسجن، متجرّعًا حياة البؤس والغربة والحرمان. فأمدت الحياة قرائحهم وغذّت مشاعرهم فصوروا مدنهم التي تركوها واصفين شوقهم وحنينهم إلى ديارهم التي قضوا فيها أجمل الأيام، أيام الصبا والشباب، واللهو والمتعة وملازمة الأصحاب.

والأندلسي شديد التعلق بوطنه، مدافعًا عنه، ومتعصّبًا له؛ لما حققه له من أسباب السعادة ورغد العيش جعلته يتمثله وكأنه جنة الخلد. كيف لا وهو الذي عاش في بيئة جميلة رائعة، وحقق انتعاشًا اقتصاديًّا بدءًا من القرن الثالث الهجري، وقدرًا غير ضئيل من الاستقرار السياسي خلال القرنين الثالث والرابع. ومن هنا كانت الأندلس في نظرهم جنة لا شبيه لها، إذا فارقها أحسَّ بالغربة وشدة الحنين إليها، فترجم ذلك شعرًا وقيمًا جمالية مبثوثة من خلال هذا الشعر.

إنّ «الغربة والحنين موضوعان متلازمان في كل شيء، فكرًا وأدبًا وشعورًا. فالإنسان ما إن يحس بغربته ويشعر بتغير مكانه حتى يبدأ حنينه الجارف لمكانه ومنزله الأول الذي ضاع منه فشكا ذلك الضياع طويلاً، وبكاه غريبًا»(١).

وشعور الإنسان بالغربة والحنين من الغرائز الفطرية والعاطفية التي تستولي على المرء فيعيش في قلق وكآبة لشعوره بالبعد عما يهوى أو يرغب فيه(٢). وقيمته في مدى تعلقه وحنينه لذاك الجمال الذي عاش فيه، مكونًا ذاته وشعوره من خلال إعطاء القيمة الجمالية للأثر الذي تركه عليه والإحساس الذي أحسّه يوم فارقه وعاش حياة الغربة عنه.

---

(١) المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٣٢٦.
(٢) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة ٩٢-٨٩٧هـ، د. منجد مصطفى بهجت: ٣٣٢-٣٣٣.

إنّ إحساس الشاعر وهو غريب متشوق، جعله يكوّن منهجًا يقوم على دمج عواطف الحنين وأحاسيس الغربة ومعاناة الشوق نحو الديار ضمن معاني المديح أو الاستصراخ وغيرها، أو يأتي بها بشكل مستقل خالصة لغرضها، ولكنها لا تخرج عن عرض تصورات الشاعر وخيالاته وتحسراته لفقدان بلده أو لبعده عنه، واصفًا المشقات والمخاوف والمتاعب في ألفاظ تعبيرية تحمل قيمة جمالية أراد من خلالها تكوين ذاته وكيانه. لذا امتاز ديوان الشعر الأندلسي بكثرة أشعاره الشاكية الباكية، وبقصائده التي تصور الغربة والبعد عن الأوطان المشبعة بحنين وشوق متلهف إلى قربها والتمرغ في أحضانها(١).

إنّ الحنين ملازم للإنسان ومشاعره أينما رحل؛ لأنه شعور فطري كما أسلفت، وقد اتسع شعر الحنين في قصائد الأندلسيين لكثرة ترحالهم وانتقالهم بين الغرب والشرق أو من مدينة لأخرى بالأندلس، لذلك فإنّ «حنين الأندلسيين جاء خاصًّا وصادقًا ومتميزًا وكثيرًا... وعمّق إحساسهم به كثرة رحيلهم داخل الأندلس نفسه، أو خارجه إلى بلاد بعيدة، وراء الأفضل من العيش، أو لمجرد الرحلة، فهم في حنين دائم إلى حياة جميلة فارقوها... وأناس يضطرب مع ذكرهم القلب، وطبيعة تهفو لجمالها النفس»(٢).

ومن أهم قيم الجمال التي تغنّى بها الشاعر الأندلسي في غربته هو ذلك الإحساس الذي شعر به في بعده عن وطنه ومع أنّ هذا الإحساس ليس جديدًا على الشعر العربي؛ إذ عبّر شعراء العصر الجاهلي عن غربتهم وتركهم أماكن عيشهم متكبدين عناء السفر، ومعبرين عن حنينهم وأشواقهم إلى الديار والمرابع التي غادروها رغمًا عنهم أو باختيارٍ منهم. والشاعر الأندلسي ترك وطنه ومدينته إلى عوالم جديدة أيضًا؛ ولكن ذكرياته وعواطفه بقيت تحنُّ إلى عالمه وموطنه الذي رحل عنه. فالشوق والحنين يراوده من آنٍ لآخر مكونًا قيمة جمالية لذاته التي انسجمت مع الماضي وعبرت عن غربته ورغبته الشديدة في العودة إلى الديار التي حالت الظروف دون عودته(٣). لذلك قلما نجد شاعرًا أندلسيًّا لم تكن الغربة ومعانيها في معاني شعره وبين مكونات هذا الشعر بما يعكس قيمًا

(١) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ٢٢٠.
(٢) دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة: ٢٠٧.
(٣) ينظر: دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، د. سعد إسماعي شلبي: ١٧٢، وينظر: الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق: ٢٦٩-٢٧٤، والشعر في ظل بني عباد: ١٧٣.

جمالية مبثوثة فيها، ومكونًا من خلالها رؤيته نحو تقبل الواقع أو رفضه، وذلك باندسجامه معها أو عدمه.

إنّ القيمة التي أوجدها الشاعر الأندلسي في شعره المعبر عن الغربة وهموم الذات في كيفية تناوله ومدى صدقه الفني الذي يُعرفُ من خلال الوصول لكوامن الصدق الذاتي والشعوري الذي مارسه الشاعر من خلال إبرازه الإحساس وإيصاله للمتلقي، رغبةً منه في إشراكه مع ذلك الإحساس الذي أحسه في غربته.

فهذا ابن حزم الأندلسي يقف على أطلال منازله في قرطبة وقد انمَحَت رسومُها، وطمست أعلامها، وخفيت معالمها، وغيّرها البلى الذي أصابها، فصارت صحارى مجدبة بعد العمران، فأبكى ذلك عينيه وهيّج فيه ذكرياتِه، فسطرها لنا شعرًا بث فيه ارتباطه بقيم الجمال التي كانت قرطبة تمنحه إياه[1]. فهاهو يقف أمامها قائلاً:

سلامٌ على دارٍ رحلْنا وغودرت ... خلاءً من الأهلينَ موحشةً قَفْرا
تراها كأنْ لم تغنَ بالأمسِ بلقعًا ... ولا عمرتْ من أهلِها قبلَنا دَهْرا
فيا دارُ لم يقفرْكِ منّا اختيارُنا ... ولو أننا نستطيع كنتِ لنا قَبْرا
ولكنّ أقدارًا من اللهِ أنفذتْ ... تدمّرُنا طوعًا لما حلَّ أو قَهْرا

إنها تحية عاشق مكره على الرحيل عن ديارٍ أصبحت رمزًا للذكريات والجمال. وهي بفقدانهم صارة موحشةً قفرًا؛ لأنها فقدت قيمتها بمغادرتهم عنها، فبهم كانت تبتسم وتفتخر وتنشر عبيرها. وهذا الرحيل هو مجبرٌ عليه ولو استطاع لآثرَ أن تكون له قبرًا، لكنها الأقدار النافذة تتحكم بمصائرهم طوعًا أو كرهًا. وهو يحمل أبياته لـ (قرطبة) وأهلها تحيته في أي مكان نزحوا، وداعيًا إياهم إلى الصبر وإن كان طعمه مرًّا، وأن لا يوقف المزن قطره عنها، ليبعث الأمل ويكون لها جمالاً بعد هذا الخراب الذي حل. يقول مخاطبًا الدهر:

ويا دهرُ بلِّغْ ساكنيها تحيَّتي ... ولو سَكَنوا المروين أو جاوزوا النهرا
فصبرًا لسطوِ الدهرِ فيهمْ وحُكمِهِ ... وإنْ كان طعمُ الصبرِ مستثقلاً مُرّا
وأيتُها الدارُ الحبيبةُ لا يَرْمِ ... ربوعَكِ جون المزنِ يهمي بها القَطْرا

(١) ينظر: تاريخ إسبانيا الإسلامية (أعمال الأعلام): ١٠٦-١٠٧.

وبلغ إحساسه بالغربة الذروة في أخريات قصيدته، فنسمع أنينه وندبه من خلال عرضه للحالة التي هو عليها من أثر هذا الإحساس. فدياره هي التي أعطت وكوّنت ذاته وقيمتها في الحياة، لذلك نراه يقول نائحًا عليها:

فوا جسمي المضنى ووا قلبي المغرى ... ووا نفسي الثكلى ووا كبدي الحرى
ويا دهرُ لا تبعدْ ويا عهدُ لا تحل ... ويا دمعُ لا تجمدْ ويا سقمُ لا تَبرا
سأندبُ ذاك العهدَ ما قامتِ الخضرا ... على الناسِ سقفًا واستقلتْ بنا الغَبْرا[1]

إنّ شعره يقوم على المقابلة بين الأمس وقيمته الجمالية والحاضر الذي هو غريب عنها بغربته عن دياره، محدثًا تناسقًا جماليًّا وتناظرًا بين الحالين، فالنعيم ورغد العيش في ظلالها وما أمسوا عليه من ذل وهوان في الغربة، والشاعر هنا تميز بمناجاته للدهر وتمني العودة إلى الماضي، وجعلها القيمة الحقيقية التي أعطت له ولغيره المكانة الرفيعة التي بفقدهم لها يُفقد كل شيء؛ لأنها المكوّن الحقيقي لقيمة الحياة وجمالها.

ونجد ابن زيدون يعاني من غربته عن قرطبة، فحبُّهُ لمدينته أشهر من أن يوصف، وديوانه مليء بأشعار الشوق والحنين إليها. ومن ذلك قوله وهو في مدينة بطليوس متشوقًا إلى قرطبة:

يا دَمعُ صُبَّ ما شِئتَ أن تَصوبا ... وَيا فُؤادي آنَ أن تَذوبا
إذِ الرَزايا أَصبَحَت ضُروبا ... لَم أَرَ لي في أَهلِها ضَريبا
قَد مَلأَ الشَوقُ الحَشا نُدوبا ... في الغَربِ إِذ رُحتُ بِهِ غَريبا
عَليلَ دَهرٍ سامَني تَعذيبا ... أَدنى الضَنى إِذ أَبعَدَ الطَبيبا
لَيتَ القَبولَ أَحدَثَت هُبوبا ... رِيحٌ يَروحُ عَهدُها قَريبا
بِالأُفُقِ المُهدي إِلَينا طيبا ... تَعَطَّرَت مِنهُ الصَبا جُيوبا
يُبرِدُ حَرَّ الكَبِدِ المَشبوبا ... يا مُتبِعاً إِسادَهُ التَأويبا
مُشَرِّقًا قَد سَئِمَ التَغريبا ... أَما سَمِعتَ المَثَلَ المَضروبا
أَرسِل حَكيمًا وَاستَشِر لَبيبا ... إِذا أَتَيتَ الوَطَنَ الحَبيبا[2]

إنّ مشاعر الحنين تمزق قلب الشاعر شوقًا وشغفًا لقرطبة، وهذا الشوق جعله يتحدث إلى الدمع والفؤاد الباكي لكي يشاركاه ألمه وشوقه وعتابه للدهر الذي سلب منه كل شيء وقرّب إليه الحزن والألم المتمثل ببُعدِه عن وطنه وخرابه وعما يذكّره به. وهذا

(١) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٦٥-٦٦.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٢٠٨-٢٠٩. والضريب: النظير والمِثل. ينظر: لسان العرب: مادة (ضرب).

ما دعاه لتأمل هبوب الرياح من موطنه علها تحمل نسائم وعطرًا تسكن فؤاده وتداوي بعضًا من جراحه. إنّ الحنين للوطن جعل من الشاعر العاشق الولهان المفارق للخلان المنتظر لأي شيء يبقيه متصلاً به وبذكرياته الجميلة التي كوّنت ذاته. وهذا ما أعطى الجمالية والقيمة لنصه.

وبفقدان الوطن يفقد الإنسان ذاته وقيمتها في العيش حرًّا كريمًا، ولأي إنسان ذكريات وأحاسيس استمدها من هذا المكان (الوطن) الذي إن فقده يومًا بكى على ذلك.

والشاعر الأندلسي لم يجد سوى الشعر يبث فيه حنينه، لذا كان الشعر عنده يعبر عن حالته النفسية والشعورية تجاه هذا الشوق والحنين للوطن والأهل والأحباب فتراه في بكاءٍ وحسرة وتذمرٍ دائم، لما أجبره على العيش بعيدًا عنهم قريبًا من أناسٍ يتجرع بينهم كأس الذل والمهانة، كيف لا يكون كذلك وذاته فقدت القيمة والمكانة في الحياة. وهذا ما عبر عنه الأديب أبو عامر بن الأصيلي (ت ق٥هـ)[1] في حنينه إلى سرقسطة. يقول فيها:

على سرقسطةَ أبكي دمًا	وأمواهِها العذبة المحبَبَهْ
وقومٍ كرامٍ فوا حسرةً	على الجمع منهم أو التثنيهْ
كأنَّ بلنسيةَ زينتْ	لشاطبة فاحتفتْ مُرْسِيَهْ
تعوّضتُ منها بأرضٍ أرى	أفاعيل أربابِها مُلهِيَهْ
فكم كاسٍ ذلٍّ تجرعتُها	ولم أبدِها وهي لي مُخزِيَهْ
وكم ليلةٍ بتُّها طاويًا	ونفسي عن الكشف مستحيِيَهْ
عسى اللهُ يُعقِبُنا صحةً	فمن عندِهِ الداءُ والأدوِيَهْ[2]

يبدأ الشاعر بعنصر البكاء والحسرة على موطنه (سرقسطة) وأهلها الكرام، ومن ثَمَّ يشرك مدن الأندلس الأخرى هذا الحنين، ليصل إلى مبتغاه في ذلك وهو عرض الحالة التي وصل إليه في الغربة. فالكرم والجود اللذين كان يجدهما في موطنه اختفى في بلاد الغربة، فلم يجد فيها سوى الجوع والألم، لكن ذاته التي اعتادت العز والرفعة أبت الكشف عن هذه الحالة.

(١) هو الأديب أبو عامر بن الأصيلي، من أهل سرقسطة، كان جوابة آفاق، وناظمًا وناثرًا باتفاق، وله بيت شرف وسابقة سلف، وقد أورد له ابن بسام في الذخيرة جملة من شعره ولا سيما التي بث فيها حنينه وغربته ولم نجد تاريخًا لوفاته لكننا رجحنا أنه في (ق٥ه). ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٣/٦/٦٤٦، والمغرب في حلى المغرب: ٤٤٤/٢.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٣/٦/٦٤٧-٦٤٨.

لذا لم يبقَ أمامه سوى كاشف الغم والهم الله سبحانه وتعالى يبثه شكواه طالبًا منه الدواء ــ والشاعر هنا يقصد العودة إلى الوطن - هكذا كان الشاعر الأندلسي يمزج بين مشاعر الحنين وما أصابه من ذل ومهانة في الغربة بمشاعر العز وطلب الرحمة من الخالق لا غيره؛ لأن قيمة الحياة وجماليتها عنده الذي يعطيها ويأخذها هو الله تعالى، لذا لم يطلبها من غيره.

وهذا الكاتب أبو بكر محمد بن القاسم المعروف باشكنهادة (ت ق٥هـ)[١] يرحل إلى المشرق، فتغلبه مشاعر الشوق والحنين إلى وطنه وأهله، والمهانة التي يلقاها الغريب. وهذا ما جعله يخاطب قومه ويدعوهم إلى الاتعاظ به، وأن يبتعدوا عن الرحيل عن الوطن؛ لأنّ التجربة قاسية، فالإنسان يفقد مكانته وقيمته في الحياة جراء المذلة والغربة والبعد عن الديار. يقول في ذلك:

أيْنَ أقْصَى الغَرْبِ مِنْ أرْضِ حَلَبْ ... أمَلٌ في الغَرْبِ مَوْصُولُ التَّعَبْ
حَنَّ مِنْ شَوْقٍ إلى أَوْطَانِهِ ... مَنْ جَفَاهُ صَبْرُهُ لمَّا اغْتَرَبْ
جالَ في الأَرْضِ لَجاجًا حَائِرًا ... بَيْنَ شَوْقٍ وعَنَاءٍ ونَصَبْ
كلُّ من يلقاهُ لا يعرفُهُ ... مستغيثًا بين عُجْمٍ وعَرَبْ
لهفَ نفسي أين هاتيكَ العُلا ... وا ضياعاه ويا غبنَ الحَسَبْ
والذي قد كان ذخرًا وبهِ ... أرتجي المالَ وإدراكَ الرّتَبْ
صارَ لي أبخسَ ما أعددْتُهُ ... بين قومٍ ما دروا طعمَ الأدَبْ
يا أحبّاي اسمعوا بعضَ الذي ... يتلقّاهُ الطّريدُ المغتَرِبْ
وليكنْ زجرًا لكم عن غربةٍ ... يرجِعُ الرأسُ لديها كالذَّنَبْ
واحمِلُوا طعنًا وضربًا دائمًا ... فهو عندي بينَ قومي كالضّرَبْ
ولئن قاسيت ما قاسيتُهُ ... فبما أبصرَ لحظي من عَجَبْ
ولقد أخبركم أن ألتقي ... بكم حتى تقولوا قد كَذَبْ[٢]

إنّ فقدان المكانة وقيمتها جعلت (اشكنهادة) تائهًا وحائرًا في غربته، فزادت من ألم الوحدة والخوف، الخوف من المصير المجهول الذي هو فيه، لذا نراه يستغيث بالعُرب والعجم دون أن يجد من ينقذه؛ لأنه الغريب الذي لم تألف ذاته هذه الذوات التي حوله.

(١) هو الكاتب أبو بكر محمد بن القاسم المعروف باشكنهادة، من أهل وادي الحجارة، نشأ بقرطبة وارتحل إلى المشرق بعد نكبتها وخرابها، فجال العراق وحلب وقاسى ألم الفراق والتغرب. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٣١/٢، ونفح الطيب: ٩٥/٢.
(٢) ينظر: نفح الطيب: ٩٥/٢.

لذلك هو في خوف دائم من فقدان المكانة التي كان يرجو ها. وما حنينُه هذا سوى لذاك الحلم الذي كان يعيشه في موطنه الأندلس، والذي أصبح عنه بعيد المنال. إنّ الذات حين شعورها بالوحدة، إذ لا أنيس يخفف عنه هذا الشعور تصل لحالة من اليأس وفقدان الثقة بالآخرين، وهذا ما وجدناه حين سمعنا بزجره لأقرانه ممن يبتغون الرحيل والنصح لهم بعدم الابتعاد عن أوطانهم؛ لأنّ الخير للإنسان في بقائه بين قومه ومكانه الذي نشأ فيه مهما ساءت الأمور.

إنّ قيمتي الغربة والحنين وأهميتهما عرفها الإنسان منذ زمن بعيد، إلا أنّ الشاعر العربي ومن خلال شعره أعطى بُعدًا جماليًّا ونفسيًّا ارتبط بمشاعره وأحاسيسه، فكوّن قيمة عليا وجمالاً يقف المرء أمامها بإجلال وتقديس.

إنّ علاقة الإنسان بذاته مرتبطة بعلاقته بما حوله، ويكوّن هذا الارتباط القيمة الجمالية التي تبعث في ذاته الأمل والرغبة في الاستمرار. والشعر الأندلسي عُرف بشعر الغربة والحنين لكثرة مصائبه ومِحَنِهِ فكانت الدافع الذي أثار شاعريته وعواطفه، وكان الملهم لنصوصهم الشعرية الحركة الفنية والحوار الجميل بين الذات والآخر. والجاعل من هذين القيمتين الغذاء للروح والمعبّر عن القلب والمظهر في شعرهم كل تلك اللهفة لما يثير كوامن النفس وما يعتريها من ذكريات الماضي التي يحيا الشاعر عليها، ويعيش في طيباتها وحلاوتها ما عاش.

ويقدم الشاعر ابن عمار معاني الغربة والشوق والتوق لذكرياتٍ عاشها في إشبيلية وشِلب في قصيدة طويلة، حين نفاه المعتضد بن عباد إلى سرقسطة. يقول في تلك المعاني:

ألا قاتلَ اللهُ الجيادَ فإنّها ... نأتْ بي عن أرضِ العُلى والمكارمِ
أشلب ولا تنسابُ عبرةُ مشفقٍ ... وحمص ولا تعتادُ زفرةَ نادمِ
كساها الحيا بُردَ الشبابِ فإنّها ... بلادٌ بها عقَّ الشبابُ تمائمي
ذكرتُ بها عهدَ الصِّبا فكأنّما ... قدحتُ بنارِ الشوقِ بين الحيازمِ
وليلٍ لنا بالسدِّ بن معاطفٍ ... من النهرِ ينسابُ انسيابَ الأراقمِ
بحيثُ اتخذْنا الروضَ جارًا تزورنا ... هداياه في أيدي الرياحِ النواسمِ
تبلِّغُنا أنفاسَهُ فنردُّها ... بأعطرِ أنفاسٍ وأذكى مناسمِ
هو العيشُ لا ما أشتكيه من السرى ... إلى كلِّ ثغرِ أهلٍ مثل طاسمِ

وصـــحبُهُ قـــومٌ لـــم يهـــذّبْ طبـــاعَهُم لقـــاءَ أديـــبٍ أو نـــوادرِ عـــالمِ[1]

إنّ خيال الشاعر ينساب مع ذكرياته في رحلة طويلة، متذكرًا ماضيه في إشبيلية وشلب بعد أن غادرهما مكرهًا، معيدًا تسلسل الأحداث والذكريات التي كوّنت في ذاته القيمة الجمالية وارتباطه بهذين المكانين منذ صباه وشبابه. ولذا تتمثل له أيامه ولياليه واضحة بجزئياتها، مسترجعًا الإحساس باللذة التي فقدها في غربته. إنّ الشاعر في تذكره هذا يحس باللذة والسعادة في آن واحد وإن كانت قصيرة ويسيرة، ومن ثَمَّ نراه يوازن هذا الماضي بكل ما فيه من إحساس وشعور مع الحاضر الذي يعيش فيه، فيجد الضياع والتشرد، وهذا ما دعاه للشكوى والتوجع مما يلاقيه في ترحاله وغربته، مع أنه لم يبتعد كثيرًا عن وطنه الأم (الأندلس)، ولكنه ليس في مرتع صباه ومكانه الأول، ولذا أحسَّ بهذه الغربة القاسية عن مكانه القريب عنه الذي لا يستطيع الوصول إليه، مع أنه استأنس بما حوى ذهنه من ذكريات أعادت إليه الجمال والقيمة في الحياة، وعلى الرغم من أنها اصطدمت بالواقع المر الذي يعانيه في منفاه.

ومن ثَمّ يأتي صاحبه الشاعر الملك المعتمد بن عباد وينقل لنا مشاعر الحنين إلى مدينة شِلب التي أمضى فيها شبابَه وسنوات من اللهو حينما تولى أمرها من قبل أبيه[2]؛ فأوجد قيمة جمالية في شعره من خلال بث مشاعر الحنين داخله، وهذه المشاعر جعلته يستذكر أيامه ولياليه الصاخبة. ومن هنا نراه يحمّل صاحبه أبا بكر بن عمار الشاعر تحيته وشوقه لتلك الأيام التي قضاها معه من خلال تذكرها وما فيها. يقول:

ألا حـــيّ أوطـــاني بِشِـــلبٍ أبـــا بَكـــرِ وَسَـلهُنّ هَـل عَهـدُ الوِصـال كَمـا أدري
وَسَـلِّم عَلـى قَصـر الشَّـراجيب عَـن فَتًـى لَـــهُ أَبَـــدًا شَـــوقٌ إِلـــى ذَلِـــكَ القَصـــرِ
مَنـــازِلُ آســـادٍ وَبِـــيضِ نَـــواعِمٍ فَناهيـكَ مـن غيـل وَناهيـك مِـن خِـدرِ
وَكَـــم لَيلَـــةٍ قَـــد بِـــتُّ أَنعَـــمُ جُنحَهـــا بِمُخْصَـــبَةِ الأَرداف مُجدَبَـــةِ الخَصـــرِ[3]

ولكن مشاعر الحنين تبلغ ذروتها عنده في منفاه، إذ الغربة وذهاب المُلك وإحساس الذل. فهو يقول في نصٍّ آخر متشوقًا لإشبيلية:

(١) محمد بن عمار: ٢١٠-٢١١. وحمص: هي إشبيلية. وطاسم: من طَسَمَ الشيءُ والطريقُ وطَمَسَ يَطْسِمُ طُسُومًا: دَرَسَ. وطَسَمَ الطريقُ: مِثْلُ طَمَسَ. لسان العرب: مادة (طسم).
(٢) ينظر: قلائد العقيان: ١/٥٤-٥٥.
(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ١١-١٢.

غَريـــب بـــأرضِ المغـــربينِ أســـيرُ ... سَـــيَبكي عَلَيـــهِ مِنبَـــرٌ وَسَـــريرُ
وَتَندُبُـــهُ البـــيضُ الصَّـــوارِمُ وَالقَنـــا ... وَينهـــلُّ دَمـــعٌ بيـــنَهُنَّ غَزيـــرُ
سَـيبكيهِ فـي زاهيـه وَالزاهـرُ النَّـدى ... وَطُلّابُـــهُ وَالعَـــرفُ ثَـــمَّ نَكيـــرُ
فَيـا لَيـتَ شِـعري هَـل أَبيـتنّ لَيلَـةً ... أَمـــامي وَخَلفـــي رَوضَـــةٌ وَغَـــديرُ
بِزاهِرِهـا السـامي الـذُرَى جـادَهُ الحَيـا ... تُشـــيرُ الثُرَيّـــا نَحوَنـــا وَنُشـــيرُ
تُـــراهُ عَســـيرًا أَم يَســـيرًا مَنالُـــهُ ... إِلّا كُـــلّ مـــا شـــاءَ الإِلَـــهُ يَســـيرُ
قَضـى اللهُ فـي حِمـصَ الحِمـامَ وَبُعثِـرَت ... هُنالِـــكَ مِنّـــا لِلنُشـــور قُبـــورُ[1]

إنّ قيمة هذا النص وجماليته تكمن في محاولته إيصال صوت الشاعر في محنته وإحساسه بالغربة في منفاه. فقد راودته خيالات وأمنيات العودة إلى وطنه (إشبيلية)، فهو يسترسل مع هذه الأحلام والأماني؛ لأنّ قيمة الحياة وجماليتها لم تعد مُتاحة أمامه إلا في هذا العالم المتخيل والذكريات المعاشة، ولكن حتى الأماني تصطدم بالواقع المر الذي يعيده لإحساسه بالغربة، فالقيد وألم الحرمان وذل المنفى يكبّل ذاته عن إدراك الحلم الذي يرجوه. إنّ جمال النص وقيمته في العاطفة المخفية وراء الخيال والحلم، فما حنينه وشوقه إلا الخيط الأخير الذي يشده نحو الماضي بكل ما فيه من جمال وقيمة تسعد ذاته.

ولعل مثل هذا الإحساس الأليم والمصير المذل دعا الزاهد الفقيه عبد الله بن فرج اليحصبي المشهور بابن العسال (ت٤٨٧ هـ)[2] أن يترك الأندلس وعيشها وعدم البقاء فيها، ولا سيما (طليطلة)؛ لِما حلَّ بها من دمار وخراب جعلاه يفقد الأمل ويطالب بالرحيل مهما كان. وعلى الرغم من خطورة دعوة ابن العسال والحرص على عدم الاستجابة لها أو التفكير بها، إلّا أنّ هذه الأبيات صدرت عن مشاعر حقيقية ونفسٍ ملتاعة مما حلّ بالمكان الذي عاش فيه. يقول ابن العسال:

يـــا أَهْـــلَ أَنْـــدَلُسٍ حُثّـــوا مَطِـــيَّكُمُ ... فمـــا المقـــامُ بهـــا إلّا مِـــنَ الغَلَـــطِ
الثـــوبُ يَنْسِـــلُ مِـــنْ أَطْرافِـــهِ وأَرى ... ثَـــوْبَ الجزيـــرةِ مَنْســـولاً مِـــنَ الوَسَـــطِ
ونحـــنُ بـــين عـــدوٍّ لا يفارقُنـــا ... كيـفَ الحيـاةُ مـع الحيّـاتِ فـي سَـفَطِ![3]

(١) ديوان المعتمد بن عباد: ٩٨-٩٩.
(٢) هو أبو محمد عبد الله بن فرج اليحصبي المشهور بابن العسال، زاهد طليطلة، المشهور فيها بالزهد والمكانة، وقد رحل عن طليطلة إلى غرناطة وهناك توفي سنة (٤٨٧هـ). ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٢١/٢، وراية المبرزين وغاية المميزين: ٨١.
(٣) نفح الطيب: ٣٥٢/٤. السَّفَط: هو الشيء الَّذِي يُعَبَّى فِيهِ الطِّيبُ وَمَا أَشبهه مِنْ أَدَواتِ النِّسَاءِ. ينظر: لسان العرب: مادة (سفط).

إنّ الشاعر حين فقدَ الإحساس بالعيش جراء الخراب والدمار جعله في حالة من التخبط والتشاؤم اللذين جعلاه يطلق هذا الطلب الغريب، فبدل أن يبكي ويحث على الدفاع نراه يحذّر من البقاء داعيًا إلى الابتعاد، وهذا أمر غريب. ولكن يمكننا أن نقرأ النص قراءةً ثانية، وذلك بجعلها إنذارًا لأهلها وطلبًا منهم في الدفاع وعدم الاستسلام والموت بكرامة وإلا فليرحلوا ويلاقوا مصير الذل في بلاد الغربة، فما قيمة البقاء دون دفعٍ وعمل جاد، وهنا تكمن جمالية النص وقيمته في عمق المعنى وخفائه. إذن هو تذكير وتحذير، لكن جاء بأسلوب المستسلم المتشائم.

إنّ الشعور بالحنين يمثل القيمة الجمالية التي كانت تتضمن الغربة. فالرغبة الذاتية الصادقة تنبع من القلب وتتحدث بها الشفاه لتمتزج بعاطفة قوية تعبر عن اللهفة والشوق لكل ما يثير كوامن النفس، وما يعتريها من ذكريات الماضي التي يحيا الإنسان على شذاها. وهذا الحنين يمثل نزعة إنسانية عامة نراها عند الشعراء جميعًا، ولا سيما الشاعر الأندلسي الذي امتزج بموطنه فكوّن ذاته وقيمتها الجمالية من خلال توحده معها، لذا كان هذا الإحساس (الحنين) لكل قيمة كوّنت في داخله أثرًا جميلاً وذكرياتٍ خلّدت في خياله الإحساس والجمال.

فهذا عبد الله بن محمد المعروف بابن الفرضي (ت٤٠٣ هـ)[١] يحن ويتشوق إلى رفاقه وأهله حين توجَّهَ لأداء مناسك الحج وفريضته المطلوبة. يقول:

مَضَتْ لي شهورٌ منذَ غِبتُم ثلاثةٌ ... وما خلتُني أبقى إذا غبتُمُ شهرا
وما لي حياةٌ بعدَكُم أستلذُّها ... ولو كان هذا لم أكنْ بعدَها حُرّا
أعلِّلُ نفسي بالمنى في لقائِكُم ... وأستسهلُ البرَّ الذي جُبْتُ والبحرا
ويؤنسُني طيُّ المراحلِ دونَكُم ... أروحُ على أرضٍ وأغدو على أخرى
وتاللهِ ما فارقتُكم عن قِلًى لكم ... ولكنّها الأقدارُ تُجرى كما تُجرى[٢]

إنّ هذا الحنين قد سلب منه كل متعة وطعم للحياة، مع أنّ بُعدَهُ عنهم ليس لوقت طويل، أو لسبب مكروه، إلا أنها المشاعر والأحاسيس تغلب على المرء فلا يجد سوى

(١) عبد الله بن محمد بن يوسف أبو الوليد المعروف بابن الفرضي (ت٤٠٣ه)، كان حافظًا متقنًا عالمًا، ذا حظٍّ من الأدب، وله من التصانيف (تاريخ علماء الأندلس)، له رحلة إلى المشرق. ينظر: جذوة المقتبس: ٣٩٦/١، والمطرب: ١٣٢، والمغرب في حلى المغرب: ١٠٣/١.
(٢) المغرب في حلى المغرب: ١٠٤/١.

الشعر يبث من خلاله شوقه وحنينه. فهو يستسهل كل صعب من أجل سرعة اللقاء. فالقيمة الجمالية التي أرادها في إيصاله للمشاعر وتبيان ثقل الزمن وطوله حين الفراق، فهو يعد الأيام والليالي التي فارقهم فيها؛ لأنّ الإحساس بالغربة وهو بعيد عنهم أخذ منه كل مأخذ، فلم يجد سوى هذه السلوى وهذه القيمة كي يتمسك بها ليحافظ على ذاته ويكوّن جماليتها من خلال الحنين.

وهذا ابن شُهيد يصور حاله بعد فراقه لقرطبة وخرابها، نائحًا عليها وعلى أهلها جراء ما حلَّ بها، فالشوق والحنين وإحساس الغريب هو ما بقي له بعد هذا الفقد. يقول:

ما في الطَّلُولِ مِن الأحِبَّةِ مُخْبِرُ ... فَمَن الّذِي عن حالِها نَسْتَخْبِرُ
لا تَسألَنَّ سِوى الفراقِ فإنَّهُ ... يُنْبِيكَ عنهم أَنْجدُوا أَم أَغْوَرُوا
جارَ الزَّمانُ علَيْهِمُ فَتَفَرَّقُوا ... في كُلِّ ناحِيَةٍ وبادَ الأَكْثرُ
جَرَتِ الخُطُوبُ على محلِّ دِيارِهِم ... وعلَيْهِمُ فَتَغَيَّرَتْ وتَغَيّرُوا
فدَعِ الزَّمانَ يصوغُ في عرصاتِهِم ... نُورًا تكادُ لَه القُلُوبُ تُنَوِّرُ
فلِمِثْلِ قُرْطُبةٍ يقلُّ بُكاءُ مَن ... يَبْكِي بعَيْنٍ دَمْعُها متَفَجِّرُ[1]

إنّ الشاعر يحاول أن يكوّنَ صورةً لما حلَّ من خلال سؤاله الأحبة، لكن أين هم؟! فما في الطلول منهم من يخبره، فالكل غادرَ إلى تحتها (القبر) أو فوقها (الغربة). وهذه الأحداث قد غيّرت القيمة الجمالية لهذه المدينة وأهلها من كونهما منارين للعلم والمعرفة إلى الخراب والتشتت. فهذا الحنين ليس من أثر الغربة بقدر ما هو للفقد والإحساس بالضياع؛ لذا نراه يعلل نفسه بهذا البكاء والندب، كيف لا ومن يبكي قرطبة رمز الجمال وقيمتها الحضارية في الأندلس.

ومثله أبو عيسى بن لبون (ت ق٥هـ)[2] الذي يحنُّ للأيام والليالي السعيدة، مصورًا ألمه وشوقه في إطار ومضمون الطبيعة وما كان فيه من لذة ومتعة. يقول:

يا ليت شعري وهل في ليت من أرَبٍ ... هيهات لا تُبتَغَى من ليتَ آرابُ
أين الشموسُ التي كانت تطالُعنا ... والجوُّ من فوقه لليل جِلْبابُ
وأين تلك الليالي إذ تُلمُّ بنا ... فيها وقد نام حُرَّاسٌ وحُجَّابُ

(١) ديوان ابن شُهيد: ١٠٩.
(٢) لبون بن عبد العزيز بن لبّون من أصحاب القادر بن ذي النون، كان معدودًا في الأجواد موصوفًا بتجويد القريض. ينظر: الحلة السيراء: ١٦٧/٢، والمغرب في حلى المغرب: ٣٧٦/٢، ونفح الطيب: ٦٤٩/١.

تُهْـدِي إلينـا لُجَينًـا حَشْـوُهُ ذَهَـبٌ أنامـلُ العـاجِ والأطـرافُ عُنَّـابُ[1]

إنّ حنينه هو للذات التي فارقت هذه المتع وأصبحت لديها نوعًا ومفهومًا جديدًا لقيم الجمال التي كانت تحكمه سابقًا من لهوٍ ومتع... وغيرها. وما حنينه هذا إلا حنينٌ للقيم التي أعطت لذاته وكوّنتها في قيمة اللهو ومفهومه الذي غادره، ومن ثَمَّ يعود في نصٍّ آخر ليطلب الإنصاف ممن يحن إليهم مع أنهم قد نسوه. فذاته تحاول فرض نفسها وهي مرغمة في ذلك لتحكُّم قيمة الحنين ومشاعره على كيانه وما هو فيه من غربة. ويقول أيضًا:

لَحَـا اللهُ قلبـي كـم يحـنُّ إليكمُ وقـد بعـتمُ حظّـي وضـاع لـديكمُ
إذا نحـنُ أنصـفناكمُ مـن نفوسِـنا ولـم تُنصـفونا فالسَّـلام علـيكمُ[2]

أمّا الوزير الكاتب أبو عمر الباجي (ت ق٥ هـ)[3] فيحنُّ لأهل سرقسطة الذين لم يلقَ من أهلها سوى كل ضاحك بسّام. لذلك لما رحل عنهم حنَّ إليهم أيَّ حنين، ممضيًا وقتَهُ بين أرقٍ وأنين عليهم، يقول في مشاعر الحنين هذه:

عزمـتُ علـى رحلتـي عـنكمُ فسِـرتُ بقلـبٍ شـديدِ الأَلَـمْ
أضـاحِكُ صـحبي وأطـوي الفِجـاج وفـي كَبِـدي لاعِـجٌ كالضَّـرَمْ
فمـا أنْـسَ لا أنْـسَ ذاكَ الحيـاءَ وذاك السـناءَ وتلـك الشِّـيَمْ
ودُنيـا بِكُـمْ طَلْقَـةَ المُجتَلـى ودهـرًا بكُـم واضـحَ المبتَسَـمْ
وسـاعاتِ أُنْـسٍ تجـولُ النُّفـو سُ فيهـا مجـالَ حمـامِ الحَـرَمْ
أحِـنُّ إلـيكم ومَـنْ شَـاقَهُ تـذكُّرَ عهـدِكُمُ لـم يُلَـمْ[4]

إنّ فقدان الشاعر لقيم الجمال جعلته يحنُّ منذ اللحظة الأولى من فراقهم، لكن مع شدة الألم لم يُظهر ذلك الإحساس، مقدمًا الابتسامة مع أنّ النار تشتعل في قلبه شوقًا وحسرةً عليهم. إنّ القيم الخلقية الخاصة بهم جعلته يحنُّ إليهم، فهو لم ينسَ حياءهم وشيمهم وأوقات أُنسه معهم... لذا لم يجد بُدًّا من تكوين هذا المفهوم وهذه القيم في ذاكرته وذاته؛

(١) الحلة السيراء: ١٧٠/٢.
(٢) م. ن: ١٧١/٢.
(٣) هو أبو عمر يوسف بن جعفر بن يوسف الباجي، نسبة إلى باجة وهي من مدن الأندلس. له رحلة إلى المشرق، إذ حجَّ ووُلّي القضاء بحلب، ثم عاد إلى الأندلس فجلَّ قدره عن المقتدر بن هود ملك سرقسطة. ينظر: قلائد العقيان: ٣٠٠/١، والمغرب في حلى المغرب: ٤٠٥/١.
(٤) قلائد العقيان: ٣٠٢/١. الضرم: مصدر (ضرم ضرمًا)، وضرمت النار وتضرّمت واضطرمت: أي اشتعلت والتهبت. أو هو الحطب الذي يشتعل سريعًا. ينظر: لسان العرب: مادة (ضرم).

لكي تبقى محافِظة على عهدها بذاك الجمال الذي هو مفارقه، ومن ثَمَّ أعطى سببًا مقنعًا لهذا الحنين وهذا الإحساس.

أمّا حنين الغربة ومشاعرها التي يحسها مَن تُسلبُ حريتُهُ ويودَعُ السجن فاقدًا الإحساس بالزمن والمكان، تكون في محاولته العودة للماضي وما كان من عزٍّ وشرف. وهذا الشعور مفروضٌ على الذات، لذا لم يجد صاحبه سوى الحنين والشوق لكل شيء. وهذا ما مثّله قول أبي الأصبغ عيسى بن الحسن (ت ق٤ هـ) الذي أُلقي في السجن، فهو يحنُّ لكل قيم الجمال الذي هو بعيد عنها وعن أخبارها. يقول متسائلاً:

ليتَ شعري كيفَ البلادُ وكيف الـ ـإنسُ والوحشُ والسما والماءُ؟
طالَ عهدي عن كلِّ ذاك ولَيلي ونهاري في مقلتيَّ سواءُ[1]

إنّ مشاعر الغربة حين تتمكن من صاحبها تنغص عليه العيش ولا يحس معها للحياة طعمًا، ولا سيما حين مرور الأعياد والمناسبات السعيدة. فهذا ابن زيدون يمر عليه عيد الأضحى وهو وحيد دون أنيس يسليه ويبعد عنه مشاعر الغربة، ويطفئ نيران شوقه وحنينه. لذلك لم يجد سوى الذكريات تعيد له رسم قيم الجمال وما كان فيه من لهو ومتعة في قرطبة، إذ الأصحاب ورفاق الكأس. يقول متحسرًا على ما مضى:

خَليلَيَّ لا فِطرٌ يَسُرُّ وَلا أضحى فَما حالُ مَن أمسى مَشوقًا كَما أضحى
لَئِن شاقَني شَرقُ العُقابِ فَلَم أَزَل أَخُصُّ بِمَمحوضِ الهَوى ذَلِكَ السَّفحا
وَما انفَكَّ جوفِيُّ الرُّصافَةِ مُشعِري دَواعِيَ ذِكرى تُعقِبُ الأَسَفَ البَرحا

ومن ثَمَّ نراه يحنُّ إلى أيّامه فيها متذكرًا أماكن اللهو والشرب حول أنهرها، فهي معاهد للذاته وموطن شبابه وصباه. إنه يفتقد هذه القيم التي اعتادها؛ لذلك نراه يحنُّ ويطالب العودة ولو من خلال برهة قصيرة، لكي يعيد لذاته ما فقد من جمالية الحياة وقيمها التي اعتادها، يقول:

وَأيّامُ وَصلٍ بِالعَقيقِ اقتَضَيتُهُ فَإِلّا يَكُن ميعادُهُ العيدَ فَالفِصحا
وَآصالُ لَهوٍ في مُسَنّاةِ مالِكٍ مُعاطاةَ نَدمانٍ إِذا شِئتَ أَو سَبحا
مَعاهِدُ لَذّاتٍ وَأَوطانُ صَبوَةٍ أَجَلتُ المُعَلّى فَي الأَماني بِها قِدحا
أَلا هَل إِلى الزَّهراءِ أَوبَةُ نازِحٍ تَقَضّى تَنائيها مَدامِعَهُ نَزحا[2]

(١) المغرب في حلى المغرب: ٢١٢/١.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٢٠٥-٢٠٦.

إذن على ضوء ما تقدم نستطيع القول إنّ الشاعر الأندلسي كوّن في رحيله وتجواله بين مدن الأندلس وخارجها ذاته وقيمتها في الحياة، واستطاع أن يعبر عن شوقه وحنينه ومدى تعلقه بالأرض والأهل والأحبة، فأعطى لنا أنموذجًا للروح المكلومة بهذا الفراق وهذا التغرب من خلال لوحة الوداع والحنين ومشاعر الغربة والاشتياق، ومكونًا القيمة الجمالية التي أعطت لصوره الشعرية مزيدًا من الجمال والمتعة، وعلى الرغم من الألم والمشاعر الإنسانية الحزينة التي بثها في هذا الشعر، إلا أنّ الجمال والإحساس الفني الصادق طغى على تلك المشاعر. لذا خلدت نصوصهم الشعرية القيم التي نادوا بها من خلال حديثهم عن الغربة والحنين وما فيهما من قيم الجمال التي كوّنت ذواتهم وخلدت مشاعرهم.

ورأيتُ عدم الإطالة في هذا الموضوع، إذ إنّ القيم الجمالية الروحية قد وضحت من خلال النصوص الشعرية التي استشهدتُ بها، وأما باقي النصوص فهي تدور فيما استشهدتُ به شعورًا ونظمًا. وقد ترجمتْ هذه النصوص كل تلك العواطف الدفينة المتميزة التي كانت عند شعراء الأندلس، وهي (العواطف) دلت على شخصية الأندلسي التي عُرفت بمثل هذه الرقة في المشاعر، والبساطة في العواطف، فكوّنت كل هذه القيم الجمالية الروحية في أشعارهم، وشملت معانيها الرائعة وألفاظها العذبة وصورها المتميزة.

المبحث الثالث

التشكيل الجمالي للقبح

منذُ أن صوَّر الله الإنسان، وأودعه الحواس وأقرّ فيه العقل والتفكير، هيّأه لأن يقبل على كل جميل يقدره، ويدْبِر عن كل قبيح ينفره، ولكن بقي الاختلاف في تقدير الجمال والقبح، ولذا كان التباين في إدراك معنى الجمال وقيمه تبعًا لتأثير البيئة والتجربة والثقافة... إلخ.

إنّ اهتمام الفكر الجمالي عند العرب بمفهوم القبح هو اهتمام ثانوي موازنة مع اهتمامه بالجمال، على اعتبار الثاني هو الأصل في الظواهر والأشياء، وأنّ القبح عارض من العوارض الذاتية أو الخارجية، فالجمال مرتبط بالكمال ارتباطًا سببيًّا ولكن القبح يرتبط بالعدم، أي عدم الكمال(١).

والقبح هو الأساس الذي يقوم عليه مفهوم المضحك (الهزلي)، فلا إضحاك إلا بتوافر شكل قبيح ينبئ بنشوز أو خرق ما. وبما أنّ الجمال يعني الانسجام والتناسب والتوازن، فإنّ القبح بالمقابل يعني الإخلال والتنافر وعدم الانسجام. وإذا كان الجميل يُشعرُنا بالرضا تجاهه، فإنّ القبح يُشعِرُنا بالنفور والتقزز. ولكن بقي الاختلاف حول جمالية القبيح أو عدم جماليته. أو بعبارة أخرى: هل القبيح فنيًّا نوع من أنواع الجمال؟! وهل يمكن أن يعدَّ جميلاً التمثال أو الشعر الذي يصور شيئًا قبيحًا؟!(٢).

قبل الإجابة عن هذين السؤالين نشير إلى أنّ موقف الوعي الشعري من الطبيعة بوصفها مجالاً لتأسيس العالم الجمالي يتصل برؤية الجمال والقبح في هذا العالم والصراع بينهما(٣). أي إنّ مأساوية العالم يسلب عنصر الجمال عند الشاعر، لذا يكوّن عالمه المتمثل في الصراع بين الخير والشر، الوجود والعدم، الجمال والقبح.

فرؤية الوعي لدى الشاعر الأندلسي لذاته ولعالمه بُنيت على فكرة الزوال والفناء، لذا وجدنا الشاعر يتمسك بالأرض وعناصر الطبيعة والخمرة هربًا من هذه الفكرة التي

---

(١) ينظر: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي: ١٩٤.
(٢) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٢٨٧.
(٣) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣٥٤، والأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق: ١١٧.

سيطرت على ذاته، وكوّنت عنده أزمةً وشعورًا بالنقص إزاء الآخر ـــ المشرق عادةً ـــ وخوفًا من المصير الذي تنامى مع مرور الوقت ولا سيما حين أدرك غربته وإحساسه بالحنين وقرب الفراق لهذا الحضور الجميل المتمثل بالأندلس.

«وقديمًا أرجع أرسطو جمال العمل الفني إلى نجاح المحاكاة بغض النظر عن الشيء المحكي، جميلاً كان أم قبيحًا»(١). لكن هيغل يفرّق بين «الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، بأنّ الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية وبقصد التأثير الجمالي، ومن ثَمَّ فإنّ العمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحًا؛ لأنّ العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه»(٢).

إنّ هدف الفن هو الجمال، ومن هنا فهو يوجب أن يُستبعد القبح من ميدان الفن. ولكن الواقع أن القبح لم يستبعد، بل إنّ إدخاله مجال العمل الفني كثيرًا ما يعدُّ إضافة لقوة العمل الفني وعمقه. وإن كان ذلك لا يتطابق مع وجهة النظر التي تقول إنّ القبيح هو ضد الجميل. فالقبح هو ببساطة غير الجميل أو المحايد من الناحية الاستاطيقية. إنه الغياب السلبي المحض للجمال(٣).

إذن، فكل «إحساس لا بد بالضرورة من أن ينطوي على ضرب من التقبل أو الانفعال أو المعاناة أو التألم، فالجمال موجود في هذا الكون ولكننا لا نراه ولا نحس به؛ لأنه يسير معنا في التيار، والمعاكس هو الذي نحس به وهو القبيح، فكما أننا نشعر بالجمال قدر استشعارنا بالقبح، كذلك اللذة تظهر لنا عن طريق الألم، فبقدر ما نتألم بقدر ما نستشعر باللذة»(٤).

وبهذا يكون ارتباط الجميل والقبيح بالذات ومدى تفاعلها معه، فإن كانت للخير أقرب كان الجمال عنوانًا لها، وإن كانت للشر أقرب كان القبح صفة ملازمة لها. وهذا رأي لسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ) إذ جعل القبح في التنافر وعدم الانسجام، يقول في هذا: «إنّ النفس إنما تحب الملائم على الجملة، وهو معنى الخير، وتكره المنافر، وهو

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٥٦.
(٢) م. ن: ٥٧-٥٨.
(٣) ينظر: معنى الجمال (نظرية في الاستطيقا): ٩٤-٩٥. والاستطيقا ظهرت عند باومجارتن وهو دراسة المدركات الحسية أو هو علم المعرفة الحسية. ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٥.
(٤) فلسفة الأخلاق: ٥١.

معنى الشر، ولا خير كالوجود، ولا شر كالعدم»[١]. فهو يقابل بين الملائم والمنافر، من خلال الخير والشر، وكل ما هو غير ملائم، أي منافر يكون قبيحًا، إذن يكون ارتباط مفهومي الجميل والقبيح بالذات (النفس)، وهذه تكون متغيرة وغير ثابتة. فلكل زمن (أو بيئة) نظرته الخاصة والمختلفة حولهما، فما قد أعُدُّهُ أنا جميلاً قد يراه غيري قبيحًا، وبهذا يكون رواج العمل الأدبي أو الفني لدى أمة من الأمم من عدمها، بأن لا تلقى الرواج نفسه كما الحال فيما يخص الشعر الملحمي ومدى رواجه من عدمه بين الإغريق والعرب[٢].

ولكن الأساس الموضوعي للجمال سيظل ناقصًا إذا لم نأخذ في الحسبان التصور الذاتي للشخص الذي يجد الشيء جميلاً، فالشيء بذاته يبدو لي جميلاً أو قبيحًا بعد أن أعرف كماله أو نقصه. وقد يصبح هذا الشيء لإنسانٍ آخر مثلما يريد هو[٣]. فالجمال من عدمه مرتبط بالذات ومدى ارتباط الذات بالوجود يعطي البعد للأشياء جمالاً أو قبحًا.

فالقبح يمر بمراحل متفاوتة يرتفع مع قوة الألم والشعور النفسي المقلق وينخفض بانخفاض هذا الشعور. فالأمر مرتبط بالذات، وما محاولة الشاعر في تناوله للقبح إلا تجميل له. فالجمال الذي يكون موضوعه قبيحًا في الطبيعة أو ناقصًا يأتي الشاعر ليسبغ عليه من روحه وذاته ما يتممه أو يحسنه أو ربما يزيد من قبحه، فيبدو في إنتاجه الفني جميلاً[٤]. ومن هنا يكون الجمال منتميًا إلى عالم الحقائق العقلية، وطبيعته أقرب إلى النفس من طبيعة المادة؛ إذ تكون النفس إلى الجمال أقرب منه إلى القبح؛ لاندفاعها نحو الأول ونفورها من الثاني[٥]. لذا أراد تشكيل القبح بحسب إحساسه وتكوينه. فتناول الشاعر الحرب وما فيها من فظاعة وفناء وتحويله إلى حماسة وفخر وانتصار، وكذلك المنفر والمقزز من المشاهد محولاً إياه بإبداعه لفكاهة وإضحاك وهزل.

إذن، ما هو معنى القبح في نظر الشاعر؟ وماذا أراد من خلال تقديمه؟ يمكن القول: إنّ الشاعر بتصويره للقبح في نصه للوصول لهدفٍ ما داخل نفسه ولكي يزيد من قيمته الفنية والجمالية. وتحويل معنى القبح إلى قيمة إيجابية شأنها شأن الجمال. فالشاعر

(١) روضة التعريف بالحب الشريف: ٣٩٧.
(٢) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٢٩١-٢٩٢.
(٣) ينظر: تاريخ التفكير الجمالي: ٢٥٧-٢٥٨.
(٤) ينظر: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن: ١٩.
(٥) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ١٣.

الذي يصور لنا منظرًا قبيحًا للأطلال المهجورة أو لوجهٍ دميم أو وصفٍ لمعركة...، فإنّ هذا القبح الذي يقدمه هو قبح يُقصد به إثارة مشاعر المتذوق ووجدانه. وهو قبح رسمه الشاعر بغرض الارتقاء بالشعر نفسه، فهو يدخل في مجال الفن الجميل، ومن ثَمَّ يمكن الحكم على عمله هذا بأنه جميل، مع أنّ المضمون قبيح. وتتمثل المسألة في إبراز مشاعر معينة أو إحساسات خاصة للشاعر تجاه المنظر القبيح الذي يقدمه، فيكون قبح الشيء في رؤيته وليس في ذاته(١).

ومن خلال ما تقدم نستطيع أن نؤكد أنّ مفهوم المضحك (الهزل) الذي ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة التي تعمل على إثارة الضحك في المتلقي من خلال التنافر والتشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة، جعل الهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلص من القبيح أو تكوين صورة جمالية تزيّن نصه وتدعم المعنى المراد.

والشاعر الأندلسي كوّن صورة للقبح في نصوصه من خلال إبراز القبح المعنوي والجسدي. وتجلى النوع الأول (المعنوي) في نماذج شعرية تهكمية ساخرة تناول فيها الصفات القبيحة المتوافرة لدى بعض الناس، كالبخل والكذب واللؤم... فالشاعر ابن عبد ربه لديه نصوص كثيرة يرسم فيها صورة للبخيل على شاكلة قوله في أحدها:

أَبَـا صَـالِحٍ أَيْـنَ الكِـرَامُ بأَسْـرِهِمْ ... أَفِـدْنِي كَريمًـا فَـالكَرِيمُ رِضَـاءُ
أَحَقًّـا يَقُـولُ النَّـاسُ فِـي جُـودِ حَـاتِمٍ ... وَابْـنُ سِـنَانٍ كَـانَ فِيـهِ سَـخَاءُ
عَـذِيرِيَ مِـنْ خَلْـفٍ تَخَلَّـفَ مِـنْهُمُ ... غَبَـاءٌ وَلُـؤْمٌ فَاضِـحٌ وَجَفَـاءُ
حِجَـارَةُ بخـلٍ مـا تجـود وربَّمـا ... تفجَّـر مـن صُـمِّ الحجـارة مـاءُ
وَلَـو أَنَّ مُوسَـى جَـاءَ يَضْـرِبُ بِالعَصَـا ... لمَـا انْبَجَسَـتْ مِـنْ ضَـرْبِهِ الـبُخَلاءُ
بَقَـاءُ لِئَـامِ النَّـاسِ مَـوْتٌ عَلَـيْهِمُ ... كمـا أَنَّ مَـوْتَ الأكـرَمِينَ بَقَـاءُ
عَزِيـزٌ عَلَـيْهِمْ أَنْ تَجُـودَ أَكُفُّهُـمْ ... عَلَـيْهِمْ مِـنَ اللهِ العَزِيـزِ عَفَـاءُ(٢)

وجد الشاعر في الحجر الذي ضربه سيدنا موسى عليه السلام بعصاه فانبجس الماء صورة معكوسة للبخيل الذي لا ينبجس عطاءً، فهو صلب أصم لا يمكن أن يجد الشاعر عنده معنى للعطاء. إنّ قيمة الإنسان في بذله من أجل الآخر، وإذا فقَدَ هذه القيمة تحوّل إلى

(١) ينظر: القيم الجمالية: ٣١، ٣٣.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٥-١٦.

شيء آخر. لذا حاول الشاعر تكوين صورة لهذه الصفة القبيحة على نحوِ ما رآها في البخيل، مستلهمًا من قصة سيدنا موسى ﷺ أركان الصورة وقيمتها التأثيرية والجمالية.

وأما الرمادي فيرسم مفارقة لطيفة من خلال وسم البخلاء بالعطاء، فالكريم حين سماعه المديح يمد يده بالعطاء على عكس ما يفعل البخيل الذي ينزوي ويتوارى كأنه سمع هجاءً وذمًّا لا مدحًا أو ثناءً. يقول في هذه المفارقة:

فَلَيسَ كمن إن تَسَلهُم عَطاءً ... يمدُّوا أكفَّهمُ لِلعَطاءِ
إذا جئتهم بِالمَديح انزَوَوا ... كَأَنَّك تَأتيهمُ بِالهِجاءِ[1]

وهذا الأمر حدث مع الشاعر ابن شخيص الذي تعجب من فعل البخيل في مثل قوله:

قِسْتُ بالشّعرِ معشرًا فإذا همُ ... صورُ الإنسِ في طباعِ الحميرِ
كلَّما جئتُهم لأُنشدَ شعري ... طمعًا من نوالِهم باليسيرِ
فكأنّي وضعتُ فَلْكَةَ بوقٍ ... في فمي أو ضغطتُ أُنبوبَ كيرِ[2]

أما الشاعر السميسر فيقدم لنا صورة جديدة لبخيل حادَ عن بخله قليلاً، ولكنها صورة نادرة للبخلاء، إذ لم يعهد منهم مثل هذا الكرم، يقول وقد أعجب الناس من كرمه وهو البخيل. وهو لا يبعد عن صورة حجر سيدنا موسى ﷺ واستلهام مرتكزات صورته منه:

جادَ عن بُخلٍ عليٍّ ... تلك في العالمِ نُدْرهْ
فهيَ كالنارِ اعترَتْها ... عصرَ إبراهيمَ قِرّهْ
جادَ نَزرًا فقَبلنا ... درهمُ الساقطِ بَدْرَهْ
عَجِبَ الناسُ وقالوا ... كيفَ نيلتْ منه ذَرَّهْ
هل رأيتُم بعدَ موسى ... أحدًا فجّرَ صَخْرَهْ؟![3]

إنّ الشاعر يقدّم هذه الصفة القبيحة بأسلوب جميل فيه تساؤل وتعجب وتشبيه وغيرها. إنّ معجزة الإنفاق التي وجد عند هذا البخيل جعلت الشاعر يستشهد بهذا الجمال.

(١) شعر الرمادي: ٥١.
(٢) شعر ابن شخيص الأندلسي: ٥٥.
(٣) السميسر (حياته وشعره) (بحث): ١٣٩. قرّه: هو البرد عامة، والقرة: ما أصاب الإنسان من البرد. ينظر: لسان العرب: مادة (قرر).

فهذا البخيل قد حادَ عن بُخله قليلاً، وتلك نُدرة منه، أو معجزة في أمثاله مثل معجزة نار إبراهيم الخليل ﷺ التي صارت بردًا وسلامًا. لقد جاد بدِرهَمٍ وهو يعدِلُ عشرة آلاف درهم عنده. لذا كان تعجب الشاعر والناس متسائلين عن كيفية تحصيل الذرّة منه وهو الصخرة الصلداء، ومن ثَمَّ يتعجب الشاعر متسائلاً عن رؤية أحد بعد موسى ﷺ يفجر صخرة ويُخرج الماء الذي هو رمز العطاء في النص، وهنا تكون القيمة الجمالية له، ونحس بالمتعة ونحن نقرؤه أو ننشده.

ونرى الشاعر عبادة بن ماء السماء يقول فيمن اتصف بالكذب:

مذ كنتَ لا تنفكُّ تُخْبِرُ عن حديثٍ لم يكنْ
فكأنَّما غُذِّيتَ طفلاً بالكذابِ مع اللَّبنْ[1]

إنّ أقبح صفة عند الإنسان هو الكذب، فما بالك بالذي لا يُحَدِّثُ إلا كذبًا، فالشاعر شبهه بالذي قد رضع الكذب ممزوجًا باللبن منذ نعومة أظفاره. وهذا تصوير قاسٍ له. ثم نراه يعود في أخرى ليصور فقيهًا في قوله:

وكأنَّ الخيريَّ في كتمهِ الطيبَ فقيهٌ مغرى بطولِ رياءِ
يُظهِرُ الزهدَ بالنهارِ ويُمسي فاتكًا ليلَهُ مع الظُّرَفاءِ[2]

إنّ فعل الفقيه في تكتّمه وزهده نهارًا وتهتُّكِهِ ليلاً كزهرة الخيري التي لا تنشر عطرها إلا في الليل؛ إنها صورة واقعية مفعمة في التشبيه، إذ مزج الشاعر بين الطبيعة وبين فعل قبيح لهذا الفقيه. فأعطى بُعدًا جماليًّا وقيمة لشعره بهذا التشبيه والانسجام بين الصورتين. وجماليته أنّ (الخيري) ينشر شذًا وعبيرًا حين تفتحه ليلاً عكس الثاني (الفقيه) الذي ينافق بفعله هذا، ولا يقدم لمن حوله سوى مزيد من الضياع والسكر في الليل أيضًا. وشتّان ما بين الصنيعين. والصورة المرسومة تعكس شخصية الشاعر عبادة فقط، كما لاحظها أو عاشرها في مجتمعه فهي تصورٌ خاص لا تنطبق على الفقهاء كلهم. أو هي (الصورة) شعور نفسي تجاه فقيه معين في زمن معين، والقيمة الجمالية برزت في هذا المزج بين الحالتين الطبيعية والبشرية وكيفية التوافق بينهما في فكاهة محسوسة وواقع مُعاش.

(١) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٢٥٩.
(٢) البديع في وصف الربيع: ١١١.

إنّ «الجمال هو الأصل وما القبح إلا خروج عنه وسلب للجمال»[1]. ولكن الدلالة التي تكون أقرب إلى القبح منها إلى الجمال هي دلالة تتخذ من الشر موضوعًا. وقد يستغرب المرء من كيفية إطلاق صفة الجمال على دلالات تثير بألفاظها الرهبة والتقزز والذم، ويتراجع هذا الاستغراب والإنكار إذا تذكرنا أنّ الجمال الشعري هو الجمال الذي يستثير النفس، وهو جمال مقصود مسخّر لإثارة الوعي الجمالي الذي يُكَوِّنُ عند المتلقي مفهومه نحو الأشياء، من خلال التأمل والتفكر؛ لأنّ دلالة الألفاظ الجمالية تحفز العقل على التأمل في النص الشعري، وتجعله يُكَوِّنُ عالمه من خلال هذا الإبداع الذي قدّمه الشاعر. فالدلالات التي يقدمها الشاعر والتي يرسم فيها صور القبح المضاد لصور الجمال تبعث في النفس معاني التنفير والخوف المؤديين إلى نبذ الصفات التي قدّمها الشاعر؛ لأنّ الدلالة الجمالية المحببة تحبب قيم الخير، على العكس من الدلالة الجمالية القبيحة التي ترسم صورًا مقززة توافرت فيها جمالية التعبير وقوة الإيحاء لإيصال الفكرة والموقف المراد تصويره[2].

وإذا وصلت إلى تبيان تناول الشاعر الأندلسي لقيمة القبح الخاصة بالمظهر (الجسدي) الخارجي، ومدى تأثيره داخل النص الشعري، على اعتبار «أنّ القبح الذي تمتاز به بعض الأشياء يؤثر فينا ويجعلنا ننفر منها؛ لأننا نتألم لما يبدو لنا فيها من نقصان فظيع. فهي أشياء نشعر بوجودنا يتناقض حالة اصطدامه بها، مع هذا فإنّ النظرة الفاحصة التي تتجاوز المظهر قد تجد في القبح جمالاً، هو قوام الموجود مهما كان نوعه، فالجمال الذي ننسبه للأشياء مصدره فينا في مستوى ما»[3]. قلت: إنّ الإنسان الشاعر هو مَن كوّن هذا الإبداع وأوجد فيه عناصره، وما تقديمه لهذا الخلل أو المتنافر إلا زيادة منه في إبداعه، وجمالية مضافة إلى نصه الشعري.

وتجلى هذا النوع من خلال نماذج شعرية تتناول جسد الإنسان، مظهرةً إياه في هيئة تهكمية ساخرة ومضحكة، وذلك من خلال تشويه هذه الهيئة أو الخِلقة، وتصويرها في صور غريبة مملوءة بالتناقضات؛ مما يدفع المتلقي إلى الضحك من هذه الهيئة التي رسمها الشاعر في نصه. ولكن لم يكن هدف الشاعر المباشر هو تعرية تلك الظاهرة

(١) المدخل إلى فلسفة الجمال: ٩٩.
(٢) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم: ١٣٩.
(٣) مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة: ٣٣.

القبيحة أمام المجتمع والتبرؤ منها، وإنما كان هدفه المباشر والأساسي هو تشويه صورة المضحوك منه وإظهاره في هيئة مزرية وشكل قبيح، و هو ما أعطى بُعدًا جماليًّا لشعره من خلال تناوله لقيمة الإنسان وإن كان سلبًا له، مع أنه يعطي هذا السلب بعدًا آخر هو الوصول إلى الإيجاب والأفضل من السلوك الذي يرتبط ويؤثر في المظهر الخارجي[1].

ومن الشعراء من اتخذ من عيوب الناس مجالاً للتفكه والترفيه، فعبد الله بن كليب (ت٣٠٦هـ)[2] يقول:

أنفُكَ يا زُهريُّ في قبحِهِ ... كأنَّهُ في صورةِ البوقِ
يقعدُ في البيتِ لحاجاتِهِ ... وأنفُهُ يمضي إلى السّوقِ[3]

إنّ هذين البيتين أنموذج شعري طريف يصور فيه الشاعر بأسلوب ساخر الأنف الطويل الذي امتد طولاً فيخرج إلى السوق قبل صاحبه.

ويأتي عبيديس الكاتب (ت ق٤هـ)[4] ليصور وجه صاحبه ذا اللحية الطويلة بأسلوب ساخر هزلي، يقول في هذا التصوير:

يا من عليهِ للعُلا تاجُ ... إني إلى اللحيةِ محتاجُ
وعندكم في وشقةٍ لحيةٌ ... يحملها المائقُ حجَّاجُ
للثغرِ في جانبها مسرحٌ ... فيه من الأنعامِ أزواجُ
ومن صنوفِ الطَّير في بعضِها ... بطٌّ وسمَّانٌ ودرَّاجُ
يسيلُ من شاربهِ فوقها ... سلحٌ غزيرُ القطرِ ثجَّاجُ
للبقِّ في عثنونهِ مَكمنٌ ... ومن دبيبِ القملِ أفواجُ
إذا مشى تبصرُ أفواجَها ... كأنَّها في البحرِ أمواجُ
يعقدُها في شعرِ وجعائِهِ ... فهو إذا ما شاءَ صناجُ[5]

(١) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٢٩٦.
(٢) لم أجد له ترجمة في كتب التراجم.
(٣) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٢٦٠.
(٤) عبيديس بن محمود، أبو القاسم الكاتب الجياني، أديب شاعر بليغ، كان من كُتّاب القصر بقرطبة، ثم مال إلى قول الشعر. ينظر: جذوة المقتبس: ٤٦٩/٢، وبغية الملتمس: ٥٢٢/٢، والمغرب في حلى المغرب: ٦٩/٢، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٢١.
(٥) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٢٦١-٢٦٢، والوشق: هو الرعي المتفرق. ينظر: لسان العرب: مادة (وشق)، صناج: هو الذي يكون في الدفوف ونحوه. ينظر: لسان العرب: مادة (صنج).

هذه الأبيات تصوّر اللحية التي امتدت طولاً واتسعت عرضًا، والشاعر يتدرج في كشف مظاهر القبح الباعث على الضحك والمتعة في هذا الشخص من خلال طول لحيته، فهو يتندّر بأنه في حاجة لهذه اللحية الكثيفة لأنّ فيها صنوفًا مختلفة من الأنعام والطيور. والشاعر لا يكتفي بهذا، بل جعلها للحشرات مكمنًا أيضًا فهي أفواج تسير حيث ذهب، وهكذا قدم لنا الشاعر هذا المنظر البشع الناشئ عن طول هذه اللحية واتساعها حتى أصبحت مرتعًا لكل ما حولها، دلالة على قبحها وإهمال صاحبها له، إذ لم تمتد يده إليها قط، لذا ظهرت على هذه الحالة المزرية، واستوجبت كل هذا الوصف والرسم.

ونرى الرمادي يصور صاحبه ذا اللحية الكثيفة المخيفة بشكل هزلي فكاهي أيضًا في قوله:

كأنّما الملقيُّ في علكِها ... من خُصلِ اللحيةِ من زُبدِ
يقيد .. عثنونه ... من وسخٍ فيه بلا قيدِ
ما يخطرُ الطائرُ في جوِّهِ ... إلّا هوى فيها من الهيدِ[1]

إنّ هذه اللحية بمظهرها المخيف المرعب أسقطت الطائر بمجرد نظرها إليه، خوفًا وفزعًا منها. إنّ القبح الجسدي الذي يقدمه الشاعر هو قبح معنوي أيضًا، فهذه اللحية الكثّة ذات المنظر المخيف بسبب ما علق بها، تدل على عيب خَلقي بجسم صاحبها، ومن ثمَّ فالمجتمع ينفر منها، وينظر إليها باحتقار وازدراء، وما فعله الشاعر سوى عرض هذا الأمر في شعره محاولةً منه لتخفيف التأثير السلبي بإدانتها وتعرية صاحبها من الصواب. ومن ثمَّ النأي بذاته عنها.

ويقول ابن شخيص في مثل هذه اللحى الطويلة هزلاً ممتعًا:

حدَّثوا عنكَ قد خضبتَ فألبستَ السِّبالَ التلوينَ والتحنينا
إن للنُّغرِ حولَهُ كلَّ صبحٍ جولةً إذ تخالُهُ عُرجونا[2]

إنّ هذه اللحية الطويلة التي خُضبت بالحناء وأصبحت كعذق النخلة، فهي مرتع للعصافير تدور حولها، وهذا تصوير للإنسان الذي يتلون بشتى الألوان التي تغر من حوله فتدور حيث دار.

(١) شعر الرمادي: ٦٥-٦٦.
(٢) شعر ابن شُخيص الأندلسي: ٨٦.

إنّ الشاعر الأندلسي يستند هنا إلى قيم جمالية واجتماعية ودينية في تعريته لأصحاب اللحى، فمن الناحية الجمالية تكون منفّرة وغير متناسقة وغير منسجمة مع الهيئة الخارجية للإنسان. و من الناحية الاجتماعية تكون مخالفة للعرف السائد. وأما الناحية الدينية فهي مخالفة أيضًا؛ لأنّ الدين حين دعا إلى إعفاء اللحى اشترط تهذيبها والعناية بها. وهذا ما دعا الشاعر إلى تصوير أصحابها بهذا الرسم الساخر الهزلي؛ ليوصل القيمة الجمالية من وراء إظهار هذا القبح وتصويره بشكل هزلي ممتع في شعره.

ويستمر الشاعر الأندلسي في تقديمه وتشكيله للقبح، فهذا إسماعيل بن بدر (ت٣٥١هـ)(١) ينقل إلينا صورة العذاب الذي عاناه وأصحابه من نفحات نتنة تأتيهم من أحد الأشخاص، ولو أنه كان على بُعدِ ميلٍ منه؛ وذلك العذاب الذي لم يعذّب به أصحاب الفيل حين أرسل الله عليهم طير الأبابيل، ولنا أن نتصور حجم المأساة في هذا، يقول في ذلك:

تأتيكَ من زُهمتهِ نفحةٌ ... لو أنَّه مرَّ على ميلِ
ما عذَّب اللهُ كتعذيبهِ ... به لنا أهلَ الأَبابيلِ(٢)

ثم نراه يصوّر في نصٍّ آخر البخل مع قبح مغنية بقوله:

تنفَّسَ لمَّا لاحظَ القومُ خبزَهُ ... وقطّبَ لمَّا لامستهُ الأصابعُ
فقلنا له إنَّا شباعٌ فجُد لنا ... بعودٍ فما في القومِ غيرُكَ جائعُ
فأسمعنا درداءَ صلعاءَ رجَّعتْ ... بصوتٍ لها تستكُّ منه المسامعُ
فوالله ما أدري كلابٌ تهارشتْ ... بحلقومِها أم نقنقتْ بي ضفادعُ(٣)

لقد أراد تصوير البخل من خلال إظهاره في كل شيء، فالبخيل الذي خاف على طعامه منهم لم يستطع أن يكسب ودّهم بهذه المغذية القبيحة في المظهر والصوت، دلالة على البخل، إذ جعلت من صاحبها يقتني مثل هذه المغذية البشعة. إنّ الشاعر قدّم نصه بشكل هزلي ساخر وأوصل فكرته من خلال تشكيله للقبح الجسدي والمعنوي الخاص

(١) إسماعيل بن بدر بن إسماعيل، أبو بكر، شاعر أديب، كان في أيام عبد الرحمن الناصر أثيرًا عنده. ينظر: جذوة المقتبس: ٢٥٠/١، وبغية الملتمس: ٢٨١/١، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٣٠٠، والحلة السيراء: ٢٥٤/١.
(٢) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ٢٧٧.
(٣) م. ن: ٢٥٧. درداء: هي المرأة التي ليس في فمها سن من الكبر. ينظر: لسان العرب: مادة (درد).

بالمغنية والبخيل معًا، اللذينِ لم يغذيا الشاعر جسدًا ولا روحًا. فالبخيل منعه طعامه، والمغنية منعته مجال الصوت بنشوز صوتها وقبحه.

ويأتي الرمادي ويقدم لنا صورة أخرى، ينقد من خلالها فعلاً قبيحًا، ألا و هو تشويه مظهر طفل بحلاقة رأسه بشكل سيئ. يقول:

حلقـــوا رَأسَـــه لِيَكســـوه قُبحـــا خيفـــةً مِـــنهُمُ عَلَيـــهِ وَشُـــحَّا
كـــانَ قَبـــل الحلاقـــة لَـــيلاً وَصُـــبحا فَمَحـــوا لَيلَـــه وَأَبقـــوه صُـــبحا[1]

فهذه من المعاني الساخرة التي استُعمل فيها أسلوب التضاد في قوله: (ليلاً وصبحًا) كناية عن سواد شَعره وبياض وجهه، و هذه القدرة الفذية في استعمال المعاني البديلة أعطى لنصه حركةً واستمرارًا في المعنى، فضلاً عن وجود التصريع الذي أحدثَ تناسقًا موسيقيًّا بين الشكل والمضمون.

لقد جاءت مثل هذه الأمور الفنية والصوتية بمزايا جديدة لتصوير القبح الجمالي وتركت البيتين في المتلقي متعة وفكاهة. ولعلّ مثل هذه الأمور كلما زادت في النص الشعري كلما زادت في قيمته الجمالية للشعر الأندلسي خاصة، وكلما زادت من التأثير في القارئ وأكسبته المتعة والضحك، كما أراد الشاعر وتمنى وشاهدَ وأنشد.

إنّ تصوير القبح الجسدي دليل على تطور في ذوق الشاعر ونمو في الإحساس الجمالي لديه. فالشاعر الأندلسي لم يكن يهجو القبح الجسدي بمعنى الهجاء المعروف الذي هو انتقاص من المقابل بقدر ما كان يتخذها معبرًا له نحو الفكاهة والهزل ونقدًا في بعض المواقف التي تقع أمامه. وبهذا يكون قد أدرك قيمة الجمال وتحسس القبح، وحوّلها إلى قيمة فنية في الهزل والإضحاك. وهذا بحدِّ ذاته شكل من أشكال التطور الفني والحضاري[2].

أما الرؤية المغايرة لما تقدم فتكون في تناول الشاعر لمفهوم القبح وجماليته ضمن الإطار والمعنى المأساوي للحياة، المتمثل بالصراع مع الدهر ومع الآخر وما ينتج عن هذا الصراع من رفضٍ للواقع وحتميته المتمثل بالفناء، ورفضٍ لوجود الآخر وصراعه معه.

(١) شعر الرمادي: ١٣٥.
(٢) ينظر: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: ٣١١.

وللمسألة بُعدٌ أعمق تتمثل فيما يتصل برؤية الوعي الشعري للعلاقة المعقدة بين الجمال والقبح، وأنّ أحدهما يكمل الآخر. وذلك من خلال عنصر الهدم والبناء الذي يكون عليه الدهر. وما موقف الإنسان تجاه هذا الآخر سوى موقف تجاه الدهر الذي هو جزء منه. ولذا فإنّ الوعي الشعري يبدو أحيانًا وكأنه يريد الحفاظ على القبح وإدامته لكي يكون للجمال معنًى ما. وكان الوعي الشعري يضع أمام الدهر مرآة يرى نفسه فيه، لتبيان قسرية الحياة الإنسانية (الواقعية) واللا معنى الذي يستنزف تفتح الوجود على إمكاناته[1].

وهذا ما أراد إيصاله ابن حزم في قوله:

هل الدهرُ إلّا ما عرفنا وأدركنا ... فجائعُهُ تبقى ولذّاتُهُ تَفنى
إذا أمكنتْ فيه مسرّةُ ساعةٍ ... تولّت كمرِّ الطرفِ واستخلفتْ حُزْنا
إلى تبعاتٍ في المعادِ وموقفٍ ... نودُّ لديه أنّنا لم نكنْ كُنّا
حصلْنا على همٍّ وإثمٍ وحسرةٍ ... وفات الذي كنّا نلدُّ به عنّا
حنينٌ لما ولّى وشغلٌ بما أتى ... وغمٌّ لما يُرجى فعيشُكَ لا يهنا
كأنّ الذي كنا نُسَرُّ بكونِهِ ... إذا حققْتُهُ النفسُ لفظٌ بلا معنى[2]

إنّ الدلالة العميقة لهذه الأبيات التي يتشكل بها الدهر مع الذات ضمن إطار ومفهوم الحياة المأساوية التي يتشكل فيها الشعور بالضياع والقلق. فهذا التشكيل الجمالي لقبح الذات وضياعها في الدهر يتضمن إظهارًا لموقف الوعي منه، ووصولها إلى الفطنة. ومن ثَمَّ الاحتجاج على هذا اللامعنى الذي يفرضه الدهر عليه، والذي تصور ضعفه واندثار ذاته أمام هذا الدهر الذي يسلبه كل شيء.

وكذلك نجد من ينعى على الدنيا جور أحكامها وسوء أفعالها بالناس، إذ ترمي المصائب والهموم عليهم وتخطف الرجال منهم، وذلك ما نلمسه في قول الحاجب المصحفي الذي صور الضعف واندثار الذات أمام الدهر، وهو يُظهر احتجاجه عليه في قوله:

ألا إنّ أيامًا هفتْ بإمامِها ... لجائرةٌ مشتطّةٌ في احتكامِها
فلم يؤلم الدّنيا عظام خطوبها ... وأحداثِها إلا قلوب عظامِها
تأمّلْ فهل من طالع غيرِ آفلٍ ... لهنّ وهل من قاعدٍ لقيامِها

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣٥٨-٣٥٩.
(٢) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٤٢.

وعـايِنْ فهـل مـن عـائشٍ برضـاعِها مـــن النـــاسِ إلّا ميّـــتٌ بفطامِهـــا[1]

ويشابهُهُ قول ابن شُهَيد:

ألا إنَّهـــا الأيَّـــامُ تَلْعـــبُ بـــالفَتَى نُحُـــوسٌ تهـــادى تـــارةً وسُـــعُودُ
ومـــا كُنْـــتُ ذا أَيْـــدٍ فيُـــذْعِنَ ذُو قُـــوًى مِـــن الـــدَّهْرِ مُبْـــدٍ صـــرْفَهُ ومُعِيـــدُ[2]

إنّ الأثر الذي يحاول أن يؤديه الوعي الشعري هو السعي إلى امتلاك القدرة والسيطرة على الألم المفروض على الذات قسرًا. إنّ وعي الذات بجمالها يقوض القبح من الداخل لأنها تتحرك وتدوم في عمقه الجوهري. فالدهر له أن يفعل ما يشاء، لكن على الذات أن لا تدع الدهر يكون خارج ذاتيته. ومن ثَمَّ يكون الذات مرغمًا وضائعًا وفاقدًا لعنصر الجمال الذي كوّنه داخل الدهر.

إنّ هذه العلاقات التي يقيمها الوعي الشعري بين الإنسان والطبيعة والقبح والجمال ضمن الإطار المأساوي لوجوده غايتها واحدة هي تنقية الإنسان وإظهاره بوصفه ظهورًا للمعنى وللقيمة، وذلك من خلال العيش داخل هذا الألم ونقل مشاعره تجاهه؛ لكي يصل إلى نتيجة يوضح فيها قسوة العالم في مقابل الرقة والبراءة الفطرية التي تنطوي عليها ذاته. فالقبح وتسلطه لم يترك للذات إثباتًا على وجوده وإنسانيته، مما جعل الشاعر يجسده بالنواح المرّ الذي يشيع في شعره على اندثار الحياة والجمال وتراجعهما أمام الدهر، فهو يبكي فراق الأهل حين موتهم والمكان حين مغادرته والحبيب حين الهجر والبعد وهو في الحقيقة يبكي ذاته وضعفه ووجوده، ويبكي الجمال الذي يتبدد من عالمه، محاولاً التشبث به ولو على مستوى وعيه (خيالـه)، ومن ثَمَّ يخفي الإنسان الذي يسعى إليه في داخله تاركًا القبح خارجًا ليكون هو المعبر عن السطوة والدمار الذي تجده الذات[3]. وهذا ما جعل المرواني الطليق يكوّن ذاته من خلال الموازنة بين مصيره ومصير الدهر، فكلاهما إلى فناء. يقول في تلك الموازنة:

ألا إنَّ دَهـــرًا هادِمًـــا كـــلَّ مـــا نبنـــي سَـيَبلى كَمـا يُبلـي وَيَفنـى كَمـا يُفنـي
وَمـا الفَـوزُ فـي الـدنيا هُـوَ الفـوز إِنَّمـا يَفـوز الفَتـى بـالربح فيهـا مَـع الغـبنِ
يُجـــازى ببـــؤسِ عَـــن لَذيـــذ نعيمهـــا وَيجـنى الرَّدى مِمّـا غدت كفُّه تجنـي

(١) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩٨.
(٢) ديوان ابن شهيد الأندلسي: ١٠١.
(٣) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣٦٠.

وَلا شـــكَّ أن الحـــزنَ يَجـــري لِغايَـــةٍ وَلَكِـــنَّ نفـــس المَـــرءِ ســـيئةُ الظَّـــنِّ[1]

يفيض هذا النص بألم عذيف ينبثق من رؤية الشاعر لوجوده، غير أننا ينبغي أن نؤول هذا الألم جماليًّا، أي بوصفه محورًا لتجربة واعية غايتها فهم الذات وتأسيس المعنى من وجوده. فالألم الذي يجده الشاعر واقعًا في وعي النص، يتظاهر في الهدم وتتعزز باليأس والحزن، وأما حقيقته فتظهر في مضمونه، العزلة الحادة التي لا سبيل إلى اختراقها. فالدهر لم يستجب له، بل نراه يهدم كل شيء. ومحاولة ربط هذا الدهر بالذات من خلال المصير المحتوم لكليهما هو محاولة لتكوين المعنى الجمالي للذات وقوتها التي استمدها من قوة الدهر. وبمعرفة الذات لماهية الحزن وغايته يصل إلى درجة أنّ الوعي لا يجد في الألم والقبح إلا ذاته النقية وجمالها الوجودي الحي في إطار هذا الدهر على الرغم من كل ذلك السلب الذي مارسه عليه.

إنّ القبيح في الشعر هو عملية محدودة للغاية؛ لأنّ القبيح يثير الاستياء وعدم المتعة والألم ومشاعر النفور والبغض والكراهية[2]، وهذه الأمور تقلل من القيمة الجمالية التي أراد الشاعر توافرها في نصه؛ لذلك كان الشاعر حين إظهاره للقبيح يسبغ عليه من فنه ما ينسي الألم والنفور. ويكون الجمال الفني هو العامل المؤثر داخل كيان النص. فمشاهد القتل والفتك على قبحها من الناحية الواقعية تكتسي في الشعر حُلّة جمالية بتصفية جوهرها من شوائبه وخلوصها من الأعراض التي تطمس حقيقتها، فتبدو أشد وأعظم قبحًا في الواقع وأروع جمالاً في الشعر الذي لا يميز بين حسن وقبح؛ لأنها تتساوى في التجربة الجمالية، التي تعنى بجوهر الظاهرة تكشفه وتتعمق فيه. فالجمال الشعري هو ضرب من الجمال النفسي الذي يبدعه الشاعر من خلقه لمثال الأشياء[3].

والرؤية التي سأبدأ منها في فهم ماهية الحرب وتأويلها بكونها مسألة جمالية وشعرية ترتبط بموقف الوعي ورؤيته للجمال والقبح. وهذا الأمر يتناول جانبًا أساسيًّا من الإنسان الجمالي الأندلسي بوصفه وجودًا في العالم.

(١) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٧٨.
(٢) ينظر: معنى الجمال نظرية في الاستطيقا: ١٠٣.
(٣) ينظر: في النقد والأدب، إيليا الحاوي: ١٥/٢.

وربما تبدو هذه الرؤية غريبة بعض الشيء عن السياقات التي تتناول موضوع الحرب عادة كالحماسة والبطولة... إلخ. فأهم العوامل التي تفسر الحرب هي تلك الرغبة في اكتشاف الإنسان لذاته ومعرفتها وتأسيس وجودها. فإطلاق العنان لغريزة التدمير ثم الوقوف على الخراب الذي ينتج عنها يجعله يقف عاريًا أمام سؤال المصير الجوهري لوجوده. فالمعنى والقيمة يبدآنِ من أبشع مظاهر اللامعنى وأكثرها قسوة، وهذا ما جعل الحرب نوعًا من التربية التي تحتاجها النفس البشرية. إننا اعتدنا قراءة الشعر الذي يركز على الجانب البطولي بمعناه السطحي، وعدم التنبه على الذات وإظهار حقيقتها بكل ما تنطوي عليه من حزن وألم ورقّة، في خضم هذا الوجود الذي حوّلها والمتمثل بالحرب وأهوالها(١).

فابن عبد ربه يقدم صورة لجحافل الجيش الذي كسواد الليل من خلال تصوير جمالي يبعث الرهبة والخوف من منظرها. يقول:

بِجَحْفَلٍ تَشْرَقُ الأَرْضُ الفَضَاءُ بِهِ ... كَالبَحْرِ يَقْذِفُ بِالأَمْواجِ أَمْوَاجَا
يَقُودُهُ البَدرُ يَسري في كواكِبِهِ ... عَرَمْرَمًا كَسَوادِ اللَّيْلِ رَجْراجَا
يَرَونَ فِيهِ بُرُوقَ المَوْتِ لامِعَةً ... وَيَسْمعُونَ بِهِ لِلرَّعْدِ أَهزاجَا(٢)

إنّ الوعي الشعري جعل من الجنود وجحافلهم أمواجًا تتلاطم وتخرج الزبد، ومن خلال هذا العرمرم الذي هو كسواد الليل لما عليه من الحديد يقوده البدر بين الكواكب ـ دلالة على الخليفة ـ وما لمعان السيوف إلا كالبرق سرعةً وخطفًا للأرواح في ظلمة المعركة. وهؤلاء هم من سيذيقون العذاب لأعدائهم، وصار الموت قدرًا لهم، فهم يعجزون عن الوقوف أمام هذا الجمع المهول الذي جاءهم، وبهذا يكون الشاعر قد أسس وجوده من خلال المكانة التي أعطاها لهم في استمرارية العيش بشجاعة قومه وحتمية الموت لأعدائهم.

والشاعر نفسه يعود في أخرى ليؤسس للمعنى نفسه لكن بصورة أخرى من خلال ما وقع داخل المعركة من قتل وفناء. يقول:

سيوفٌ يقيلُ الموتُ تحتَ ظُباتِها ... لها في الكُلَى طَعْمٌ وبينَ الكُلى شُرْبُ
إذَا اصْطَفَّتِ الرَّاياتُ حُمْرًا مُتُونُهَا ... ذَوَائِبُهَا تَهْفُو فَيَهْفُو لَهَا القَلْبُ

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣٦٣.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٣٦.

وَلَـــم تَنْطِـــقِ الأبْطـــالُ إلّا بِفِعْلِهـــا فَألْسُـــنُهَا عُجْـــمٌ وَأفْعَالُهـــا عُـــرْبُ
إذَا مَـــا التَقَـــوْا فـــي مَـــأزِقٍ وَتَعَـــانَقُوا فَلُقْيَـــاهُمُ طَعْـــنٌ وتَعنـــيقُهمْ ضَـــرْبُ(١)

إنّ هذا التشكيل الجمالي للقبح المتمثل في الحرب والصراع من أجل تكوين الذات جعلت من الشاعر يتنقل في نصه بين ذكرٍ للموت ومخاطر الحرب والخوف منها، وذكر للشجاعة والإقدام الذي عُرف به العربي في مقابل الجبن والخوف عند أعدائهم. بهذا أراد تكوين الذات التي خاضت هذه التجربة الصعبة، وما نقله ووصفه للمعركة وأدواتها ولقاء أبطالها إنما هو تعبير عن صعوبة الموقف وهول الحرب ومخاطرها.

إنّ الحرب تدرج الإنسان في عالم مخيف غيبي، ولعل حضور الموت في هذا العالم يصيب الإنسان بالرعشة والرجفة، ويضيف لأفعاله قيمة عليا، إذ يتوهم أنه يكتسب قوة روحية تبدو معها محن الحياة الدنيا يسيرة وسهلة فيشعر أنه لا يقهر. لذا كان تصوير الشاعر للجند وما يحملونه من سلاح من خلال هذه النشوة التي لا تقهر، وهذه الشجاعة الحقيقة التي تجابه أي شيء في أي وقت. وقد يبالغ الشاعر ـــ وهذا من حقه ـــ في تصوير المشهد فينقله لنا من الأرض إلى السماء. يقول أبو الوليد بن حزم (ت ق٥هـ)(٢):

إنّـــا إذا رفعـــتْ ســـماء عجاجـــةٍ والحـــربُ تقعـــد بـــالرّدى وتقـــومُ
وتمـــرّد الأبطـــال فـــي جنباتِهـــا والمـــوتُ مـــن فـــوقَ النّفـــوسِ يحـــومُ
برقـــتْ لهـــم منّـــا الحتـــوفُ كأنّمـــا نحـــن الأهلّـــةُ والســـهامُ نجـــومُ(٣)

إنّ هذه الدعوة الشجاعة لإثبات الوجود جعلت الذات تفتخر وتزدهي بهذه الشجاعة وهذا الموقف الصمودي، فما صمد أحد في هذا الجو المخيف حتى إنّ الأبطال لم تستطع الصمود حين رأت الموت؛ في مثل هذا الموقف أراد الشاعر تكوين القيمة الجمالية لذاته من خلال فكرة الوجود والثبات في أوقات الشدة، بل إنه من أذاق الخصوم بسهام الموت وأنهى وجودهم، وبذلك تكون الذات قد كوّنت وجودها من خلال سلبها من غيره باغتنام الفرصة لإثبات هذا الوجود.

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٢٠.
(٢) أبو الوليد محمد بن يحيى بن حزم المذحجي، وهو ابن عم الفقيه أبي محمد بن حزم، له شعر جميل في العتاب. ينظر: المغرب في حلى المغرب: ٢٤٤/١، ومطمح الأنفس: ٢٢٥.
(٣) مطمح الأنفس: ٢٢٩.

إن الوعي الشعري إذ وجد نفسه محاصرًا بالدهر والحرب والفناء لا يجدُ بدًّا من أن يؤسس مواجهته من خلال تعميقه لذاته وفرضها بتشكيلٍ مهول متجبر على عالمها المأساوي الذي يفيض بالعداوة والبغض والقبح(١). ولنتأمل هذا النص لابن وهبون المرسي:

ولـيسَ نـديمي غيـرَ أبـيضَ صـارمٍ ... ولـيس سميري غير شخصِ كتابِ
ومَـن لـم يخضِّـب رُمحَـهُ فـي عداتـهِ ... تساوتْ بـه فـي الحـيِّ ذاتُ خضابِ
ومـن لـم يُجَـلِّ السـيف مـن تُهَـمِ العِـدا ... يحلّـى بخـزيٍ فـي الحياةِ وعـابِ(٢)

إنّ الشجاعة أساس الفضائل عند العربي، فهي كالموهبة أو الطبع لمن تحلى بها، فالشاعر بما يملك من القوة والشجاعة فضلاً عن الشعر، هيئ لهذا المركز بعد انسجام الطموح مع القيم، فالذات كوّنت جماليتها من خلال هذا التشكيل الجمالي للقبح. فمن يكون السلاح نديمًا له بل مقياسًا لذاته ومكانتها في الوجود. إنه يريد تأسيس ذاتيته في دوّامة الرعب الأبدية التي لا يرى فيها سوى الفناء وانتشار القبح. فهاهو يقول في نصٍّ آخر واصفًا هزيمة الأعداء وكيف كانت الأرض ملأى بجثثهم:

وأصـبح فـوقَ ظهـرِ الأرضِ أرضًـا ... كـأنّ وهادَهـا فـيهم إكـامُ
تألّفَـتِ الوحـوشُ عليـهِ شـتّى ... فمـا نقَـصَ الشـرابُ ولا الطعـامُ(٣)

ومثله قول أبي تمام الحجام (ت ق٥ هـ)(٤) عندما وصف الطيور الجارحة وهي تمارس فعلها القبيح:

ترى النّسرَ والقتلى على عددِ الحَصى ... وقـد مزّقـتْ أحشـاءَها والترائبـا
مضـرّجةً ممّـا أكلْـنَ كأنّهـا ... عجـائزُ بالحنّـا خَضَـبْنَ ذوائِبـا(٥)

---

(١) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣٦٨.

(٢) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١١٨.

(٣) م. ن: ١٥٣.

(٤) غالب بن رباح، أبو تمام المعروف بالحجام، كان معدودًا في شعراء عصره، إلا أنه كان متخلفًا في شعره لسهولتهِ، رُبّي في قلعة رباح غربي طليطلة. ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٦١٩/٦/٣، ورايات المبرزين: ٨٢، والمغرب في حلى المغرب: ٤٠/٢.

(٥) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٦٢٧/٦/٣.

إنها لوحة غاية في القسوة للقتلى ومنظر قبيح مقزز، ولكن الوعي الشعري قدّمها بشكل جمالي من خلال تقديم القبح ونتائجه في الأشلاء المبعثرة والدماء التي غطت الطيور الجارحة، فهي بمنظرها المخيف كعجائز خضبن ذوائبهنَّ بالحنّاء.

إنّ قسوة الوجود في هذا الدهر ووحشيته هو الذي جعل الذات تقتل الآخر وترى القبح، وهو إزاءها يُثبت وجوده من خلال الشجاعة والإقدام وتكوين جماليتها في خضم انتشار القبح فيها وفي عمق المعنى الذي تحمله هذه المواجهة مع عناصر الدهر. فالوعي الشعري حين تناوله للقبح يكون بذلك محاربًا له من خلال الصلابة التي يبديها تجاهه، وما تأويل الحماسة التي يكون عليها في الإقدام للحرب وخوض أهوالها والصبر على قبحها إلا إثبات منه للدهر وتكوين وجوده في أصعب مواقفه وأشد أزماته.

إنّ الحرب تعدُّ بمثابة الكارثة العبثية والإجرامية، فكرامة الإنسان وموقفه يمليان عليه رفضها وتجنبها، لكنها سرعان ما تبدو ضرورية، فتتعاظم وتكبر وتتحول إلى مصير يزرع الدماء ويشيع الخراب والقبح في كل مكان، ولا تملك الذات سوى احترامها وتقديرها، كما يقدر كل قوة خارجة عن ذاته أو بعيدة عن متناوله؛ ولكن هذا الإجلال ليس إلا بداية، إذ سرعان ما يعترف بحتميته فيرى فيها عقابًا أو قدرًا له في صراعه من أجل الوجود وتكوين الذات.

وهناك تحول عظيم في رؤية الوعي لموضوع الحرب لدى ابن دراج القسطلي من كونها تجسيدًا للقبح إلى تجسيد للوجود من خلال مزجها بالحب، وجعل هذا الأخير والصراع من أجله كالصراع في المعركة، مع أنّ الحرب فيها تشكيل للقبح بشكل واسع إلا أنّ صورتها قد طغت على كيان الشاعر، لذا وجدناه يستعملها في رسم الهوى وتكوين الذات العاشقة. يقول القسطلي:

أَوْجَفْتُ خَيْلِي فِي الهوى ورِكابي ... وَقَذَفْتُ نَبْلِي بالصِّبا وحِرَابِي
وسَلَلْتُ فِي سُبُلِ الغِوايَةِ صارِمًا ... عَضْبًا تَرَقْرَقَ فِيهِ مَاءُ شَبابِي
ورَفَعْتُ لِلشَّوْقِ المُبَرِّحِ رايَةً ... خَفَّاقَةً بِهَوَائِجِ الأَطْرَابِ
ولَبِسْتُ لِلْوَامِ لأْمَةَ خالِعٍ ... مَسْرُودَةً بِصَبَابَةٍ وتَصابِ
وبَرَزْتُ لِلشَّكْوَى بِشِكَّةِ مُعْلَمٍ ... نَكَصَ المَلامُ بِهَا عَلَى الأَعقابِ
فاسْأَلْ جُنُودَ العَذْلِ كَيْفَ لَقِيتُهَا ... فِي جَحْفَلِ البُرَحاءِ والأَوْصابِ

ومنها:

وهَتَفْتُ فِي جُنْدِ الصَّبا فأَجَابَني ... فِي كُلِّ صَبٍّ بالأَحِبَّةِ صَابِ

فَزَحَفْتُ والإِقْدَامُ يَحْمِلُ رَايَتِي وخَوَاطِرُ الإِحْجَامِ تَحْتَ رِكَابِي[1]

إنّ وعي الشاعر يكشف عبر هذا التشكيل عن هوية الإنسان الذي يتظاهر في طرفي الصراع وعن موقفه تجاه الحرب وبشاعته التي تديم وجودها بفنائه. لذا أراد الشاعر أن يقدم بهذا التشكيل كسرًا للحاجز النفسي الذي وُجد عند الإنسان تُجاه الحرب وتصوير أدواتها من خلال هذا الوجود الذي كوّنه داخل نصه، واستخدامها في أبعد الموضوعات عن الجو الدامي العنيف للحرب، فالحب رمز للذات وبقائها في الدهر على الرغم من المشاق التي جعلته يكوّنها داخل منظومة المعركة وفكرتها وجلب أدواتها كي تعينه في هذا الصراع ونزاله مع الدهر والآخر.

يمكننا أن نفهم أن الحرب تثير في نفوسنا مشاعر انبهار لا تقل عن مشاعر الانبهار التي تتملكنا أمام الموت، فهي تعطي الذات قدرتها على فهم مصيرها ومدى تحكمها بهذا المصير، فكل ما بيّناه آنفًا يؤصل العلاقة بين الحرب في ماهيتها الشعرية وبين المعنى الجمالي بوصفه نتاج فاعلية الوعي الشعري المعرفية والوجودية التي عمّقت الإحساس بمأساوية العالم إلى الدرجة التي استطاعت معها أن تجد الجمال في القبح والحيوية في الفناء، وهذه الفاعلية كوّنت جوهر الشاعر الأندلسي الجمالي من حيث هو سعي وكفاح من

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ١٨١-١٨٢.
(٢) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣٨٠.

الفصل الرابع

جماليات الأداء الفني

المبحث الأول: جمالية البناء التركيبي

المبحث الثاني: جماليات الصورة

المبحث الثالث: جماليات البناء الصوتي

المبحث الأول

جمالية البناء التركيبي

اللغة: مادة الأديب وأداته التي يؤدي من خلالها معانيه بطرائق مختلفة تميزه من الفنون الأخرى(١). ومن هنا انماز الشعر منذ عُرف بطابعه الجمالي لاعتماده على الدقة في صياغة الألفاظ والتراكيب باستثمار اللغة، لغة الحديث والسرد الاعتيادي التي تتحول في الشعر إلى حالة أخرى تفصح فيها الألفاظ والتراكيب عن معانٍ أعمق وأجمل مما هي عليه؛ لأنّ طريقة ترتيب وتنسيق الألفاظ في النسق اللغوي هي بدورها تعبير عن معنى، فتكون اللغة في الشعر متميزة بمضمونها وببنيتها أيضًا.

والشعر هيكل متكامل تشكل اللغة الأثر المباشر في عملية الإبداع الفني للتجربة الشعرية؛ لأنها الأداة التعبيرية التي يفصح بها الشاعر عما يشعر به ويحسه ويعطي الجمالية والحيوية للنسيج المتكون من ألفاظ وتراكيب ذات مدلولات معنوية مرتبطة بانفعالات الشاعر، فضلاً عن قدرته الفنية التي تظهر من خلال انتقاء اللفظة المناسبة ووضعها في بيئتها المنسجمة والمؤتلفة مع ما يحيط بها من ألفاظ وأصوات ممتزجة مع معانيها، وهذا الأمر بدوره يعطي البعد الجمالي الذي يميزه ويكون لها القيمة الإبداعية في إيصال المعنى المراد، لذلك اختلفت اللفظة من موقع لآخر من حيث أبعادها النفسية ودلالاتها المعنوية، فاللفظة هي نفسها موجودة في المعجم، لكن الشاعر يمنحها القوة والحيوية من خلال امتزاجها بروحه وشعوره(٢).

وعلى هذا فالشعر بناء لغوي يعتمد على الشاعر الذي يشكل ألفاظ اللغة تشكيلاً خاصًّا ويمنحها طابعها المتميز، لكن هذا التشكيل لا يعني استعمل اللغة استعمالاً عشوائيًّا بلا شروط، جاعلاً من الصياغة الشعرية مجرد ثرثرة ورصف الألفاظ تفقد الشعر ألقه

(١) ينظر: لغة الشعر بين جيلين: ١٠.

(٢) ينظر: صورة المجتمع الأندلسي في القرن الخامس للهجرة: ٣١١.

وحيويته لينتهي بها المصير إلى أن يصير كلامًا باردًا مبتذلاً لا قيمة ولا جمال يعطيه المكانة والخلود ويميزه بين بقية الفنون(١).

ولغة الشعر ذات تجدد وتلون من عصر لآخر، فهي زاخرة بالقدرة على تجسيد تجربة الشاعر بكل ما فيها من غنى وتوتر. ومهمة الشاعر أن يستعملها ويخرجها من المألوف المعتاد، ويحول دلالاتها التقليدية الموروثة إلى دلالات وإيحاءات وقيم جديدة يعطيها الجمالية والحيوية التي تبعث فيها الحياة من جديد وتفرغها من آثار غيره بلغته الخاصة وذلك هو التجديد(٢).

فالشاعر الأندلسي المتأثر ببيئته اقترب بفنه من عصره وهذه البيئة، لذا كانت لغته وألفاظه أصدق تعبيرًا عن هذا الامتزاج والتأثر. وهذا ما أعطى الجمالية والقيمة لأسلوبه وللغته الشعرية.

وما دامت اللغة الشعرية عملاً فرديًا يعتمد على الخلق والإبداع ويرتكز على التقاليد الشعرية من جهة ولغة الحياة المعاصرة من جهة أخرى؛ كان من الصعب علينا أن نصل إلى نتائج حاسمة في إعطاء القيمة الجمالية، وذلك لكثرة الشعراء واختلافهم من جهة، واختلافهم في تناول الألفاظ والتراكيب من جهة أخرى. إلا أننا ومن خلال عنصر البيئة والمرحلة الزمنية الألفاظ والتراكيب، نستطيع أن نصل إلى معرفة (تقريبية) بالقيم الجمالية التي انمازت بها لغتهم الشعرية وأسلوبهم في تكوين نصوصهم.

يقول ابن بسام واصفًا شاعرية أهل الأندلس: «وذهب كلامهم بين رقة الهواء وجزالة الصخرة الصمّاء»(٣). ومثله يذهب الشاعر ابن وهبون حينما يصف لغة شعره في قوله:

رقيــقٌ كمــا غَنَّــتْ حمامــةُ أيكــةٍ وجَــزْلٌ كمــا شَــقَّ الهــواءَ عُقــابُ(٤)

(١) ينظر: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث): ١٤٠.
(٢) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ١٥٥.
(٣) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١/١/٢١.
(٤) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١١٠.

وفي هذين النصين إشارة إلى وجود تيارين يسيران جنبًا إلى جنب، وهذان التياران أعطيا الجمالية والقيمة الفنية لشعر هذه الحقب، فأحدهما جزل رصين يمتاز بجمال لغته وقوتها، والآخر سهل لين بسيط لا تكلف فيه.

فالاتجاه الأول الذي كانت جمالية لغته متكونة في مسايرة الموروث الشعري بألفاظه وتراكيبه، عائد إلى الذات العربية المعتزة بأصالتها المحافظة على القيم والتقاليد ولا سيما في لغتها ومفردات ألفاظها، «فقد كان هذا العصر كبيرًا ومن أكبر العصور التي ازدهر فيها الشعر الكلاسيكي»[1]؛ وذلك لانتشار الكثير من الدواوين الشعرية القديمة، والصراع الدائر في الأندلس - داخليًّا وخارجيًّا - ودعم الأمراء والخلفاء للمحافظة على التراث القديم...، لذا اتسم هذا التيار بجزالة الألفاظ والمحافظة على نهج القصيدة العربية وهيكلها الخارجي. وهذا الاتجاه قد غلب على أكثر قصائد المديح والفخر والرثاء والحرب والسياسة.

فهذا ابن عبد ربه ينقل لنا من خلال الألفاظ الرصينة ذات الوقع القوي على النفس صورة للحرب يقول فيها:

سيوفٌ يقيلُ الموتُ تحتَ ظَباتِها ... لها في الكُلَى طَعْمٌ وبينَ الكُلى شُرْبُ
إذَا اصْطفَّتِ الرَّاياتُ حُمْرًا مُتُونُهَا ... ذَوَائِبُهَا تَهْفُو فَيَهْفُو لَهَا القَلْبُ
وَلَم تَنْطِقِ الأبْطالُ إلّا بِفِعْلِها ... فَأَلْسُنُهَا عُجْمٌ وَأَفْعَالُها عُرْبُ
إذَا مَا التَقَوْا فِي مَأزِقٍ وَتَعَانَقُوا ... فَلُقْيَاهُمُ طَعْنٌ وتَعنيقُهمْ ضَرْبُ[2]

إنّ الموقف الذي يصوره الشاعر يتطلب قوة في الأسلوب، لذا اختار الألفاظ الدالة على معنى القوة والشدة كـ (السيوف، الموت، ألسنتها، أفعالها، طعن) فكونت هذه الألفاظ مع التراكيب (الرايات حمر، تنطق الأبطال...) الأسلوب الرصين الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يصور لنا الحرب بكل ما تحمل من دلالات. والشاعر بهذا التأليف بين الكلمات والصور أعطى القيمة والجمالية لنصه، ومن ثَمَّ الرصانة والجزالة للغته الشعرية المستعملة.

(١) سلسلة محاضرات عامة في الأدب الأندلسي وتاريخها: ١٤.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٢٠، وينظر: شعر يحيى بن هذيل: ٧٦، وديوان ابن دراج القسطلي: ١٥٨، ٣٥٨، وديوان ابن حزم: ١٠٠.

فحين أراد يحيى بن هذيل أن يصف الجيش نجده يختار اللغة الرصينة ذات الوقع المؤثر والجرس الرنان، ليزيد من قوة تصوير الجيش وإبرازه من خلال هذه الألفاظ. يقول في هذا الوصف:

كأنّــه طبّــق الــدنيا إذا انبســطت ... فرســانُهُ لمغــارٍ يَــومَ إرســالِ
مُقــاربُ الخَطــوِ لا تُخطــي بــوادرُهُ ... كــالبحرِ يجــرفُ وَشــلاً بعــد أوشــالِ
إذا انثنــى بقفُــولٍ مــاجَ مــن عِظــمٍ ... دهــرًا كــأنَّ ذويــهِ غيــرُ قُفّــالِ[1]

فالألفاظ (مغار، بوادره، البحر، يجرف، أوشال، ماج، دهرًا...) تدل على قوة الجيش وحركته الذي يصفه الشاعر باستعماله لألفاظ تدل على الحركة والاضطراب، مما أعطى لنصه البُعد والدلالة الجمالية والقوة اللفظية، وهذا ما زاد من وقعها على المتلقي الذي لم يرَ هذا الجيش.

وهذا ابن دراج يحذو حذو الشعر القديم في صياغة ألفاظه ومعانيه من خلال أسلوبه الرصين في تقديمها، فهو يقول مادحًا المنصور بن أبي عامر:

ثُــمَّ أقْــدَمْتَهُنَّ شُــعْثَ النَّواصِــي ... يَتَهــادَيْنَ فِــي فُضُــولِ الــدِّلاصِ
تَحْــتَ بِــيضٍ كَأَنَّمــا صَــقَلُوها ... بالَّــذِي أَضْــمَرُوا مــنَ الإِخــلاصِ
وظبــاءٍ خاضَــتْ بِهِــنَّ المَــذاكِي ... فِــي تِــلاعٍ مــن الــدِّماءِ غِصــاصِ[2]

أمّا ابن وهبون فيضفي على ممدوحه سمة الشجاعة ورجاحة العقل، من خلال ألفاظ جزلة وصياغة متينة أعطت لنصه الجمالية والرفعة التي نحسها حين تطرق ألفاظها مسامعنا. يقول فيها:

سَــلِ المكــارِمَ عنــه كيــف تعلمُــهُ ... أو لا فَسَــلْ شــفراتِ البــيضِ والأسـلِ
أحَــدَّ مــن ذهنِــهِ فــي كــلِّ معضــلةٍ ... إذا تعثَّــرَ فــي العسّــالة الــذُّبلِ[3]

(١) شعر يحيى بن هذيل: ١١٥. والإرسال: هو انطلاق الجيش. ينظر: لسان العرب: مادة (رسل). والوشل: ماء يخرج من بين الصخر قليلاً قليلاً. ينظر: م. ن: مادة (وشل). والقُفّال: الراجعون. ينظر: م. ن: مادة (قفل).

(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ٥٢٥. وينظر: م. ن: ٥٣٠، ٥٣٣. الدلاص: اللين البراق الأملس او الدروع. ينظر: لسان العرب: مادة (دلص). التلاع: مسايل الماء، مفردها التَّلعة. مادة (تلع).

(٣) شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٥٠. العسّالة: هي الشورة التي تَتخذ فيها النحل العسل. ينظر: لسان العرب: مادة (عسل).

فالألفاظ (المكارم، شفرات، البيض، الأسل) ذات رصانة وشدة، أعطت للممدوح والأبيات مزيدًا من القوة والجزالة. وهذا ما ناسب فيه الشاعر بين مقام الممدوح وجزالة شعره، مما أعطى القيمة الجمالية لنصه هذا التناسب الذي أحدثه من خلال دلالة هذه الألفاظ.

ومن هنا نرى أنّ الشاعر الأندلسي قد مالَ إلى استعمال الألفاظ التي توحي بقوة الممدوح وشجاعته، ولا سيما ألفاظ السيف والخيل وما إلى ذلك من أمور تدل على الفروسية والشجاعة، وهذا كثير في شعرهم، وهو مما تأثروا به جراء الحياة الحربية التي عاشها الأندلسي كقول علي بن أبي الحسين وهو يكرر لفظة السيف أكثر من مرة ليدل على قوة ممدوحه وشجاعته. يقول فيه:

لله سيفُكَ ما أهدَى مضاربَهُ ... كأنّه بالدراري السَّبعِ ممتزجُ
رقَّ الشَّذا منه حتَّى قالَ مبصره ... بأنَّه بالهوادي مُغرمٌ لهِجُ
وسيفُ رأيك أمضى والسّيوف له ... أوامرٌ لا تأبى حُكمَها المُهجُ
تمرُّ في كلِّ جيش وهي ساكنة ... من البروقِ جلا ها العارضُ الهزجُ[1]

إلا أنّ هذه اللغة قد تتجه نحو السهولة والبساطة، وهو ما يمثل الاتجاه الثاني في اللغة الشعرية التي استعملها الشاعر الأندلسي في هذه الحقبة وأعطى من خلالها الجمالية والقيمة للألفاظ السهلة البسيطة التي كوّنت ذاته وأعطت له المكانة والبُعد الجمالي الذي عُرف به.

إنّ سمة البساطة والوضوح في التراكيب اللغوية واللفظية هي السمة الغالبة لشعر هذه الحقبة، وتكمن جماليتها في قربها من نفوس الأندلسيين؛ لأنها تعبر عن مرحلة حضارية يعيشونها اتسمت بالرقي والثراء والركون لمباهج الطبيعة... لذا كثر النظم على هذا المنوال.

فهذا ابن عبد ربه يقول:

وجهُ ربيعٍ أتاكَ باكرُهُ ... يرفُلُ في حَلْيهِ وفي حُلَلهْ
كأنَّ أثوابَهُ مُلبَّسةٌ ... أثوابَ غضِّ الزمانِ مُقتبلِهْ[2]

(١) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٩٨. الشذا: الحد. ينظر: لسان العرب: مادة (شذا). الهوادي: الأعناق. ينظر: م. ن: مادة (هدي).
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٤٧. وينظر: م. ن: ٨٥، ١٦٦، وديوان ابن حزم: ٦٣/٤٤.

فالألفاظ (وجه، أتاك، يرفل، حلله، أثواب) كله سهلة مأنوسة، توافق ما بين المديح والطبيعة. فالعبارة فيه تتلاحق بسلاسة ويسر، والألفاظ تجري على اللسان دون تكلف أو جهد. فالشاعر يصور جمال الربيع وأثر ذلك في نفسه من خلال مزجه بجمال ممدوحه، وذلك بأسلوب رقيق وألفاظ رشيقة عذبة؛ كيلا يبتعد عن الرقة والمكانة لكلٍّ من الربيع وممدوحه اللذين كوّن لهما في شعره قيمة جمالية موحّدة ومتماسكة.

والشاعر الأندلسي في هذه الحقبة أقبل على تصوير مشاعره وأحاسيسه بشعر يتسم برقة الألفاظ وسلاسة التعبير، ليصل إلى قلب محبوبته بأقصر الطرق، وهذه الرقة والسلاسة من الأمور الطبيعية في الغزل، فقد قيل: «من أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرقّ»(١). فهذا أبو عامر بن شُهيد يقول:

ولمّا تَمَلأ مِن سُكْرِهِ ... فنامَ ونامَت عُيونُ العَسَسْ
دَنَوْتُ إِلَيهِ عَلى بُعْدِهِ ... دُنُوَّ رَفِيقٍ دَرَى ما الْتَمَسْ
أَدِبُّ إِلَيْهِ دَبِيبَ الكَرَى ... وأَسْمُو إِلَيْهِ سُمُوَّ النَّفَسْ
أُقَبِّلُ منه بَياضَ الطُّلَى ... وأَرْشُفُ منه سَوادَ اللَّعَسْ
وبِتُّ بِهِ لَيْلَتي ناعِمًا ... إِلى أَنْ تَبَسَّمَ ثَغْرُ الغلَسْ(٢)

فالأبيات فيها عذوبة ورقة وسهولة من خلال سرد مفعم بالحركة وتوالي الأفعال، فالألفاظ (تملأ، نام، نامت، دنوت، أدبّ...) توحي بالحركة وتعطي جمالية مستمرة في تكوين الصورة الشعرية.

وتغلب على ألفاظ نزهون بنت القلاعي السهولة واليسر وهي تتغزل في قولها:

لله درّ الليالي ما أحيسِنَها ... وَما أحيسِنَ منها ليلةَ الأحدِ
لَو كنتَ حاضرَنا فيها وقد غَفَلَتْ ... عينُ الرقيبِ فلم تنظرْ إلى أحدِ
أَبصرتَ شمسَ الضحى في ساعدي قمرٍ ... بل ريمَ خازمةٍ في ساعدَي أسدِ(٣)

فالألفاظ (الليالي، الأحد، الرقيب، شمس، ضحى، قمر، ريم، أسد) تجنح نحو السهولة والبساطة والخفة، وهذا الأسلوب في استعمال الواضح البسيط من الألفاظ هو

(١) العمدة: ١١٢/١.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١٢٠. وينظر: م. ن: ١١٦، ١٤٩.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٣٢. وينظر: م. ن: ٩٥، ١٠٨، ١٤٠.

أسلوب بقية شواعر الأندلس في هذه الحقب اللواتي عُرفنَ بالرقة واللطف في اختيار المعجم اللغوي ولا سيما في الجانب العاطفي منها.

إنّ سهولة اللفظة ووضوحها قد جنحت بالشاعر الأندلسي نحو البساطة والاقتراب من اللغة المتداولة (العامية) أحيانًا. وفي هذا بعض من الجمالية التي تكون في القرب والتآلف الذي يكون بين الشاعر وعصره من خلال هذه اللغة، كما في قول الرمادي:

يـــا ثَوبَـــهُ الأزرَق الّـــذي قَـــد ... فـــاق العراقـــيَّ فـــي الســـناءِ
يَكـــادُ وَجـــهُ الَّـــذي يَـــراهُ ... يُكسَـــى بَياضًـــا مِـــن الضـــياءِ
كَأَنَّـــهُ فيـــكَ بَـــدرُ تِـــمٍّ ... يَقطَـــعُ فـــي زرقَـــةِ الســـماءِ[1]

فلا تخفى البساطة الموجودة في هذه الأبيات؛ لأنّ المتلقي لا يحتاج إلى جهد وفكر لكي يصل إلى المعنى المراد، فالألفاظ (ثوبه، وجه، يراه، بياض، ضياء، بدر، سماء) هي ألفاظ متداولة بسيطة قريبة من اللغة المتداولة بين أفراد المجتمع.

لكن البساطة في اللغة قد تصل أحيانًا إلى حد الركاكة وفقدان القيمة الفنية والجمالية في بعض النصوص الشعرية، كما في قول ابن شهيد في الهجاء:

أبُـــو جَعْفَـــرٍ رَجُـــلٌ كاتِـــبٌ ... مَلِـــيح شَـــبا الخَـــطَ حُلْـــوُ الخَطابَـــهْ
تَمَـــلَّأَ شَـــحْمًا ولَحْمًـــا ومـــا ... يَلِيـــقُ تَمَلُّـــؤهُ بالكِتابَـــهْ[2]

فهذانِ البيتان لا صلة لهما بالشعر سوى في الوزن والقافية؛ لما فيهما من ركاكة لفظ ومعنى. ومثله قول ولّادة بنت المستكفي في هجاء ابن زيدون:

ولقّبـــتَ المســـدّسَ وهـــو نعْـــتٌ ... تفارقُـــكَ الحيـــاةُ ولا يفـــارِقْ
فَلـــوطيٌّ ومـــأبونٌ وزانٍ ... . وســـارِقْ[3]

فهذه الألفاظ مستهجنة تخلو من أي قيمة جمالية، لما فيها من ألفاظ لا تليق أن تقال في الشعر، فكيف وإن كان قائلها امرأة؟!!

الأساليب:

(١) شعر الرمادي: ٥١-٥٢.
(٢) ديوان ابن شهيد: ٩٥.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٤٠، والنقاط تدل على كلام فاحش آثرتُ عدم ذكره.

يلجأ الشعراء إلى أساليب كثيرة ومتنوعة لتكوين نصوصهم وتحريكها وإعطائها القيمة الجمالية التي تبرزها وتبعدها عن الرتابة والمألوف. وعرّف النقاد هذا المصطلح (الأسلوب) على أنه: «طريقة الأداء والتعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه باستخدام العبارات اللغوية»[١]. بمعنى الطريقة الخاصة التي يصوغ فيها الشاعر أفكاره وأحاسيسه مبينًا فيها ما يجول في نفسه من العواطف والانفعالات التي تُكوّن ذاته وتعطيها القيمة الجمالية[٢].

إنّ البناء الفني للأسلوب يعتمد على أدوات وعناصر تسهم في نهوضه وجماليته، ومن أهم هذه العناصر (الكلمة)، وهذه تكون محدودة الأداء ما لم تتحد مع كلمات أخرى ضمن علاقات، أي تترابط وتتمازج فيما بينها لتكوين القيمة الجمالية المرجوة. وهذه العلاقات تكون ضمن نظام يكون بمقدوره رفد المعنى دلاليًا وجماليًا. ومن الواضح أنّ التعبير والجمال الفني لا يتوقفان على الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تتفاعل مؤثرات عدة يكمل بها الأداء، التي منها الإيقاع والصور والظلال التي يشعها اللفظ... ومن ثَمّ طريقة تناول الموضوع والأسلوب الذي تعرض من خلاله، وتنسق على أساسه هذه الكلمات والألفاظ[٣].

ويتضح لنا من خلال هذا أن مهمة الأسلوب ليست مهمة إفهامية حسب، بل لها غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتذاب[٤]، والعمل على خلق الترابط والتآلف فيها بين الألفاظ والعبارات، وهذا التآلف بدوره يعطي الجمالية والقيمة الفنية للعمل الأدبي.

أمّا ما يتعلق بأسلوب شعراء الأندلسي في هذه الحقبة فلم يذهبوا فيه مذهبًا واحدًا في جميع أغراضهم وموضوعاتهم الشعرية، وهو ما أعطى الجمالية لأساليبهم. وهذا التنوع في الأسلوب هو أمر مقبول ومطلوب كما صرّح بذلك القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ): «ولا آمرُك بإجراء أنواع الشعر كلّه مُجرًى واحدًا، ولا أن تذهب بجميعه

(١) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: ٣٦.
(٢) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب: ٤٠٣.
(٣) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٣٣.
(٤) ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين: ١٧.

مـذهبَ بعضِـه؛ بـل أرى لـك أن تقسّـم الألفـاظ علـى رُتَـب المعـاني، فـلا يكـون غزلـك كافتخارك، ولا مديحُك كوعيدك... بل ترتب كلًّا مرتبته وتوفيه حقه»[1].

وقد وجدتُ أساليب وتراكيب كثيرة ومتنوعة وظفها شعراء هذه الحقبة لخدمة نصوصـهم، فكـان مـن الضـروري دراسـتها لمعرفـة مكـامن الثـراء الأسـلوبي ومحاولـة الوصـول واكتشـاف القيمـة الجماليـة المرجـوّة لهـذا البنـاء والتـآلف المتكـون فـي السـياق التركيبي.

أمّا أبرز الأساليب التي شاعت في أشعارهم فهي:

١. أسلوب الخبر:

مالَ الشعراء الأندلسيون في هذه الحقب إلى الإفادة من توظيف الأسلوب الخبري في أشعارهم لما يعطيه هذا الأسلوب من مساحة فنية واسعة للتعبير عما يجول في خاطر الشاعر من كوامن نفسية وفذية. وهو أسلوب الكلام الذي يسوق خبرًا، والخبر ينحصر كونه صادقًا أو كاذبًا، وصدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له[2].

وهذا الأسلوب يحقق الانسجام الروحي والعاطفي في التأثير في المتلقي. فالشاعر يخبر بما تملكه نفسه من إحساس إزاء المواقف التي تطرأ عليه من طبيعة خلابة أو عاطفة جيّاشة أو موقف معين أو حدث ما، ويكون الشاعر بهذا مؤثرًا في المتلقي الذي يكون منسجمًا متآلفًا مع الشاعر، فيكونان معًا القيمة الجمالية المرجوة في التأثر والتأثير من خلال النص الشعري.

وقد استخدم الشاعر الأندلسي في هذين العصرين الأسلوب الخبري في كثير من المواضع للتعبير عن أغراض متنوعة، منها:

الشكوى، فقد استعان الشعراء بها في الشكوى من المرض أو من الدهر، فمن الأولى قول صاعد اللغوي في المظفر بن أبي عامر معتذرًا عن حضور مجلسه بسبب وجعٍ لحقه في ساقه، يقول:

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٢٤.
(٢) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٤٠.

إلـــى الله الشـــكيَّةُ مـــن شـــكاةٍ رَمَـتْ سـاقي فجـلَّ بهـا مُصـابي
وأقصـــتْني عـــن المَلِـــكِ المُرَجّـــى وكنـــتُ أرِمُّ حـــالي بـــاقترابي[1]

وفي أخرى يقول عبد الملك بن إدريس الجزيري:
أشـكو إلـى الـرحمنِ فُرقـةَ شـملِنا حِقَبًـا ثلاثًـا قـد وُصِـلْنَ بأشـهُرِ[2]

وفي وصف الحبيب ولا سيما الوجه، يقول الرمادي:
إنّ وجهًـا كالبـدرِ فـي الإشـراقِ يُلحِـقُ السـائحينَ بالعشّـاقِ[3]

فالشاعر في قوله: (إنّ وجهًا...) استطاع أن يعبر عن دلالة المعنى وثبوته، و هو يصف وجه حبيبه الذي يشبه البدر. وفي قوله: (يُلحق السائحين بالعشّاقِ) أراد به تحقيق دلالة الفعل في إلحاق الزاهدين المتعبدين بركب العشاق حين رؤية جمال وجه الحبيب.

وقد استخدم ابن زيدون الأسلوب الخبري أيضًا معبرًا من خلاله عن رضاه بما يفعله الحبيب، يقول فيها:
الصَّـبرُ شَـهدٌ عِنـدَما جَرَّعتِنـي وَالنـارُ بَـردٌ عِنـدَما أصـلَيتِني[4]

فهو يخبر حبيبته أنه راضٍ بما فعلته، بل يرى كل ما تفعله جميلاً، لدرجة أنها حينما جرعته الصبر وجده شهدًا، وحينما أحرقته بالنار وجدها بردًا وسلامًا، ويقول في أخرى مخبرًا عن الهجر والحرمان وما تبعهما من أسى:
حَبيـبٌ نَـأى عَنّـي مَـعَ القُـربِ وَالأسـى مُقـيمٌ لَـهُ فـي مُضـمَرِ القَلـبِ ماكِـثُ[5]

فالحبيب مبتعد عنه على الرغم من قربه المكاني، و هذا ما دعا قلبه إلى الأسى والتوجع.

(١) المعجب: ٢٥.
(٢) شعر أبي مروان الجزيري: ١٤٠.
(٣) شعر الرمادي: ٩١.
(٤) ديوان ابن زيدون: ١٨٢.
(٥) ديوان ابن زيدون: ١٨٩. وينظر: م. ن: ٨٤، وديوان أبي إسحاق الألبيري: ٤٧، وديوان ابن دراج القسطلي: ٣٩٦، ٥٠٤.

وهكذا نرى أنّ أسلوب الخبر في أشعارهم قد خرج عن كونه مجرد خبر يلقى إلى المتلقي، بل صار يحمل معاني كثيرة، ويفيد أغراضًا مختلفة.

٢. أسلوب التقديم والتأخير:

يدرس هذا الاسلوب كيفية تحول الجملة عن سياقها الأصلي. وقد أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التصرف، بعيد الغاية. لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك الى لطيفه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قُدِّمَ فيه شيء وحُوّل اللفظُ من مكان إلى مكان»(١).

وهذا الأسلوب يحرر الشاعر من كل قيد، ويعطي الجملة إيحاءات جديدة ويبعدها عن الرتابة المملة. فاعتبارات البلاغة ــ وهي جمالية ــ قد تجد في جريان الكلام على خلاف الأصل، دقائق بلاغية ومؤثرات أدائية تعطي للنص بُعدًا وروحًا جديدة، وهذه تكون أكثر ما يرغب فيه الشاعر ويدعو إليه(٢).

وهذا الأمر عند المعاصرين يسمى انزياحًا «عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلم، والانزياح يُكسب الشاعر قدرة على التعبير الدقيق المعبر، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز»(٣).

ويظهر البُعد الجمالي لهذا الأسلوب من خلال استثمار الشاعر لخاصية بارزة من خصائص اللغة وهي حرية التصرف بالألفاظ داخل التركيب، مما يلفت نظر المتلقي الذي يتطلع لمعرفة السبب الذي من أجله جاءت الألفاظ مرتبة على غير ترتيبها الذهني، بكسر العلاقة القائمة بين الألفاظ وتشكيلها في سياق جديد وعلاقة جديدة متميزة ليكون مظهرًا بارزًا من مظاهر ذلك الانحراف في التركيب النحوي. لذا عُدَّ هذا الأسلوب السر الذي يضفي على الكلام جمالاً وتأثيرًا. فبنقل المعنى إلى المخاطبين بحسب ترتيبه في ذهن المتكلم يكون الأسلوب صورة صادقة لإحساسه وصدق شعوره(٤).

---

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني: ١٤٨.
(٢) ينظر: البلاغة الاصطلاحية: ١٩٨.
(٣) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ: ٦٤.
(٤) ينظر: صفاء الكلمة: ١٩٤.

لذلك اتخذ الشاعر الأندلسي من هذا الأسلوب سلَّمًا ليرتقي بحال الجملة من صورة لأخرى تكون ذات تأثير أكبر في المتلقي. ومن ذلك قول الرمادي:

يـــا حبَّـــذا الفَلَـــجُ المعســـولُ ريقتُـــهُ وكـــلُّ حـــرفٍ بـــه مـــن لفظـــهِ خَطَـــرا
ثغـــرٌ كحُـــقٍّ بـــه الـــدرُّ النَّفـــيسُ غَـــدَا مـــــلآن منـــــهُ فمنظومًـــــا ومُنتثـــــرا
يجـــاوزُ النطـــقُ حســـنَ الثَّغـــر منتبـــذًا كأنَّهـــــا درَرٌ قـــــد أرســـــلتْ درَرَا[1]

إذ قدّم الخبر (حبذا) على المبتدأ (الفلج) لغرض إظهار صفات الممدوح وهو يصف تباعد الأسنان في فمه، وهو ما يجعل الحروف التي تخرج منه لا يلفظ بمعناها وشكلها الصحيح، وقد عمد الشاعر في تقديمه إلى إبراز التحبب والتلذذ لما يصدره حبيبه من أصوات. كما أنّ الجملة لو جاءت بالسياق المعروف من تقديم المبتدأ على الخبر لفقدت معناها وجمالها ويغدو الكلام عديم الفائدة، وبذلك يكون التأخير واجبًا جماليًّا وقيمة فنية مهمة على الشاعر العمل بها.

ويقول في أخرى:

لهـــم أوجـــهٌ غـــرٌّ تُنمـــنمُ فـــي الـــوغَى كـــأنْ قـــد تغشـــتها أكـــفُّ الـــرَّواقم
كـــأنَّ كُلـــومَ الطَّعـــنِ والضَّـــربِ بهجـــةً علـــى الوَجَنـــاتِ الغُـــرّ نقـــشُ الـــدَّراهِم[2]

فقد قدّم الخبر شبه الجملة في قوله: (لهم) على المبتدأ (أوجه) للعناية والاهتمام بالخبر وتخصيصه والتأكيد أنّ (لهم وجوهًا غرًّا)، فضلاً عن ذلك اهتمامه بالمعنى وسبكه وتحقيق الترابط اللفظي والمعنوي بانسجامه مع الموسيقى في إطار تركيب البيت الشعري، وهذا ما أضفى الجمالية والإبداع على نصه.

وابن دراج يستعمل هذا الأسلوب ليعبر من خلاله عن بلاغة التأثير، كما في قوله:

وبهـــا رَزَيْـــتُ الأهْـــلَ إلّا لابِسًـــا بُؤْسًـــا يَزِيـــدُ بِـــهِ أَلِـــيمُ عَـــذَابِي[3]

(١) شعر الرمادي: ٦٨. الفلج: تباعد الأسنان عن الثنايا والرباعيات. ينظر: لسان العرب: مادة (فلج).
(٢) شعر الرمادي: ١٢٢. نمنم الشيءَ: رقّشه وزخرفه. ينظر: لسان العرب: مادة (نمم). الرواقم: الحيّات التي فيها سواد وبياض. ينظر: م. ن: مادة (رقم).
(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ١٨٤.

فقد أزال الشاعر الصفة (أليم) عن الوصفية بتقديمها على الموصوف (عذابي) مضيفًا بذلك للتعبير القوة البلاغية في تأثيرها في المتلقي، ومن ثَمَّ تحقيق الجمالية الفنية المرجوة من هذا الأسلوب حين يستخدمه الشاعر.

أمّا ابن زيدون فيقول:

بَينــي وَبَينَــكَ مــا لَــو شِـئتَ لَـم يَضِــعِ سِــرٌّ إِذا ذاعَــتِ الأَســرارُ لَــم يَــذِعِ[1]

إنّ الشاعر قدّم الخبر قصد تشويق المستمع لمعرفة المبتدأ، فقد جاء بالظرف المضاف مع المضاف إليه (بيني) في استهلاله وبدء بيته، ثم أعقب الخبر المقدم بواو العطف، و(بينك) المعطوف، ثم أتى بفاصل اعتراضي (ما لو شئت لم يضِع) ليزيد من شوق السامع إلى معرفة المبتدأ، ثم أتى المبتدأ (سرٌّ)، وأصل الكلام: بيني وبينك سرٌّ لو شئتَ لم يضِعْ، واختياره لفظة (سر) للابتداء وهو ذكرة يعطي زيادة أخرى في تشويق المتلقي لمعرفته، لذا جاء الشاعر بجملة وصفية لهذا السر، يقول فيها: (إذا ذاعت الأسرار لم يذع)، فهذا الإبهام قد غلف ما بينه وبين الحبيب من سر لم يفصح عنه للمتلقي، مما حقق للبيت جمالاً فنيًّا رفيع المستوى.

وهذا ابن حداد يستعمل هذا الأسلوب في مديحه يقول أيضًا:

والحَــيْنُ يظهــر فــي وادي ســوالِفِهِمْ كمــا بــه فــي ثغــور البِــيْضِ مُنْكَمَــأ[2]

يقدم الشاعر (الحَين) كمنبه يعمل على إثارة الأذهان وشدِّها إليه، وقد جاء به مقدّمًا من أجل أنْ يضم إليه ما يقع بعده، وليوضح فعله (يُظهر) الذي لا يتخطى الإخبار عنه. إنّ القيمة الجمالية في البيت تمثلت في كسرها لتوقع المتلقي الذي يُحدِثُهُ مجيء الفعل (يظهر) في نقله إلى دلالة تختلف عن الدلالة المتولدة من مجيء الجملة على السياق القياسي، إذ تخف حدة الدلالة بجملة (يظهر الحَين)، والشاعر بتقديمه هذا عظّم من شأن الممدوح ومكانته وسطوته من خلال ابتكاره فعلاً تعبيريًّا غير مباشر يدل به على هذه المكانة وعظمها.

---

(١) ديوان ابن زيدون: ١٨٨. وينظر: ٥١.

(٢) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٢٢. الحَين: الهلاك. ينظر: لسان العرب: مادة (حين) ، سوالفهم: السُّلاف: القوم المتقدمون. ينظر: م. ن: مادة (سلف).

من خلال ما تقدم يمكننا القول: إنّ أسلوب التقديم والتأخير عند الشاعر الأندلسي كان مرتبطًا بوجه من الوجوه بمواقفهم الشعورية والنفسية تجاه الأغراض والموضوعات التي عبر من خلالها عن المواقف والأحداث المتباينة التي مرت به، والتي حرص فيها على تحقيق الجمالية من خلال عنصري الإثارة والمفاجأة، وهذا يدلل على قدرة تعبيرية ابتعدت أحيانًا عن القوالب الجاهزة للسياقات النحوية والتراكيب النمطية، فضلاً عن أنه كشف عن حدود وطاقات إضافية للّغة نجح في استثمارها لمنح المعنى إيحاءً مضافًا وقيمة جمالية لتحقيق التأثير المطلوب من خلال استعمال هذا الأسلوب.

٣. أسلوب الإنشاء:

هو الاسلوب الذي لا يصح أن يوصف قائله بالصدق أو الكذب، والإنشاء طلب يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب(١). والأسلوب الإنشائي يعطي للشعر حيوية، إذ يتمتع بالقدرة على جذب انتباه المتلقي بوساطة الصور والجمالية التي توجدها في النص.

وسأكتفي بإيراد بعض الأنموذجات من هذه الأساليب الإنشائية لمعرفة القيم الجمالية لها، وكيفية استعمالها عند الشاعر الأندلسي في هذه الحقب.

أسلوب الأمر:

هو «طلب حصول الفعل على سبيل التكليف والإلزام»(٢). وقد اهتم النقاد والبلاغيون العرب بهذا الأسلوب؛ لكونه من أساليب الإنشاء التي تسهم في استجلاء قيمة النص والكشف عن ملامحه الفنية والجمالية المؤثرة في تركيب العبارة أو الجملة.

ويخرج هذا الأسلوب في الشعر إلى غايات جمالية تبرز في المعاني المتعددة التي يعرضها، فالشاعر يستعمل هذا الأسلوب للتعبير عما في نفسه من أفكار ومعانٍ فيأتي تعبيره حيًّا يدخل إلى القلب ويخاطب العواطف فيتأثر السامع وتتحقق الفائدة المرجوة من الشعر(٣).

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ١٦٤.
(٢) من بلاغة النظم العربي: ٧١.
(٣) م. ن: ٧٣.

وقد تواترت صيغ الأمر بشكل ملحوظ في أشعارهم، لكن غلب على أكثرها صيغة أو دعوة للتأمل في الطبيعة، والنظر إلى محاسنها وبدائعها، مكثرين من استعمال صيغة الأمر (اِفعَلْ) حتى جعلوا منها ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في أشعارهم، ومن ذلك قول الرمادي وهو يصف روض الياسمين:

انظر إلى رَوضِ ياسمينٍ ... لَم يَرِد الوَردُ وَهوَ وارِدْ
كَأَنَّهُ عِدَّةً وَلَونًا ... أَكُفُّ حُورٍ بِلا سَواعِدْ[1]

استعمل الشاعر أسلوب الأمر وهو يتعجب من جمال روض الياسمين الذي ينظر إليه، وهذا الروض قد سما بجمال طبيعته ونضارته من غير أن يرد الماء. فالشاعر أضفى باستعماله لأسلوب الأمر لمسة فنية حين تعجب، وبذلك جذب إحساس المتلقي وأنظاره إلى الصورة الشعرية التي رسمها بكلماته التي عبقت بشذا روض الياسمين الذي نظر إليه.

وهذا ابن دراج يتأثر بجمال الطبيعة ولا سيما ما في الروض فيدعو إلى:

جَهِّزْ لَنا فِي الأرض غزوةَ مُحْتَسِبْ ... وانْدُبْ إليها من يُساعدُ وانْتَدِبْ
واحمِلْ عَلَى خيلِ الهوى شِيَمَ الصِّبا ... واعقِد لجيشِ اللَّهو أَلويَةَ الطَّرَبْ
واهزُزْ رِماحًا من تباشير المُنى ... واسْلُلْ سيوفًا من مُعَنَّقَةِ العِنَبْ
وانصِبْ مجانيقًا من النَّيَمِ الَّتِي ... أَحجارُهُنَّ من الرَّواطِمِ وَالنَّخَبْ
لمعاقلٍ من سَوسَنٍ قَدْ شَيَّدَتْ ... أَيدي الربيع بِنَاءها فَوْقَ القُضُبْ[2]

إنّ القصيدة مزيج لفظي وتركيبي يدل على ملَكة الشاعر وتمثله لطبيعة الأندلس ومجتمعها. وهذا النص تراكم وتتابع فيه أفعال الأمر (جهِّز، اندب، احمِلْ، اعقدْ، اهززْ، اسللْ، انصبْ) لتحرِّك همة المخاطب وتحرضه من خلال هذه الأفعال المتكررة المتتابعة. والشاعر ينقل لنا صورة المعركة بتفاصيلها، لكنها ليست معركة حقيقية وإنما هي من أجل التجهيز لخوض غمار اللهو والمرح في أحضان الطبيعة، فالشاعر وظف أسلوب الأمر ليعزز الصورة التي رسمها، معطيًا من خلالها الجمالية والقيمة لنصه.

ومن أفعال الأمر التي تكررت كثيرًا في أشعارهم الفعل (أُنظُر)، وقد استعمله الشاعر الأندلسي كأمر لرؤية الحُسن والجمال والنظر إليه، وهذا الأمر أحدث الانسجام

(١) شعر الرمادي: ٦٣.
(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ٣٥. النيم: جمع نيمة وهي عند الأندلسيين القنينة أو الزجاجة. والرواطم: معناها القنينة. ينظر: م. ن: ٣٦.

بين المؤثر والمتأثر، فكون القيمة الجمالية الأندلسية التي عُرفت بتمازج الإنسان الأندلسي مع الطبيعة. يقول أبو القاسم البلمي (ت ق٥هـ)[١]:

انظـــرْ ونـــزِّهْ ناظريـــكَ بروضـــةٍ غنّـــاءَ مـــا زالـــت تُـــراحُ وتُمطَـــرُ
لتريـــكَ مـــن صـــنعاء صـــنعة وشـــيِها بمطـــارفٍ مـــن تســـتُرٍ لا تُســـتَرُ
ألوانُهـــا شـــتّى وطيـــبُ نســـيمِها يُقصـــى العبيـــرُ بـــه ويُنســـى العنبـــرُ[٢]

فالشاعر اتّكأ على هذا الأمر أداة فذية في بناء نصه لأنه يتضمن طاقة تنبيهية تُعطى للمتلقي لكي ينجذب نحو الجمال الموجود حوله. والشاعر دعا إلى النظر للرياض التي تريح النفوس وتجلو الأسى عنها، وذلك من خلال التمازج مع ألوانها وطيب نسيمها... إلخ. ومثله قول الحاجب المصحفي:

انظُـر إلـى الـروض الأريـض تَخالُـهُ كالوشـــي نمّـــق أحســـنَ التنميـــقِ
وكأنّمـــا الســـوســـانُ صـــبٌّ مـــدنّفٌ لعبـــتْ يـــداهُ بجيبـــهِ المشـــقوقِ[٣]

وأما الشاعر ابن عمار فيختار طريقة في استعمال أسلوب الأمر تليق بممدوحه وبمكانته، يقول في نهاية قصيدة يمدح فيها ابن رزين (ت٤٩٦هـ)[٤]:

فـدُمْ هكـذا يـا فـارسَ الدسـتِ والـوغى لـــتَطعنَ طـــورًا بـــالكلامِ وبالقنـــا[٥]

فابن عمار هنا استعمل فعل الأمر وهو (دُمْ) الذي خرج لغرض الدعاء للممدوح، إلا أنّه استطاع إيصال فكرته إلى الممدوح وأجاد في ذلك، فمن خلال معنى البيت يتضح أنّ الفعل يدل على الاستمرار والدوام على تلك الخصلتين اللتين يتصف بهما الممدوح، فقد كان معروفًا بفصاحة ما ينظم، وبشجاعته في ساحات القتال. وتكمن الجمالية في موازنة الشاعر بين هاتين الخصلتين، فقد جاء شطر البيت الأول (الدست، الوغى)، ومن ثَمَّ جاء

(١) هو أحمد بن محمد البلمي الإشبيلي، أبو القاسم، من شعراء الدولة المعتضدية. ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١٦٨/٣/٢، والمغرب في حلى المغرب: ٢٦٤/١.
(٢) البديع في وصف الربيع: ٢٩، وينظر: م. ن: ٣٠، ٣٢،
(٣) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩٢.
(٤) أبو مروان عبد الملك بن رزين الملقب بحسام الدولة، ورث الرياسة عن أبيه، عُرف بأدبه وجميل نظمه، وله مواقف كثيرة مع الشعراء ولا سيما ابن عمار. ينظر: الذخير في محاسن أهل الجزيرة: ق٨٤/٥/٣، والمُطرب: ٣٩، والحلة السيراء: ١٠٨/٢، والمغرب في حلى المغرب: ٤٢٨/٢.
(٥) محمد بن عمار الاندلسي: ٢٦١. والدست: صدر البيت: ينظر: القاموس المحيط: مادة (دست).

بعدهما في الشطر الثاني لكونه يطعن بهما (الكلام، القنا) فوازن في المعنى. وهذا ما أعطى نسقًا إيقاعيًّا ولفظيًّا متوازنًا ومؤثرًا.

لقد وجد الشاعر الأندلسي في أسلوب الأمر أداة فاعلة في تجسيد انفعالاته داخل نفسه، وإظهارها بوسائل تعبيرية مختلفة تؤدي مهمة التأثير فيما حولها إيجابًا أو سلبًا. ومن ثَمَّ تكوين القيم الجمالية المرجوّة من خلال هذا الأسلوب(١).

أسلوب النداء:

النداء في حقيقته طلب الإقبال على شيء إلا أنه في الشعر يخرج عن هذا المعنى إلى أغراض يبغي الشاعر من خلالها الاحتفاظ بتنبيه المخاطب لما يريد قوله(٢).

وهذا الأسلوب له قدرة تأثيرية عميقة تتجلى بكونه وسيلة مهمة من وسائل الأسلوب التركيبي التي تسهم في إماطة اللثام عن مكنونات الخطاب الأدبي، لما له من أغراض مجازية تتعدى حدود التعبير الحقيقي المباشر.

لذا حرص الشاعر الأندلسي ــ كما حرص غيره من شعراء العرب في العصور الأخرى ــ على إخراج النداء عن معناه الحقيقي ووضعه في قوالب فنية أخرى، تُظهر قدرتهم على الافتتان في ابتكار صور شعرية تزيد التركيب أو النص جمالاً وقيمة. فالرمادي يزاوج بين أسلوب النداء والاستفهام في قوله:

فَيا شعرَ من أهواهُ هَل لَكَ آخرٌ؟ وَيا وَجهَ مَن أهواهُ هَل لَكَ مَطلِعُ(٣)؟

فالشاعر يخاطب حبيبته متمنيًا أن يكون لشَعرها آخر، وأن تطلع بوجهها عليه، إذ عمد على دمج النداء بالاستفهام ليعبر عن مدى الألم الذي يعانيه جراء هجر حبيبته له، وهو ما زاد من جماليتها وحسنها عنده.

وفي موضع آخر نراه يقف متحسرًا متوجّعًا من خلال أسلوب النداء، وهو يخاطب عشاق الخمرة الذين جزعوا لمنعها، فحاله كحالهم فاقدًا للصبر متأثرًا بألم الهجر، لكن

(١) وللمزيد ينظر: شعر الرمادي: ٦٦، ٩٢، ١٢٠، وديوان ابن زيدون: ١٧٩، وديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٦٩، ١٨٢، ٢٩٣، والبديع في وصف الربيع: ٢٨، ٧٣.
(٢) ينظر: من بلاغة النظم العربي: ١٣٥.
(٣) شعر الرمادي: ٨٢.

هجره هذه المرة ليس بسبب الحبيب، وإنما بسبب فقدان النشوة في شرب الخمرة، يقول فيها:

أَعُشَّـــــاقَ المُدامَـــــةِ إِن جَـــــزِعتُم لِفُرقَتِهـــا فَلَـــيسَ مَكـــانَ صَـــبرِ[1]

ويبدأ أبو مروان الجزيري قصيدته باستعمال أسلوب النداء، مازجًا فيها بين المديح وعناصر الطبيعة، ليخرج لنا صورة جميلة للممدوح، يقول فيها:

حَيّتـــكَ يـــا قَمَـــرَ العُـــلا وَالمَجلِـــسِ أزكـــى تَحِيَّتِهـــا عُيـــونُ النَّـــرجِسِ
زَهـــرًا تُريـــكَ بِشَـــكلِها وَبِلَونِهـــا زَهـــرَ النُّجـــومِ الجارِيـــاتِ الكُـــنَّسِ[2]

فالشاعر يمزج بين هذا الممدوح وزهرة النرجس، مصورًا النرجس وهو يحيي ممدوحه الذي هو قمر المجلس بأزكى تحية، وأزهار النرجس هذه كالنجوم صفاءً ولونًا وفرحًا بهذا الممدوح الذي حلّ في هذا المكان.

وأما الشاعر أحمد بن فرج الجياني فنراه يبدأ بأسلوب النداء الذي يذكّرنا فيه بمقدمات القصائد التقليدية التي يقف فيها الشاعر على الأطلال. فهو يبدأ مستغيثًا بالغيوم متمنيًا منها وداعيًا لها أن تسعف الربا بسقياها... والشاعر بهذا الأسلوب حاول رسم صورة لمناجاته واستغاثاته للغيم الذي يمثل قوة الإنقاذ والأمل لدى الشاعر، وهذا ما أعطى القيمة الجمالية للفكرة المستترة لهذا النص. يقول فيها:

يـــا غـــيم أكبـــر حـــاجتي ســـقي الحمـــى إن كنـــت تســـعف
رشـــف صـــداه فطالمـــا روى الصـــدى فيـــه الترشـــف
واخلـــع عليـــه مـــن الربيـــع ووشـــيه بـــردًا مصـــنف
حتـــى تـــرى أنـــواره وكأنهـــا أعشـــار مصـــحف
وتخـــال مـــرفّض النـــدى فـــي روضـــه شـــكلاً وأحـــرف[3]

أمّا ابن زيدون فقد استخدم عددًا من أدوات النداء، منها الهمزة، يقول في إحدى قصائده:

---

(١) م. ن: ٧٣.
(٢) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٦. زهر النجوم: النجوم المشرقة المتلألئة. لسان العرب: مادة (زهر). والكنّس: يقال: كنست النجوم: رجعت وغابت في مغاربها. لسان العرب: مادة (كنس).
(٣) أحمد بن فرج (بحث): ٢٢٥.

أأحبابِنـــا ألـــوَت بِحـــادِثِ عَهـــدِنا حَـوادِثُ لا عَقـدٌ عَلَيهـا وَلا شَـرطَ[1]

ينادي الشاعر أحبابه ليقول لهم إنّ الزمان قد بدّد عهد نعيمنا القريب، وما لأحكام الحوادث عبر الأيام من عقد تلتزم به، ولا شرط ترعاه، وقد استخدم الشاعر حرف النداء (الهمزة) لأنها تكون ملتصقة وقريبة من المنادى، وهذا ما أعطى الجمالية لها من خلال دلالة قرب الشاعر من أحبابه، وعدم قدرته على الابتعاد عنهم، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله باستعماله لهذه الأداة التي تكون ملاصقة للمنادى.

ونرى ابن عمار يكثر من استعمال حرف النداء (يا) في استعطافه المعتمد بن عباد، فهاهو يقول في إحداها:

يقـــول قـــوم إن المؤيـــد قـــد حـــال فـــي فـــديتي علـــى نقـــدهِ
يـــا قـــوم مـــاذا الشـــراء ثانيـــة تـــرى لمعنـــى يريـــب مـــن عنـــدهِ
أوحشـــني والســـماح عادتـــه ســـماحه بـــالغلاء فـــي عبـــدهِ[2]

فالشاعر استعمل أداة النداء (يا) ذاكرًا بعدها لفظة (قوم) لإيصال صوته وشكواه إليهم بوساطة هذه الأداة (يا) التي تُمَدُّ بألف المد وتساعد على بثِّ ما في وجدانه وعواطفه. وجاء بعد المنادى (ماذا) الاستفهامية التي تستفسر عن المشكلة وتعطيها أهميتها وقيمتها، وما استعماله للفظة (قوم) إلا ليلفت انتباه الممدوح إليه. والشاعر وُفِّقَ في استعماله لأسلوب النداء من خلال عرضه لحالته النفسية وما يلاقيه من مهانة وذل في السجن، وهذا ما أعطى لنصه مزيدًا من الجمالية والقيمة الفنية.

ويجعل الشاعر ابن الحداد من النداء بابًا يلج من خلاله إلى معاتبة المحبوبة وإظهار تعجبه لما فقده بسبب الفراق. يقول فيها:

يـا غائبًـا خَطَـرَاتُ القَلْـبِ مَحْضَـرُهُ الصَّـبْرُ بَعْـدَكَ شَـيءٌ لَسْـتُ أقْـدِرُهُ
تَرَكْـتَ قلبِـي وأشـواقِي تُفَطِّـرُهُ ودَمْـعَ عَيْنِـي وأحـداقي تُحَـدِّرُهُ[3]

(١) ديوان ابن زيدون: ٦١. ألوت: ذهبت. لسان العرب: مادة (لوى).
(٢) محمد بن عمار الاندلسي: ٣١٧. وينظر: م. ن: ٢٠٨، ٢٧٣، ٢٩١.
(٣) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ٢٠٩. وينظر: شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٧، ١١٦، ١٢٣، وديوان ابن شُهيد: ١٦٦، وشعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٤٧.

إنّ هذه النظرة الكئيبة المتمثلة في انتقال خطاب الشاعر من الحضور (حضور المحبوبة) إلى غيابها وما تضمّنه لفظ الغياب من حنين وألم وحسرة، ومناداتها بهذه الصفة (يا غائبًا) هي للدلالة على الارتباط الوثيق بينه وبينها بدليل قوله: (خطرات القلب محضرهـ)، فالشاعر حقق بوساطة أداة النداء (يا) ما يريد أن يوحي به من تعلق شديد بحبيب مفارق له، ومعطيًا من خلال هذا الأسلوب الجمالية والدلالة النفسية للحالة الشعورية التي عليها العاشق المفارق لمن يحب.

من خلال ما تقدم يمكننا القول إنّ أسلوب النداء لدى الشاعر الأندلسي في هذه الحقب قد أسهم في إيصال ما كان يبتغي من أفكار وتداعيات لم يخلُ من المنحى الفني. ولعل النداء يوحي من خلال السياق بما للشاعر من رغبة في التوضيح خدمةً للصورة الشعرية، وتكوينًا للجمالية الفنية لنصه. ومن هنا حاول الشاعر الخروج على الحالة التعبيرية النمطية لغرض تأكيد أبعاد تجربته النفسية، ومعبرًا عن تجربة شعورية محضة لا تكلف فيها ولا تصنُّع.

أسلوب الاستفهام:

لهذا الأسلوب قيمة جمالية، فهو يعطي الكلام حيوية تثير المتلقي وتجذب انتباهه فيشترك في التفكير ليصل بنفسه إلى الجواب دون أن يملي عليه مما يجعل الكلام أكثر إقناعًا وتأثيرًا[١].

وجمالية الاستفهام تظهر عندما تُستعمل ألفاظه في غير معانيها الأصلية، فالاستفهام يعمل على «تحريك العاطفة وإثارة الوجدان وشدة التأثير في النفس»[٢].

وقد لجأ الشاعر الأندلسي إلى هذا الأسلوب؛ ليجنب نفسه الصور التقريرية المباشرة في شعره، واستبدالها بصور إيحائية تزيد المعنى دلالة وعمقًا، ويتقبلها المتلقي بشغف ولهفة. لذا نراه يستعمل هذا الأسلوب بأنواعه المختلفة في شعره؛ لأنه يكون أقدر من غيره تعبيرًا عن الألم والحسرة والتوجع والتعجب والتهكم... مضيفًا الجمال للشعر، ولا سيما التحسر على الأيام الماضية، وعلى الديار التي كانت عامرة بأهلها فأصبحت مقفرة لا حياة فيها، والتعجب من جمال الطبيعة وروعتها...

(١) ينظر: من بلاغة النظم العربي: ١٠٣.
(٢) أساليب الاستفهام في القرآن الكريم: ٣٩٦.

وبهذا يكون الاستفهام الأسلوب الذي عبر من خلاله الشاعر الأندلسي عما يدور في نفسه من جهة، مشركًا المتلقي إحساسه ومشاعره من جهة أخرى.

ولعل أسلوب الاستفهام من أكثر الأساليب وقوعًا في شعر الشعراء لتعدد أدواته ووظائفها، وكذلك تنوع المعاني المجازية التي يخرج إليها(١).

فهذا ابن عبد ربه يستعمل أسلوب الاستفهام في قوله:

مَـنْ ذَا يُـداوي القلْـبَ مِـنْ داءِ الهـوى إِذْ لا دَواءَ لِلهَـــوى مَوْجُـــودُ؟(٢)

فالشاعر يبدأ مستفهمًا من خلال أداة الاستفهام (مَن) التي خرجت إلى معنى النفي إجابةً لسؤاله مع علمه بالجواب الذي يؤكده في عجز البيت، فالهوى (داء) لكنه ليس داءً معروفًا يمكن الشفاء منه أو معالجته. والشاعر بهذا السؤال والجواب كوّن عند المتلقي مشاعر اليأس في الشفاء من هذا الداء (الحب)، معطيًا بذلك جمالية في التأثير والواقع الذي أحدثه وفرضه من خلال استفهامه وجوابه عن التساؤل الذي طرحه.

والشاعر يعود في أخرى ليستفهم مرة ثانية بـ (مَن) متوجعًا وشاكيًا، فهو يسأل عمّن سيعوده في سقمه، و هو يجسد حجم المعاناة والألم الذي يعانيه من الحبيب، مستعطفًا بكلماته الرقيقة قلوب سامعيه لتجد ربما من يوصل للحبيب كلامه. والشاعر أراد جذب السامع الذي هجره أيضًا من خلال إيجاده لحالة من التآلف والتوحد بينه وبين المتلقي بعد أن هجره الحبيب، فكان المتلقي السامع الأمل الأخير له. يقول فيها:

مَـــن لسَـــقيمٍ مـــا لـــهُ عائـــدٌ ومَيِّـــتٍ لـــيس لـــه نـــاعي(٣)؟

والرمادي من الشعراء الذين لجأوا إلى أسلوب الاستفهام؛ ليُظهر صورًا شعرية لها دلالات رمزية عميقة التأثير في نفس المتلقي، وذلك بإخراجها من معناها الحقيقي إلى معانٍ مجازية. من ذلك قوله في سجنه:

وَهَـلْ يَسـتعينُ المَـرءُ فـي قُعـر هُـوَّةٍ لإِخراجِـــهِ إِلا بِـــأقوى حِبالِـــهِ
هَـــل أَبصـــرتموه شـــافِعًا بِســـواكُمُ وَأَقـبِح بعـد وَهـوَ فـي ضـيق حالِـهِ(٤)

(١) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين: ١٤٥.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٦٠. وينظر: م. ن: ٥٢، ١٦٧.
(٣) م. ن: ١٠٩.
(٤) شعر الرمادي: ١١٠. وينظر: م. ن: ١٢٨، ١٣٣.

فالشاعر أخرج معنى الاستفهام إلى النفي، معبرًا عن مرارة السجن وتوقه للحرية، فالإنسان يستعين بأقوى الحبال لإخراجه من الحفرة التي يقع فيها. وقد نأى الشاعر بنفسه عن الإتيان بصورة تقريرية تخلو من الجمالية والقيمة الفنية، ولأنها لا تجذب نفس المتلقي وتترك فيها أثرًا كما في الصورة الإيحائية ذات البعد الدلالي العميق.

وفي صورة أخرى للرمادي نراه يستفهم حائرًا عن كيفية صون معذبه وبأي جارحةٍ من أعضاء جسمه، إذ لم تبقَ منهنّ جارحة واحدة قد سلمت من التعذيب والقيد. يقول فيها:

فَـــي أيِّ جارِحَـــةٍ أصُـــونُ مُعـــذبي ... سَـــلِمَت مِـــن التَّعـــذيبِ وَالتَّنكيـــلِ
إن قُلـــتُ فـــي عَينـــي فَـــثَمَّ مَـــدامِعي ... أَو قُلـــتُ فـــي قَلبـــي فَـــثَمَّ غَليلـــي
لَكِـــن جَعلـــت لَـــهُ المَســـامِعَ مَســـكَنًا ... وَحَجَبتُـــهُ عَـــن عَـــذلِ كُـــلِّ عَـــذولِ[1]

فالاستفهام هنا خرج لمعنى التعجيز، فالشاعر عجز عن الإتيان بجارحة خالية من ألم التعذيب ليصون مَن عذّبه (الحبيب) فقد استطاع أن يوظف الاستفهام من خلال إثارة عواطف المتلقي، فضلاً عن إدخاله للنغم الموسيقي الحزين الذي أضفى عليه لمسة شعرية زادت من قيمته الجمالية، وهذا الأسلوب تناسب مع غرض النص المشحون بالعاطفة الحزينة جراء ظلم الحبيب ونكران الذات مِنْ قِبلْ الشاعر المحب.

ويقول أبو بكر بن نصر في جمال الأزهار:

أمـــا تـــرى الأرضَ خضـــرا ... ء بـــالأزاهر غضَّـــهْ
كأنّهـــا فـــي مُـــلاةٍ ... مـــن الزبرجـــدِ مَحْضَـــهْ
وفـــوقَ ذلـــك نَـــورٌ ... يعـــانِقُ الـــبعضُ بعضَـــهْ[2]

هذه الأبيات جزء من قصيدة تصف جمال الأزهار وحسنها. يبدأ الشاعر باستفهام تعجبي لجمال الأرض المكسوة بالخضرة والأزهار المختلفة الأشكال والألوان. فالاستفهام أتاح للشاعر قدرة على إبراز صفات الحسن والجمال للطبيعة التي يريد أن يمجدها ويفتخر بها. فذاته المتأثرة بهذا الجمال أبت إلا أن تشرك الآخر من خلال هذا الأسلوب الذي فيه جذبٌ للانتباه نحو الطبيعة وجمالها.

(١) شعر الرمادي: ١١١.
(٢) البديع في وصف الربيع: ٤٥. وينظر: شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٥.

فالاستفهام في النص فتح الباب أمام الشاعر لتقديم جمال الطبيعة وتعظيمها، مما أعطى القيم الجمالية والفنية للنص وجعلها تتسلسل وتندرج في تقديم أوصافها وصورها.

وأما أبو الأصبغ بن عبد العزيز فيجد في أسلوب الاستفهام بذية مناسبة لتقديم وتفضيل زهرة الخيري على البنفسج. يقول فيها:

ما للبنفسجِ يدّعي التفضيلا ... متحاملاً ويعدُّ ذاك جميلا
هيهاتَ قد برَحَ الخفاءُ فعُد إلى ... حكمِ التناصفِ واترُكِ التخييلا
الفضلُ للخيريِّ إلا أنّهم ... جَهِلوا ولمّا يُحسِنوا التأويلا
قَهَرَ البنفسجَ منظرًا ويفوقُهُ ... في الشمِّ بالمسكِ الذكيِّ دليلا[1]

يبدأ الشاعر قصيدته بأداة الاستفهام (ما) التي خرجت للاستنكار والتعجب، فهذه الزهرة (البنفسج) قد ادّعت الجمال والفضل اللذين أراد الشاعر تجريدهما منها وإعطاءهما (للخيري)، والشاعر بعمله هذا كوّن جمالية أراد للمتلقي أن يتأثر بها ويشاركه هذا الرأي. ولم يجد أفضل من الاستفهام جذبًا وإيصالاً لفكرته إلى المتلقي.

واستعمل ابن زيدون أسلوب الاستفهام في شعره كثيرًا، ومن ذلك قوله:

أهاجِرِي أم موسِعي تَأنيبا ... مَن لَم أسِغ مِن بَعدِهِ مَشروبا[2]

نلحظ أنّ الشاعر استعمل الاستفهام الإنكاري، فهو يتساءل عن الذي لا يجد طعمًا للحياة بدونه: هل هو الذي يهجره أم الذي يتمادى في تأنيبه ولومه؟ وكأنه أراد أن يذكر هجر الحبيب وتأنيبه إياه، مع أن الهجر كان منها وليس منه. وهذا غاية في الروعة والجمال الإيحائي الذي لم يفصح عنه الشاعر.

ومن الشعراء من يستعمل الاستفهام بـ (كم) الخبرية في شعره وقد يكررها في أبيات عدة متتالية ليزيد من وقع هذا الأسلوب وجماليته. كما هو واضح في قول المعتمد بن عباد:

وَكَم أعلَت عُلاهُ مِن حَضيضٍ ... وَكَم حَطّت ظُباهُ مِن أميرِ
وَكَم أحظى رِضاهُ مِن حَظيٍّ ... وَكَم شهرت عُلاهُ مِن شَهيرِ

(١) البديع في وصف الربيع: ٨٠. وينظر: ديوان ابن عبد ربه: ٢١.

(٢) ديوان ابن زيدون: ٢٠٩. وينظر: م. ن: ٦٣، ١٣١.

وَكَـــم مِـــن مِنبَـــرٍ حَنّـــت إِلَيـــهِ أعـــالي مُرتَقـــاهُ وَمِـــن سَـــريرِ[1]

وليس من شك في أنّ إعجاب الشاعر باللفظ ومحاولة إبرازها هو الذي دفعه إلى تكراره، ولكن مثل هذا التكرار ليس محمودًا دائمًا لما فيه من دلالة على قصور الخيال وعدم المقدرة على توليد المعاني واختيار الألفاظ. إلا أنّ المعتمد وبناءً على حالته النفسية التي كان عليها في منفاه جعلته يستعمل مثل هذا التكرار لإيصال فكرته وصوته للاتعاظ وعدم الانغرار بالدنيا.

أما الشاعر ابن الحداد الأندلسي فنراه يستفهم بالأداة (أين) زيادة منه في تقديم حالته النفسية وعرضها على المتلقي. يقول:

ومـن أيـن أرجـو بُـرْءَ نَفْسِـي مـن الجَـوَى وما كلُّ ذي سُـقْمٍ مـن السُّـقْم بـارئُ[2]

فقد حملت أداة الاستفهام (أين) المعنى الحقيقي للاستفهام الذي يتطلب جوابًا لهذا التساؤل، لذا جاء الجواب صريحًا في الشطر الثاني ليقرر حيرة العاشق، فالمرض العضال سبب في قتل صاحبه، وهذا ما بيّنه الشاعر حين لجأ إلى استعمال (ما) النافية، وهو ما أعطى الجمالية للبيت من خلال إبراز الشاعر لحالته النفسية جراء معاناته من الحبيب.

وابن الحداد هذا يجد في أسلوب الاستفهام فرصة مناسبة لتقديم رؤيته عن الحب نابعة من نفسيته وشعوره الخاص، فهاهو يعرضها بطريقة التساؤل أيضًا:

أَنَّـــى أَرَاعُ لَهُـــمْ وبـــين جَـــوَانِحِي شَـــوْقٌ يُهَـــوِّنُ خَطْـــبَهُمْ فَيَهُـــوْنُ؟
أَنَّـــى يَهَـــابُ ضِـــرابَهُمْ وطِعَـــانَهُمْ صَـــبٌّ بألحـــاظِ العُيُـــوْنِ طَعِـــيْنُ؟[3]

فالشاعر يفتتح حديثه متسائلاً بأداة الاستفهام (أنّى) التي وردت في بدء البيتين، وقد جاءت بمعنى (كيف) التي تدل على تعيين الحال، فمع دلالة هذه الأداة تستمر حالة الاستغراب وتتصاعد، فالشاعر يتساءل متعجبًا عند حديثه عن أهل محبوبته، فكيف له أن يخافهم وبين جوانحه من الشوق ما يدفعه إلى المضي قدمًا دون أن يكون للخوف مكان

(١) ديوان المعتمد بن عباد: ١٠٢.
(٢) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٤٦.
(٣) م. ن: ٢٦٧. والروع: الفزع. ينظر: لسان العرب: مادة (روع).

عنده، فجسده قد اعتاد الطعان والضرب بألحاظ الحبيبة قبل أن تناله السيوف والرماح. وجمالية هذين البيتين تكمن في استبدال الشاعر أسلوب الإخبار في طرحه لرؤيته بهذا الاستفهام؛ لأنه يحقق المباشرة والآنية بين المتكلم والمخاطب.

وهكذا برع الشاعر الأندلسي في هذه الحقب في استعمال أسلوب الاستفهام التي بدورها أغنت نصوصهم الشعرية وأكسبتها بُعدًا إيحائيًّا وتعبيريًّا ذا جمالية وقيمة فنية عالية، وذلك من خلال السمات الصوتية والإيقاعية التي ميزت دلالتها، فكانت وظيفة الاستفهام عنده ايحائية تأثيرية، لها وقعها النغمي والانفعالي على حدٍّ سواء. فالشاعر من خلال استغلاله لدلالات اللغة التعبيرية كشف عن الجانب النفسي، وهو ما أعطى الجمالية والقيمة الفنية لشعره.

أسلوب النهي:

وهذا لا يعني أنّ هذه الأساليب هي وحدها التي أحكمت بناء الأبيات وأعطتها القيمة الجمالية، بل كانت هناك أساليب أخرى تمتعت بقدرة فنية كبيرة عكست أثرها على مضامين الشاعر وأفكاره وفسحت له مجالاً واسعًا في التعبير عنها، ومن هذه الأساليب: أسلوب النهي، الذي نجده في مواضع متفرقة في شعر هذه الحقب، إلا أنه أقل الأساليب الإنشائية ظهورًا وتداولاً. وهو أسلوب يُطلب فيه الكف عن فعل وله صيغة واحدة هي الفعل المضارع المقرون بـ (لا) الناهية[1]. ولهذا الأسلوب جماليته الخاصة في تأكيد دلالة المعنى وتكثيفها في سياقاتها فتكون الصورة أكثر تعبيرًا عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، فللنهي جماليته التي تبرز في المعاني الكثيرة التي يوحي بها هذا الأسلوب فقد تخرج صيغة النهي إلى معنًى مجازي كما في قول الرمادي:

لا تُنكِروا غَيثَ الدُّمُوع فَكلُّ ما ... يَنحَلُّ من جِسمي يَكُونُ دُموعا[2]

فالشاعر استعمل أسلوب النهي مهددًا وزاجرًا لائميه في عدم إنكار دموعه التي تتساقط كالمطر. إنّ الشاعر مدّ أسلوب النهي بفيض من الصور الشعرية التي أضافت إلى نصه مزيدًا من الجمالية والقيمة الفنية. وقد أبدع الرمادي أيما إبداع حين اتخذ هذا

(١) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها: ١٠٩.
(٢) شعر الرمادي: ٨١. وينظر: م. ن: ٩٦.

الأسلوب وسيلة يصف فيها حبيبته بالقمر، وقد عززت الكناية عن الصفة أثر النهي وزيادة معنى البيت جمالاً في مثل قوله:

لَمَّـــــا بَـــــدا فـــــي لازور ... ديِّ الحَريـــــر وَقَـــــد بَهَـــــر
كَبَّـــرتُ مِـــن فـــرط الجَمـــا ... لِ وَقُلـــتُ مـــا هَـــذا بَشَـــر
فَأَجـــــــابَني لا تنكـــــــروا ... ثَـــوبَ السَّـــماءِ عَلـــى القَمَـــر[1]

وأما أبو جعفر بن الأبار فيخرج النهي عنده إلى معنًى مجازي أيضًا و هو النصح والإرشاد، كما في قوله:

لا تـــــرض للحـــــظ غضَّـــــهْ ... والمـــحْ مـــن النـــورِ غضَّـــهْ[2]

فالشاعر كأنّه الحكيم الناصح الذي ينهى عن غض البصر عن الجمال الذي سرق لُبَّه، وما هذا الجمال سوى الطبيعة بأزهارها الغضة الجميلة. فالشاعر وظّف أسلوب النهي توظيفًا بلاغيًّا جميلاً من خلال النصح والإرشاد لرسم صورة توحي بالحسن والجمال.

وقد استعمل ابن زيدون هذا الأسلوب في مواضع عدة، منها قوله:

وَلا تَعـــدِلِ المُثنـــينَ بـــي فَأنـــا الّـــذي ... إذا حَضَـــرَ العُقـــمَ الشَّـــوارِدُ غـــابوا
يَنـــوبُ عَـــنِ المُـــدّاحِ مِنِّـــيَ واحِـــدٌ ... جَميـعُ الخِصـالِ لَـيسَ عَنـهُ مَنـابُ[3]

فالشاعر يمدح نفسه جاعلاً من أقواله (العقم) هي الكلمات العويصة على غيره، وهو يطلب من ممدوحه أن لا يجعله كالآخرين، فالقوافي الصعبة إذا حضرت فرّ هؤلاء المادحون ولم يثبت أمامها سواه، فهو الذي يعدلهم جميعًا بلاغةً وفضلاً. ويقول في أخرى:

لا تَقطَعـــي صِـــلَةَ الخَيـــالِ تَجَنُّبًـــا ... إذ فيـــهِ مِـــن عَـــوَزِ الوِصـــالِ سِـــدادُ[4]

إنّ الشاعر يتوجه بالحديث إلى حبيبته فينهاها عن حرمانه من طيف خيالها، إذ فيه بعض المواساة له مما يكابده، فقد عبر بصيغة النهي (لا تقطعي) عن مرارة البعد عن

(١) م. ن: ١٣٦.
(٢) أبو جعفر بن الأبار (بحث): ٨٠.
(٣) ديوان ابن زيدون: ٢٩.
(٤) ديوان ابن زيدون: ٩٣. وينظر: م. ن: ١٢١، وشعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٢٧، ومحمد ابن عمار الاندلسي: ٢٨٢.

الحبيب، فجاء هذا النهي معبرًا عن الحالة النفسية التي يعيشها العاشق الذي ابتُلي بالفراق. وهذا تعبير جميل فيه عاطفة قوية لا تخفى على سامعها.

إنّ الشاعر الأندلسي في هذين العصرين لم يستعمل أسلوب النهي إلا في مواضع قليلة موازنة مع استعماله للأساليب الأخرى، مما يشير إلى أنّ الشاعر الأندلسي لم يكن يستحب أن ينهى أو يزجر أو يردع شخصًا أو صديقًا أو حبيبًا. وربما جعل النهي الذي يشرع إلى مقام النصح، وهذا دلالة أخرى على رقته، ورقة تعامل شخصيته مع الآخرين كيفما كانوا، ولعل هذه الرقة بادية على ألفاظه وأساليبه كما رأينا وبيّنّا.

الاقتباس والتضمين:

أمّا من أبرز الملامح الأسلوبية التي يمكننا رصدها في شعر هذه الحقب فظاهرة الاقتباس والتضمين. فالاقتباس: هو أن يضمّن المتكلم كلامه شيئًا من القرآن الكريم، على أن لا يكون فيه إشعار بأنه منه، فلا يقال: قال الله تعالى، فإنّ ذلك حينئذٍ لا يكون اقتباسًا[1]. وعلة هذا الأمر يعود لتأثر الشاعر الأندلسي بالأفكار والمعاني المتمثلة بالقرآن الكريم، وكذلك تأثرهم بأساليبه وتراكيبه، لذا نراهم يقتبسون من ألفاظه ومعانيه، معطين بذلك لأشعارهم العبق والجمالية التي انماز بها الأسلوب القرآني.

وسنقسم الاقتباس على قسمين: الأول: اقتباس نصي، والثاني: اقتباس إشاري. فالاقتباس النصي يعني أن يلتزم الشاعر فيه بلفظ النص القرآني وتركيبه. لذا كان أقل من النوع الثاني جمالاً وفنًّا واستعمالاً؛ لبروز الاقتباس فيه بلفظ النص القرآني لفظًا وتركيبًا.

ومن الاقتباس النصي قول ابن عبد ربه:

والحُـرُّ لا يَكْتفـي مـن نَيْـل مكْرُمـةٍ ... حتـى يَـرومَ التـي مـن دُونهـا العَطَـبُ
يَسْـعَى بـه أمـلٌ مـن دونـهِ أجـلٌ ... إنْ كفَّـه رَهَـبٌ يَسْـتَدْعِهِ رَغَـبُ
لـذاك مـا سـالَ مُوسـى ربّـه (أرِنـي ... أنظُـرْ إليـكَ) وفـي تسـآلِهِ عَجَـبُ
يَبْغـي التزيّـدَ فيمـا نـال مـن كـرمٍ ... وَهْـو النَّجِـيُّ لديـهِ الـوَحْيُ والكُتُـبُ[2]

والشاعر في نصه هذا اقتبس من قصة سيدنا موسى عليه السلام معنى طلب الرغائب واحتمال الصعاب من أجل ذلك. وقد اقتبس في البيت الثالث من قوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا جَآءَ

(١) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: ١١/١. وينظر: معجم النقد العربي القديم: ٢٠٤/١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٢٣.

﴿ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ ﴾ (١). إنّ الشاعر أراد من خلال اقتباسه الوصول لأقصى غايات الإنسان طمعًا في الشيء، وحب الزيادة من خصال البشر. لذا كان الاقتباس ذا قيمة جمالية بإبراز ها لهذه الخصلة التي عدّها الشاعر محمودة إذا كانت في الخير وزيادة الكرم، كما فعل سيدنا موسى عليه السلام بطلبه هذا من الله عز وجل.

وهذا الشاعر أبو مروان الجزيري يقتبس ألفاظ القرآن الكريم ليجمل بها صورته الشعرية، يقول فيها:

حَيّتْكَ يا قَمَرَ العُلا وَالمَجلِسِ ... أزكى تَحِيَّتِها عُيونُ النَّرجِسِ
زَهرًا تُريكَ بِشَكلِها وَبِلَونِها ... زَهرَ النُّجومِ الجارِياتِ الكُنَّسِ(٢)

إنّ الشاعر اقتبس قوله تعالى: ﴿ ٱلْجَوَارِ ٱلْكُنَّسِ ﴾ (٣)، وهذا الاقتباس جاء نتيجة انبهار الشاعر بجمال الأزهار، لذا أراد وصف شكل هذه الأزهار ولونها، فلم يجد مسعفًا له في ذلك سوى اللفظ القرآني، فالجواري الكُنَّس هي مجموعة نجوم تغيب في مواضعها(٤)، وكأنّ هذه الأزهار من حسنها وجمالها تُريكَ تلك النجوم الغائبة، أو كأنها هي في ظهورها. فأعطى الشاعر القيمة الجمالية للأزهار بما هو موجود من جمال النجوم التي وُصفت في القرآن الكريم.

وأمّا الرمادي فنراه يستلهم من وحي القصص القرآنية اقتباساته، موظِّفًا إياها في تقرير المعنى وتعميق دلالته في ذهن المتلقي، لتظهر صورة شعرية تضيف بأسلوبها الجميل فنًّا وإبداعًا. يقول فيها:

لَمَّا بَدا في لازور ... ديٍّ الحَرير وَقَد بَهَر
كَبَّرتُ مِن فَرط الجَما ... لِ وَقُلتُ (ما هَذا بَشَر)
فَأَجابَني لا تنكروا ... ثَوبَ السَّماءِ عَلى القَمَر(٥)

(١) سورة الأعراف: من الآية١٤٣.
(٢) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٦.
(٣) سورة التكوير: ١٦.
(٤) ينظر: البحر المحيط: ٤٢٢/٨.
(٥) شعر الرمادي: ١٣٦.

أشار فيه إلى قوله تعالى: {حَاشَ لِلَّهِ مَا هَـذَا بَشَرًا}(١)، وهذا النص مقتبس من قصة سيدنا يوسف ﷺ حينما نظر النساء إلى جماله ونطقنَ بهذا القول. فأخذها الشاعر ليدل من خلالها على جمال الحبيب الذي ملَكَ قلبه وعقله. إنّ الشاعر وُفِّقَ في اقتباسه هذا، وأضاف الجمالية لنصه مع السهولة والبساطة في تركيبه لها، إلا أنها أوصلت فكرته بشكل جميل، منسقًا ما بين الصورة والمعنى المراد منها.

ولأبي بكر بن القوطية وصف استمد جماله وروعته من اقتباسه لآية قرآنية لها دلالات كثيرة يقول فيها:

وذاتِ جِسمٍ كاللّجَينِ المنسَبِك
مُبيَضَّةِ الأَثوابِ مِن نَسجِ البرَك
خُضرٌ سَراوِيلاتُها خُضرُ النَّكَك
كأنَّما العَنبَرُ فيها قَد فُرِك
والمِسكُ في قِيعانِها قد امتَسَك
ناسِكَةً نَهارَها مع النسُك
حتى إذا اللَّيلُ تداني واشتَرَك
وآن أن يَأتي المُحِبُّ المُنهَتِك
غَلَّقَتِ البابَ وقالت هِيتَ لَك(٢)

فاقتبس الشطر الأخير من قوله تعالى: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّىٓ أَحْسَنَ مَثْوَاىَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ﴾ (٣). وسبب هذا الاقتباس هو محاولة إيصال فكرة الإغراء وعمل المنكر، فقد اشتركت موصوفة ابن القوطية وامرأة العزيز في ذلك. إنّ جمال هذه الصورة وروعتها في تشخيصها لزهرة (النيلوفر) التي عد جمال تفتحها نهارًا إغراء لمن يراها، وهذا تآلف وانسجام جميل ما بين الصورتين أبدع الشاعر فيها أيّما إبداع.

وهذا ابن زيدون يقتبس من قوله تعالى: ﴿قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ ٱلْيَوْمَ ۖ يَغْفِرُ ٱللَّهُ لَكُمْ ۖ وَهُوَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ﴾ (٤) في قوله:

مـــا ضَـــرَّهُ لَـــو قـــالَ لا تَثريبـــا ... وَلا مَـــــلامَ يَلحَـــــقُ القُلوبـــــا(١)

(١) سورة يوسف: من الآية٣١.
(٢) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٧.
(٣) سورة يوسف: ٢٣.
(٤) سورة يوسف: ٩٢.

فالشاعر وُفِّق في استعماله لهذا الاقتباس فهو يطلب من هاجره الذي أوسعه تأنيبًا أن يقول: (لا تثريبا) كما فعل سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته، فالعفو لم يكن ليضره بأي حال بل زاد من مكانته وعظمته عند إخوته وكل من سمع بقصته. والدلالة التي أرادها الوصول إلى قناعة عدم اللوم لقلب العاشق ولا قلب المعشوق. وهذه القيمة هي التي أرادها الشاعر واقتبس من أجلها وجعلها عنصر الجمال الخفي لمعنى النص وفكرتها.

ولهذا النوع من الاقتباس (النصي) أمثلة كثيرة في شعر هذه الحقب لا يسعنا إيرادها جمعًا مخافة التكرار والتشابه والإطالة(٢).

أما النوع الثاني من الاقتباس فهو الاقتباس الإشاري الذي يكتفي فيه الشاعر بالإشارة إلى آية من الآيات القرآنية الكريمة من غير أن يلتزم بلفظها وتركيبها.

إنّ المتلقي عندما يحس أنّ الشاعر قد استمدَّ ألفاظ أشعاره من القرآن الكريم يشعر بثراء ذلك الشعر وقيمته الفنية والجمالية؛ لأنّ القرآن الكريم معجز في كل شيء، ولا غرابة في أن يمتلك الشعر الجمالية حين اقتباسه من القرآن لفظًا كان ، أم أسلوبًا. فهذا ابن عبد ربه يقول في نزول المطر والرد على المنجمين:

ما أنتمُ شيءٌ ولا عِلمُكمْ	قد ضعُفَ المطلوبُ والطالبُ
تُغالبونَ اللهَ في حُكمِهِ	واللهُ لا يغلبُهُ غالبُ
محبوبٌ الحَبْرُ الذي ما لَهُ	في فهمِهِ نِدٌّ ولا صاحبُ
قد أشهدَ اللهَ على نفسِهِ	بأنَّه من جَهلكمْ تائبُ(٣)

إنّ الشاعر يشير في بيته الأول إلى قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَٱسْتَمِعُواْ لَهُۥٓ إِنَّ ٱلَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ لَن يَخْلُقُواْ ذُبَابًا وَلَوِ ٱجْتَمَعُواْ لَهُۥ وَإِن يَسْلُبْهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيْـًٔا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلْمَطْلُوبُ﴾ (٤)، وأما بيته الثاني ففيه إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَٱللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰٓ أَمْرِهِۦ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (٥)، وفي البيت

(١) ديوان ابن زيدون: ٢٠٩.
(٢) ينظر: شعر الرمادي: ٦٦، ١٣٥، وديوان ابن زيدون: ٣٦.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٣١. وينظر: ١٨١.
(٤) سورة الحج: ٧٣.
(٥) سورة يوسف: من الآية٢١.

الرابع نجد إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ وَيُشْهِدُ ٱللَّهَ عَلَىٰ مَا فِي قَلْبِهِۦ ﴾ [١]. إنّ تراكم هذه الاقتباسات في نصه أعطى الدلالة الروحية القرآنية والحجة القوية على هؤلاء المنجمين، فكوّن بذلك جمالية المعنى المراد وأعطى قيمتها الفنية التي شكّلها الاقتباس القرآني.

وهذا أبو مروان الجزيري يكوّن من خلال اقتباسه من اللفظ القرآني (الريح الصرصر) دلالة قوية في وصفه السجن الذي حُبس فيه. يقول فيها:

يَأوي إِلَيهِ كُلُّ أَعوَرَ ناعِبٍ ... وَتَهُبُّ فيهِ كُلُّ ريحٍ صَرصَرِ
وَيَكادُ مَن يَرقى إِلَيهِ مَرَّةً ... في عُمرِهِ يَشكو انقِطاعَ الأَبهَرِ
وتخالُ مَعمورَ المَنازِلِ حَولَهُ ... ضيقًا وَإِظلامًا مَلاحِدَ مَقبرِ[٢]

إنّ الشاعر من خلال دلالة البيت الأول الذي اتسم بالتعبير القوي وحسن السبك اعتمد على إبراز تعبير (الريح الصرصر) في تكوين الصورة الحقيقية لما يجده الإنسان في السجن. و هذه اللفظة وردت في القرآن الكريم في مواضع الهلاك والعذاب كما في قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا۟ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴾ [٣]، وقوله سبحانه: ﴿ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِىٓ أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ ﴾ [٤]. فأضاف الشاعر باقتباسه هذا جمالية للصورة التي أراد إيصالها حول العذاب الذي يلقاه في السجن كي يُسمَعَ صوتُه ويشرح حاله، فلم يجد أدلّ على ذلك من هذه اللفظة التي كان فيها عذاب وهلاك.

ويوظف الشاعر ابن حزم الاقتباس الإشاري في باب السلو قائلاً:

منعتِ جمالَ وجهِكِ مُقْلَتَيّا ... ولفظَكِ قد ضننتِ بهِ عَلَيّا
أراكَ نذرتِ للرحمنِ صومًا ... فلستِ تكلّمينَ اليومَ حيّا[٥]

وفيه إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ فَقُولِىٓ إِنِّى نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾ [٦]، إنّ هذا التمازج والالتحام ما بين معنى البيتين ودلالة الآية القرآنية أعطيا البُعد والقيمة الجمالية للصورة المتكونة بفضل الاقتباس.

---

(١) سورة البقرة: من الآية٢٠٤.
(٢) شعر أبي مروان الجزيري: ١٣٧-١٣٨. والصرصر: الرياح الشديدة البرد جدًّا. ينظر: لسان العرب: مادة (صرر).
(٣) سورة الحاقة: ٦.
(٤) سورة فصلت: من الآية١٦. وينظر: سورة البقرة: ١٩.
(٥) ديوان ابن حزم: ١٥٧.
(٦) سورة مريم: من الآية٢٦.

وابن زيدون يضفي قيمًا جمالية على شعره من خلال الاقتباس الإشاري في قوله:

أأنكُــثُ فيــكَ المَــدحَ مِــن بَعــدِ قُــوَّةٍ وَلا أقتَــدي إلّا بِناقِضَــةِ الغَــزلِ[1]

ففيه إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنكَاثًا ﴾[2]، فدلالة الآية القرآنية والنص الشعري قد توحّدا من حيث عدم نقض العهد، فكان لقيمة الوفاء والعهد عنصره الجمالي الذي أضفاه الشاعر على نصه بهذا الاقتباس.

و هذا النوع كسابقه لم يقتصر على غرض أو موضوع من دون آخر، بل شمل معظم الأغراض والموضوعات، كما أنه لم يقتصر على شاعر من دون آخر، مع وجود التمايز فيما بينهم في كثرة استعماله[3]. و هذا دليل على البراعة في المزج بين اللفظ القرآني والمادة الشعرية فكوّنا من خلال هذا التمازج عنصر الجمال والقيمة الفنية للشعر الأندلسي، ولا سيما ما كان يقع في شعرهم من الاقتباس الإشاري الذي يدل على ذكائهم في إيراد النصوص القرآنية ومعانيها في عملية الخلق الشعري، إيرادًا فيه إيماء وتلويح وإشارة، وهم بذلك قد سايروا روح الشعر وطبيعته وجماليته التي تكمن في الابتعاد عن الوضوح والتصريح.

وكان اقتباس الشاعر الأندلسي من القرآن الكريم سببًا في سموِّ اللغة والبُعد الجمالي اللذين استمدهما من خصوصية التأليف القرآني الذي اتسم بالتنسيق في تأليف العبارات والألفاظ التي نظم بنسق خاص يبلغ في الفصاحة أعلى درجاته[4].

أمّا التضمين فكان له خاصية متميزة ضمن أساليب الشاعر الأندلسي، فقد اتكأ فيها على مصدرين رئيسين هما: الشعر والمَثَل، وسأفصل في الحديث عن كل واحد منهما وأهميته.

أ. تضمين الشعر:

وهو أن يضمِّن الشاعر شعره شعرًا آخر له أو لغيره قصد الاستعانة على تأكيد المعنى[1]. وقد دأب الشاعر الأندلسي على استعمال التضمين في شعره لِما له من أثر في

(١) ديوان ابن زيدون: ١٦.
(٢) سورة النحل: من الآية٩٢.
(٣) ينظر: ديوان ابن عبد ربه: ٢٣، ٥٤، ٩٣. وينظر: ديوان أبي إسحاق الألبيري: ٨٨، ١٠٨.
(٤) ينظر: التصوير الفني في القرآن: ٧١.

إضفاء قيمة فنية وجمالية على النص الشعري، يجذب به ذهن المتلقي ويجعله متفاعلاً مع النص.

ويخرج التضمين تصريحيًّا لا لبس فيه، أو تلميحيًّا يقع المتلقي في لبس حين يريد معرفة صاحب النص المضمن. فمن النوع الأول قول ابن حزم و هو يصف غزارة دمعه من خلال استعماله شعرًا لطرفة بن العبد، مكونًا بذلك تمازجًا دلاليًّا أضاف الجمالية إلى معنى النص. يقول فيها:

تـــذكرتُ ودًّا للحبيـــبِ كأنَّـــهُ (لخولـــةَ أطـــلالٌ ببرقـــةِ ثَهمَـــدِ)
وعهـدي بعهـدٍ كـان لـي منـه ثابـتٍ (يلـوح كبـاقي الوشـمِ فـي ظـاهرِ اليـدِ)[٢]

وابن زيدون أيضًا يضمّنُ شعرَهُ بيتًا للمتنبي (ت٣٥٤ هـ) ليتم به المعنى ويكسبه الجمالية المرجوّة، يقول فيها:

إنْ كـــان عـــادَكمُ عِيـــدٌ فـــرُبَّ فتًـــى بالشـوقِ قـد عـادَهُ ــ مـن ذكـرِكُم ــ حَـزَنُ
وأفرَدَتْـــهُ الليـــالي مـــن أحبّتِـــهِ فبـــاتَ يُنشِـــدُها ممـــا جَنـــى الـــزمنُ
(بِـــمَ التعلُّـــلُ لا أهـــلٌ ولا وطَـــنٌ ولا نـــديمٌ ولا كـــأسٌ ولا سَـــكَنُ)[٣]

فالشاعر استدعى حالة الغربة التي كان يعيشها المتنبي، وكأنّ ابن زيدون أراد أن يقول إنّ غربته تشبه غربة المتنبي في قسوتها والإحساس بالحنين إلى الوطن والأهل.

وابن عمار يقول معتذرًا ومضمّنًا بيتًا لأبي العلاء المعري (ت٤٤٩ هـ):

لكـنْ عـدتْنَني عـنكُم خَجلـةٌ عرضـت كَفـــانِيَ العـــذرُ فيهـــا قـــولُ مُعتـــذِرِ
(لـو اختصـرتُم مـن الإحسـانُ زُرْتكُـم والعـذْبُ يُهجـر للأفْـراط فـي الخَصَـرِ)[٤]

وكذلك المعتمد بن عباد يضمّن شعره عجز بيت لأبي تمام يقول فيها:

فَهاكَهـــا قِطعـــةً يَطـــوي لَهـــا حَسَـــدًا (السَّـــيفُ أصـــدَقُ إنبـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ)[٥]

فعجز البيت هو مطلع قصيدة أبي تمام (ت٢٣١هـ) في فتح عمورية:

السَّـــيفُ أَصـــدَقُ إنبـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ فـــي حَـــدِّهِ الحَـــدُّ بَـــينَ الجِـــدِّ وَاللَّعِـــبِ[١]

---

(١) ينظر: المثل السائر في أدبي الكاتب والشاعر: ٢٣٨.
(٢) ديوان ابن حزم: ٥٥. وتنظر الأبيات المضمنة في: ديوان طرفة بن العبد: ١٩.
(٣) ديوان ابن زيدون: ١٦٣. وينظر البيت المضمّن في: ديوان المتنبي: ٣٦٣/٤.
(٤) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٦٢. وينظر البيت المضمن في: ديوان سقط الزند: ١٦.
(٥) ديوان المعتمد بن عباد: ٩٢.

ومثله فعل ابن وهبون حين ضمّن شعرًا للنابغة الذبياني، يقول فيها:

لكــن تحيتهــا قــدمًا وقــد شــهِدتْ (يــا دارَ مَيَّــةَ بِالعَليــاءِ فَالسَّــنَدِ)(٢)

فقد ضمّن بيته من قول النابغة الذبياني:

يــا دارَ مَيَّــةَ بِالعَليــاءِ فَالسَّــنَدِ أقــوَت وَطــالَ عَلَيهــا ســالِفُ الأبَــدِ(٣)

فهذه النماذج تبين ولا شك أنّ الشاعر الأندلسي استعمل التضمين ليدل على سعة اطلاعه وثقافته وتواصله مع الشعر القديم والمعاصر له. كما يدلُّ على حسن التصرف في استخدام التضمين لكي لا يكون مجرد حلية أو نافلة، بل يكون في صميم النسيج الفني للقصيدة، وهذا ما أعطى الجمالية للمعنى المراد والقيمة الفنية للشعر المضمن.

أما من النوع الثاني (التلميحي) فكقول الرمادي:

كَــأنَّ الرَّبيــعَ الطَلــقَ أقبَــلَ مُهــدِيًا بِطَلعَــةِ مَعشــوقٍ إِلــى عَــينِ مُغــرَمِ(٤)

إذ عمد الشاعر في قوله: (الربيع الطلق) إلى تضمين جزئي من قول البحتري (ت٢٨٤هـ):

أتــاكَ الرَّبيــعُ الطَلــقُ يَختــالُ ضــاحِكًا مِــنَ الحُســنِ حَتّــى كــادَ أن يَتَكَلّمــا(٥)

إنّ الرمادي ضمّن جزءًا من قول البحتري ليضفي على ممدوحه صفات فيه تناسب مع ألفاظ الطبيعة التي كان يعيش فيها أهل الأندلس من خلال تشبيه طلعته بالربيع الطلق. وهذا تضمين ومعنى جميل.

ومثله فعل أبو بكر بن نصر حين وصف جمال (الآس) في قوله:

وكأنّهــا وســطَ البقــاعِ وقــد عَلَــتْ قضــبانُ آسٍ فــي ذَراهــا نــارُ(٦)

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤٠/١.
(٢) شعر ابن وهبون: المرسي (رسالة ماجستير): ٨٩.
(٣) ديوان النابغة الذبياني: ٢.
(٤) شعر الرمادي: ١٢٢.
(٥) ديوان البحتري: ٢٠٩٠/٤.
(٦) البديع في وصف الربيع: ٥٠.

فقد ضمّن شعره المعنى المشهور في بيت الخنساء (ت٢٤هـ):

وَإِنَّ صَـــخرًا لَتَـــأتَمَّ الهُـــداةُ بِـــهِ كَأَنَّـــهُ عَلَـــمٌ فـــي رَأسِـــهِ نـــارُ[١]

فالشاعر اتّكأ على هذا البيت الذي جرى مَثَلاً سائرًا في رسم صورة لزهرة الآس، وجمال الصورة في دلالتها على تميز هذه الزهرة وسط الرياض، فالشاعر استلهم معنى البيت بصورة إيحائية خدمت نصه وجملته، وجعل التشابه بين البيتين في الظهور والبروز والتميز.

أمّا ابن زيدون فيستعمل تلميحًا جميلاً في نصه الذي يمدح فيه صفات المعتضد بن عباد، آخذًا ذلك من المعنى الذي يوجد في بيت شعر لجرير (ت١١٠ هـ) قاله في مدح الخليفة عبد الملك بن مروان (ت٨٦هـ). فابن زيدون يقول:

يـــا خَيـــرَ مَـــن رَكِـــبَ الجِيـــا دَ وَســـارَ فـــي ظِـــلِّ اللِّـــواءِ
وَاجتـــالَ يَـــومَ الحَـــربِ قُـــد مًـــا وَاحتَبـــى يَـــومَ الحِبـــاءِ[٢]

فالشاعر يوضح صفات ممدوحه جاعلاً منه خير من يمتطي الجياد ويحمل اللواء في ميادين القتال، مع تصدره في مجالس المنح والعطاء، وهذا المعنى يشابه بيت جرير الذي يقول فيه:

أَلَســتُم خَيـــرَ مَـــن رَكِـــبَ المَطايـــا وَأنـــدى العـــالَمينَ بُطـــونَ راحِ[٣]

إنّ الشاعر الأندلسي ومن خلال ما تقدم حرص على استعمال أسلوب التضمين وإدخاله في شعره سواء كان صريحًا أم تلميحًا، قد أضفى على النص الشعري قيمة فنية وجمالية عالية، بإثرائها الألفاظ والمعاني والموسيقى بالقيم الموضوعية والفنية التي استلهمها من الصور الشعرية في موضوعات شعره المختلفة.

ب. تضمين الأمثال:

وهو المنبع الثاني لثقافة الشاعر في التضمين، فقد ضمّن الشعراء الأمثال العربية لكونها وسيلة من وسائل ثراء النص، فضلاً عن إحيائها لذاكرة المتلقي صورة قديمة لأمر

(١) شرح ديوان الخنساء: ٤٠.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١١٧.
(٣) ديوان جرير: ٨٩/١.

يظهره الشاعر أمامه في رداء جديد بما يضفي عليه من فنه وإبداعه يجعل منها أكثر إيحاءً وإثارة. وقد ذكرها ابن عبد ربه في عقده واصفًا إياها بأنها: «وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عمّ عمومها، حتى قيل: أسْيَر من مَثَل»(١).

وابن عبد ربه هذا يقول:

يـــا مَـــوْتُ لـــو لـــم تَكُـــنْ تُعَاجِلُـــهُ لَكـــانَ لا شَـــكَّ بَيْضـــةَ البَلَـــدِ(٢)

والبلد: أُدمي النعام، والنعام تترك بيضها، وهو مثَل يُضرب لمن لا يُعبَأ به، ويجوز أن يراد به المدح، أي هو واحد البلد الذي يجُتَمَع إليه ويُقبل قوله(٣).

وهذا الرمادي يقول:

يـــا مَـــن نَـــأى عَنّـــي كَمـــا تَنـــأى العُيـــونَ الفرقـــدانِ
فَـــأَرى بِعَينـــي الفرقَديـــ ـــنِ وَلا أَراهُ وَلا يَرانـــي
لا قـــدرتَ لَـــكَ أوبـــةٌ حَتَّـــى يـــؤوبَ القارظـــان(٤)

لقد أفاد الشاعر من تضمين المثل لتعميق دلالة الهلاك ومعناه، واستحالة تحقيق هذا الأمر، مستفيدًا من المثل الذي كانت العرب تضربه في عدم الجدوى من السعي؛ لأنّ ذلك الأمر لا يتحقق، فضرب المثَل بقولهم: «حتى يؤوب القارظان»(٥). فكوّن الرمادي من خلال تضمينه لهذا المثل القيمة الجمالية لنصه، ومبينًا بذلك شكواه من فراقه لأحبته فحاله كحال مَن ضُرب فيه هذا المثَل في استحالة اللقاء والعودة.

---

(١) العقد الفريد: ٦٣/٣.

(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٦١.

(٣) ينظر: مجمع الأمثال: ٩٧/١.

(٤) شعر الرمادي: ١٣١.

(٥) ضُرب هذا المثَل في رجلين من عنزة خرجا في طلب ورق السلم الذي يدبغ به والذي يسمى (القرظ) فخرجا ولم يرجعا فضُرب المثَل بهما. ينظر: المستقصى في أمثال العرب: ٥٨/١.

ويورد صاحب كتاب البديع في وصف الربيع نصًّا لأبي عثمان بن البر (ت ق٤هـ)[١]، ضمّنها أكثر من مثَل واحد، يقول فيها:

ألا سَقِّنِي رَوْحَ النفوسِ وأنسَها ... ولَيِّنْ بماءِ المزنِ في المزجِ مسَّها
وشعشِعْ لنا شمس الشمولِ ببدرِها ... وأجْرِ علينا بالمسرّةِ كأسَها
فأنتَ ترى أقمارَ نرجسِ روضِنا ... خلافَ السماواتِ جاوزنَ شمسَها
محاسنُ لو وافتْ أخا العيِّ باقلاً ... إذا بزَّ سحبانَ البرايا وقُسَّها[٢]

فالشاعر جمع في بيته الأخير مجموعة من الأمثال وهي: «أعيا من باقل»[٣]، الذي يُضرب في العيّ، و«أخطب من سحبان وائل»[٤]، و«أنطق من سحبان ومن قُس بن ساعدة»[٥].

فهذه الأمثال تُضرب في البلاغة والخطابة وحسن المنطق، فالشاعر سخّر هذه الأمثال لخدمة غرضه الذي أراد إثباته وتأكيده، وهو سحر الطبيعة وجمالها والعجز أمام وصفها والنظر إليها. فالقيمة الجمالية لهذا التراكم والتمازج لمعاني هذه الأمثال داخل الأبيات في إعطائها البعد الجمالي للنص وإثباته للمعنى المراد، وهو جمال الطبيعة ووقعها على الناظر.

وابن عمار يستعطف المعتمد بن عباد ويصف الواشين بقوله:

ولا تلتفتْ رأيَ الوشاةِ وقولَهم ... فكلُّ إناءٍ بالذي فيهِ يرشحُ[٦]

فقوله: (فكل إناء بالذي فيه يرشح) مثَل يُضرب في سلوك الإنسان نتيجة لتربيته وأخلاقه، التي بدورها تعكس أفعاله حسنة كانت أم لا[٧]. فقيمة الإنسان تعكس أخلاقه وصفاته، وهذا ما أراد الشاعر الوصول إليه من خلال هذا التضمين.

إنّ هذا المنبع (الأمثال) أعطى للشعر الأندلسي البعد الجمالي من خلال القيمة الفنية والمعنى اللذين منحا الدلالة والتواصل مع التراث في تكوين الأسلوب الأمثل، فالشاعر قام

(١) لم أعثر على ترجمة له في كتب التراجم.
(٢) البديع في وصف الربيع: ١٠١.
(٣) مجمع الأمثال: ٤/٢.
(٤) م. ن: ٢٤٩/١.
(٥) م. ن: ٣٥٧/٢.
(٦) محمد بن عمار الأندلسي: ٣٢٠.
(٧) ينظر: الأمثال العربية: ٢٠٩.

باستذكار أيام العرب وأخبارهم، فأضفى ذلك على شعره قيمة فنية وجمالية عالية؛ لأنّ الأمثال تعد بنية رمزية تجمع بين الإيجاز وتكثيف التجربة الإنسانية، لترتفع بالنص إلى الرقي من خلال إشاعة القيم الشعورية والاجتماعية والفكرية المتكون من حركة الحياة وتجارب الإنسان[1].

(١) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ١٩٠.

المبحث الثاني

جماليات الصورة

استأثرت الصورة الشعرية باهتمام النقاد والدارسين، وعدّوها من أهم خصائص التشكيل الفني في الشعر العربي. وهذا ما يبدو واضحًا في الأهمية البالغة لها في بناء القصيدة بناءً فنيًّا ينأى بها الشاعر عن المباشرة والتقرير فهي جوهر الأداء الشعري الرفيع بوصفها «عنصرًا مهمًّا من عناصر بناء القصيدة من حيث هي تركيب أسلوبي يعتمد الفن اللغوي قاعدة جوهرية في هذا البناء»(١)، فتعكس بذلك مهارة الشاعر في صياغة «نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة»(٢).

والصورة الشعرية «أنجع وسيلة لتثبيت الآثار العاطفية للشعر في النفوس»(٣)؛ لكونها «حدثًا عقليًّا له علاقة خاصة بالإحساس»(٤). ومن هنا تبرز أهميتها في بناء النص الشعري؛ لأنها قوام خيالها، وأساس الوساطة بين الشاعر والمتلقي، فكلما كان الشاعر حاذقًا في استعمال صوره مبتكرًا فيها، كلما استحوذ على قارئه وسامعه، وجعلهما وسيلته في «نقل الفكر والعاطفة في آن واحد»(٥).

فالصورة تؤدي وظيفة أساسية في عملية الإبداع والبناء الشعري التي تصاغ صياغة فنية لها من القيم الجمالية ما يميزها ويعطيها المكانة بين عناصر الأدب. فقيمتها وجمالها يتجليان عندما تصبح الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضمونًا، وعندما يعمل الشاعر على خلق علاقات لغوية جديدة بين الكلمات لها من الانسجام ما تتجاوز بها دلالتها

(١) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٢١٦.
(٢) الصورة الفنية معيارًا نقديًّا: ١٥٩.
(٣) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه: ٣٠٣.
(٤) مبادئ النقد الأدبي: ١٧١.
(٥) أصول النقد الأدبي: ١٤٦.

المباشرة؛ لأنّ الشاعر يقوم بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوره من دلالات وأفكار وقيم جمالية أرادها في شعره.

وتتجلى قوة هذا البناء الشعري بما يؤطره الشاعر من صور لها من «الإمكانات الفنية والقيم الجمالية ما يمكّنها من التعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها... فالتصوير الفني هو الحياة التي تسري في عروق الشعر»[١].

والصورة ليست زينة زخرفية أو محسّنات لفظية بعيدة عن الشعور، وإنما هي تجسيد للحالة الداخلية للشاعر، التي تكون من خلال انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ودلالاتها الإيحائية وصهرها في شعوره ووجدانه، ومن ثَمّ إعادة صياغة تركيبها وتنسيقها على وفق عواطفه وأحاسيسه وما تمليه عليه جمالية هذا التنسيق والبناء في قالبه الشعري الذي كوّن من خلاله قيمها الجمالية التي أوصلت فكرته وشعوره إلى المتلقي[٢].

وبما أنّ الخيال هو المسؤول عن عملية التنظيم والانسجام بما تقوم به من تركيب وتأليف بين معطيات الواقع، والعقل، والإحساس، والوجدان الإنساني. يكون هو المسؤول أيضًا عن عملية تنسيق الصور، إذ تتصرف بتشكيلها على أنحاء مبتكرة تخرج بها عن أصولها وما هي عليه في الواقع، لكن على وفق ضوابط إيقاعية منتظمة تمنحها صفة الانسجام والجمال وتجعل منها قيمة جمالية تميزها على مر العصور[٣].

والصورة الشعرية لا بدَّ من أن تكونُ وراءها قيمة، وهذه القيمة التي تكونها الصورة هي تنظيم التجربة الإنسانية عامة، وتحقيق وحدة الوجود أو إدراك لحظة التجانس الكوني العام[٤] الذي أراده الشاعر في صورته المتكونة داخل النص. فمن خلال صورة الطبيعة التي رسمها الشاعر الأندلسي أعطى القيمة الجمالية لهذا الوجود الذي أدركه ورسمه في صورة شعرية خلد الطبيعة بكل ما فيها من جمال وروعة. وهكذا بقية عناصر الجمال التي صورها الشاعر الأندلسي في شعره، وأعطى لها القيمة الجمالية التي تبرزه من خلال الصورة الشعرية.

---

(١) موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادرها (بحث): ١١٠.
(٢) ينظر: الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد (بحث): ٧.
(٣) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٣٥.
(٤) ينظر: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي: ٢٥.

لذا سأتناول في هذا المبحث مفهوم الصورة الشعرية عند الشاعر الأندلسي في هذه الحقب من خلال عرض وسائل تشكيل الصورة من خلال بعض أساليب البيان من تشبيه واستعارة وكناية. ومن ثَمَّ دور الصورة وارتباطها بالحواس.

* وسائل تشكيل الصورة البيانية:

١. التشبيه:

يعد التشبيه من أساليب البيان المهمة والمتميزة في الشعر العربي من خلال مجاليه التصويري والبنائي، بوصفه «عنصرًا فنيًّا قويًّا من عناصر الجمال في التعبير»(١). وهو من «أقدم صور البيان وأوسع الصور أو الفنون استعمالاً في الشعر العربي»(٢)، قال المبرد (ت٢٨٥ هـ): «التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد»(٣).

ويرجع شيوع التشبيه وكثرته إلى كونه المستوى الأول من مستويات التصوير الفني، لهذا كان منطق التدرج يقتضي أن يكون الأكثر شيوعًا من حيث التطبيق والتنظير، وهذا ما حدث فعلاً في تاريخ التفكير البلاغي. وبما أنّ التشبيه ينسجم مع فلسفة العرب الجمالية، لذا كان عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة، وهو كذلك ركن من أركان البلاغة المهمة(٤).

وكثيرًا ما يذكر الشاعر الأندلسي في نصوصه التشبيهية أداته ويسمى التشبيه المرسل. وتعد الأداة ركنًا من أركان الصورة التشبيهية، وقد كان النصيب الأوفر لأداة التشبيه (كأنّ) في رسم الصورة الجمالية، فقد أدخلت في كثيرٍ من صورهم، وكانت بمثابة المذبه الرئيس للصورة التي تجعل المتلقي مستعدًّا لاستقبال الصورة، فضلاً عن القوة والتماسك اللتين تُمنحان للصورة من خلال هذه الأداة، إذ تسهم في تقوية العلاقة الرابطة بين طرفي التشبيه، كقول الرمادي:

كَـأنَّ السَّـحابَ الجَـونَ أعـرسَ بِـالثّرى ... فَـلاحَ شَـوارُ الأرضِ فـي كُـلِّ مَوضِـع

---

(١) علم البيان، د. محمد مصطفى هدارة: ٤٠.
(٢) فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب: ٢٧.
(٣) الكامل في اللغة والأدب: ٧٩/٢.
(٤) ينظر: القيم الجمالية في شعر العصر العباسي: ٣٠٧.

رِيـــاضٌ يُضـــاحِكنَ الغَزالـــةَ بَعـــدَما ... بَكَـــت فَوقَهـــا عَـــينُ السَّـــماءِ بِـــأربَعِ
كَـــأَنَّ سُـــرورَ الأَرضِ حُـــزنُ سَـــحابِها ... إِذا مـــا بَكَـــت لاحَـــت لَنـــا فـــي تَصَـــنُّعِ[1]

يشرح الشاعر من خلال أبياته عملية نزول المطر وما يثمر من نتائج، فـ (السحاب الجون) الذي يدل على المطر، وكلمة (أعرس) لها دلالات عدة، وكل منها تؤدي وظيفة صورية لها ميزتها وقيمتها الجمالية؛ إذ من المعاني التي تؤديها النزول والإقامة فرحًا، والعرس. إنّ الشاعر يصف عملية مزاوجة بين قطرات المطر والثرى عند تمازجهما مما نتج عنه انتشار للحسن والجمال المتمثل بـ (الطبيعة)، ويشبّه الأرض بعد نزول المطر بأنها تزينت وظهرت بحُلّة ولباس آخر. فالرياض ضاحكة وهي تحاكي الشمس؛ لأنّ الماء سر حياتها وهي بدونه تنعدم، ومن ثَمّ يربط هذه الصورة بصورة تشبيهية أخرى، إذ جعل الأرض مسرورة لحزن سحابها. إنّ الشاعر نظر للروض وكأنها عروس تزينت بأجمل أثوابها التي هي الزهور، وأما السحاب فهي الأم بقلبها العطوف التي تشارك الطبيعة همومها وأزالت حزنها بالمطر. إنها قيم جمالية بثّها الشاعر في صورته التشبيهية فجاءت بأبهى حُلّة وأجمل صيغة.

ويقول ابن عبد ربه:

وحَومَـــــةٍ غـــــادَرت فُرســـــانَها ... فـــي مَبْـــرَكٍ لِلحَـــربِ جَعْجـــاعِ
مُسْـــتَلْحِمٍ بـــالمَوتِ، مُسْتَشـــعِرٍ ... مُفَـــرّقٍ لِلشَّـــمْلِ، جَمَّـــاعِ
وَبِلـــدَةٍ صَحْصَـــحْتَ مِنهـــا الرُّبـــا ... بِفَيْلَـــقٍ كالسَّـــيْلِ دَفَّـــاعِ
كأَنَّمـــا باضَـــتْ نَعـــامُ الفَـــلا ... مِـــنهُمْ بِهـــامٍ فـــوقَ أَدْراعِ
تَـــراهُمُ عِنْـــدَ احْتِمـــاسِ الـــوَغى ... كَـــأَنَّهُم جِـــنٌّ بِـــأَجْراعِ
بِكُـــلِّ مَـــأثورٍ علـــى مَتنِـــهِ ... مِثْـــلُ مَـــدَبِّ النَّمْـــلِ فـــي القـــاعِ
يَرتَـــدُّ طَـــرفُ العَـــيْنِ مِـــنْ حـــدّهِ ... عَـــنْ كَوْكَـــبٍ للمـــوتِ لَمَّـــاعِ[2]

إنّ الشاعر قدّم صورة ناطقة مفعمة بالحركة والحيوية من خلال التشبيهات التي تصف الحرب وضجيجها والخوف من بطشها وفتكها، ومن ثَمّ يدمج صورة وصف هذا المعترك بصورة بلاغية أخرى، معتمدًا على وصف الجيش، مشبّهًا إياه بالسيل المندفع بقوة لضخامته وكثرته ، فلا يقف أمامه شيء. فهذا العدد الهائل يُحدِثُ من الرعب والفزع

(١) شعر الرمادي: ٨٥.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٦.

ما يُحدِثُه في نفوس الأعداء. ويسترسل الشاعر في تشبيهاته المختلفة لهذا الجيش مُحْدِثًا من خلال تجميع هذه الصور الجزئية صورة كلية تبرز فيها القيمة الجمالية للصورة الشعرية الخاصة بالحرب وضخامة الجيش وقوته.

وكذلك يأتي حرف الكاف مع (أنّ) في تكوين الصورة من خلال التشبيه، وتكمن جمالية وكثرة استعمال هذا الحرف (الكاف) في عملية التشبيه لكونها أخف الأدوات نطقًا وأسرعها حركةً مما يسمح له بإلقاء وتكوين صوره بانسيابية. فهذا محمد ابن مسعود البجاني يقول:

أمَـــا تـــرى الأرضَ ألبِسَـــتْ حُلَـــلاً ... مـن نسـجِ أيـدي السـحائبِ الصُّوَّبْ
كـــأنَّ أشـــجارَها وقـــد كُسِـــيْتْ ... بـــدائعًا مـــن حُلِيِّهـــا المعجِـــبْ
مِـــن أحمـــرٍ كـــالعقيقِ منظـــرُهُ ... وأصـــفرٍ كالفريـــدِ لـــم يُثقَـــبْ
وأبـــيض فوقَـــهُ ســـقيطُ نـــدًى ... كمـــاءِ وَردٍ فـــي عنبـــرٍ أشـــهَبْ
وثَمَـــرٍ فـــي الغصـــونِ تَحســـبُهُ ... جامـدَ خَمْـرٍ فـي الجـوِّ لَـم يُسكَبْ
أو أنجُـــمِ الشـــرقِ بـــانَ مطلعُهـــا ... فسِـرْنَ مـنْ مشـرقٍ إلـى مغـربْ
خرائـــدٌ يلتقـــينَ فـــي عُـــرُسٍ ... تســـكنُ حينًـــا وتـــارةً تلعـــبْ
والمـــاءُ يَجْـــري خـــلالَ ســـاحتِها ... كأنّـــهُ جســـمُ فضـــةٍ ذُوِّبْ(١)

نعود من خلال هذا النص للصورة الشعرية المتكونة من خلال هطول الغيث وما ينتج عنه من حياة. فالشاعر يصف الأرض بأنها أُلبِست حُلَلاً نسجتْها لها أيدي السحاب، وهو يُسَخِّرُ أكثر من أداة تشبيه لتكوين هذه الصورة، فالأشجار كأنها اكتست حُلًى بديعة متنوعة الألوان إشارةً إلى الأزهار التي تملؤها، منها الحمراء كالشقائق، والورد يشبهه بالعقيق في منظره، ومنها الصفراء كالنرجس التي يشبهها بالدر النفيس الذي لم يُثقب دلالةً على الصفاء والنقاء، ومنها البيضاء التي هي كالأقحوان الذي هو كالندى فوقه كماء الورد في عنبر أشهب. هذا فيما يخص الأزهار، أما ما يخص الثمار فهي كجامد الخمر في الجو لم يُسكب، وهذه الثمار التي على الأغصان لونها أحمر كاحمرار الخمر، وهي ثابتة على الأغصان، كالنجوم التي تسير من مشرق إلى مغرب دلالة على الكثرة لكليهما (الثمار والنجوم)، وهذه الثمار كالنساء المتزينات اللواتي يلتقينَ في عرس، وما لعبهنَّ سوى للدلالة على تلاعب الرياح بهذه الثمار فهي في حركة وسكون دائم. أما الماء

(١) البديع في وصف الربيع: ١٥.

الجاري فيشبهه بالفضة الذائبة لصفائه ونقائه. إنها لوحة مؤطرة بعناصر التشبيه لجمع غفير من الصور الجزئية التي كونت القيمة الجمالية لعناصر الطبيعة المتكونة في الربيع.

و هذه حفصة بنت حمدون الحجارية تبرع في تشبيهها الصوري لشخصٍ يدعى (ابن جميل) تقول فيها:

رأى ابنُ جميلٍ أنّ يرى الدهرَ مُجملاً ... فكلُّ الورى قد عَمَّهُم سيبُ نعمتِهْ
لهُ خُلُقٌ كالخمرِ بعدَ امتزاجِها ... وحُسْنٌ فما أحلاهُ من حينِ خلْقَتِهْ
بوجهٍ كمثلِ الشمسِ يدعو ببِشْرِهِ ... عيونًا ويُعشيها بإفراطِ هَيْبَتِهْ[1]

إنّ الشاعرة نسجتْ صورة تشبيهية غايةً في الروعة والجمال، فقد شبهت أخلاق ممدوحها بطعم الخمر بعد امتزاجها، وكأنها أرادت بذلك التشبيه أن تشير إلى رُقيّ أخلاقه الناجم عن امتزاج فضائله الأخلاقية معًا. و من ثَمّ نرى صورة تشبيهية حسية أخرى، إذ تشبه وجه ممدوحها بالشمس لجماله وبشاشته وإفراط هيبته. إنّ القيمة الجمالية لهاتين الصورتين على سذاجتها و مواطن التقليد فيها تكمن في السهولة والبساطة اللتين يصل إليهما المتلقي وهو يقرأ الأبيات دون كَدٍّ أو نَصَبٍ أو تأمل.

وأما ما يخص باقي الأدوات فلها حضور أيضًا. فهذا أبو مروان الجزيري يستعمل الأداة (مثل) في قوله:

حَدَقُ الجِسانِ تُقِرُّ لي وَتَغارُ ... وَتضِلُّ في صِفَتي النُّهى وَتَحارُ
طَلَعت عَلى قُضبي عُيونُ كَمائِمي ... مِثلَ العُيونِ تَحُفُّها الأَشفارُ
وَأَخَصُّ شَيءٍ بي إِذا شَبَّهتني ... دُرَرٌ تَنَظَّقَ سِلكَها دينارُ
أَهدَت لَهُ قُضبَ الزُّمردِ ساقُهُ ... وَحَباهُ أَنفسَ عطرِهِ العَطّارُ
أَنا نَرجِسٌ حَقًّا بَهرتُ عقولَهُم ... بِبَديعِ تَركيبي فَقيلَ بَهارُ[2]

إنّ الشاعر يتحدث على لسان البهار التي بدورها تصف نفسها مفاخرةً الحسان من الأزهار التي تنظر إليها وتغار من حسنها وتحار فيه العقول لفرط جمالها. والبهار هذه متفتحة كالعيون ذات النظرة الحادة برموشها الطويلة. وأما بياضها فهو كحدقة العين أو كالدر في الصفاء والبياض. والشاعر يُسَخِّرُ التشبيه المقلوب ليؤكد القيمة الجمالية للبهار،

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ٩٠، وينظر: شعر الرمادي: ٦٤.
(٢) شعر أبي مروان الجزيري: ١٢٦-١٢٧. والأشفار: جمع شُفْر، وهو منبت الشعر في الجفن. ينظر: لسان العرب: مادة (شفر).

حيث جعل الزمرد الأخضر مهديًا لها ساقه، والعطار يعطيها أنفَس ما يملك من عطور، مفتخرًا باسمه (بهار)؛ لأنه من بهر العقول بجماله وبديع تركيبه. وتكمن القيمة الجمالية لهذه الصورة في توظيف الصفات الإنسانية كالغيرة والتنافس والافتخار بين الأزهار ليزيد بذلك جمالية الصورة الشعرية.

ويقول في أخرى مستعملاً (شبه) المفردة:

شَـــهِدَت لِنُـــوّارِ البَنَفسَـــجِ أَلسُـــنٌ مِـــن لَونِـــهِ الأحـــوى وَمِـــن إيناعِـــهِ
بِمشـــابِهِ الشـــعرِ الأَثيـــثِ أَعـــارَهُ قَمَـرُ الجَبـينِ الصَّـلتِ نـور شُـعاعِهِ[1]

إنّ الشاعر يصف أنوار البنفسج التي في الرياض من خلال عرض لونها ونضارتها، ومن ثَمَّ يشبّه تكاثف أوراقها والتفافها بالشعر الطويل الغزير، فهي تبرز بين تلك الأوراق كالقمر الساطع، وهنا تكمن جمالية الصورة، فقيمة هذه الزهرة في بروزها على الرغم من الكثافة والتداخل الحاصل حولها.

إنّ التشبيه الذي ذُكرت أداته قد احتلَّ مكانًا واسعًا في شعر هذه الحقبة، وقد نجح الشعراء في توظيف أدوات التشبيه في نصوصهم وسخروها لخدمة صورهم الشعرية، وكانت خير عون في تحقيق القيمة الجمالية البلاغية المطلوبة في صورهم التشبيهية.

كما استعملوا أنواعًا من التشبيه أداتها محذوفة، كقول ابن عبد ربه:

أَلا إنَّمـــا الـــدُّنيا نَضَـــارَةُ أَيْكـــةٍ إذا اخْضَـرَّ مِنْهَـا جَانِـبٌ جَـفَّ جَانـبُ[2]

إنّ نضارة الشجرة وخضرتها لا تدوم، فإذا جفَّ غصنٌ أورقَ آخر وهكذا الدنيا، فحينما يموت إنسان يولَدُ آخر. فالشاعر جمع بين طرفي صورته والشجرة والدنيا ورصد التقلب في الأحوال وعدم الاستقرار جاعلاً منه القيمة الجمالية لصورته التي كوّنها من خلال استخدامه للتشبيه دون وجود لأدواته.

(١) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٨. الأحوى: حمرة إلى سواد. ينظر: لسان العرب: (حوى). الأثيث: الغزير الطويل. ينظر: م. ن: مادة (أثث). الصلت: الواسع الأبيض الأملس البرّاق. ينظر: م. ن: مادة (صلت).
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٢١.

وأمّا الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب فقد طرقت باب التشبيه البليغ؛ لتكوّن من خلاله قيمة جمالية لصورتها التي اكتسبت قوة وروعة وتأثيرًا، فقد نسجت بمشاعرها صورة ملتهبة خصت بها موقف الحبيب من الوشاة المفرّقين، إذ تقول:

ولمّا أبى الواشون إلّا فراقَنا ... وَما لهم عندي وعندك من ثارِ
وَشنّوا على أسماعنا كلّ غارةٍ ... وقلّ حماتي عندَ ذاك وأنصاري
غَزوتُهُم من مُقْلَتَيكَ وأدمعي ... وَمن نَفَسي بالسيفِ والسيلِ والنارِ[1]

إنها أقامت التشكيل الصوري على أساس التقابل معتمدةً أسلوب التشبيه البليغ، إذ شبهت مقلتي الحبيب بالسيف ودموعها بالسيل ونفَسَها بالنار.

وهذا أبو بكر بن القوطية يقول:

فالوردُ وَجنةُ خَودٍ ... بيضاءَ غَرَّاءَ بضَّهْ
كما البَنفسجُ خدٌّ ... أبقى به اللثمُ عضَّهْ
والياسمين نجومٌ ... حازت من الحُسن محضَهْ
رَوضٌ بديع متى ما ... تُجِل بِهِ الطَّرفَ تَرضَهْ
تُقيّدُ اللَّحظَ حُسنًا ... فليس يَستطيعُ نَهضَهْ[2]

إنّ الشاعر عمد إلى استخدام التشبيه البليغ من خلال حذف الأداة ووجه الشبه، ليعطي مزيدًا من الجمالية لصورته، لذا شبّه الورد بالفتاة الحسناء الناعمة الرقيقة، وهذا التشبيه نابع من ولع الشعراء الأندلسيين بمزج مظاهر الطبيعة ووصف الأزهار بالمرأة. فكانت صورهم الشعرية تعبر عن أجمل قيمتين جماليتين في حياة الشاعر الأندلسي الطبيعة بعناصرها المختلفة والمرأة. لذا كانوا يرون الأزهار فتيات حسناوات أو العكس. ويعود ابن القوطية في نصٍّ آخر ليقدم نوعًا آخر من التشبيه وهو (التشبيه المقلوب) الذي يعمد فيه الشاعر إلى عكس التشبيه فيجعل المشبه به مشبهًا وبالعكس[3]، أي يجعل الأصل فرعًا والفرع أصلاً، وهنا تكمن القيمة الجمالية للصورة التشبيهية في هذا النوع. يقول:

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٥.
(٢) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٥. الخود: الشابة الناعمة الحسنة الخلق. ينظر: لسان العرب: مادة (خود): ١٦٥/٣.
(٣) ينظر: روضة الفصاحة: ٣٢.

بِبَهـــارٍ حكـــى جمالَـــكَ حُســـنًا وحكـــى عَرفَـــكَ الـــذكيّ لِناســـم[1]

هذا البيت من قصيدة يمدح بها الوزير أبا عامر بن مسلمة[2]، مشبّهًا نور البهار ذات الجمال والحسن بأنه يحاكي جمال ممدوحه، وأنّ رائحة البهار التي تفوح تشبه وتماثل رائحته. وتكمن جماليته في الإفادة من التشبيه المقلوب، وما كونه من تحريك لعناصر التشبيه بالخروج عن المعتاد. إذ المعروف أنّنا نشبّه الممدوحين بالأزهار، لا أن تشبّه الأزهار بالممدوحين. وهنا تكمن المبالغة في إعطاء الجمال للممدوح. وهو ما أعطى الجمالية للصورة المتكونة.

إذن، من خلال ما تقدم نقول: إنّ التشبيه أظهر المواطن الجمالية والمعنوية في شعر هذه الحقب، ولم تأتِ الصورة التشبيهية في شعرهم على نمط واحد وإنما جاءت بصور متنوعة ومتجددة، وربما كانت إجادة الشاعر الأندلسي في تكوين صورته من خلال التشبيه من العوامل المحققة لخلود شعرهم وذيوع فنهم. فهذا ابن قتيبة (ت٢٧٦ هـ) يقول: «وليس كلُّ الشعر يُختار ويُحفَظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يُختار ويُحفظ على أسباب منها: الإصابة في التشبيه»[3].

٢. الاستعارة:

الاستعارة نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، وهي من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يُخرِج المعنى من الواقع ليبلغ درجة الخلق الفني وتفجير الطاقات الكامنة في علاقات اللغة ومن ثَمَّ بثّ الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف اللذين يسهمان في تكوين الجمالية والقيمة المنشودة من الصورة الشعرية[4].

والاستعارة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية المهمة التي تُكسب النص بعدًا جماليًّا وقيمة فنية من خلال إيضاح الفكرة وجعلها مشعّة بالحياة والإثارة عبر عنصري الخيال والعاطفة اللذين يقدمان الفاعلية داخل الصورة الشعرية، وهذا ما يكون له التأثير

(١) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١١٠.
(٢) ينظر: البديع في وصف الربيع: ١٠٢.
(٣) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء: ٣٣.
(٤) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٠.

في المتلقي، وبمشاركة أحاسيس المبدع ومشاعره في تكوين هذه الصورة جعلها تفوق الصور البيانية الأخرى.

وبما أنّ الاستعارة تميزت بالخيال فضلاً عن الإغراق في المبالغة فقد «استُعملت فيها الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة لعلاقة بينهما، وهي تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها بحيث يخيل للمتلقي أنّ المشبه هو نفس المشبه به، وذلك بإسقاط المشبه من الصورة»(١).

والصورة الاستعارية تتحقق عندما يكون المبدع قادرًا على نقل أفكاره وعواطفه من خلال الصياغة، ولذا تكون الصورة العبارة الخارجية للحالة الداخلية للمبدع، فهي تسود بين أجزائه، فكل وصف تكون بينها و بين ما تصور من عقل الكاتب ونفسه وعواطفه تصويرًا دقيقًا خاليًا من الجفوة والتعقيد(٢).

وقد استطاع الشاعر الأندلسي في هذه الحقب تقديم استعاراته معتمدًا على الخيال لتجسيد الفكرة، مخرجًا إياها من المجال العقلي إلى المجال الحسي. فالشاعر يفكر في الأشياء تفكيرًا حسيًّا وشعوريًّا، مما ساعده على الربط بين العناصر المختلفة(٣). وبهذا الربط يكون الشعور والقيمة الجمالية للصورة الاستعارية التي رسمت شخصيته وشاعريته.

إنّ الشاعر من خلال صورته الاستعارية يبصرنا بعوالمه الانفعالية ورؤيته الجمالية التي تستدعي تغييرًا للكل المتناسق ليحل الانفعال ورؤية عين الشاعر وخياله لا العين التي تركن إلى ظواهر الأمور(٤).

وقد جاءت فنون التصوير الاستعاري عند الشعراء الأندلسيين ــ حقب دراستي ــ في هذه الأنواع:

١. الاستعارة التصريحية:

---

(١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٢٠.

(٢) ينظر: فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي: ١٣٣.

(٣) ينظر: فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي: ٢٧٥.

(٤) ينظر: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ١١٥.

وقد حدّها البلاغيون بقولهم: ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه[1]. وتكمن جمالية هذا النوع في استعمال الشاعر للتصريح المباشر عما يريد، أي تأتي عواطفه وصوره وانفعالاته عفوية سريعة دون الاختفاء خلف المجاز وعلاقاته مما يعقّد الصورة ويزيد في تأملها، ولذا كانت الاستعارة التصريحية سهلة وواضحة مع قصرها وإيجازها، موحية بالجمال.

فهذا عبادة بن ماء السماء يقول:

ولعوبٍ عشقتْ روضَ الثرى ... فهي تأتيهِ على طولِ البَعَدْ
فيرى الروضَ إذا ما وصلتْ ... أرجَ العَرْفِ من الطيبِ الجَسَدْ
عطرًا ملتبسًا ملتحفًا ... في سرابيل من الحسنِ جُدُدْ
كمُحِبٍّ زارَ محبوبًا لهُ ... فتحلّى للقاءِ واستعدّْ
وإذا ما ودّعت أبصرتها ... في نحولِ العاشقِ الصَّبِّ الكَمِدْ
تلحظُ النورَ بلحظٍ فاترٍ ... مثل جفنٍ حائرٍ فيه رَمَدْ
وجفون النورِ تَهمي بالبكا ... كجفونِ الصَّبِّ من فَقْدِ الجلدْ
فهما في حيرةٍ عند النوى ... كمحبَّينِ أحَسّا بالبَعَدْ[2]

إنّ الشاعر رسم صورة استعارية من خلال حذف المشبه (الغيمة) وأداة التشبيه ووجه الشبه، واكتفى بذكر لفظ المشبه به (لعوب)، وهي استعارة تصريحية، إذ صرّح فيها بذكر لفظ المشبه به. والشاعر في صورته خلع الحياة الإنسانية على الطبيعة وجسد من خلالها علاقات حب بين الغيم والرياض. فبهذا التوظيف من خلال الاستعارة رسم صورًا لدقائق وجزئيات هذه العلاقة التي تكونت بين عناصر صورته وأعطت الجمالية والقيمة لفنه الشعري.

ويبرز مثل هذا النوع من الاستعارة في رسم صور الطبيعة الأندلسية وبيان مظاهرها الجمالية وقيمة تلك المظاهر؛ إذ إنّ هذه المظاهر هي الباقية الدائمة في ذهن الشاعر الأندلسي وعواطفه فكيف لا تأتي في استعاراته. ومن ذلك قول الغسانية البجانية:

أَتَجْزَعُ أنْ قَالُوا سَتَرْحَلُ أظْعَانُ ... وَكَيْفَ تُطِيقُ الصَّبْرَ وَيْحَكَ إذْ بَانُوا
فَمَا بَعْدُ إلاَّ المَوْتُ عِنْدَ رَحِيلِهِمْ ... وَإلاَّ فَصَبْرٌ مِثْلَ صَبْرِ وَأَحْزَانُ

(١) ينظر: علم أساليب البيان: ٢٤٩.
(٢) البديع في وصف الربيع: ١٧.

عَهِـدْتُهُمُ والعَـيْشُ فــي ظِـلِّ وَصْــلِهِمْ أنِيقٌ وَرَوْضُ الوَصْلِ أخْضَرُ فَيْنَانُ[1]

فقد ضمنت الشاعرة بيتها الثالث استعارة تصريحية، جاعلةً لذة الوصل تتمثل بالرياض الخضر التي تُنعش القلب وتبعث على الارتياح. فالشاعرة بتصويرها الاستعاري هذا فتحت أمام المتلقي الأبواب لكي يتخيل طبيعة هذا المحبوب التي أثارت مثل هذا الشعر في قلب الحبيبة.

وهذا ابن عبد ربه يذهل من الطبيعة ومفرداتها أيضًا في رسم صورة لمحبوبته يقول فيها:

يــــا دُمْيَـــــةً نُصِـــــبَت لِمعْتكِـــــفِ بــل ظَبيَــةً أوفَــتْ عَلــى شَــرَفِ
بَـــل دُرَّةً زهـــراءَ مـــا سَـــكَنَتْ بحــرًا ولا اكْتَنفــتْ ذَرى صَــدفِ[2]

إنّ القيمة الجمالية لهذه الصورة كمنت في رسمها صورة المحبوب عن طريق الاستعارة التصريحية التي أساسها التشبيه؛ إذ حضر فيها أحد طرفي التشبيه وهو المشبه به (دمية) و(ظبية) و(درة)، مع غياب المشبه (الحبيبة). وربما كانت العلائق وأسس الترابط كبيرة بين المشبه به والمشبه المحذوف، ويستطيع القارئ تلمسها ومعرفة أسرارها. وهذه فائدة الاستعارة وبلاغتها، إذ هي تؤدي هذه العلائق وتعلن عن تكاتفها من دون ذكر أحد أطرافها، وبقاء القارئ والمتلقي يتأمله، ويصل إلى كشف أسرار هذه العلائق وذلك الترابط في كل صورة تأتي الاستعارة لتشكيلها ورسمها.

٢. التشخيص والتجسيد:

هو لون من ألوان التخييل، يتمثل بإضفاء الحياة والحركة إلى الجمادات والمعنويات والطبيعة والحيوانات... إلخ، فتصبح ذات حياة إنسانية، وبوساطة التشخيص تكتسب الأشياء عواطف إنسانية تشاركه بها، فهي تأخذ منهم وتعطي، وتجعلهم يبثون الحياة في كل شيء تقع عليه العين أو يتلبس به الحسن[3].

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٢١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١١٢.
(٣) ينظر: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: ١٤٨.

وبما أنّ التشخيص يكون من خلال بث الحياة في أشياء جامدة أو غير ذات إدراك كالطبيعة والحيوان، تطلب الأمر خيالاً واسعًا وعميقًا لإيجاد نوع من الأُلفة بين الأشياء المتنافرة وتكوين الجمالية والقيمة لها داخل الصورة الشعرية. بهذا يكوّن الشاعر تجربته من خلال استحضار الصورة المختزلة في ذهنه وتشخيصها في صور موحية بعدما يضفي عليها من شعوره لتكتسب عمقًا إيحائيًّا وخياليًّا خصبًا، ومن ثَمَّ الوصول إلى القيمة الجمالية من وراء هذه الصورة.

وقد أفاض الشاعر الأندلسي في هذه الحقبة كثيرًا في استخدام التشخيص عند رسم صوره، حتى ليقف القارئ لشعرهم أمام هذه الحركات المتتابعة التي بُثّت في شعرهم، فكثير من عناصر الطبيعة والأشياء لديهم تحس وتتحرك وتشعر؛ إذ أصبحت محسوسة ماثلة أمام العين.

فهذا إسماعيل بن بدر (ت٣٥١هـ) يجعل للردى يدًا في قوله:

غرستُ قضيبًا زعزعتْهُ يدُ الردى ... فخلوا دموع العين تبكِ على غرسي
وهذا حَمامُ الأيكِ يبكي هديلَهُ ... فما لهديلي لا تذوبُ له نفسي[1]

إنّ الشاعر أسند للأمور المعنوية صفات بشرية، مصورًا الموت على هيئة إنسان يمد يده ليزعزع غرس الناس (الأبناء) ويحركه بشدة حتى يتخلخل ويفقد الحياة. لقد جعل للردى قدرة تتمثل باليد وهي تجتث الغرس الذي هو كناية عن الروح. وهذا غاية في الروعة والتشخيص اللذين أعطيا للصورة القيمة الجمالية التي صورت الحالة الشعورية لهذا الإنسان الذي فقد ابنه.

ومثل هذا الأمر أدركه ابن عبد ربه أيضًا، فنراه يغري سامعيه بالتوبة قبل أن يمد الموت يده إليهم في قوله:

بادِرْ إلى التَّوبَةِ الخَلصاءِ مُجْتَهِدًا ... وَالمَوْتُ وَيْحَكَ لم يَمْدُدْ إليكَ يَدا[2]

وهذا الرمادي يكوّن صورته من عناصر الطبيعة، مستفيدًا فيها من قيمة التشخيص الجمالية وما يعطيه الخيال، يقول:

رِياضٌ يُضاحِكنَ الغَزالةَ بَعدَما ... بَكَت فَوقَها عَينُ السَّماءِ بِأَربَع

(١) الحلة السيراء: ٢٥٥/١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٥٠.

كَـأنَّ سُـرورَ الأرضِ حُـزنُ سَـحابِها إذا مـا بَكَـت لاحَـت لَنـا فـي تَصَـنَّعِ[1]

لقد خلع الشاعر على الرياض صفة إنسانية و هي الضحك، محاوَلةً منه في بثِّ الحياة فيها وجعلها تتصف بما يتصف به البشر، و من ثَمَّ نرى صورته الثانية في سرور الأرض حينما تحزن وتدمع السماء (الغيث). إنّ روعة عناصر صورته جعلها من خلال قيمة التشخيص الجمالية المتكونة في خياله وجعلها تشعر كما يشعر هو حين الضحك والفرح والحزن. وهذا مبالغة منه في إظهار المعنى من خلال حُلّة أبهى وقيمة جمالية أعظم مما تُظهره الصورة الحقيقية، فضلاً عن إضفاء دلالة أعمق مما تظهره الدلالة الحقيقية للأبيات، وهذا ما يتطلب من القارئ كشفه وتأويله وفك غموضه.

أما أبو عامر بن مسلمة فيشخص عنصرين من عناصر هذه الرياض وهي النرجس والبهار في قوله:

ونَـــــرجِسٌ هَـــــبَّ يَرنـــــو بِمقلَـــــةٍ لـــــيسَ تَطـــــرفْ
مِثـــــلَ النُجـــــوم تَســـــاقَط ـــــنَ فـــــي رِداءٍ مُفَـــــوَّفْ
يحكـــــي البَهـــــارَ ولكِـــــن بَهارُنـــــا مِنـــــهُ أصـــــلَفْ
لَـــــهُ فضـــــيلَةُ سَـــــبقٍ لغَيـــــرِهِ لَـــــيس تُعـــــرَفْ
فَعُـــــج علَيـــــهِ فَـــــدَتكَ النْـــــ ـــــنُفوسُ واشـــــرب لتظـــــرُفْ[2]

إنّ الشاعر في هذا النص يشخص النرجس ويصفه، مستعيرًا له استعارة مكنية، إذ يشبّهه بعين الانسان ، إذ تنظر بها كإنسان ولكن نظراتها نظرات خاصة مميزة نابعة عن تأمل وتمعن، إذ يقول: (بمقلة ليس تطرف)، فالإنسان عندما يديم النظر في شيءٍ ما نراه لا يحرّك ساكنًا ولا ترفُّ له عين. و هو يستخدم الفعل (يرنو) دلالة على استمرار هذه النظرة والدوام عليها. وربما الذي أراد الشاعر إيصاله هو تفتح هذه الزهرة على مدار اليوم. ومن ثَمّ نراه يستعير للبهار أيضًا صفة إنسانية و هي (الصلف) أي المجاوز لقدر الظرف والادّعاء. وبهذا استطاع الشاعر أن يعطي الجمالية الإنسانية لصورته من خلال هذه الاستعارات التشخيصية التي أضافت حياةً جديدة لها من خلال عنصر الخيال.

(١) شعر الرمادي: ٨٥. الغزالة: الشمس. وقال الأصمعي: الغزالة: وقت طلوع الشمس وليست الشمس. ينظر: لسان العرب: مادة (غزل). التصنّع: التحسن والتزين. ينظر: م. ن: مادة (صنع).
(٢) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٦٠.

أمّا الشاعرة ولّادة بنت المستكفي فقد أعطت للتشخيص أثرًا مهمًّا وبارزًا في تكوين صورها الاستعارية، فهاهي تحدد به لمحبوبها موعد اللقاء قائلةً:

ترقّب إذا جنّ الظلام زيارتي ... فإنّي رأيت الليل أكتم للسرِّ
وَبي منكَ ما لو كانَ بالشمسِ لم تَلُحْ ... وبالبدرِ لم يطلعْ وَبالنجمِ لم يسرِ[1]

لقد نسبت في استعارتها (كتمان السر) لـ (الليل) فجعلت الليل شخصًا كاتمًا وحافظًا للسر. وتكمن جمالية هذه الصورة في إيراد هذا المعنى الذي تروم إيصاله للحبيب من خلال أسلوب فني بليغ ورقيق، يوسع من دائرة المعاني ويجعلها أكثر حيوية وبلاغية.

ويبرز التجسيد قيمة جمالية واضحة في الصورة الشعرية التي تحلق بعالم الخيال لرسم الصورة الفنية ذات البعد الجمالي التي تجسد براعة الشاعر الأندلسي في فنه من خلال استعارة أفعال الإنسان للأشياء المعنوية المحسوسة، كما فعل الشاعر محمد بن أحمد العطار (ت ق٤هـ)[2] في مدحه للحاجب المنصور بن أبي عامر في قوله:

يا حاجبَ الملك الأعلى الذي طفِقَتْ ... به الخلافةُ والأيامُ تبتسمُ[3]

فقد جعل الخلافة مبتهجة وهذا شيء معنوي، وجعل الأيام تبتسم وهذا شيء معنوي أيضًا، فألبس الشاعر هذه المعنويات جسد الكائن الحي، استعارة عن حالة الأمن والرخاء التي عمت دولتهم بمجيئه وتوالي الانتصارات في عهده، فأعطى القيمة والجمالية للممدوح بهذا التجسيد للمعنويات.

وابن شُهيد يجسد الموت عن طريق الاستعارة المكنية، و هذا التجسيد أضاف لصورته قيمة إيحائية أعطت الجمال لها، على الرغم من الألم الذي نجده في الصورة التي يتحدث فيها عن رثاءٍ لنفسه. يقول في أخريات قصيدته:

علَيْكُمُ سلامٌ مِن فَتًى عضَّهُ الرَّدى ... ولم ينْس عينًا أثْبتَتْ فيه نَبْلَهَا
يُبِينُ وكَفُّ المَوْتِ يَخْلَعُ نَفْسَهُ ... وداخلُهَا حُبٌّ يهوِّنُ ثُكْلَهَا[4]

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٣٩. وينظر: شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ٩٨.
(٢) محمد بن أحمد العطار، كان في أيام المنصور بن أبي عامر، ولم ترد أخباره ولا تاريخ وفاته في كتب التراجم. ينظر: يتيمة الدهر: ٧٥/٢.
(٣) يتيمة الدهر: ٧٥/٢.
(٤) ديوان ابن شهيد: ١٤٥.

لقد كوّن الشاعر من خلال جمع التشخيص والتجسيد معًا صورته، إذ أعطى للردى صفة إنسانية وهي (العض)_ وهي صفة حيوانية ايضاً _ ، واستعار (الكف) للموت مع أنهما من لوازم الإنسان. إنّ القارئ ليستحضر الدلالة المشخصة القائمة على اختراق المألوف في تركيب (كف الموت)، وهذا دليل مقدرة الشاعر اللغوية، فهو يؤسسها على نسق المفارقات من خلال البعد الدلالي للموت الذي يتشكل في صورة تشخيصية داخل النص، مما رسم البعد الجمالي للصورة الشعرية المتكونة.

ويقول ابن الأبار:

لَبِسَ الربيعُ الطلْقُ بُردَ شبابهِ ... وافترَّ عن عُتباهُ بعدَ عتابهِ
مَلكُ الفصولِ حبا الثرى بثرائهِ ... متبرجًا لوهادهِ وهضابهِ[1]

إنّ الشاعر شخّص الربيع وجسّده، جاعلاً إيّاه إنسانًا، وذلك باستعارة بُرد الشباب، فهو كالإنسان الذي تختلجُ في داخله مشاعر الرضا بعد السخط، متوّجًا إيّاه ملكاً للفصول، وهو في زينته وتبرجه هذا يسرُّ ويمتعُ كلَّ ناظر.

٣. الكناية:

تعدُّ الكناية فنًّا بيانيًّا كبير القدر، عظيم التأثير في تكوين الصورة، فهي تمنح التعبير جمالاً وتهب المعنى قوةً ورسوخًا لما فيها من الخفاء اللطيف والإشارة الطريفة[2]. والمراد بالكناية: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثل ذلك قولهم: (هو طويلُ النِّجاد) يريدون: طويل القامة، و(كثير رماد القِدْر) يعنون: كثير القِرى...»[3].

وتكمن أهمية الكناية في إظهار قيمتها من خلال القيمة التعبيرية غير المباشرة لإسهامها في أداء المعنى من خلال الإيحاء أو الرمز... وهذا الإيحاء هو تأكيد لحقيقة ما موجود في فكرة النص. وهذا ما أكده الشيخ عبد القاهر الجرجاني حين قال: «ليس المعنى

(١) شعر أبي جعفر بن الأبار (دراسة وصنعة وتحقيق) (بحث): ٧٦. افترّ: ضحك ضحكًا حسنًا. ينظر: لسان العرب: مادة (فتر). عتباه: العتبى هي الرضا. ينظر: م. ن: مادة (عتب).
(٢) ينظر: الصورة الشعرية النظرية والتطبيق: ١٦٠.
(٣) دلائل الإعجاز: ٥٢.

إذا قلنا: إنّ الكناية أبلغ من التصريح أنّك لمّا كنيتَ عن المعنى زدتَ في ذاته، بل المعنى أنّك زدتَ في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد»[١].

ولرسم الصورة بالكناية لطافة وجمال، تنبئ عن أسرار النفس وما في أعماقها، وذلك متاح إذا أحسن الشاعر رسم صورِهِ القائمة عليها من خلال إقامة الدليل والشاهد على الصورة المراد تكوينها في النص[٢].

وتعتمد الصورة الكنائية على إدراك عميق لسياق النص ودلالاته. وهنا تبرز علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمن القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، فالمتلقي أو الناقد يقترب أو يبتعد عن النص بقربه أو بعده عن هذه القيم[٣].

والشاعر الأندلسي في هذه الحقب أدرك أهمية الكناية فاتخذها وسيلة من وسائل تصويره الفني وجعلها من قيم الجمال التي تضيف للصورة بعدًا دلاليًّا وجماليًّا من خلال فكرة إيصال المعنى للمتلقي بشكل مغاير عن المعتاد. فابن عبد ربه يستفيد من الجمالية التي تضفيها الصورة الكنائية في شعره. يقول مادحًا:

مَقيلُكَ تَحتَ أظْلالِ العَوالي ... وَبَيْتُكَ فَوْقَ صَهواتِ الجِيادِ
تَبَختَرُ في قمِيصٍ مِنْ دِلاصٍ ... وَتَرْفُلُ في رداءٍ مِنْ نِجادِ
كَأَنَّكَ لِلْحُروبِ رَضيعُ ثَدْيٍ ... غَذتْكَ بِكُلِّ داهِيةٍ نَآدِ
فكمْ هذا التمنّي للمنايا ... وكمْ هذا التجلُّدُ للجِلادِ
لئنْ عُرِفَ الجهادُ بكلِّ عامٍ ... فإنّكَ طولَ دهركَ في جهادِ
وإنَّكَ حين أُبْتَ بكلِّ سعدٍ ... كمثلِ الروحِ آبَ إلى الفؤادِ
رأينا السيفَ مرتديًا بسيفٍ ... وعاينّا الجوادَ على الجوادِ[٤]

فالشاعر يكني عن الشجاعة والفروسية بأسلوبه الجميل، وما قوله هذا سوى دلالة عن كثرة الغزو حتى صار مقيله تحت ظلال الرماح وبيته فوق صهوات الجياد.

(١) م. ن: ٥٦.
(٢) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٤٨٩.
(٣) ينظر: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ١٤٣.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ٥٦. دلاص: هو الدرع. ينظر: لسان العرب: مادة (دلص).

ويعود في أخرى ليرسم صورة كنائية عن الحرب في قوله:

وتُسـمِعُهُم أُمُّ المَنِيَّـةِ وسْـطَها غناءَ صَليلِ البيضِ تحتَ المناصلِ[1]

لقد كنى الشاعر عن (الحرب) بلفظة (أم المنية)، والمعروف أنّ الأم تنجب أفرادًا من جنسها، وهذا ما أراده الشاعر. فالحرب تنجب من جنسها أيضًا، ولكن صفة الإنجاب تختلف عن الأولى التي تكون بداية للحياة، أما (أم المنية) فهي تنهي هذه الحياة. وهذه قيمة جمالية واضحة في بيته من خلال الكناية.

أما ابن شهيد فيستخدم الكناية وسيلة لوضع لمساته الفنية التي يرسم من خلالها صورته، إذ هو مفارق لقرطبة بعد خرابها وما حلَّ بأهلها. يقول:

في كُلِّ ناحِيَةٍ فَرِيقٌ منهمُ مُتَفَطِّرٌ لفراقِها مُتَحَيِّرُ[2]

إنّ الشاعر يكني عن حالة الفراق والتشتت بقوله: (في كل ناحيةٍ فريق منهم)، وأما قوله: (متفطر لفراقها)، فهي دلالة على حالة الحزن التي صاحبت هذا الفراق. إنّ الشاعر نسج هذه العواطف الحزينة بأسلوب بلاغي مؤثر زاد من جمالية صورته الفنية التي عبرت عن حالة التشرذم والضياع اللذين أحسَّ بهما الشاعر حين شاهد هذا الخراب. فكانت الكناية خير معين له في تصوير الحالة التي هم عليها.

ويقدم الجزيري صورة لممدوحه يبثُّ فيه قيمًا جمالية وأخلاقية كي تميزه من سواه في قوله:

مَلِكٌ جَهِلنا قَبلَهُ سُبُلَ العُلا حَتّى وَضَحنَ بِنَهجِهِ وَشِراعِهِ
أَمّا نَداهُ فَهو صِنوٌ لِلحَيا في صَوبِهِ لَم أَعنِ في إِقلاعِهِ
في سَيفِهِ قِصَرٌ لِطولِ نِجادِهِ وَكمالِ ساعِدِهِ وَفُسحَةِ باعِهِ[3]

لقد صوّر الشاعر ممدوحه في بيته الثاني من خلال صورة مكنية بقوله: (نداه) دلالة على الكرم والجود. واصفًا هذا الكرم بقوله: (في صوبه لم أعنِ في إقلاعه)، والصوب هو الثوب، أو المطر الكثير الانسكاب دلالة على السمة الملازمة للممدوح

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٣٤.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١١٠.
(٣) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٩. شراعه: الشراع هو الطريق الواضح المستقيم. ينظر: لسان العرب: مادة (شرع).

(الكرم) التي لا يستطيع أن يقلع منها فهي تنسكب منه. وهذه صورة فيها مبالغة في تأكيد صفة الكرم والعطاء. أما البيت الثالث فيعمد إلى ذكر صفات أخرى يكمل من خلالها جمالية الصورة الكلية للممدوح، فهو يصف الممدوح بأنه قصير السيف وذلك لـ (طول نجادهـ) و(كمال ساعدهـ) و(فسحة باعهـ)، و هذه كنايات ثلاث، الأولى كناية عن طوله، والثانية كناية عن شجاعته وقوته، أما الأخيرة فكناية عن سعة عطائه وكثرة جوده وكرمه. فهو كريم جواد فارس شجاع قوي. فيا لها من صورة قد أوصلت بجمالها وروعة فنّها الممدوح إلى مراتب متقدمة في الكرم والعطاء والشجاعة.

ويأتي الرمادي ليقدم صورة للفرس من خلال الكناية، يقول فيها:

وَمَعـــارضٌ لِلـــريحِ فـــي حَرَكاتِـــهِ لَـــولا اللّجـــامُ لجـــالَ كُـــلَّ مَجـــالِ[1]

فقد كنى فيه عن سرعة الفرس بقوله: (ومعارض للريح) لإثبات صفتي السرعة والقوة للفرس الذي منعه لجامه الممسوك به أن يجول ويصول، فلولاه لخرق الأرض شرقًا وغربًا. ولعل هذا الرسم من القيم الجمالية العالية للخيل المتمثلة بالقوة والسرعة.

ويعود في أخرى يرسم لنا من خلال الكناية جمال وجه الحبيبة، وما على خديها من خال. يقول فيها:

مُعجَـــمُ الحُســـنِ بِخـــالينِ عَلـــى ثَغـــرِهِ الأصـــغَرِ وَالخَـــدِّ الأجـــلّْ
فَالَّـــذي فـــي الخَـــدِّ طـــورًا آفـــلٌ تَحـــتَ صُـــدغٍ فَـــوقَ صُـــبحٍ قَـــد رَحَـــلْ
يَتجـــــافى فَـــــإذا لاحظتـــــهُ رَجـــع الصُّـــدغُ إِلَيـــهِ فَانسَـــدَلْ[2]

إنّ الرمادي يخالف التصريح بالمعنى الذي يريد، إذ كنّى بحسن حبيبته الذي كمن في حسن موضع الخال من الوجه، مصورًا ذلك من خلال تهافت خصال الشعر وتمايله محْدثًا بذلك إحجابًا للخال مرة وظهورًا له مرة أخرى. إنّ الذي يتأمل هذه الأبيات لا يحسب الرمادي فيها شاعرًا حسبُ، بل هو رسّام، إذ قدّم أجمل صورة من خلال مخيلته الشعرية، فهي لوحة فنية متكاملة، أبرز فيها القيم الجمالية التي تميزت بها المحبوبة، وهذه القيم هي التي أعطت الجمالية لنصه الشعري.

(١) شعر الرمادي: ١٠٦.
(٢) م. ن: ٩٧.

الصورة وارتباطها بالحواس:

الحواس إحدى وسائل تشكيل الصورة عند الشاعر. وتأتي الألفاظ الحسية في بنية النص الشعري بنسب مختلفة ومتباينة. فقد تكون بيتًا واحدًا أو مقطوعة أو لوحة، ومثلما تتباين هذه البنى تتباين الحواس أيضًا(١).

والمقصود بالصورة الحسية «فنّيًا تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة ثاذية تشكيلاً لحمته الحواس الخمس وسداه، وتأسيسًا على هذا المعنى ثمة الصورة البصرية والسمعية والذوقية...»(٢) وهكذا. ولا يخفى «أنّ الحواس منافذ للعقل تمده بالمعارف المختلفة، ويشرف من خلالها على دنيا الناس يلتقط منها ما يشاء»(٣).

لذلك علينا أن نفهم ما يريده الشاعر من وراء طرحه لمعنى الصورة الحسية وأين تكمن جماليتها في شعره، فـ «الألفاظ الحسية ليست هي هدف الشاعر، وإنما هي وسيلة لتحفيز المشاعر واستثارة الحواس، وتنشيط ملَكة التخيل عند المتلقي، لفهم الصور التي يبدعها الشاعر من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية»(٤).

ومن أكثر أنواع الصورة الحسية تمثيلاً في شعر هذه الحقب هي الصورة البصرية. وهذا نمط تصويري يعتمد على حاسة البصر في تأسيسه من خلال وصف الأشياء كما هي مدرَكة بوساطة هذه الحاسة، وأهميتها تكمن في تأثرها الواضح في المحيط الذي ينشأ فيه الشاعر. فهو يحتك عبره بموضوع التجربة بشكل مباشر، لذا يكون رصدها بوساطة هذه الحاسة هو رصد للقيمة الجمالية التي أثرت به وجعلته يعبر عنها داخل شعره(٥).

فابن عبد ربه يتأثر بجمال زهرة البنفسج المتمثلة أمامه فيكوّن لها صورة من خلال إقامة المشابهة مع صورة (صدر فتاة بيضاء). يقول فيها:

---

(١) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٥٠٥.
(٢) الصورة الفنية في شعر الشريف المرتضى (بحث ضمن كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية): ٢٥٤.
(٣) الصورة الفنية معيارًا نقديًا: ٤٠٦.
(٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٧.
(٥) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس: ٩٢.

باكرِ الروضَ في رياضِ السُّرورِ بينَ نظمِ الربيعِ والمنثورِ
في رياضٍ منَ البنفسجِ يحكي أثرَ العضِّ في بياضِ الصُّدورِ(١)

فالبنفسج بلونه المائل إلى الزرقة كصدر فتاة بيضاء فيه زرقة من أثر العض. فالشاعر شكّل اللون المائل نحو الزرقة، وهو جوهر الصورة، ومع أنّ هذه الصورة بصرية إلا أنّها مشحونة بانفعال نفسي تعمق الرغبة في الضم والعض...، فالشاعر بيّن مقدار التلذذ بالطبيعة بتلذذ الإنسان بممارسة الصورة التي قدمها. وجمالية هذه الصورة في المزج بين الجانب الحسي البصري والدلالة النفسية التي أعطت للصورة الدفء والحرارة.

ويأتي المعتضد بن عباد بصورة بصرية مشابهة تتعمق فيها أحاسيسه تجاه الطبيعة فيمزجها بصورة محببة إلى نفسه ألا وهي حمرة خد الفتاة جراء العض. يقول فيها:

كأنّما ياسمينُنا الغضُّ كواكبٌ في السماءِ تبيضُّ
والطرفُ الحمرُ في جوانبهِ كخدِّ عذراءَ نالَهُ العضُّ(٢)

ومثلهما نجد أبا المطرف بن أبي الحباب(٣) متأثرًا بالصورة الحسية البصرية للطبيعة، فهاهو يدخل على المنصور بن أبي عامر في بعض قصوره بالزاهرة فيبصر فيها منظرًا جميلاً لم يسعه سوى تصويره في شعره قائلاً:

لا يومَ كاليومِ في أيامنا الأوَلِ في العامريّةِ ذاتِ الماءِ والعَلَلِ
هواؤُها في جميعِ الدهرِ معتدلٌ طيبًا وإن حلَّ فصلٌ غيرُ معتدلِ
ما إن يبالي الذي يحتلُّ ساحتَها بالسعدِ ألّا تحلَّ الشمسُ بالحَمَلِ
كأنّما غُرِستْ في ساعةٍ وبدا السوسانُ قدّامَها فيها على عَجَلِ
أبدتْ ثلاثًا من السوسانِ قائمةً وما تشكي من الإعياءِ والكَسَلِ
فبعضُ نُوّارِها بالحسنِ منفتحٌ والبعضُ منغلقٌ عنهنَّ في شُغُلِ
كأنّها راحةٌ ضَمّتْ أناملها ممدودةٌ مُلئت من جودِكَ الخَضِلِ

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٨٦.
(٢) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٢.
(٣) أبو المطرف بن أبي الحباب، أديب شاعر في أيام المنصور بن أبي عامر، لم يعرف تاريخ وفاته، وبعض هذه الأبيات ذكرها أبو الوليد الحميري في كتابه البديع في وصف الربيع من دون نسبتها إلى قائل. ينظر: جذوة المقتبس: ٦٣٦/٢، والبديع في وصف الربيع: ١٣٢، وبغية الملتمس: ٧٠٨/٢.

وأختُهـــا بسَـــطَتْ منهـــا أناملَهـــا ترجـو نَـداكَ كمـا عوَّدْتَهـا فَصِـلِ[1]

إنّ جمالية الأبيات في ارتجالها لحظة مشاهدة هذه الصورة، فقد استطاع أن يرسم صورة لثلاث سوسنات إحداها لم تتفتح بعد. إنّ الشاعر بدأ بوصف عام لهذه السوسنات ومن ثَمَّ وصف وشبّه كلًّا منها بصورة طريفة، فقد شبّه التي لم تتفتح وكأنها كف مقبوضة ضمت أصابعها، دلالة على جود المنصور وكرمه. أما التي تفتحت فهي كالكف المفتوحة دلالة على الأكف التي اعتادت إحسانه وكرمه، وهذان التشبيهان فيهما تورية لطيفة تدل على قوة خيال الشاعر ومدى تجسيد القيمة الجمالية للصورة البصرية المشاهدة في الطبيعة.

ويقف ابن حزم أمام صورة بصرية أخرى للطبيعة فهو يقف منبهرًا متأثرًا بجمال وسحر الألوان المتشكلة إثر قطرات المطر في السماء فيعقد لها صورة ويشبهها بأجمل وأبهى طائر متعدد الألوان (الطاووس). يقول فيها:

ولاح فـــي الأفـــق قـــوس الله مكتســـبًا مـــن كـــلِّ لـــونٍ كأذنـــاب الطـــواويس[2]

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول: إنّ الشاعر الأندلسي قدّم ما أبصره من حوله، ومثله في شعره ليس كما شاهد فقط، وإنما أضاف إليها من خياله وإحساسه، وهذا ما أضاف لها القيمة والجمالية في شعره.

أما الصورة السمعية فكانت أهميتها لا تقل عن البصرية في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر الأندلسي، وهذه الصورة تعتمد على تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلاً عن الإيقاع.

وتبرز قيمة الصورة السمعية من كون حاسة السمع أقل الحواس مادية ولكنها أقواها استعمالاً للرموز والإشارة العقلية[3]، إذ يتم رصد الأصوات سواء أكانت إنسانية أم غيرها، فيكون الأثر الذي يعطي للشاعر الدافع في رسم صوره الفنية. فتقوم بإعادة التشكيل على وفق التصورات التي يمليها عليه (السمع)، لذا كانت للفظة في الشعر مكانة

(١) جذوة المقتبس: ٦٣٦/٢.
(٢) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٩٢.
(٣) ينظر: مبادئ علم النفس العام: ٦٧.

كبيرة في التأثير النفسي من حيث جرسها اللفظي الذي تنبعث منه الطاقة الإيحائية التي تعزز المعنى والقيمة الجمالية للصورة المراد تكوينها(١).

فابن عبد ربه حين سمع صوت حمامة ضمّنها شعره، مستثمراً صورتها السمعية، فحولها إلى دلالة حزينة (النَّوح)، و هذا النوح بسبب الوحدة التي تقاسيها، فكوّن الشاعر قيمة جمالية لصورة سمعية بأنغامها الحزينة. يقول فيها:

ولـــربَّ نائحـــةٍ علـــى فَـــنَنٍ تُشْـــجي الخلـــيَّ ومـــا بـــهِ شَـــجوُ
وتَغـــرَّدتْ فـــي غصـــنِ أيكتِهـــا فكأنمـــا تغريـــدُها شَـــدْوُ(٢)

ويصف ابن هذيل صوت أوتار العود بشكل جميل، يقول فيها:

صُـــنعتْ كأجنحـــةِ الحمـــائمِ خفَّـــةً كـــادتْ تطيـــرُ مـــع الرِّيـــاحِ الخُفَّـــقِ
وهَفَـــتْ علَـــى أيـــدي القيـــانِ كأنَّهـــا رَخَـــمٌ تُرفـــرفُ فـــي السَّـــماءِ وتلتقـــي
وتكلَّمـــتْ تحـــتَ القضـــيبِ كأنَّمـــا نَغماتهـــا مـــن حنَّـــةِ المتشـــوِّقِ
يتكسَّـــرُ الماشـــي بهـــا فتـــرى لـــه خُـــيلاءَ جبَّـــارٍ وخفَّـــةَ أوْلَـــقِ
ويـــؤخِّرُ الأقـــدامَ بعـــد تقـــدُّمٍ رقْـصَ الحُبـابِ علَـى الغـديرِ المُثْـأَقِ(٣)

إنّ هذه الآلة خفيفة الوزن مع أيدي القيان الناعمة كوّنتا أنغامًا هي كأنغام المشتاق. فالشاعر أدرك الصوت إدراكًا عاطفيًا وأثار لديه علاقة وجدانية، مما جعل صورته التشبيهية هذه تعطينا وترسم لنا الحالة النفسية للشاعر ولكل من يسمع هذه الأنغام.

وتنسج الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب بمشاعرها الجياشة صورة من خلال التشبيه لموقف الحبيب من الوشاة المفرقين، وذلك من خلال صورة سمعية تمثل حالة الوشاة والمحبين. تقول فيها:

ولمّـــا أبـــى الواشـــون إلّا فراقَنـــا وَمـــا لهـــم عنـــدي وعنـــدك مـــن ثـــارِ
وَشـــنّوا علـــى أســـماعنا كـــلّ غـــارةٍ وقـــلّ حُمـــاتي عنـــدَ ذاك وأنصـــاري
غَـــزوتُهُم مـــن مُقْلَتَيـــكَ وأدمعـــي وَمـن نَفَسـي بالسـيفِ والسـيلِ والنـارِ(٤)

(١) ينظر: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص: ١١٩-١٢٠.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٧٥.
(٣) شعر يحيى بن هذيل القرطبي: ١٠٨. رخم: هو طائر أبقع على شكل النسر إلا أنه مبقع بسواد وبياض. ينظر: لسان العرب: مادة (رخم). أولق: الجنون. ينظر: م. ن: مادة (ولق). والمثْأق: الملآن. ينظر: م. ن: مادة (مأق).
(٤) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٥.

فالشاعرة أقامت تشكيلاً صوريًّا على أساس التقابل، معتمدةً أسلوب التشبيه، فصورة هؤلاء الوشاة كالأعداء المغيرين عليهما، فكانت هي بضعفها وقلة أنصارها تشارك الحبيب في صد أقوالهم بكل ما أوتيا من قوة. إنها صورة تمثل الصراع بين المحبين وما يسمعون من أقوال الوشاة المغرضين. ومع أنها صورة تقليدية إلا أن هذا الفعل من هؤلاء الوشاة يمثل طرفًا ملازمًا للعشاق مما يعطيهم - دون أن يشعروا - القوة والتماسك من أجل بقاء هذه العاطفة.

وهذا ابن زيدون يقول في ممدوحه:

فِـــرَقٌ عَـــوَت فَـــزَأرتَ زَأرَةَ زاجِـــرٍ راعَ الكُلَيـــبَ بِهـــا السَّـــبَنتى الضَّـــيغَمُ[1]

فقد شبّه صوت الممدوح بزئير الأسد، وصوت أعدائه بعواء الكلاب، فكوّن بذلك صورة متقابلة بين الممدوح وأعدائه من خلال الصورة السمعية ومعطياتها الدلالية.

وأما الصورة الذوقية فهي من الصور الحسية التي تعتمد على حاسة الذوق في تكوينها الفني. وتكاد تكون أكثر الحواس قابلية للتهذيب وللتأقلم البيئي، ولولا أنها قائمة على التماس المباشر[2] لكان لها شأن كبير في تكوين الصورة الشعرية وإثرائها.

فابن عبد ربه يستعمل حاسة الذوق في صورته حين جعل من عيني الحبيبة تسقيه كأس الموت وهو لا يعلم ماذا سُقي منهما. إنّ الشاعر جعل موته بنظرة الحبيبة وعينها الحوراء، وهو يتساءل عما فعلته تلك النظرة به. يقول:

حُـــورٌ سَـــقَتني بِكـــأسِ المَـــوْتِ أعْيُنُهـــا مـــاذا سَـــقتنِيهِ تِلْـــكَ الأعْـــيُنُ الحُـــورُ؟![3]

ثم يأتي أبو عبد الله بن زمنين الألبيري (ت٤٠٠هـ)[4] ليصور كأس الموت أيضًا، لكن هذه المرة (الدهر) هو الذي يسقيه. وهنا قد شخّص الدهر وأضفى عليه لازمة محسوسة يمكن إدراكها بوساطة الخيال الذوقي وهو (السقي)، فهذا الدهر يسقي الناس بكأس مكدرة غير صافية، وهنا نلاحظ طغيان النظرة المتشائمة تجاه الدهر حتى جعل ما يأتي به هو السوء وعدم الصفاء والكدر. يقول فيها:

المـــوتُ فـــي كـــلِّ حـــينٍ ينشـــرُ الكَفَنـــا ونحـــنُ فـــي غفلـــةٍ عمّـــا يُـــرادُ بِنـــا
لا تطمـــئنّ إلـــى الـــدّنيا وزخرفِهـــا وإنْ توشّـــحتْ مـــن أثوابِهـــا الحَسَـــنا
أيـــنَ الأحبـــةُ والجيـــرانُ مـــا فعلـــوا؟ أيـــنَ الـــذين هـــمُ كـــانوا لنـــا سَـــكَنا

(١) ديوان ابن زيدون: ١٦٤. السَبَنْتى: هو النمر، وقيل: الأسد. ينظر: لسان العرب: مادة (سبت) ، وينظر: شعر الرمادي: ١٢٧، ومحمد بن عمار: ٢١١، ٣١١، ٣١٤، والبديع في وصف الربيع: ٢٠، ٣٤، وشعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ٩٨.

(٢) ينظر: مبادئ علم النفس العام: ٦٣.

(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٧٢، وينظر: ٦٠.

(٤) محمد بن عبد الله بن أبي زمنين، أبو عبد الله الألبيري، فقيه وزاهد، وصاحب مؤلفات في الوعظ والزهد وأخبار الصالحين، وله أشعار كثيرة في نحو ذلك. ينظر: جذوة المقتبس: ١٠٠/١، وبغية الملتمس: ١١٩/١.

سـقاهُم الـدهر كأسًـا غيـرَ صـافيةٍ فصـيّرتهم لأطبـاقِ الثـرى رُهُنـا[١]

ويقول ابن زيدون:

مُمِـرٌّ لِمَـن عـاداهُ إذ أولِيـاؤُهُ يَلَـذّ لَهُـم كَالمـاءِ شـيبَ بِـهِ الشّـهدُ[٢]

فهو يشبّه ممدوحه بالحنظل المرّ تجاه أعدائه، لكنه مع أوليائه هو الماء الممزوج بالشهد (العسل). ويقول في أخرى:

وَمـا وَلَعـي بِـالراحِ إِلّا تَـوَهُّمٌ لِظَلـمٍ بِـهِ كَـالراحِ لَـو يُتَرَشّـفُ[٣]

فالشاعر مولع بالخمرة ليس طلبًا وحبًّا لها وإنما بسبب ظنه أنها (ظَلم) أي ماء أسنان حبيبته. فقيمة الشرب عنده عائدة لقيمة الحبيبة ومكانتها عنده حتى جعلته يتخيل الخمر ريقها.

ولهذه الصورة الذوقية مكانتها في شعر ابن عمار أيضًا. فقد جعل من لثمه لريق الحبيبة وما تسقيه عينها هو جل مناه. يقول فيها:

ليـتَ الرقيـبَ إذ التقينـا لـم يكـنْ لأنـالَ ريَّـا مـن لذيـذِ لُمـاكِ
متنزهًـا فـي روضِ خـدِّكَ شـاربًا كـأسَ الفتـورِ تُـديرُها عينـاكِ[٤]

فالشاعر يتمنى اللقاء بحبيبته من دون أن يكدرهما أحد، ليبلغا مرادهما في هذا اللقاء. واستعار لفظ اللذة للشفاه السمر لدى حبيبته دلالةً على شعوره وإحساسه حين لثمه وتذوق ريقها.

و من الصور الحسية التي وردت عن شعراء الأندلس في هذه الحقب الصورة الشمية. وهي ما اعتمدت حاسة الشم أساسًا لبنائها ورسم علاقاتها. فهذا أبو جعفر المصحفي يرسم من خلال هذه الحاسة صورة للسفرجل يقول فيها:

ومصـفرّةٍ تختـالُ فـي ثـوبِ نـرجسٍ وتعبـقُ عـن مسـكٍ ذكـيِّ التّـنفّسِ
لهـا ريـحُ محبـوبٍ وقسـوةُ قلبـهِ ولـون محـبٍّ حلّـة السّـقم مُكتسـي

(١) جذوة المقتبس: ١٠١/١.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٣٣. وشيب: أي مزج. ينظر: لسان العرب: مادة (شيب).
(٣) ديوان ابن زيدون: ١١١. والظَّلم: هو ماء الأسنان. ينظر: لسان العرب: مادة (ظلم).
(٤) محمد بن عمار الاندلسي: ٢٤٢. وينظر: م. ن: ١٩٠.

فصـــفرتُها مـــن صُـــفرتي مســـتعارةٌ وأنفاسُـــها فـــي الطّيـــبِ أنفـــاسُ مؤنســـي[١]

إنّ الشاعر قد رسم صورة من خلال التشخيص، فهذه السفرجلة كأنها شخص يمشي مختالاً ناشرًا المسك. و هذا الأمر ما ذكر الشاعر بلون وأنفاس الحبيبة. وتكمن جمالية الصورة في هذا التنقل الحاصل من الجمود للحركة. والشاعر قد افاد من خلال هذه الصورة بأكثر من حاسة لكن لحاسة (الشم) كان الأثر الأبرز في تكوينها وإعطاء الجمالية والقيمة لها.

ومن الصور الشمية لابن زيدون قوله:

أضـــحى الزّمـــانُ نَهـــارُهُ كـــافورَةٌ وَاللّيـــلُ مِســـكٌ مِـــن خِلالِـــكَ عـــاطِرُ[٢]

فقد شبّه النهار بالكافور والليل بالمسك، و هذا العطر هو مما فاح من الممدوح فغدت سماء الليل تفوح بأجمل عطر. ويقول في أخرى مشبّهًا نفسه هذه المرة بعود البخور الذي يحترق فيبعث رائحة زكية، و في هذا دلالة نفسية أضفى من خلالها على الصورة قيمة جمالية، يقول فيها:

تَعُـــدّونَني كَـــالعَنبَرِ الـــوَردِ إِنَّمـــا تَطيـــبُ لَكُـــم أنفاسُـــهُ حـــينَ يُحـــرَقُ[٣]

ويأتي ابن عمار ليفخر بنفسه من خلال استعمال الصورة الشمية في قوله:

تـــراءى بعينـــي إنْ أردتَ مبرّتـــي وســـبب إلـــى الحســـنى ولـــو بقســـيم
فمـــا شـــمَّ عَـــرف المســـكِ دون تنشُّـــقٍ ولا اهتـــزَّ عَطـــفُ الغصـــنِ دون نســـيم[٤]

فالبيت الثاني كناية يستمد الشاعر دلالتها ومعانيها بو ساطة ألفاظ الطبيعة، فهو يشير فيها إلى أهمية دوره من خلال المواقف التي عُرف بها، فكما لا يعرف مدى طيب رائحة المسك الذي لم يشم ولم يجرب، كذلك هو حاله لمن لم يجربه ولم يعرف قدره، وهذه الأبيات قالها الشاعر حينما كان سجينًا، لذلك وجدناه يومئ إلى أنّ المسك إذا كان محبوسًا لا يمكن أن ينشر عبيره كذلك هو، وما إشارته إلى حركة الغصن إلا ليبين مدى

(١) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٨٦. وينظر: شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١١٠.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٣٣. وينظر: ٣٧، ١٢١.
(٣) م. ن: ٦٠. وينظر: شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٢١.
(٤) محمد بن عمار الاندلسي : ٣٠٤. وينظر: ٢٠٠.

الحاجة إليه في تحريك الأمور. وهذه صورة غاية في الرقة والتعبير لاعتمادها على عناصر البيان وحاسة الشم في لمّ علاقاتها وأطرافها وتوحيد دلالتها.

وأما الصورة اللمسية فهي تعتمد على الاتصال المباشر، وتكوّن مجالها في الملامسة والنعومة والخشونة والإحساس بالصلابة والرقة والحدّة والألم... إلخ[1].

وللصورة اللمسية وجود في الشعر الأندلسي، فهذا ابن عبد ربه يجمع في بيت واحد بين صورتين وهما اللمسية والبصرية، يقول فيها:

وصَحائحٍ مَرضى العُيونِ شَحائحٍ بِيضِ الوجُوهِ نَواعمِ الأبْشارِ[2]

إنّ الشاعر جمع في هذا البيت صورتين تمثلان حاستي البصر واللمس، وعبر من خلالهما عن القيمة الجمالية للمحبوب، فالبياض والجمال والنعومة هي من صفاته التي قد سحرته وجعلته يهيم متغزلاً بها.

أمّا الرمادي فيقول في مغنية:

تلثمُ الأوتارُ مِنها بنانًا يَعدِلُ الأفواه إلا الرضابا
تسبقُ الأبصارَ مِن وَحي صَوتٍ تَحسبُ التَّرجيعَ مِنهُ انتهابا
مثلما تطرفُ الجُفونُ اختِلاجًا أو كَما شَقَّت بُروقٌ سَحابا[3]

فالشاعر كوّن من خلال جمالية الصورة لهذه المغنية الضاربة على العود بأناملها الرقيقة. فالأوتار تكاد تقبل أناملها عندما تلامسها شوقًا وخوفًا من مفارقتها، وإشفاقًا لرقتها. إنّ الشاعر استعمل التشبيه في تكوين صورته وإعطاء الجمالية لها. فمن خلال قيمة ورهافة الأنامل الرقيقة أعطى للصورة اللمسية جمالاً وعمق إحساس.

فالصورة اللمسية تطلعنا على أنواع جمالية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها كالنعومة والملاسة، لذلك اشتركت حاسة اللمس مع حاسة البصر في كثير من تشبيهاتهم وصورهم الحسية.

إذن، فقد احتلت الحاسة البصرية المرتبة الأولى في تكوين صورهم، وتلتها باقي الحواس مع الاختلاف من شاعر لآخر وبحسب المقدرة الفنية والحالة النفسية التي كانت

(١) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٥٣١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٨٢.
(٣) شعر الرمادي: ٥٢.

تميز كلًّا منهم، فقد برزت الصورة عند الشاعر الأندلسي في هذه الحقبة من خلال حاسة واحدة أو أكثر، وهذا ما أعطى البعد الجمالي لها؛ «لأنّ التصوير في الأدب تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات وليس الأمر على هذا النحو في الفنون الأخرى»[1]. كما أننا لا يمكننا أن نرد جمالية الصورة لحاسة من دون أخرى، فلكلٍّ منها قيمتها الجمالية التي تمتاز بها وتعطيها المكانة داخل الصورة الشعرية عند الشاعر وعند المتلقي على حدٍّ سواء.

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ٩٠.

المبحث الثالث

جماليات البناء الصوتي

تعدُّ الموسيقى الشعرية من الملامح الفنية البارزة في الشعر، إذ إنها كانت ملازمة للشعر، تلوّن الكلمات لكي تبدو أكثر جمالاً ونصاعة، معطيةً بذلك الجمال للمعنى الشعري، ومكوّنة وحدةً وتآلفًا لا يمكن الفصل بينهما(١).

ويُقصَد بموسيقى الشعر: كل ما في الشعر من خصائص صوتية ذات تأثير جمالي أو تعبيري تميزه من النثر(٢).

فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم ومؤثر في البنية العامة للقصيدة؛ لأنّ الشعر لا يتطلب عاطفةً وخيالاً وصورًا وأسلوبًا جميلاً حسبُ، بل يتطلب فضلاً عن ذلك الموسيقى المؤثرة(٣). فآذاننا لا يمكن لها أن تقبل الشعر بلا إيقاع موسيقي جميل؛ لأنّ «الانفعال الحسي بالشعر مبعثه الأثر الصوتي»(٤).

فالموسيقى أساس في الشعر، ولا يمكن تصور الشعر بدون موسيقى ، «فليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب»(٥).

أما شعرية الموسيقى فتتحقق باختيار الفاظ موسيقية ذات إيقاع يفصح عن معاني القلب التي يعجز الإنسان عن أدائها، فإن كان الشاعر حزينًا أو مضطربًا وجد في الموسيقى سلواه، فهي تهدئ جوارحه وتوحّد أفكاره، وإن كان فرِحًا منتشيًا جعل من أنغام شعره المعبّر والباثّ لأفراحه ومسرّاته(٦).

فهناك علاقة متبادلة ومترابطة بين إيقاع الشعر والوجدان؛ لأنّ الشاعر مهما كان حاذقًا وبارعًا في اختيار كلماته التي تعبر عن كيانه، فهي لن تسري بلحنها إلى قلب

---

(١) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة: ١٧٢.
(٢) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ٦.
(٣) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: ٢٤٠.
(٤) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ١٣٣.
(٥) موسيقى الشعر: ٢٢.
(٦) ينظر: الأدب ومذاهب النقد فيه: ٤٩.

المتلقي لتصبح جزءًا من كيانه أيضًا ما لم يكن لهذه الكلمات الإيقاع الموسيقي لأدغام كامنة تنقل صورة للحياة الوجدانية بما فيها من انفعالات وأحاسيس وعواطف ومؤثرات... إلخ[١].

إنّ موسيقى الشعر لا تعني الوزن والقافية حسب، مع كونهما من أهم ركائز ها كما عرف ابن قدامة (ت٣٢٧ هـ) الشعر بأنه: «كلام موزون مقفّى»[٢]، ولكن «وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[٣]؛ تلك هي الموسيقى الداخلية أو النسيج الذي يستعمل الشاعر من خلاله وسائل لها القدرة على إحداث تنويعات موسيقية داخل النص الشعري[٤]. ومع التمازج والتآلف بين هذين المكوّنين ـــ الإطار والنسيج ـــ تتولّد موسيقى الشعر بشكله الجمالي.

لذا يمكننا أن نميز بين نوعين من الموسيقى:

الأول: الإطار الخارجي (الموسيقى الخارجية): وتشمل الوزن والقافية.

والآخر: النسيج الداخلي (الموسيقى الداخلية): ويمثلها الإيقاع الداخلي للبيت الشعري من خلال أنواع البديع من جناس وتكرار وطباق... إلخ[٥].

(١) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٥٤-٥٥.
(٢) نقد الشعر: ١٥.
(٣) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف: ٩٧.
(٤) ينظر: الشعر بين الواقع والإبداع: ١٠٠.
(٥) ينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري (بحث): ١٥-١٦.

جماليات الإطار الخارجي (الموسيقى الخارجية):

يمثل الوزن والقافية النغمة الأساسية للموسيقى الخارجية للشعر، والمقصود بها الموسيقى التي تتكون من ارتباط الألفاظ مع بعضها، مشكلة الإيقاع العام للبيت أو النص، ومدى توافق هذا الإيقاع مع حركة النفس، والدلالة الإيحائية التي تضمنها[١].

وهذا ما وجدناه في الشعر الأندلسي في هذه الحقب، فقد حافظ الشاعر فيها على تقاليد الشعر العربي وأوزانه وقيود القافية، ناسجين على منوال شعراء المشرق من خلال قيم جمالية مثّلت حضارتهم وشخصيتهم المتميزة.

أ. الأوزان:

يمثل الوزن أهم عناصر الموسيقى الشعرية، وبه يتميز الشعر عن النثر، وهو «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[٢]، وهو صورة من صور التناسب والانسجام اللذين يكونان من شروط الجمال والإيقاع[٣].

ويعد الوزن القالب الذي تتركب منه القصيدة وتقوم عليه أعمدة بنائها، وهو «الإطار الموسيقي الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر»[٤]؛ لأنّ الوزن يوحّد موسيقى البيت من خلال تفعيلاته، وباختلاف هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية.

ويكون اختيار الوزن مرتبطًا بانفعالات وتأثيرات يعيشها الشاعر فيعبر عنها من خلال تفعيلات بحر من الأبحر الموزونة؛ لأنّ «الشاعر حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان»[٥].

لذلك تنوعت الأوزان والأبحر على وفق تنوع الحالة النفسية للشاعر، وهذا ما أعطى الجمالية من خلال هذا التنوع والاختلاف، فالأوزان العروضية على الرغم من أنها

(١) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٤١.
(٢) العمدة: ١٣٤/١.
(٣) ينظر: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): ٣٦٨.
(٤) التجديد الموسيقي في الشعر العربي: ٣١٩.
(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٧٥-٣٧٦.

أوعية مجردة فقد كانت ولا تزال حاجة نفسية وفنية لاستيعاب الحالات النفسية في الشعر وتنظيمها[١].

لذا كان اختيار الشاعر الأندلسي لأوزانه يتلاءم مع واقعه الذي يعيشه، واللحظة أو الحدث الذي يعيش فيه، وما يتبعهما من مشاعر مفرحة أو محزنة، فإذا مدح اختار بحرًا كثير التفعيلات ليفرغ فيها ما يريد من الأفكار والعواطف تجاه الممدوح، وكذلك إن فرح وطرب اختار بحرًا سريع التفعيلات ليعبر عن فرحه ونشوته.

على الرغم من أنّ هذه الفرضية ليست قاطعة، فقد يكتب الشاعر في بحر واحد في الغزل والمديح والرثاء وغير ذلك من الأغراض، لذلك لن نقف على تبيان العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، فقد يصلح وزن بعينه لكل الأغراض الشعرية، أو أنّ الغرض الواحد قد ينظم في أوزان مختلفة، وهذا قد يعود إلى طبيعة الوزن الشعري نفسه، أو يتصل بالشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني.

وهذا الأمر يدعونا إلى دراسة الوزن الشعري بمعزل عن ربطه وتحديده بغرض شعري معين، لذا سندرسها بحسب نسب وجودها في شعر هذه الحقب من خلال ستة من أبرز شعرائها وهم (ابن عبد ربه، والرمادي، وابن دراج القسطلي، وابن شُهيد، وابن زيدون، وابن الحداد)، محاولين التركيز على علاقة الموسيقى بصورة عامة والأوزان بصورة خاصة بالانفعال النفسي الذي أعطى لشعرهم القيمة الجمالية ومنحها الإيقاع الجميل.

١. البحر الطويل:

هو أكثر البحور استعمالاً في شعر هذه الحقبة، وهو بحر يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته، وقد استُعمل في الأغراض والموضوعات ذات المعنى الجاد كالمديح والرثاء والفخر... إلخ[٢]. والشاعر من خلال هذا البحر «يستطيع أن يبحر بيسر مع فنون البلاغة المتنوعة كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والمجاز، وغيرها»[٣].

(١) ينظر: فن الشعر، د. إحسان عباس: ٢٣٠.
(٢) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: ١٠٤.
(٣) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة): ١٣١.

والشاعر مع هذا النسق الإيقاعي يمكنه أن يمارس عملية الخلق الشعري؛ لكثرة مقاطعه التي تناسب أكثر الحالات والمعاني التي يريدها الشاعر(١).

وهذا جدول يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٩٥	٥٢	%١٨.٥
٢	الرمادي	٢٥٩	٥٩	%٤٣
٣	ابن دراج القسطلي	٢٠١٥	٤٧	%٢٧.٨
٤	ابن شُهيد	٣٠٦	٣١	%٣٤
٥	ابن زيدون	٧٨٢	٣٤	%٣٠.٩
٦	ابن الحداد	١٨٨	٢٢	%٣٠.٩

إنّ ظهور بحر الطويل بهذه النسب العالية في شعر هؤلاء الشعراء يفسر لنا ميل الشاعر الأندلسي إلى استعماله لهذا البحر لكونه يعطي المساحة الكافية لكي يعبر من خلالها عن الحالات النفسية والشعورية المختلفة، فهذا البحر من البحور المزدوجة، إذ يتألف كل شطر من أربع تفعيلات وهي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، كقول الرمادي:

وَقَفتُ عَلى الدَّارِ الخَلاءِ كَأَنَّني وَقَفتُ عَلى قَلبٍ مِن الصَّبرِ بَلقَعِ(٢)

فدموع الرمادي انسكبت على ديار الحبيبة التي غدت خالية من أهلها، وهذا ما جعل قلبه فاقدًا للصبر؛ فالشاعر أفرغ حسراته وتوجعاته في أنغام (بحر الطويل) التي خرقت مسامع المتلقي بصوتها الهادر وبالأسى المنساب من أعماق الشاعر.

وهذا ابن الحداد يقدّم تجربته وانفعالاته من خلال هذا البحر، إذ يقول:

حَدِيثَكِ ما أَحْلَى فَزِيْدِي وَحَدِّثِي عَنِ الرَّشَإِ الفَرْدِ الجَمَالِ المُثَلَّثِ
ولا تَسْأَمِي ذِكْرَاهُ فالذِكْرُ مُؤْنِسِي وإنْ بَعَثَ الأَشْواقَ مِن كلِّ مَبْعَثِ
وبالله فَارقِي خَبلَ نَفْسِي بقوله وفي عَقْدِ وَجْدِي بالإعادة فانفُثِي(٣)

إنّ الوزن هنا كاد أن يكون منسجمًا مع انفعال الشاعر الحاد، الذي أرسى الصورة الحوارية التي عبرت عن معاناته ابتداءً من قوله: (حديثكِ ما أحلى فزيدي)، إلى أن يصل

(١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٨. وينظر: هندسة المقاطع الصوتية: ١٣١.
(٢) شعر الرمادي: ٨٣.
(٣) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٦٩-١٧٠.

إلى قوله: (فارقي خبل نفسي)، فقد أشاعت الموسيقى الداخلية التفاعل بين الألفاظ والصور، مبيّنة الحالة الشعورية والمعنوية لوجدان الشاعر المتوترة.

وبهذا كان بحر الطويل قيمة جمالية من خلال هذا الميل والنسج على تفعيلاته من لدن شعراء الأندلس واستيعابها أفقًا دلالية عدة امتلكت القدرة على تغطية أغراض وموضوعات شتى.

٢. البحر الكامل:

احتلَّ هذا البحر المرتبة الثانية ضمن تصنيف البحور التي استعملها الشاعر الأندلسي في هذه الحقب، ولهذا البحر «ميدان واسع فسيح، وامتداد نغمي متزن يغطي مساحة واسعة من الإيقاع في جوهره لمختلف الكميات»[١]، وهذا البحر يرد تامًّا ومجزوءًا[٢].

والبحر الكامل يجمع بين الرقة والفخامة[٣]، لذا كثر وجوده في شعر هذه الحقبة؛ لأنه يصلح لكل غرض من أغراض الشعر[٤]، وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (٦ مرات) في البيت الشعري التام، وهي (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، لكن هذا الوزن تعتريه كثير من التغييرات التي تبتعد عن الأصل الموضوع عليه، مما يؤدي إلى توجيه البنية الإيقاعية نحو أنغام جديدة ذات قيم جمالية تطرب السامع وتأخذ لبّه[٥].

(١) هندسة المقاطع الصوتية: ١٩٩.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٧٤.
(٣) ينظر: دراسات في النص الشعري في العصر العباسي: ١٥.
(٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.
(٥) ينظر: هندسة المقاطع الصوتية: ٢٠٠.

وهذا جدول يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٥٨	٦٢	%٢٠
٢	الرمادي	١٤١	٢٣	%١٦
٣	ابن دراج القسطلي	١٧٦٧	٤٧	%٢٧.٨
٤	ابن شُهيد	٢٤٥	١٥	%٢٣
٥	ابن زيدون	٥٢٥	٢٧	%٢٥
٦	ابن الحداد	٢٠٧	١٩	%٢٥.٣

لقد استعمل الشاعر الأندلسي البحر الكامل في شكله التام كما في قول الشاعر ابن زيدون:

أرخَصتِني مِن بَعدِ ما أغلَيتِني وَحَطَطتِني وَلَطالَما أعلَيتِني[١]
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهذه التفعيلات تامة، إذ لم تدخل علة على عروضه أو ضربه.

ونجد ابن زيدون يستعمل مجزوء الكامل أيضًا، فقد أتاحت له التفعيلة رحابة موسيقية من خلال استعماله علة الترفيل[٢] في قوله:

لَم يَعلَموا أنَّ الهَوى رِقٌّ وَأنَّ الحُسنَ أحمَرْ[٣]

فإذا قطعنا الشطر الثاني من البيت وجدناه كالآتي:

رِقٌّ وَأنَّ الحُسنَ أحمَرْ
متفاعلن متفاعلان

و هذا التنويع في الاستعمال الموسيقي عند ابن زيدون يدل على إحساس رفيع بالنغم، وهو ما أعطى الجمالية لشعره، وزاد من قيمته الفنية والموسيقية.

ويستعمل ابن الحداد مجزوء الكامل في قوله:

إنَّ المدامعَ والزَّفِيرْ قد أعْلَنَا ما في الضَّمِيْرْ

(١) ديوان ابن زيدون: ١٨٢.
(٢) الترفيل: هو زيادة سبب خفيف في الضرب. ينظر: دراسات في العروض والقافية: ٤٦.
(٣) ديوان ابن زيدون: ١٩٦.

فَعَـــــلامَ أُخْفِـــــي ظَـــــاهِرًا ... سَـــقَمِي علـــيَّ بـــه ظَهِيْـــرْ
هَـــبْ لِـــي الرِّضَـــى مـــن سَـــاخِطٍ ... قَلْبِـــي بِســـاحَتِهِ الأسِـــيْرْ[1]
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان ... متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلن ... متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلن ... متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان

إذ نلمس أنّ الشاعر استطاع أن يطوّع التفعيلات لصالح أسلوبه ولغته الشعرية، وهذا يدل على مدى مرونة هذا البحر، وقد دخل الإضمار[2] تفعيلات الأبيات، مما أعطاها الجمالية والمرونة أيضًا.

٣. البحر البسيط:

يأتي هذا البحر ثالثًا من حيث الأوزان التي اعتمدها الشعراء الأندلسيون في هذه الحقبة في بناء أشعارهم، وهي من «البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية»[3]، لما تمتاز به تفعيلاتها من جمالية وغنائية التي وتزيد من ثقة الشاعر في نفسه للإطالة[4].

وهذا البحر «يقترن مع الطويل، ويأتي معه في الشيوع والكثرة أو بعده بقليل»[5]؛ لأنه بحر «شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة»[6]. وهذا ما أعطاه الجمالية في تكوين النغم الموسيقي لأشعار هذه الحقب، إذ نرى تفعيلاتها وهي تغرد من خلال عاطفة فرحة مستأنسة تارة، وتارة تبكي وتنوح من خلال الانفعال الذي أوجده الشاعر في الأغراض والموضوعات التي نظم عليها من خلال هذا البحر.

وقد تفاوت استعمال الشعراء لهذا البحر، وهذا دليل على حرية الشاعر وعفويته في اختيار الأوزان، وعدم تقييده ببحر من دون آخر.

وهذا جدول يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

---

(١) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ٢٢٢.
(٢) الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك وذلك يكون في (متفاعلن). ينظر: دراسات في العروض والقافية: ١٢٥.
(٣) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ١٤٠.
(٤) ينظر: الجديد في العروض: ٥٠.
(٥) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ١٣٨.
(٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٢٣/١.

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٢٥	٥٨	%١٧
٢	الرمادي	٣٤	٨	%٥
٣	ابن دراج القسطلي	٨٩٥	٣٠	%١٧
٤	ابن شُهيد	١٠٨	١٣	%١٧
٥	ابن زيدون	٢٧٩	٢٦	%١٣
٦	ابن الحداد	١١٩	٩	%١٢.٦

ونلحظ أنّ الشاعر الأندلسي لم ينظم على هذا البحر إلا تامًّا، وأما نظمه على مخلّعه فقد جاء قليلاً جدًّا، وهذا ربما يرجع لما يمتاز به مخلع البسيط من «تنوع تفاعيله (مستفعلن فاعلن فعولن)، إذ إنّ استخدامه يشير إلى الاضطراب وعدم الاستقرار العاطفي»[١]. و هذا الأمر لا يتناسب مع الموسيقى الشعرية التي كان الشاعر الأندلسي يسعى أن تكون سلسة هادئة تعبر عن ذاته. وتفعيلات هذا البحر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وهي تفعيلات فيها تنوع كما في قول ابن زيدون:

مَن يَسألِ الناسَ عَن حالي فَشاهِدُها ... مَحضُ العِيانِ الّذي يُغني عَنِ الخَبَرِ[٢]
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

فأدخل الشاعر زحاف الخبن[٣] على العروض والضرب.

ومن البسيط أيضًا قول ابن الحداد:

ما بالُ رِيْقَتِهِ في سَلْمِ مَبْسِمِهِ ... وواجِبٌ أنْ تُذِيْبَ القَهْوَةُ البَرَدَا
أَعْدَى جَنَانِي فَحَاكَى طَرْفُهُ مَرَضًا ... وغَرَّهُ أَنْ يُحَاكِي خَصْرُهُ جَلَدَا
كأَنَّ كَفِّيَ في صَدْرِي يُصَافِحُهُ ... فما رَفَعْتُ يَدًا إلاَّ وَضَعْتُ يَدَا[٤]
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن
مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

(١) رثاء الأبناء في الشعر العربي (نهاية القرن الخامس الهجري): ١٩٢.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٩.
(٣) الخبن: حذف الثاني الساكن، كحذف الألف من (فاعلن) فتصير (فعِلن). ينظر: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: ٢٩.
(٤) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٩٣.

إنّ الشاعر انحرف عن الإيقاع العام للبسيط، و هذا الاختلاف هو تصرف أسلوبي فرض مفرداته على مفردات الإيقاع، لذا نراها انزاحت خدمة للتعابير، و هذا ما أعطى الأبيات الجمالية. وهو دليل مقدرة الشاعر في إيجاد مفردات لا تخرج عن الإيقاع، ففي البيت الأول حصل زحاف الخبن وهو على التوالي في التفعيلة الثانية والرابعة والخامسة والثامنة، فتحولت تفعيلة (مستفعلن) إلى (متفعلن) و(فاعلن) إلى (فعِلن)؛ وذلك استجابةً للتركيب اللغوي، مما أدى الغرض من دون اللجوء إلى إدخال الحشو لسد الثغرات الإيقاعية.

٤. البحر المتقارب:

و هو من «البحور العربية التي تميزت بموسيقاها الجميلة الغنائية»[١]. و سمي بالمتقارب «لقرب أوتاده من أسبابه... وقيل: بل لتقارب أجزائه، أي لتماثلها و عدم الطول والبعد فيها، إذ إنها خماسية كلها»[٢].

وإنّ نظام وحداتها الثمان (فعولن فعولن فعولن فعولن) المتكررة أكسبت الوزن رنة موسيقية وتناغمًا دافئًا، يتميز بالحركة والخفة، لذا شاع على ألسنة شعراء الأندلس، و هذا ما مكّنهم من تحويل التناغم الصوتي المسموع إلى وحدات إيقاعية جميلة[٣].

لكن نسبة وروده في أشعارهم لم تبلغ الكثرة والمكانة كما هو حال البحور السابقة.

والجدول في أدناه يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٦	٥	%١.٤
٢	الرمادي	١٣	٥	%٣
٣	ابن دراج القسطلي	٨٠٣	٢٢	%١٢.٤
٤	ابن شُهيد	٤٣	٨	%٩
٥	ابن زيدون	٢٤٤	١٢	%٩
٦	ابن الحداد	٣٣	٧	%٩.٨

فهذا الرمادي يقول في إحدى مقطوعاته:

أَلَستَ تَرى النـاسَ مثـلَ الظَبـاء ... يُسـدُّ سَـبيلهم بِالشَّـرَكْ
فبينـا تُفـارِقُ خـلاً فُوَاقًـا ... أُتيـتَ فَقيـلَ فُـلانٌ هَلَـكْ[٤]

إذ عبّر الشاعر من خلال أنغام المتقارب عن الأسى والشجن بسبب فناء الدنيا وزوالها، و سيطرة الشرَك عليهم وتقيد حريتهم، فأمسوا كالظباء. إنّ الشاعر حاول أن يوظف الموسيقى لصالح المعنى وجعل المتلقي يلمس ذلك الإحساس الذي يعيشه.

(١) الجديد في العروض: ١٥٨.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٨٥.
(٣) ينظر: هندسة المقاطع الصوتية: ٣٢٤.
(٤) شعر الرمادي: ٩٥-٩٦.

وهذا ابن زيدون يستعمل المتقارب لكن ليس بشكله التام، وإنما أدخل على تفعيلته (فعولن) علة (الحذف)[1] فصارت (فعو)، وهذا ما منحها الجمالية وانسيابية أكثر. يقول فيها:

سَـــأقنَعُ مِنـــكِ بِلَحـــظِ البَصَـــرْ وَأرضـــى بِتَســـليمِكِ المُختَصَـــرْ[2]

بهذا نرى كيف تعامل الشاعر الأندلسي مع الأوزان والأبحر من خلال التنوع والحرية في تشكيلها وعدم الالتزام ببحر من دون آخر، إلا أنّ نسبة الكثرة اختلفت من شاعر لآخر ــ كما بيّنا في الجداول ــ وهذا ما أعطى القيمة الجمالية والفنية لأشعارهم. أما البحور الأخرى فلها حضور أيضًا في شعر هذه الحقب ولكن بنسب متفاوتة بين الشعراء. والجدول في أدناه يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذه الأبحر:

ت	اسم الشاعر	الوافر		السريع		المديد		المنسرح		الخفيف		الرمل	
		الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة
١	ابن عبد ربه	٢٧	٩.٣ %	٢٠	٦.٩ %	١٣	٤.٤ %	١٢	%٤	١١	٣.٨ %	٥	١.٧ %
٢	الرمادي	٩	٦.٥ %	١١	%٨	٢	١.٤ %	٢	١.٤ %	١٠	٧.٣ %	٧	٥.١ %
٣	ابـــــن دراج القسطلي	٩	٥.٣ %	١	٠.٦ %	١	٠.٦ %	١	٠.٦ %	٦	٣.٥ %	٢	١.٢ %
٤	ابن شُهيد	-	-	١	١.١ %	-	-	٣	٣.٣ %	٤	٤.٤ %	٤	٤.٤ %
٥	ابن زيدون	١٥	١١ %	١١	٨.٥ %	-	-	٢	%١	١٧	١٢ %	١٧	١٢ %
٦	ابن الحداد	٥	٧.٤ %	٤	٥.٦ %	-	-	-	-	٣	٤.٢ %	١	١.٤ %

يتضح لنا من خلال ما سبق أنّ الشاعر الأندلسي استثمر بحور الشعر العربي في نظم أشعاره، إلا أنه لم يستعمل هذه الأبحر بشكل متساوٍ، فقد نظم على بعضها حتى أكثر كالطويل والكامل والبسيط، وقلَّ في بعضها الآخر حتى ندر كالرجز والرمل والهزج والمتدارك... إلخ، وهذه القلة ربما تعود إلى أنّ هذه البحور لا تصلح موسيقاها كي تعبر

(١) الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. ينظر: دراسات في العروض والقافية: ١٣٢.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٨٦.

عن ذاته ومشاعره وما وقع في بيئته من أحداث فأغلب هذه البحور شاذ قليل الاستعمال ليس عند الشاعر الأندلسي حسب، وإنما عند سائر شعراء العربية جميعًا[١].

ب. القافية:

وهي الركيزة الثانية لإتمام معنى الإيقاع الخارجي وتكملته، وتعرف بأنها «مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت و هي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة»[٢]. والقافية تتكون من «حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم (الروي)، فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تُبنى القصيدة وإليه تنسب، فيقال: قصيدة رائية، وقصيدة ميمية، وقصيدة نونية... إلخ»[٣].

والقافية وإن كانت جزءًا من حدود الإيقاع الحاصل من توالي الوحدات، إلا أنها تحتل مركز الصدارة في مسارات الضبط، وتوجيه الانسجام الصوتي صوب إثراء الجانب الوظيفي لنغم وحدة المبنى وتركيب القصيدة»[٤]. بهذا يكون عملها في ضبط إيقاع النص وموسيقاه، فضلاً عن منزلتها التي توازي منزلة الوزن، فهي تكون «متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مر فيه»[٥]. وتمنح القصيدة التناسق والتماثل اللذين يمنحانها القيمة الجمالية بما تضفي عليها من طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني[٦].

وبما أنّ للقافية قيمة جمالية وموسيقية ودلالية، لذا اهتم الشعراء الأندلسيون بقوافيهم كاهتمامهم بالوزن، آخذين بالحسبان المعنى الذي توضع فيه والملاءمة بينهما.

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ١١٦.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.
(٣) دراسات في العروض والقافية: ٩٤.
(٤) هندسة المقاطع الصوتية: ٣٥٩.
(٥) نقد الشعر: ١٦٧.
(٦) ينظر: في الشعرية: ١٣.

القافية المقيدة والقافية المطلقة:

وقد ورد النوعان في أشعار هذه الحقب، فالقافية المقيدة هي التي يكون رويُّها ساكنًا[١]، وهي قليلة الشيوع في أشعارهم، شأنهم في ذلك شأن الشعر العربي عامة[٢]. وهذا النوع لم يشكل ملمحًا جماليًّا كما في القافية المطلقة، لقلة استعمالها في النظم وتقيدها بالسكون. فهذا ابن عبد ربه يستخدم القافية المجردة[٣] في قوله:

يـــا مَـــنْ تَجلّـــدَ للزَّمـــا ... نِ أمّـــا زمانُـــكَ مِنْـــكَ أجْلَـــدْ
سَـــلِّطْ نُهـــاكَ عَلَـــى هَـــوَا ... كَ وَعُـــدَّ يَوْمَـــك لَـــيْسَ مِـــنْ غَـــدْ[٤]

ونراه يستعمل في مكان آخر القافية المؤسسة[٥]:

هتَـــكَ الحِجـــابَ عَـــنِ الضـــمائرْ ... طَـــرْفٌ بـــه تُبْلـــى الســـرائرْ
يَرْنُـــو فَيَمْـــتَحنُ القُلـــو ... ب كَأَنَّـــهُ فـــي القَلـــبِ نَـــاظِرْ[٦]

وما نلحظه أنّ ابن عبد ربه نظم على هذه القافية المقيدة من غير أن يسبقها بمد وهو أمر فيه عسر شديد، إلا أنّ ورودها على مجزوء الكامل عوض الشاعر عن ضيق القافية وثقلها. وهذ النوع يعطي للشاعر قدرة على النظم بسرعة أكبر مما تعطيه القوافي المطلقة؛ لأنّ الشاعر لا يلزم نفسه بالبحث عن الحركة الإعرابية التي تناسب الروي الذي نظم عليه قصيدته، وإنما يصب جل اهتمامه بالبناء الفني لقصيدته وإخراجها بأجمل صورة يتوقعها المتلقي، كقول الرمادي:

يـــا خُـــدُودَ الحُـــورِ فـــي إِخجالِهـــا ... قَـــد عَلتهـــا حُمـــرَةٌ مُكتَسَـــبَهْ
اغتَربنـــا أَنـــتِ مـــن بَجّانَـــةٍ ... وَأَنـــا مُغتَـــرِبٌ مِـــن قُرطُبَـــهْ[٧]

---

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٣) المجردة: هي القافية التي تخلو من الردف والتأسيس. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٤٨.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ٥٩.
(٥) التأسيس: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد يسمى الدخيل. ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: ٥٢.
(٦) ديوان ابن عبد ربه: ٨٣.
(٧) شعر الرمادي: ٥٣.

وكذلك يقول ابن زيدون:

وَتَـــــأَوَّدَت كَالغُصـــــنِ قـــــا بَـــلَ عِطفَـــهُ نَفَـــسُ القَبـــولْ[1]

فالشاعر يصف حبيبته وقد مالت مثلما يميل الغصن، إذا قابلت جانبه أنفاس الصَّبا، وقد ختم البيت بقافية مردفة تتكون من حرف الواو الممدود يليه حرف اللام الساكن.

وأما النوع الآخر من القوافي وهي (المطلقة) «التي يكون رويُّها متحركًا»[2]، فقد شغلت أكثر قوافي هذه الحقب كما هو حالها مع الشعر العربي. وتمتاز القوافي المطلقة بجمالها وإيقاعها المترنم ولا سيما إذا اتصل رويّها بألف الإطلاق التي تمد القصيدة بموسيقى طويلة تناسب حركات النفَس وامتداده، لذا يشعر السامع أنه يعيش مع أنغام وألحان رنانة حينما يقرأ من هذه القوافي، كقول ابن عمار من البحر الطويل:

أعلِّـــلُ نفســـي بالمكـــارمِ والعُـــلا وأذنـــي وكفـــي بالغنـــاء وبـــالغنى
ســـأقرن بالتمويـــل ذكـــرَك كلمـــا تعـاورت الأسـماء غيـرك والكنـى[3]

ويقول في نص آخر يهجو فيه المعتمد، وهو من المتقارب:

أعـــانق منـــك القضـــيب الرطيـــ ـــب وأرشـفُ مِـن فيـك مـاءً زلالا
وأقنـــع منـــك بـــدون الحـــرا م فتقســم جهــدك أن لا حــلالا[4]

إذ نلاحظ أنّ حركة التنوين في كلمة (ماءً) وكذلك الألف في (لا، حلالا) يزيدان من جمالية الأبيات التي وردت قبل الروي المطلق، وأغلب القصيدة يرد ما قبل رويّها على هذه الشاكلة مما زاد من جمالية القصيدة وإيقاعها الموسيقي.

وللقافية المطلقة أنواع وهي:

١. المطلقة المردفة: وهي القافية التي تأتي بعد حرف (مد) أو (لين)[5]، كقول ابن عبد ربه:

أَدَبٌ كمِثْـــلِ المـــاءِ لَـــوْ أَفْرَغْتَـــهُ يَوْمًـــا لَسَـــالَ كمـــا يَسـيلُ المـــاءُ[1]

(١) ديوان ابن زيدون: ١٥٩.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٣) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٦١.
(٤) م. ن: ٢٩٢.
(٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١٩٦/١.

وكقول ابن زيدون:
يـــا ناسِـــيًا لـــي عَلـــى عِرفانِـــهِ تَلَفـــي ذِكـــرُكَ مِنِّـــيَ بِالأنفـــاسِ مَوصـــولُ[٢]

٢. المطلقة المجردة: التي تكون خالية من الردف والتأسيس، كقول ابن عبد ربه:
لقَـدْ سَـجَعَتْ فـي جُـنْحِ لَيْـلٍ حَمامـةٌ فَأيَّ أسًى هَاجَتْ على الهائِمِ الصَّبِّ[٣]

٣. المطلقة المؤسسة: التي تأتي القافية بعد ألف يفصلها عن الروي حرف متحرك لا يلتزم ولكن حركته تلتزم[٤]، كقول ابن عبد ربه:
دِيـارٌ عفَـتْ تبكـي السـحابُ طَلولَهـا ومـا طَلـلٌ تبكـي عليـه السـحائبُ[٥]

يتضح لنا مما سبق أنّ الشاعر الأندلسي استعمل القوافي بأنواعها المختلفة، ومن خلال أغلب أحرف الهجاء - كما سنبين في الجدول - مما حقق ثراءً موسيقيًّا، وأضاف الكثير إلى قدرات الحروف في مجال النغم ولا سيما حين استعمال القوافي المردفة التي تأتي فيها حروف المد قبل الروي؛ لأنّ الكثير من أشعارهم يدخل في الغناء والترنم، لذلك جاءت في قوافيهم لتساعد على مد الصوت وتفجير طاقات النغم في الحروف المستعملة، ومن ثَمَّ إعطاء الجمالية والقيمة الفنية لأشعارهم[٦].

وبهذا تعاونت القوافي مع الأوزان في تحديد البنية الخارجية لموسيقى الشعر، فكان الإيقاع الرتيب الذي يوجه هذا الوزن أو ذاك، فالإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي إنّ النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق والتنظيم الذي يمنحها الجمال؛ لأنّ الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم[٧]. فالقافية إنما هي تكرار تلك الضربات المنظمة التي تُحدث ذلك الإيقاع، وتبوح عن الجمال الموسيقي والصوتي لكلٍّ من الوزن وتفعيلاته، والروي وحروفه وحركاته.

---

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٧.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٩٠.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٢١.
(٤) ينظر: العروض والقافية (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر): ١٦٢.
(٥) ديوان ابن عبد ربه: ٢٢.
(٦) ينظر: كتاب القوافي، للأربلي: ١٠٦.
(٧) ينظر: علم جمال الموسيقا: ٥٨/٤.

اسم الشاعر	الهمزة	الباء	الحاء	الدال	الراء	السين	العين	القاف	اللام	الميم	النون
ابن عبد ربه	٨	٢٤	٦	٣٠	٤٥	٩	١٥	٢٠	٣٧	٣٠	١٦
الرمادي	٣	٧	٥	١٣	١٧	٣	١١	٤	٢٢	١٣	١٦
ابن دراج القسطلي	٥	١٦	٨	٢٣	٢٠	٤	٧	٤	١٩	٢٠	١٢
ابن شُهيد	٢	١٢	٢	١٠	١٣	٢	٤	١١	٧	١١	٧
ابن زيدون	٤	١٧	٤	١٩	٣٠	٦	١٢	٤	٢٤	١٤	١٤
ابن الحداد	٣	١	٣	١١	٩	٣	٢	٣	٤	٣	١٤

جدول للأحرف الأكثر ورودًا في قوافي بعض من شعراء الأندلس

جماليات النسيج الداخلي (الموسيقى الداخلية):

تعد الموسيقى الداخلية جزءًا لا يتجزأ من البناء الفني للقصيدة العربية، فهي تسهم إلى جانب الموسيقى الخارجية في تكوين وحدة النص الموسيقية والصوتية، من خلال التنغيم الإيقاعي الذي تحدثه داخل ذلك النص(١).

وهذه الموسيقى تنشأ من اختيار الشاعر لكلماته ومعانيها وما يحققه فيها من تجاذب وتشابه وتواؤم وتماثل موسيقي، وهي قائمة على تكرار في الأصوات بصورة منظمة مرتبطة مع المعاني ومتناغمة مع الإطار الخارجي، بهذا يكون عمل الشاعر في تنظيم حركة الأصوات الداخلية، التي لا تعتمد على التفاعيل العروضية أو البحر وتوفير هذا العنصر أصعب وأشق بكثير من توفير الوزن(٢).

وإبداع الشاعر في الجمالية التي يمنحها للنص من خلال رصف الكلمات بعضها إلى البعض الآخر، ولمسها لمسة خفيفة تمنحها الانسجام النغمي، الذي بدوره يُحدث توافقًا نفسيًّا بينه وبين المتلقي(٣).

يتضح من هذا أنّ هناك عناصر عدة تدخل في تشكيل النسيج الداخلي للنص، منها طريقة اختيار المفردات ذات الجرس الموسيقي المتناغم مع التجربة الشعرية التي ينقلها الشاعر، وحسن توزيع الأصوات في النص الأدبي، وهذا العمل يحتاج لبراعة ودقة عالية كي يستطيع الشاعر من خلالها الوصول للشعور والعقل والسمع معًا. لذا كان الشاعر الأندلسي في هذه الحقب يهتم بموسيقى شعره اهتمامًا كبيرًا، فقد طبع قصائده بطابع السهولة والجمال، من خلال الألفاظ الرقيقة ذات النغم الجميل، مراعين مسألة انسجام هذه

(١) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين: ٢١٨.
(٢) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٧٤.
(٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ١٢٤.

الألفاظ بعضها مع البعض، لذا جاء شعرهم واضح المعنى سهلاً ذا وقعٍ عذب وموسيقى مؤثرة. وقد ساعدهم في ذلك اهتمامهم في استعمال الفنون البديعية من جناس وتكرار وطباق... إلخ، فكانت لهذه المحسنات أثر مهم، عمل على إشاعة الجمالية الموسيقية وإيجاد القيمة الفنية لأشعارهم.

١. الجناس:

وهو من وسائل التعبير الصوتية التي تناثرت في الشعر الأندلسي، وكان من عناصر تشكيل النسيج الداخلي للنص الشعري، معتمدًا في ذلك على موسيقاه الناشئة من عنصر التجانس بين الحروف والألفاظ المتجاورة في التراكيب الشعرية داخل النص(١). والجناس في أيسر مفاهيمه هو «تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة»(٢).

وقد نظر عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة للجناس نظرة جمالية فنية من خلال قوله: «أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا»(٣).

فللجناس مهمة تتعلق بالانسجام الصوتي من خلال المماثلة في الصوت، وأحيانًا في الوزن، والانسجام بين المعاني العامة من خلال ما يقوم به جرس اللفظ في الكلمتين المتجانستين، وهذا الجناس يعد سر الجمال في النص الشعري(٤).

وينقسم الجناس إلى قسمين: تام وغير تام.

فالتام: هو أن تتفق الألفاظ في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها(٥). وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعًا وجمالية.

ومن شواهده عند الشاعر الأندلسي في حقب دراستي قول ابن عبد ربه وقد اجتمع عليه العذاب مع الداء، فهل يقتله داؤه مع أنّ طبيبه موجود (الحبيبة). يقول:

أَيَقْتُلُنـــي دائـــي وَأنـــتَ طَبيبـــي قَريـــبٌ وَهـــلْ مـــنْ لا يُـــرى بقَريـــبِ(١)

(١) ينظر: دراسات في المعاني والبديع: ١٧٨.
(٢) دلالة الألفاظ: ٧٣.
(٣) أسرار البلاغة في علم البيان: ٦.
(٤) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٢٣٣/١.
(٥) ينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق: ١٥١، ١٦٤-١٦٥.

فقد جانس جناسًا تامًّا بين (قريب) و(بقريب). وقوله:

رأيْنــــا السَّـــيْفَ مُرتَـــدِيًا بِسَـــيْفٍ ... وعايَنَّـــا الجَـــوادَ علـــى الجـــوادِ[٢]

فـ (السيف) الأولى جاءت بمعنى الرجل الشجاع الذي كالسيف في قوته وحدته وصلابته، والأخرى تعني السيف السلاح. أما الشطر الثاني فوردت لفظة (الجواد) بمعنيين مختلفين أيضًا، فـ (الجواد) الأولى قصد الشاعر بها الكريم، وأما الأخرى فهو الفرَس السريع. إنّ الشاعر من خلال استعماله للجناس كوّن جمالية موسيقية للشطرين كليهما، جذب فيه ذهن السامع إليه.

وهذا ابن دراج القسطلي يتلاعب بألفاظه محققًا بذلك نغمًا موسيقيًّا في قوله:

وخلّـى القصـورَ البـيضَ والبِـيضَ كالـــدُّمى ... لِبِـيضٍ يُكَشِّـفْنَ العَمـى ويُجَلِّينـا[٣]

نجد أنفسنا أمام تلاعب لفظي بثلاث مفردات متجانسة (بيض القصور) و(بيض النساء) و(بيض السيوف)، جاعلاً للبيض الأخيرة قيمة مقابل خسارة الراحة والنعيم والجمال. وهذا تكرار يمثل رغبة الشاعر في استعمال الوجوه البلاغية من دون أن يمنح المقابل الانفعال إزاء لفظة (البيض) بأنواعه الثلاثة، إذ صاغ الشاعر عبارته تحت تأثير مفعم بحب الممدوح والإشارة ببطولته.

ويقول أبو جعفر بن الأبار:

لا تـــرضَ للحـــظ غَضّـــه ... والمـــحْ مـــن النـــورِ غضّـــه
خـــدُّ الربيـــع تبـــدّى ... فصِـــلْ بلحظِـــكَ عضّـــه
شـــقائق شـــقَّ قلبـــي ... رواؤهـــا واقتضّـــه[٤]

نلحظ أنّ الضربة الإيقاعية (غضة) في الشطرين الأول والثاني متجانسة جناسًا تامًّا، ولكن القيمة الجمالية تكمن في اختلاف الدلالة لكل منهما، إذ نجد أنّ هناك بونًا

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٢١.
(٢) م. ن: ٥٧.
(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ٢٤٠.
(٤) شعر أبي جعفر بن الأبار (بحث): ٨٠.

شاسعًا بينهما، فدلالة اللفظة الأولى تعني الكف والخفض، ودلالة الأخرى تعني الطري والنضر. وهذا التجانس قد أحدث تنغيمًا موسيقيًّا رتيبًا من خلال تكرار اللفظتين في بيت واحد. وجمالية دلالته المعنوية في رسمه لجمال الربيع وما فيه من أزهار تسحر العيون وتجعل الناظر إليها شاخصًا ببصره تجاه هذا الجمال والحسن دون أن تطرف له عين.

ويستعمل ابن زيدون هذا النوع من الجناس في مثل قوله:

لَــو تُرِكنــا بِــأَن نَعــودَكَ عُــدنا وَقَضَــينا الّــذي عَلَينــا وَزِدنــا[1]

استعمل الشاعر الجناس التام في الفعل (عدنا) الذي جاء بمعنى عيادة المريض والعودة. وهذا الاختلاف أوجد في البيت موسيقى رتيبة من خلال هاتين اللفظتين دون أن يشعر الثاني، فهو يحسن جمال البيت وما فيه من حكمة.

ويأتي المعتمد بن عباد ليقدم صورة مبتكرة تظهر من خلال جعل القافية مركزًا للجناس مع حشو البيت، يقول واصفًا لهوه:

أَيُّهــا الصــاحِب الّــذي فارَقَــت عيــ ـــني وَنَفســي مِنــهُ السَّــنا وَالسَّــناءَ
نَحــنُ فــي المَجلِسِ الَّــذي يَهَــبُ الــرا حَــةَ وَالمَســمَع الغنــى وَالغنــاءَ
نَتَعــاطى الَّتــي تُنَسِّــيكَ فــي اللَّــذْ ذَة وَالرقَّــة الهَــوى وَالهَــواءَ
فَأتِــهِ تُلــفِ راحَــةً وَمُحَيَّــا قَــد أَعَــدّا لَــكَ الحَيــا وَالحَيــاءَ[2]

لقد زاد الشاعر من النغم المتصاعد في القافية والحشو من خلال الألفاظ (السنا والسناء) و(الغنى والغناء) و(الهوى والهواء) و(الحيا والحياء)، واستثمر الشاعر هذا الترتيب الموسيقي الناشئ من علاقات التآلف بين عنصري الجناس دالًّا ومدلولاً، ليلفت انتباه المتلقي ويقنعه بفكرة التنفيس عن النفس في مجالس الأنس المطروحة في نسيج الأبيات. فالشاعر بهذا الجذب وطريقة الإقناع أعطى لنصه وموسيقاه الجمالية والقيمة الفنية العالية.

(١) ديوان ابن زيدون: ١٩٤.
(٢) ديوان المعتمد بن عباد: ٤٩.

أما الجناس (غير التام) فهو ما اختلف فيه اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها[١]. وقد احتل هذا النوع من الجناس مساحة واسعة في الشعر الأندلسي، كقول المصحفي:

فصـــيحٌ إذا اســـتنطقتَهُ عـــن زمانـــهِ وما خلتُ أنّ النورَ من قبل ينطقُ[٢]

إذ جانس بين لفظة (استنطقته) و(ينطق) وكلاهما من جذر لغوي واحد (نطق). و هذا الجناس يسمى عند البلاغيين بالجناس الاشتقاقي، و هو أن يأتي الشاعر بكلمتين يجمعهما أصلٌ لغوي واحد[٣]. وقد استغلَّ الشاعر هذا الاشتقاق ليعبر عن جمال الأزهار والربيع، راسمًا صورة شعرية من خلال الجناس. فقد شارك (الجناس) في تجميل الصورة فنيًّا وجعلها أكثر موسيقية من خلال رجوع صوت الصدى ــ اللفظة الأولى ــ في الشطر الثاني.

ومن صور الجناس عند الشاعرة عائشة القرطبية قولها في مدح المظفر بن المنصور بن أبي عامر:

أراكَ اللهُ فيـــــه مـــــا تريـــــدُ ولا برحـــــتْ معاليـــــهِ تزيـــــدُ[٤]

فالجناس الحاصل بين لفظة (تريد) الدالة على الرغبة والطموح، ولفظة (تزيد) الدالة على الزيادة والكثرة، كان له دوره الفاعل والمتميز في خلق جو موسيقي ينسجم مع طموح الشاعرة في التأثير في شخص الممدوح.

وهذا أبو بكر بن نصر أحد شعراء (البديع في وصف الربيع) يستعمل في نصه أكثر من جناس واحد، يقول فيها:

انظُـــرْ نســـيمَ الـــروضِ رقَّ فوجهُـــهُ لـــك عـــن أســـرّتهِ الســـريةِ يســـفِرُ
خَضِـــلٌ بريعـــانِ الربيـــعِ وقـــد غـــدا للعـــينِ وهـــو مـــن النضـــارةِ منظـــرُ
قـــد طُـــرزتْ منـــه البـــرودُ وطُـــرّزتْ بالوشـــي فهـــو مطـــرَّزٌ ومطـــرّرُ[٥]

(١) ينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق: ١٦٤.
(٢) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩١.
(٣) ينظر: فن الجناس، د. علي الجندي: ١٠٢.
(٤) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١١٣.
(٥) البديع في وصف الربيع: ٢٧.

إنّ الشاعر جاء بأكثر من جناس واحد، ففي بيته الأخير جانس بين (طرزت) و(طررت)، و جانس بين (مطرز) و(مطرر)، وهذا النوع من الجناس يسمى جناس التصحيف، وهو «أن تتفق الكلمتان خطًّا لا لفظًا»(١). والشاعر رسم صورة جميلة أسهمَ الجناس في إضفاء رونق لفظي عليها حين وصف الأرض وكأنها أُلبست ثيابًا تطرز بأبهى النقوش وأجمل الألوان.

واستعمل ابن زيدون الجناس غير التام في كثير من قصائده، منها قوله:

ينعَـتْ جنانـكِ تحـت صـوبِ غمامِـهِ وَصـفَتْ جِمامُـكِ واسـتلذّ جَنـاكِ(٢)

فالشاعر جانس بين ألفاظ (جنانك) و(جمامك) و(جناك)، وهناك إحساس يربط بين معاني هذه الألفاظ، فهناك صلة بين الحدائق والمياه الغزيرة والثمار الناضجة. فالكلمات لم تتشابه في حروفها حسب وإنما جمعتها بيئة تصويرية واحدة أضفت عليها إحساسًا مشتركًا زادها جمالاً وقيمة، فضلاً عن دورها فيما أحدثته من موسيقى في البيت.

٢. التكرار:

يعد التكرار واحدًا من أهم بواعث الموسيقى الداخلية في الشعر ومن أبرز الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشعراء. والتكرار هو «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تتشكل نغمًا موسيقيًّا يتقصده الناظم في شعره أو نثره»(٣).

والتكرار يعطي القصيدة أو البيت جمالاً لذلك «فهو عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطًا ينتظم الأبيات الشعرية التي يرد فيها كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال من خلال الموسيقى التي تشكلها»(٤). واللافظ المكرر كما تقول الناقدة نازك الملائكة: «ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وألا يكون لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية»(٥).

---

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٣٥٢/٣.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٤٢. وينظر: محمد بن عمار: ١٩٨، وديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٥٦.
(٣) جرس الألفاظ: ٢٣٩.
(٤) التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية (بحث): ١٧٥.
(٥) قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٤.

والتكرار عند الشاعر الأندلسي يأتي بأنواع مختلفة، منها تكرار الحروف، أو تكرار كلمات، أو تكرار جمل أو عبارات، يعمد الشاعر إلى اختيارها لتتناسب وما يكتب فيه من الأغراض. وليعطي من خلالها القيمة الفنية والجمالية لنصه، من خلال إحداث الأدغام والأصوات المكررة ليشد المتلقي إليه ويجذب من انتباهه عبر هذه الحروف والكلمات المكررة داخل النص الشعري.

فتكرار الحروف ورد بكثرة في شعر هذه الحقب، فقد كان من الوسائل المهمة في تكوين النسيج الداخلي للنص الشعري، فهو عبارة عن «اشتراك حرف واحد في أوائل الكلمات أو وسطها تكون له قيمة جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري»[١]؛ لأن «صوت اللفظ ومعناه يكادان يرتبطان برباط وثيق»[٢].

وتكرار صوت ما كأن يكون حرفًا أو حركة لا بد من أن تكون له دلالته المعنوية فضلاً عن جرسه الموسيقي. فهذا ابن عبد ربه الذي أدرك قيمة هذا التكرار وجماليته، يقول:

يـــا لؤلـــؤًا يَسْـــبي العقـــولَ أنِيقـــا وَرَشًـــا بَتقطيـــعِ القُلـــوبِ رَفيقـــا[٣]

فمن يتأمل في الحروف المكونة للبيت يجد أن حرف (القاف) قد تكرر خمس مرات؛ إذ كان له أهمية وأثر في رفد الموسيقى الداخلية، وجعلها مكملة لهيكلية البيت الشعري. ولا شك في أنّ حرف (القاف) يشارك حرف (العين) في الدلالة على عمق المشاعر[٤].

وقد يطغى الجانب النغمي والإيقاعي لتكرار حرف على الجانب الدلالي والإيحائي كما في قول ابن حزم:

لا مثـــل يومـــك ضـــحوة التنغـــيم فـــي منظـــرٍ حســـنٍ وفـــي تنغـــيم[٥]

(١) التكرار اللفظي (نوعه ودلالاته قديمًا وحديثًا) (رسالة ماجستير): ١٢٣.
(٢) التكرار بين المثير والتأثير: ٦٨.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٢٠. وينظر: ١٢١.
(٤) ينظر: الأصوات اللغوية: ٨٤، ٨٨.
(٥) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٣٤. وينظر: محمد بن عمار الاندلسي: ٢٢٠.

وتكرار حرف (الميم) خمس مرات أحدث جمالاً واتساقًا في التنغيم الناجم عن السياق، وقد ساعد وجود النون والتنوين على إحداث هذه الجمالية في التنغيم. فالتجاور والتناغم بين الحروف أحدث رنينًا موسيقيًّا في الشعر(١).

ويكرر ابن زيدون أكثر من حرف في البيت الواحد، كقوله:

حَســـبُنا سُـــكرٌ جَنَتـــهُ ذِكَـــرٌ دونَـهُ السُّـكرُ الّـذي يَجنـي السَّـكَرْ(٢)

إذ كرر الشاعر كلاً من حرف (السين) و(الكاف) و(الراء) أربع مرات. و هذا أحدث جرسًا موسيقيًّا متناغمًا تردد عبر البيت؛ مما أوجد توازيًا في الأنغام كما يحدث في الموسيقى من تركيب نغمة على أخرى.

ويقول في بيت آخر:

أَلّا وَقَـد حـانَ صُـبحُ البَـينِ صَـبَّحَنا حَـينٌ فَقـامَ بِنـا لِلحَـينِ داعينـا(٣)

لقد كرر الشاعر صوت (الحاء) خمس مرات، و هذا التكرار لم يكن اعتباطًا، بل جاء منسجمًا مع الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر من يأس و عذاب بعد فراق الحبيبة (ولّادة). فإذا علمنا أن صوت الحاء صوت حلقي(٤) عرفنا أن الشاعر حاول أن ينفّس عن همومه من خلال استعماله لصوت (الحاء) العميق المخرج، فهي تخرج لتتجاوب، وتفصح عن كوامن الحزن الداخلي التي يكبتها الشاعر. بهذا كان استعماله لهذا التكرار قيمة جمالية عبرت عن حالة شعورية امتلكت الشاعر ونفسه وعواطفه وانفعالاته.

ويمتد التكرار إلى مساحة صوتية أوسع، وذلك بتكرار الكلمات، و هذا كثير في الشعر الأندلسي، إذ يقوم الشاعر بتكرار لفظة بعينها في البيت الشعري الواحد أو ما بعده من الأبيات لغرض زيادة النغم وتقوية الجرس(٥). وهذه الكلمة المكررة تحقق دلالة شعرية يستجيب لها وجدان المتلقي وإحساس الشاعر(٦). ولذا اعتمد الشاعر الأندلسي على هذا

(١) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: ١٤٤.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٥١.
(٣) م. ن: ٦٥.
(٤) ينظر: علم اللغة، د. حاتم الضامن: ٥٤.
(٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٤٩٥/٢. ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٣٨/٢.
(٦) ينظر: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء (بحث): ٩.

الأسلوب البلاغي في شعره، ليضفي قيمة جمالية تتأتى من خلال المعاني التي بُعثت عن طريق الإيحاء والخيال.

فهذا الرمادي يصف لحية طويلة في قوله:

مـــا يَخطَـــرُ الطـــائرُ فـــي جَـــوِّهِ إلا هـــوى فيهـــا مِـــنَ الهيـــدِ
فَبَينَمـــا الحـــائنُ فـــي جَـــوِّهِ مُمتَنِعًـــا إذ صـــارَ فـــي الأيـــدي[1]

فقد كرر الشاعر لفظة (جو هـ) ليعطي دلالة واقعية على طول اللحية، وعدم نظافتها، فهي تُسقط الطائر في الجو. وحقق الشاعر تناغمًا موسيقيًّا مؤثرًا داخل البيتين، فضلاً عن تقارب مخارج الحروف. وقد بدا صوت الهاء واضحًا فيها، وهو صوت هادئ يبعث الاستقرار والسكينة في القلب حين سماعه وتكراره.

ومن ثَمَّ نراه يعود في أخرى ليكرر لفظتين في بيت واحد، يقول فيها:

بَحـــرٌ تَفَجّـــر مِـــن لَيثَـــينِ مُلـــتَطِمٌ يـا مَـن رَأى البَحـرَ مِن لَيثَينِ يَنفَجِرُ[2]

فقد كرر الشاعر لفظة (بحر) و(ليثين) في هذا البيت، وهذا التكرار له أثره النفسي في إضفائه للدلالة على الممدوح. فلفظة البحر ارتبطت بالكرم والجود، كما أن لفظة الليث ارتبطت بالشجاعة والقوة. فالتكرار كوّن إيقاعًا موسيقيًّا ودلاليًّا في نسيج البيت الشعري مما أعطاها القيمة الجمالية في الإيصال والتأثير.

أما الشاعرة حمدونة بنت زياد فتكرر في غزلها ألفاظ (وادي) و(روض):

أبـــاحَ الـــدمع أســـراري بـــوادي لـــهُ للحســـنِ آثـــارٌ بـــوادي
فَمـــن نهـــرٍ يطـــوفُ بكـــلِّ روضٍ وَمِـــن روض يـــرفّ بكـــلّ وادي[3]

فقد أسهمت هذه الألفاظ المتكررة في خلق إيقاع ذي رنة موسيقية متساوية، من خلال إضفاء جوٍّ من الإيحاء الذي كوّنه تكرار اللفظتين، فضلاً عن تقوية الدلالة ودفعها إلى الأمام من خلال تبيان الشاعرة للوعتها بمن تحب ودموعها التي فاضت من أجله. فجمالية النص في الانفعال العاطفي بين الشاعرة وحبيبها، التي زاد منها وقع التكرار داخل النص.

وهذا ابن زيدون يقول:

كُنـتِ المُنـى فَـأذَقتِني غُصَـصَ الأذى يـا لَيتَنـي مـا فُهـتُ فيـكِ بِلَيتَنـي[1]

---

(١) شعر الرمادي: ٦٦. والهيد: الخوف والفزع. ينظر: لسان العرب: مادة (هيد).
(٢) شعر الرمادي: ٧٠.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٣، وينظر: السميسر حياته وشعره (بحث): ١٤٠.

فقد أدى تكراره للفظة (ليتني) إلى إيجاد موسيقى في البيت زادت من جماله النغمي. وذلك بإيجاد نوع من الطرب في نفس المتلقي لما في تكراره هذا من تلقائية من دون تكلف.

ويلجأ يحيى بن هذيل إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة من خلال تكراره لقوله: (كأن ليلي)، فنجد هيمنة واضحة لهذه العبارة في تكوين الصورة وإعطاء الموسيقى داخل نصه. يقول فيها:

كأنَّ ليلي وفي أعلاهُ أنجمُهُ ... لمَّا تأوهتُ في ظلمائِهِ شابا
كأنَّ ليلي شريكي في الهَوَى فإذا ... فكَّرتُ فكَّرَ والبلوى لمن خابا
كأنَّ ليلي فيه محتجبٌ ... غيرانُ سدَّ على معشوقتي بابا[٢]

إذ نلاحظ كيف أسهم تكرار المقطع الصوتي (كأن ليلي) في إظهاره لمعنى (القلق)، وكذلك خلق محورًا صوتيًّا يثير المتلقي من خلال الإحساس بما يحسه الشاعر من قلق وشعور بالضياع في ليله الذي جعله كإنسان يشيب ويغار ويفكر، فقد أعطى الشاعر من خلال التكرار الجمالية والإبداع لنصه الذي عبّر فيه عن ذاته القلقة.

ويستعمل ابن دراج القسطلي هذا النوع من التكرار لذكر مناقب المرثي وإعطاء المتلقي صورة عنه من خلال الإيقاع والموسيقى الذي يُحدثُه التكرار، يقول فيها:

فلَهفي عَلَيْهِ والكُمَاةُ تهابُهُ ... ولهفي عَلَيْهِ والملوكُ مُطِيعُوهُ
ولهفي عَلَيْهِ والوغى تَسْتَخِفُّهُ ... ولهفي عَلَيْهِ والكتائِبُ تَقفُوهُ[٣]

فالشاعر يمضي على هذا النحو يذكر التركيب (لهفي عليه) ويليه إحدى مناقب المرثي في أربعة أبيات تلي هذين البيتين. ومن خلال هذا التكرار كوّن الشاعر صيغة إيقاعية تناغمت مع الجو الحزين لغرض الرثاء. فجاء وقع أنغامها كوقع الضرب على الصدر جراء الحزن وهذا ما أعطى الجمالية والإيقاع داخل النص الشعري.

وهذا أبو بكر بن القوطية يقول:

فتراهُ طَولَ نهارِهِ مُتَجَرّدًا ... من عَرفهِ ومع الدَّياجي مُلتبِسْ

---

(١) ديوان ابن زيدون: ١٨٢. وينظر: م. ن: ٣٧. وديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٥٤.
(٢) شعر يحيى بن هذيل القرطبي: ٧٢.
(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ٢٣٧.

وَتَـــراهُ طَـــولَ نَهـــارِهِ مُتَوَحّشًـــا فـــإذا دنـــا وقـــتُ الظـــلامِ لَـــهُ أنِـــسْ[1]

إذ يكرر الشاعر عبارة (تراه طول نهاره) التي تصور حال زهرة (الخيري) النمام، فهو طول نهاره متجرد من الرائحة ومتوحش، فإذا جاءه الليل فاح عطره وأنس. فكوّن الشاعر إيقاعًا موسيقيًّا جميلاً بهذا التكرار الذي جذب المتلقي إليه وجعله يتخيل صورة هذه الزهرة (الخيري) وفعلها في النهار.

وابن عمار يقول:

قنعـت بمـا عنـدي مـن الـنعم التـي يفسـرها قـولي قنعـت بمـا عنـدي[2]

إنّ تكرار الشاعر لجملة (قنعت بما عندي) هو دليل على رضاه بما أعطي، وجمالية أراد الشاعر تكرارها ليزيد من وقع المعنى وإيصال صورة الرضا التي عليها الشاعر للمتلقي (الممدوح).

إنّ الشاعر من خلال التكرار بشتى أنواعه أحدثَ نوعًا خاصًّا من الإيقاع، تستلزمه العبارة لأغراض فنية وجمالية ونفسية...[3]، فضلاً عن ذلك فإنّ كل عبارة فيها لفظ مكرر يكون حدًّا فاصلاً لموقف نفسي معين، وتحمل دفعة شعورية معينة، تتناغم وتنسجم في موقع موسيقي مقسم ومتساوٍ مع لاحقاتها وسابقاتها[4].

(١) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٣.
(٢) محمد بن عمار الأندلسي: ١٩٩.
(٣) ينظر: الإعجاز الفني في القرآن الكريم: ٢٣١.
(٤) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: ٦٧.

٣. ردّ العجز على الصدر (التصدير):

وهو ضرب من ضروب التكرار، يرد في الشعر بأن «يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره أو صدر الثاني»[١]، لإحداث نغمة موسيقية في حشو البيت الشعري، وتكوين قيمة جمالية من ورائها. وتكمن أهميتها في شد الانتباه والذهن للمتلقي إلى أهمية الكلمة المكررة وما ترمي إليه من دلالة.

ورد العجز على الصدر مفهوم عام له مسميات أخرى مثل التصدير[٢]، ويعد من الأسس الجمالية للإيقاع عامة ولا سيما في القافية؛ إذ يكون على صلة وثيقة بها من خلال العمل على تحقيق تجانس صوتي جمالي بين مفردات البيت الشعري، وتكمن قيمته الجمالية في إكسابه «البيت الذي فيه أبّهة ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وحلاوة»[٣].

ولقد وُجد هذا الفن البديعي بكثرة في الشعر الأندلسي، فكان قيمة جمالية مضافة الى باقي القيم التي أراد من خلالها الشاعر تقوية موسيقاه ونسيجه الصوتي الداخلي.

وقد جاءت هذه الكثرة في استعمال هذا الفن البديعي عند الشاعر الأندلسي على أنواع، هي:

١. مجيء إحدى اللفظتين في أول صدر البيت والأخرى في نهاية عجز البيت، كقول ابن عبد ربه:

قَضـــــى اللّهُ بالحـــــبِّ لـــــي فَصَـــبرًا علـــى مـــا قَضـــى[٤]

فوردت لفظة (قضى) في صدر البيت وعجزه، مما أحدث تناغمًا بين بدء البيت الشعري ونهايته، فتكاملت الدلالة بين الشطرين، وانسجم المعنى والتعبير من خلال التصدير. ويقول الرمادي:

تســـــتر أوراقـــــه زمـــــرُّدةٌ لـــيلاً وَعنـــدَ النَّهـــار لا تســـتر[٥]

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٩٠/٢.
(٢) ينظر: البديع في نقد الشعر: ٥١،
(٣) العمدة: ٤/٢.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٠.
(٥) شعر الرمادي: ٦٨.

فقد جاءت اللفظة (تستر) أول صدر البيت والأخرى في نهايته، والشاعر بردّه هذا أضاف جمالاً موسيقيًّا فضلاً عما تركه التكرار من أثر أسهم في تعميق دلالة المعنى الذي قصده الشاعر.

ونجد مثل هذا النوع من التصدير عند ابن زيدون في قوله:

لَيــتَ شِــعري وَالــنَّفسُ تَعلَــمُ أَنَّ لَيــ ـــسَ بِمُجـدٍ عَلـى الفَتـى لَيـتَ شِـعري[1]

إذ كـرر عبـارة (ليـت شـعري) فـي بـدء البيـت ونهايتـه، ممـا أضـاف مـن خـلال الموسيقى معنًى وجمالاً زاد من الوقع الصوتي وانسجامه الدلالي.

وهذا إدريس بن اليمان يقول:

أميــرُ النــورِ يــأمرُني بشــربٍ ولســتُ أُطيــقُ عصــيانَ الأميــرِ[2]

فقد استعمل الشاعر التصدير بذكره (الأمير) في طرفي البيت، مما أسهم في خلق موسيقى البيت وجماليته، فضلاً عن رفدها للجانب الدلالي. والشاعر جاء بلفظة (الأمير) معرفًا بالإضافة في بداية البيت، ومعرفًا بـ (أل) التعريف في نهاية البيت؛ لأنه أراد أن يؤكد صفة (أمير الأنوار) لزهرة (الياسمين) بوصفه له بـ (الأمير) الذي يأمر وينهى.

٢. مجيء إحدى اللفظتين في الحشو والأخرى في نهاية عجز البيت. من ذلك قول ابن عبد ربه:

يــا طَــولَ ليــلِ المُبتلــى بــالهَوى وصُــبحُهُ مــن ليلــهِ أطْــولُ[3]

فكلمة (أطول) التي في آخر البيت ترتبط معنويًّا وموسيقيًّا بكلمة (طول) التي جاءت في صدر البيت، فالليل بثقله على الشاعر جعله يئنّ تحت وطأته. لذا جاء الشاعر بلفظة من جنسه، مع وجود علاقة في المناسبة لترسيخ الفكرة وإعطاء الجمالية لموسيقى البيت.

ومن ذلك قول الرمادي وهو يشتكي قلة صبره على رؤية جمال الحبيب الذي شغف قلبه:

---

(١) ديوان ابن زيدون: ٧٧.
(٢) إدريس بن اليمان (حياته وشعره): ٣٥.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٤٦.

قالوا اصطبر وَ هوَ شَيءٌ لَستُ أعرفُهُ مَن لَيسَ يعرفُ صَبرًا كَيفَ يصطَبرُ(١)

فقد ردّ العجز (يصطبر) على صدر البيت (اصطبر)، وبذلك خلق الشاعر قيمة جمالية من خلال الدلالة المعنوية التي أسهمت في إغناء وإبراز الجانب الموسيقي وجماليته في النسيج الداخلي للبيت.

ويقول ابن زيدون:

لَكَ صالِحُ الأعمالِ إذ شَيَّعتَها بِالبِرِّ ساعَةَ تُعرَضُ الأعمالُ(٢)

فقد وافق آخر كلمة في البيت (الأعمال) كلمة في الصدر، وهذا التوافق أعطى موسيقى رتيبة للبيت.

٣. مجيء إحدى اللفظتين في آخر الشطر الأول والآخر في نهاية عجز البيت. من ذلك قول ابن عبد ربه:

ما بالُ رَسمِ الوَصْلِ أضْحَى دَاثِرًا حَتّى لقَدْ أنْكَرتَني مَا قَدْ دَثَرْ(٣)

فقد ذكر الشاعر في نهاية صدر البيت مفردة (داثرًا) وكررها في نهاية عجز البيت (دثر). والشاعر عبر عن هجر الحبيبة حتى لم يعرف للوصل طريقًا لأنّ رسومها قد مُحيت، محققًا بذلك نغمًا موسيقيًّا عاليًا زاد من الإيقاع والدلالة.

ومن ذلك أيضًا قول الرمادي وهو يصف البرق والرعد، إذ يقول:

أو أسدُ الشَّرى في مذهبات سَلاسلٍ إذا هِيَ دارَت نُهنِهَت في السَّلاسِلِ(٤)

فقد ردّ الشاعر صدر البيت على عجزه في قوله: (السلاسل)، محققًا التناغم الصوتي للموسيقى الداخلية، ومعززًا لأثر الإيقاع الذي جاء منسجمًا مع قوة الألفاظ التي استعملها الشاعر في وصف البرق، بذلك يكون قد جعل لنصه قيمة جمالية من خلال استعماله لهذا الأسلوب الجميل.

وتلجأ الشاعرة زينب المرية إلى هذا اللون في عتابها لزوجها، إذ تقول:

---

(١) شعر الرمادي: ٦٩.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٨٤. وينظر: محمد بن عمار الأندلسي : ٢٩٠.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٨٤.
(٤) شعر الرمادي: ١٠٥.

ولـــو أن أهلـــي يعلمـــون تميمـــةً مـن الحـب تشـفي قلّـدوني التمائمـا[1]

إذ كررت الشاعرة كلمة (تميمة) مستفيدة من أنغامها وجرسها الموسيقي الحزين في تصوير الحالة الشعورية التي أصبحت عليها جرّاء الحب. فقد تضافر الجانب الدلالي (المعنوي) مع الجانب الموسيقي (للتصدير) في تكوين قيمة جمالية استطاعت الشاعرة الإبداع فيها وإيصالها للمتلقي.

ويقول ابن دراج:

إنْ كَـانَ أبـدعَ واصـفٌ فِـي وصـفِهِ فلقـد تقاصَـرَ عـن بـديع صِـفاتهِ[2]

فقد جاء في هذا البيت نوعان من التصدير بين كلٍّ من (وصفه) و(صفاته)، وكذلك بين (واصف) و(صفاته) أيضًا. وهذا التكرار الذي قام به الشاعر للكلمات (واصف) و(وصفه) و(صفاته) ليؤكد صفات الورد التي قصر عنها كل من وصفها. وقد أسهم كل من التكرار والجناس فضلاً عن التصدير في زيادة موسيقى البيت ورسم قيمه الجمالية.

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٨.
(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ٤١.

٤. الطباق (التضاد):

تكمن القيمة الإبداعية لجمالية النص الشعري فيما يعتمل داخله من علاقات مغايرة أو متضادة. وهذا ما يمنح النص بعدًا جماليًّا يؤثر ويحرّك ذهن المتلقي. ولكنّ هذا الجانب مرهون بلغة الشاعر ومدى مقدرته وموهبته في صياغة الشعر والجمع بين الأشياء المختلفة والمتباعدة.

ويحصل الطباق إذا ما جُمع بين الشيء وضدّه في كلام أو في بيت شعر(١)، مثل الجمع بين البياض والسواد والحَر والبرد... إلخ.

ويعد الطباق من الوسائل التي تحقق الموسيقى الداخلية، فالموسيقى فيه تعتمد على الإيقاع الذي يُحدِثُهُ الاختلاف والتنوع، ومن المعلوم أنّ الطباق «من أسباب قوة التركيب»(٢)؛ لأنّ الجمع بين الأضداد يخلق صورًا ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيهما بينها عقل القارئ ووجدانه، فضلاً عما يُكسب الألفاظ من موسيقى تمنح البيت وقعًا مميزًا وقيمة جمالية تتولد عنها صور مسموعة تزيد من حيوية النسيج الصوتي الداخلي للنص الشعري.

والتضاد من الأساليب التي تخلق تناقضًا بين طرفي الكلام؛ لأنّ «العلاقة بينهما ليست بعيدة فقط وإنما متناقضة»(٣). وهذا التناقض لا نقصد به تناقض الدلالة على مستوى النص وإنما بين الألفاظ المتضادة بحسب كالليل والنهار، ويكون إيرادها لتبيين المعنى بصورة أوضح وأشد، فضلاً عما يضفيه من موسيقى وجمالية حين تتقابل الألفاظ المتناقضة أو المتخالفة في المعنى فيحدث نوع من التداعي والتبادر في سياق التعبير(٤). وقد شكّل الطباق في الشعر الأندلسي ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا لكونه من الأشكال التعبيرية المهمة التي استخدمها الشعراء لتوصيل أفكارهم. وكانت حياة الشاعر الأندلسي مليئة بالتضاد في كل شيء، مما خلق لهم جوًّا نفسيًّا متوترًا، يتضح لنا من خلال الكثير من النصوص التي تضمنت تضادًّا بين ألفاظها. فالشاعر يرتكز على الطباق لإدراك ما حوله

(١) ينظر: علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع): ١١٢.
(٢) الأسلوب، أحمد الشايب: ١٩٧.
(٣) الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث (بحث): ٥٧.
(٤) ينظر: لغة الشعر عند المعري (دراسة لغوية فنية في سقط الزند): ٣٠.

من أضداد وجعلها تعبر عن مشاعره تجاه هذه الأضداد، لذا كان صورة أكثر تعبيرًا عن الحالة النفسية التي يمر بها.

فهذا ابن عبد ربه حينما يريد أن يوصل حالته في عدم النوم لم يجد أفضل من الطباق أسلوبًا يحمله هذا المعنى. يقول فيها:

يَطيبُ لـيَ السُّهادُ إذا افْترَقنا وأنتَ بهِ يَطيبُ لكَ الهُجوعُ[1]

فبأسلوبٍ معروف قدّم لنا هذين النقيضين (السهاد) و(الهجوع)، فالأول يمثل حالة الشاعر في عدم النوم جرّاء فراق الحبيب، في حين نجد هذه الحبيبة غارقة في نومها (الهجوع) غير مبالية به وبعذابه. وجمالية المعنى ودلالته في قوله: (يطيب لي السهاد) إذ جعل للسهر وعذاب الفراق طعمًا حلوًا، ومراد الشاعر في هذا إيصال رسالة للحبيب عن عدم تذمره وصبره ورضاه عنها.

ونجده أيضًا يستغيث بلحظات اللقاء وحلاوتها في يوم الفراق وحرارته، يقول فيها:

فيا بَردَ اللقاءِ على فُؤادي أجِرْني اليومَ من حَرِّ الفِراقِ[2]

إنّ الشاعر من خلال الطباق أعطى جمالية موسيقية ونغمًا حزينًا لما هو عليه في لحظة الفراق، إذ طابق بين لفظة (برد) و(حر) وبين (اللقاء) و(الفراق)، فاللفظتان (برد، اللقاء) يمثلان حالة السعادة والفرح، و(حر، الفراق) يمثلان حالة الحرمان والانتهاء. ولعلّ ابن عبد ربه استطاع أن يجذب المتلقي ويجعله يشاركه عواطفه من خلال التضاد في نصوصه الشعرية.

ومن أمثلة الطباق الإيجابي قول الشاعرة أُنس القلوب:

قَدَّمَ الليلُ عندَ سيرِ النهارِ وبدا البدرُ مثلَ نصفِ السوارِ[3]

فقد جمعت بين المتضادين (الليل) و(النهار) لتعبر عن زمن لقائها بذلك الحبيب، وهذا الزمن نفسه نراه عند الشاعرة ولّادة بنت المستكفي يطول ويقصر حسب حالتها مع الحبيب. تقول في ذلك:

---

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٧.
(٢) م. ن: ١١٩.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٤١.

إِن يَطُـــل بَعـــدَكَ لَيلـــي فَلَكَـــم بِـــتُّ أشـــكو قِصَـــرَ اللّيـــلِ مَعَـــكْ[1]

فالشاعرة استفادت من الطباق (التضاد) في إيضاح مشاعرها الإنسانية المتباينة في حال قربها وبُعدها عن الحبيب. لذا نراها طابقت بين (يَطُل) و(قِصَر). بهذا نرى كيف أفادت الشاعرة الأندلسية من مطابقتها في عرض حالتها النفسية، وتكوين صورة جميلة حول مشاعرها في حالتي الفرح والحزن، وإيصال الاضطراب الذي يكون عليه العاشق في كلا الحالتين.

ونجد الشاعر عبادة بن ماء السماء يكرر المعنى بلفظ مغاير في قوله:

كأنّـــهُ فـــي وجيـــزِ خَطرتِـــهِ خيالُـــهُ إذ ســـرى فلـــم يقـــفِ[2]

فقد طابق بين لفظة (سرى) و(لم يقف). و هذا النوع من التضاد ذو قيمة جمالية ودلالية، ولأنها تحتاج لذهنٍ صافٍ ورؤية أكثر كي يُهتدى إليها.

وأما الحاجب المصحفي فيخلق من خلال علاقات التضاد المركب جمالية وموسيقى في قوله:

تأمّـلْ فهـل مـن طـالعٍ غيـرِ آفـلٍ لهـنّ وهـل مـن قاعـد لقيامِهـا
وعـاينْ فهـل مـن عـائشٍ برضـاعِها مـن النـاس إلّا ميـت بفطامِهـا[3]

فقد كوّن من خلال علاقات التضاد في البيتين قيمة جمالية ونفسية من خلال صورة التشاؤم الذي كوّنته المتضادات الموجودة في البيتين، فقوله: (طالع، آفل) و(قاعد، قائم) و(عائش، ميت) و(رضاع، فطام)، فهذه الألفاظ تدل على الانقطاع والانتهاء، و هذا مما زاد وقع الموسيقى الحزينة ذات النغم المتشائم في البيتين.

ونجد ابن دراج يكوّن دلالة جمالية حول زهرة (النيلوفر)، عاقدًا مقارنة من خلال التضاد، يقول فيها:

يلاقـــي الصَّـــباحَ بيمنـــى جَـــوَادٍ ويُخْفِـــي الظَّـــلاَمَ بيمنـــى بخيـــلِ[4]

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٤١.
(٢) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٥٢.
(٣) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩٨. وينظر: ديوان ابن زيدون: ١٩٥، ومحمد بن عمار الاندلسي: ٢٢٥.
(٤) ديوان ابن دراج القسطلي: ٤٣. وينظر: ديوان عبد المجيد بن عبدون اليابري: ١٢٧.

إذ بدأ الشاعر بتكوين علاقة جميلة بين كل لفظة وما يضادها، ففي قوله: (يلاقي، يخفي) و(الصباح، الظلام) و(جواد، بخيل) أعطى صورة جميلة لفعل هذه الزهرة (النيلوفر) حين تفتحها نهارًا وانضمام أزهارها ليلاً. فالشاعر لم يكتفِ بأن طابق بين لفظتين، بل عمد إلى مطابقة أكثر من ذلك، مستثمراً المساحة الصوتية لهذا التضاد وصوره، وما يبثه من قيم جمالية من خلال الإثبات والإنكار اللذينِ أوجدهما الشاعر داخل البيت الشعري.

الخاتمة

الحمدُ لله الذي بفضله تتمُّ النعم، وأصلّي وأسلّم على سيد المرسلين محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

أمَا وقد انتهيتُ - بحمد الله - من كتابة هذه الدراسة وأوشكتُ أن أُلقي عصا الترحال، فقد آنَ لي أن أسجّل بعض النتائج التي توصلت إليها في مسيرة البحث مع مفاهيم الجمال عند الشاعر الأندلسي وقيمها التي جاءت في شعره، وهي على النحو الآتي:

- لم أجد لمفردتَي (القيمة) و(الجمال) في المعجمات العربية معنًى محدّدًا يعطيهما هويتهما المستقلة، إذ إنّ أصحاب المعجمات العربية يكادون يتفقون على معانٍ عدة تدور في إطار قدر الشيء وثمنه أو الاستقامة والاعتدال فيما يخص القيمة. وأما الجمال فيدور في إطار كل ما يثير البهجة والسرور في النفس سواءٌ أكان عن طريق الحواس أم الذهن وما يتولّد عن هذا المعنى من معانٍ فرعية أخرى ليست بمنأى عن هذا المفهوم.
- في دراستي لمفهوم الجمال لاحظتُ أنّ الفلاسفة ينظرون إليه نظرة عقلية وأخلاقية، إذ اتخذوا العقل فيصلاً للحكم فيه محاولين إبعاد الحس والشهوات المرتبطة به للوصول إلى الحقيقة التي ينيرها العقل؛ ثم ربطوا مبحث الجمال بالمطلب الأخلاقي الذي يسعون إليه، وهو الوصول إلى الخير والسعادة. أما النقاد فقد استقوا مقاييسهم الجمالية من خلال اطلاعهم على الأدب العربي ولا سيما الشعر الجاهلي وملاحظتهم للحياة الاجتماعية في عصرهم، فضلاً عن إحساسهم الشخصي بالجمال، مراعين في مقاييسهم وأحكامهم الجمالية بين العقل والإحساس.
- استطاع الشاعر الأندلسي أن ينتقي قيم الجمال من عنصرين أساسيين هما: الطبيعة والإنسان (الذات والآخر). فالارتباط وتأثير الذات بالآخر كان من خلال الإحساس والانسجام والتناغم الذي وجد بين الشاعر (الذات) والمتلقي (الآخر). أما الطبيعة فكانت تؤثر في الشاعر من خلال إحساسه بجمالها ومدى ارتباطها بذاته العاشقة لهذا الجمال. فالطبيعة تمتلك قيم الجمال التي تلفت نظر الشاعر إليها فتثير إعجابه واهتمامه من خلال تناسقها وانسجامها وما تحويه من وحدة تؤلف بين تلك الأجزاء المختلفة.

- انعكست الحياة الخاصة بالشعراء على نصوصهم فجاءت مرآةً للواقع الذي يحيط بهم، وما عاناه الأندلسي من شعوره بالنقص وشكواه من النبذ وعدم إعطائه المكانة المستحقة، كوّن في ذاته شعورًا بالتفرد ومحاولة إبراز المكانة وذيل الإعجاب، فصوّر هذا الشعور تصويرًا وجدانيًّا صادقًا صادرًا عن إحساس مرهف وقلق مما يحيط به، ومحاذر له.
- تميزت الشاعرة الأندلسية بالكثير من الجرأة والصراحة والقدرة على الإفصاح عن مشاعرها تجاه الرجل، ولا سيما في أغراض الغزل والعتاب والهجاء. فكان الرجل قيمة جمالية تحاول الوصول إليه في شعرها سلبًا كان أم إيجابًا.
- فيما يخصُّ القيم الجمالية المرغوب فيها لدى الرجل التي توصلتُ إليها من خلال استقراء أشعار المرأة الأندلسية، وجدنا غلبة القيم المعنوية منها على المادية مع ملاحظة ظهور الكثير من القيم المادية أيضًا في أشعارهنّ، إلا أنها لم تبلغ مدى القيم المعنوية التي طغت على موروثهنّ الشعري بصورة واضحة ومميزة.
- فيما يخص القيم الجمالية الخاصة بالمرأة الأندلسية من خلال نظرة الشاعر إليها فقد وجدتُ غلبة الجانب الحسي (المادي) على الجانب المعنوي؛ مما جعلها قيمة جمالية حاول الشاعر الوصول إليها في شعره من خلال ذكره وتغزله بمفاتنها الجسدية من وجه ، وشعر، وقوام... إلخ قبل القيم الروحية فيها.
- عشق الشاعر الأندلسي الطبيعة بكل ما فيها، جاعلاً من عناصرها الساكنة والمتحركة قيمًا جمالية خلّدها ومجّدها في شعره، حتى عُرف شعره من خلال إبرازه لقيم الجمال الخاصة بالطبيعة. ومن ثَمَّ رأيناه يشركها وجدانه ومشاعره الإنسانية في حبّه وما أحسّه من سعادة وشقاء، جاعلاً الطبيعة بأنواعها وأسمائها مشارِكة له في هذا الإحساس.
- إنّ جمالية اللون وفاعليته في الشعر الأندلسي سارت في اتجاهين: الأول: نفسي، إذ امتزجت الألوان بنفسيات الشعراء فكانت المعبر عما في دواخلهم، فالبياض أو السواد كانا رمزين للحزن أو الفرح، وكذلك بقية الألوان. أما الاتجاه الآخر: فهو بصري تزييني ، قدّم فيه الشاعر الجمال بهيئته وألوانه من خلال وصف الجمال الذي أحسه وشاهده في هذه الألوان.

- كان للمكان أهميته وماهيته في الشعر الأندلسي؛ إذ كان وعاءً يمكن من خلاله ملاحظة هموم الشاعر، فنجد المكان عنده متداخلاً مع حالته النفسية، مكونًا قيمة جمالية من خلال مشاعر الغربة والحنين نحو مكانه الذي نشأ فيه وتربى... لذا كان المكان في أشعارهم أكثر طواعية في احتواء المثال الجمالي الذي ارتبط به الشاعر أينما رحل.
- وكان للزمن حضور فعّال في النص الشعري الأندلسي، من خلال دلالات الحياة والموت، إذ انطوتا على دلالات عميقة. فقد شكّل كلٌّ منهما عاملَ شدٍّ للنسيج الشعري العام، مضيفًا عمقًا فلسفيًّا على أشعارهم، فقد كان إحساس الأندلسي بالزمن إحساسًا نفسيًّا خالصًا، ولا سيما في مسألة الشيب والشباب، ونظرته إلى الدهر المضطرب، فهو دهر سريع الزوال والتقلب. وقد شكل هذا الدهر المتقلب بألفاظه ومفرداته بعضًا من جوانب الصورة عند الشاعر الأندلسي. فطرح من خلال هذه الصورة نزعة فلسفية متضادة متناقضة، حاول أن يضعها في إطار جمالي من خلال منافذ الصورة وبُعدها الدلالي في محتوى نفسي وشعوري مهيب.
- قدّم الشاعر الأندلسي مفهومه المغاير للجمال (القبح) من خلال عنصري الهزل والحرب، ومن خلال الضحك والنقد الموجّه نحو صاحب المنظر والفعل القبيح، وفي إدامته ونقده للقبح هو إدامة للجمال من خلال نبذ مقدمات الأول ليؤصلها في الثاني وهو الجميل بكل أشكاله. أما حين ذكر مآسي الحرب من خلال تقديم صور البطولة وما يجري في ساحات القتال، فهو حقيقةً تصويرٌ مقزز لأنه ينهي الجمال الذي ينشده الإنسان في الحياة، لكن الذات صورت هذا القبح على أنه جمال ينشده الإنسان؛ لأنه يكمل من خلاله ذاته ومكانتها في الوجود. فالشاعر صوّر كلًّا من الهزل والحرب وأجاد في تقديمهما لما امتلك من روحٍ أحبت الحياة فوجدت في إبراز القبح وتصويره قيمة جمالية تكوّن ذاته ونظرتها للحياة وما فيها من جمال وقبح على حد سواء.
- أدى الشاعر معانيه لقيم الجمال ومفاهيمه من خلال اللغة السهلة الواضحة واللغة الرصينة أيضًا، ونادرًا ما يحتاج القارئ لأشعارهم إلى معجم لغوي يفسّر لغتهم؛ لأنّ معظم أشعارهم يجري على سنن السهولة واليسر، فضلاً عن تأثر اللغة عندهم بالبيئة الأندلسية الحضرية. لذلك كثر في أشعارهم ألفاظ الطبيعة، وهذا ما أعطاها القيمة الجمالية وميزها على الشعر العربي على مر العصور.

- كان أسلوب شعراء الأندلس أسلوبًا خفيفًا على الأسماع والألسن، من خلال استعمالهم لأساليب الطلب والإنشاء بأنواعها المختلفة، و هذا مما كوّن في أشعارهم الأسلوب الجميل الرقيق والقيمة الفنية العالية. وعليه يمكننا القول بتوافر أسلوب أندلسي يحمل سمات معينة في صياغة الألفاظ والجمل، تغلب عليها البساطة والسهولة، وتبدو فيه القدرة على اختيار الألفاظ الموحية المستمدة من طبيعة الخطاب وما يصبو إليه من تأثيرٍ في المتلقي.
- وظّف الشاعر الأندلسي نصوص القرآن والأشعار في شعره، مما أعطى لشعره القيمة والجمالية من خلال هذا التوظيف، الذي أضاف البعد الديني والجمالي. وكذلك نجده يقتبس الأمثال والحِكَم وما في التاريخ من أحداث وشخصيات لإضفاء البعدين الحضاري والاجتماعي في عملية الإيصال والتأثير في المتلقي.
- برع الشاعر الأندلسي في بناء صوره الفنية؛ إذ كان لتصويره جمالية تميزت في وسائل تشكيل الصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، ومستثمرًا الحواس أيضًا، إذ كان لتصويره جمالية تميزت في اختياراته للألفاظ والمعاني، فقد لجأ للإيجاز وتكثيف المعاني بأقل الألفاظ من خلال توظيف الأنماط الصورية، فنجد أنها أنماط تحققت من خلالها جمالية متفردة في أشعارهم. فالصورة البصرية والسمعية والشمية... إلخ كان لها فاعليتها ووظيفتها المتميزة، فلم تكن مجرد دلالات حسية حسب، وإنما كانت لها دلالة جمالية ونفسية ووجدانية وذهنية.
- نظم الشعراء قصائدهم ومقطوعاتهم على أغلب البحور الشعرية المعروفة، وكانت البحور المتقدمة عندهم: الطويل والكامل والبسيط والمتقارب. ولم يتخذ الشعراء بحورًا معينة لأغراضهم الشعرية، إلا أنهم ــ كحال شعراء العرب عامة ــ أكثروا من النظم على هذه الأبحر دون سواها. و هذا ما جعلها قيمة جمالية موصولة بالتراث الشعري العربي الأصيل.
- وجدتُ أنّ القافية عند الشاعر الأندلسي تستعمل حروف الروي التي شاعت استعمالاً ودلالة في الشعر العربي. وقد وردت القافية بنوعيها المطلقة والمقيدة، ومالَ الشاعر الأندلسي نحو المطلقة أكثر. فالشاعر يختار قوافيه التي تلائم الموضوع والغرض المناسب.
- فيما يخص الموسيقى الداخلية فقد استعمل الشاعر الوسائل المختلفة ليحقق الانسجام والتناغم في أبيات القصيدة أو المقطوعة، من خلال تكراره للحروف والألفاظ، والجناس، والتصدير، والطباق، وغير ذلك. فقد كان لهذه المحسنات أثر كبير في إشاعة الجمالية والقيمة الفنية للموسيقى الشعرية الداخلية.

- وهناك نتائج جزئية أخرى أشرنا إليها في طيات هذا البحث.
- وأخيرًا، فلا يستطيع باحث مهما أُوتي من بصيرة ثاقبة وحس مرهف أن يحيط بجمال الشعر في حقب مختلفة ولشعراء كثر. وحسبي أنني ما ضننتُ بجهدٍ ولا بخلتُ بوقت، فمواطن الإجادة عندي من توفيق الله تعالى ، وما في البحث من مواضع الزلل فإنما مردَه إلى نفسي، إذ إنني أجوبُ طريقًا وعرًا لكنه جميل وشائق. ومن الله التوفيق.

ثبت المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم**.

١. الآخر في القرآن، غالب حسن الشابندر، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥.

٢. أبحاث وخطرات، د. منصور فهمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

٣. أبو الحسن الحصري القيرواني (ت٤٨٨هـ) (عصره، حياته، رسائله، ديوان المتفرقات، يا ليل الصب، ديوان المعشرات، اقتراح القريح)، محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٣.

٤. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٥. اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٦. الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي (ت٩١١ هـ)، دار الندوة الجديدة، بيروت، ١٩٥١.

٧. أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨.

٨. الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، تقديم: د. زكي نجيب محمود، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
٩. الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، د. رمضان الصباغ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨.
١٠. إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ)، طبعة الحلبي، د.م، ١٣٤٦ه.
١١. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩.
١٢. الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي، قدّم له وعلق عليه: كمال إبراهيم ومصطفى جواد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٦.
١٣. الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٥.
١٤. الأدب العربي في الأندلس (تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه)، د. علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
١٥. الأدب ومذاهب النقد فيه، د. رشيد العبيدي، مطبعة التفيض، بغداد، ط١، ١٩٥٥.
١٦. إدريس بن اليمان اليابسي (ت٤٧٠ هـ) (حياته وشعره)، تخريج ودراسة: د. محمد عويد محمد الساير، وزارة الثقافة، شعبة البيت الثقافي في حديثة، الأنبار، ٢٠١٠.
١٧. أساس البلاغة، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨ هـ)، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥.
١٨. أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة، دار الشعب، القاهرة، ١٩٥٣.
١٩. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، مصر، د.ت.

٢٠.الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.
٢١.الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط١، ١٩٩٧.
٢٢.الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. محمد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
٢٣.أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٤.
٢٤.الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٦٤.
٢٥.إشبيلية في القرن الخامس الهجري، د. صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥.
٢٦.إشكالية القيم في فلسفة برغسون، نورة بوحناش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
٢٧.الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، دار فوزي للطباعة ومكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨٤.
٢٨.أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٧٤.
٢٩.الإعجاز الفني في القرآن الكريم، عمر السلامي، نشر وتوزيع: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٨٠.
٣٠.الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فنية)، د. محمد عويد الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
٣١.الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن، محمود شاكر الجبوري، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط١، ١٩٨١.
٣٢.ألوان من الجمال والغزل، د. عبد العزيز جادو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.

٣٣.الأمثال العربية، جمع وإعداد: عبد القادر صالح، دار المعارف، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
٣٤.انثربولوجيا الجسد والحداثة، دافييد لو برتون، ترجمة: محمد عرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، د.م، ١٩٩٣.
٣٥.الإنسان الأندلسي بين الواقع العربي وما طمح إليه، د. ضاهر أبو غزالة، دار المواسم، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦.
٣٦.الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨.
٣٧.الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت٧٣٩ هـ)، تحقيق: د. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٦.
٣٨.بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، مراجعة: د. نظمي لوقا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
٣٩.البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي (ت٧٤٥ هـ)، دراسة وتحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٤٠.البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (ت٥٨٤ هـ)، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي وأولاده، مصر، د.ت.
٤١.البديع في وصف الربيع، أبو الوليد إسماعيل بن عامر الحميري (ت٤٤٠هـ)، تحقيق: هنري بيريس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
٤٢.بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، أبو جعفر الضبي (ت٥٩٩ هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٨٩.
٤٣.البلاغة الاصطلاحية، د. عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠١.

٤٤. البلاغة فنونها وأفنانها، د. فاضل حسن عباس، دار الفرقان، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
٤٥. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف بكار، دار المناهل، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
٤٦. البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، د. سعد الدين كليب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.
٤٧. البيان والتبيين، الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.
٤٨. تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، مطبعة حكومة الكويت، د.ت.
٤٩. تاريخ أسبانية الإسلامية أو (أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام)، لسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ)، تحقيق: أ. ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، ط٢، ١٩٥٦.
٥٠. تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٥١. تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات، الأندلس)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٧.
٥٢. تاريخ التفكير الجمالي، د. محمود خضرة، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ٢٠٠٦.
٥٣. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، د. محمود رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، د.ت.
٥٤. التجديد في الأدب الأندلسي، د. باقر سماكة، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٨٨.
٥٥. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧.
٥٦. التذوق الأدبي (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه)، د. ماهر شعبان عبد الباري، دار الفكر، عمان، ط٣، ٢٠١١.

٥٧.التربية الجمالية (رؤية إسلامية)، رباب كامل فرحان عرابي، دار الذفائس، عمان، ط١، ٢٠٠٨.
٥٨.التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب (ت ق٥هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.
٥٩.التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
٦٠.التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، د. حسن أحمد النوش، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٦١.تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي، يوسف عوض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، د.ت.
٦٢.تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٥.
٦٣.التفضيل الجمالي (دراسة في سيكلوجية التذوق الفني)، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠.
٦٤.التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، د. حسين جمعة، دار النمير للطباعة، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
٦٥.التكرار بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
٦٦.التكملة لكتاب الصلة، أبو عبد الله بن الأبار (ت٦٥٨ هـ)، تحقيق: د. عبد السلام الهراس، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥.
٦٧.جاستون باشلار (جماليات الصورة)، د. غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
٦٨.جدل الجمال والاغتراب، مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٦.
٦٩.الجديد في العروض، علي حميد خضير، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٣.

٧٠.جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر الحُميدي (ت٤٨٨هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
٧١.جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
٧٢.الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء، سيد صديق عبد الفتاح، دار الهدى، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
٧٣.جمال المرأة عند العرب، د. صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٦٩.
٧٤.جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٣.
٧٥.جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، د. هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.
٧٦.جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.
٧٧.الجمالية بين الذوق والفكر، د. عقيل مهدي يوسف، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، ط١، ١٩٨٨.
٧٨.جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، د. ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠.
٧٩.الجمالية عبر العصور، إتيان سوريو، ترجمة: د. ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
٨٠.الجمالية في الفكر العربي، د. عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

٨١.الجمالية وتطور الفن، د. محمد عزيز نظمي سالم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٦.
٨٢.جواهر البلاغة في المعاني والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، د.ت.
٨٣.الحب والحرب والحضارة والموت، سيجموند فرويد، دراسة وترجمة: د. عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.
٨٤.حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، د. أحمد بسام ساعي، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨.
٨٥.الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، د. سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.
٨٦.الحُلّة السيراء، أبو عبد الله بن الأبار (ت٦٥٨ هـ)، تحقيق: حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.
٨٧.الحيوان، للجاحظ (ت٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
٨٨.الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، د. جليل حسن محمد، دار دجلة، الأردن، ط١، ٢٠٠٨.
٨٩.دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، د. سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.
٩٠.دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.
٩١.دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

٩٢.دراسات في الخطاب الجمالي البصري، د. علي شناوة وادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩.
٩٣.دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة ــ السعودية، ط٣، ١٩٨٧.
٩٤.دراسات في المعاني والبديع، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، بيروت، ١٩٨٣.
٩٥.دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، عبده بدوي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧.
٩٦.دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ــ لبنان، ٢٠٠٦.
٩٧.دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ)، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.
٩٨.دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٥٨.
٩٩.ديوان ابن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ)، جمع وتحقيق: عبد العزيز إبراهيم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
١٠٠. ديوان ابن الحداد الأندلسي (ت٤٨٠ هـ)، تحقيق: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
١٠١. ديوان ابن دراج القسطلي (ت٤٢١ هـ)، تحقيق: د. محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط١، ١٩٦١.
١٠٢. ديوان ابن زيدون (ت٤٦٣ هـ)، شرح وتحقيق: محمد سيد كيلاني، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٩٥٦.
١٠٣. ديوان ابن شُهيد الأندلسي (ت٤٢٦ هـ)، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: د. محمود علي مكي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت.

١٠٤. ديوان ابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ)، جمعه وحققه وشرحه: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٠٥. ديوان ابن اللبانة الداني (ت٥٠٧هـ)، مجموع شعره، جمع وتحقيق: د. محمد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٨.

١٠٦. ديوان ابن هاني (ت٣٦٢هـ)، تحقيق: كرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٢.

١٠٧. ديوان أبي إسحاق الألبيري الأندلسي (ت٤٦٠هـ)، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٠٨. ديوان أبي تمام (ت٢٣١هـ)، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

١٠٩. ديوان البحتري (ت٢٨٤هـ)، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٢.

١١٠. ديوان جرير (ت١١٤ هـ)، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦.

١١١. ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعارف، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.

١١٢. ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري (ت٤٤٩ هـ)، شرح وتحقيق: د. ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.

١١٣. ديوان صريع الغواني (ت٢٠٨هـ)، تحقيق: د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر، د.ت.

١١٤. ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

١١٥. ديوان عبد المجيد بن عبدون اليابري (ت٥٢٧)، تحقيق: سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٨.
١١٦. ديوان المتنبي (ت٣٥٤ هـ)، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
١١٧. ديوان المعتمد بن عباد (ت٤٨٨ هـ) ملك إشبيلية، د. حامد عبد المجيد وآخرين، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٩.
١١٨. ديوان النابغة الذبياني، صنعة: ابن السكيت، تحقيق: د. شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، د.ت.
١١٩. ديوان يحيى بن حكم الغزال (ت٢٥٠هـ)، جمعه وحققه وشرحه: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
١٢٠. الذات ونظرية الفعل، د. عزت قرني، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٢.
١٢١. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
١٢٢. رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد الأندلسي (ت٦٨٥ هـ)، تحقيق: د. النعمان عبد المتعال القاضي، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٣.
١٢٣. رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، مخيمر صالح، مكتبة المنار، الأردن، ط١، د.ت.
١٢٤. رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (ت٢٥٢ هـ)، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريده، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٠.
١٢٥. روضة التعريف بالحب الشريف، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق وتقديم: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر، مصر، د.ت.
١٢٦. روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ابن القيم الجوزية (ت٧٥١ هـ)، تحقيق: عصام فارس الخرساني ومحمد يونس شعيب، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣.

١٢٧. روضة الفصاحة، أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩ هـ)، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٩٤.
١٢٨. سلسلة محاضرات عامة في الأدب الأندلسي وتاريخها، ليفي بروفنسال، ترجمة: عبد الهادي شعيرة وعبد الحميد العبادي، مطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥١.
١٢٩. شاعرات العرب، جمع وتحقيق: عبد البديع صقر، منشورات المكتب الإسلامي، د. م، ١٩٦٧.
١٣٠. شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥.
١٣١. شرح ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ (ت١٩٨ هـ)، شرح وتحقيق: مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
١٣٢. شرح ديوان الخنساء (ت٢٤ هـ)، شرح وتحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
١٣٣. شعر ابن شخيص الأندلسي (ت٤٠٠ هـ)، جمعه وقدم له: أحمد عبد القادر صلاحية، دار ابن القيم، د.م، ١٩٩٢.
١٣٤. شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي (ت٣٩٤ هـ)، د. أحمد عبد القادر صلاحية، دار المكتبي، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
١٣٥. الشعر الأندلسي (بحث في تطوره وخصائصه)، غارسيا غومس، ترجمة: د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦.
١٣٦. الشعر الأندلسي في عصر الطوائف (ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمته التوثيقية)، هنري بيريس، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.
١٣٧. الشعر الأندلسي نصًّا وتأويلاً، د. فهد عكام، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٥.
١٣٨. الشعر بين الواقع والإبداع، صبيح ناجي القصاب، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩.

١٣٩. شعر الرمادي يوسف بن هارون (ت٤٠٣ هـ) شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري، جمعه وقدم له: ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

١٤٠. شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي (القرن السادس نموذجًا)، د. بهاء حسب الله، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦.

١٤١. الشعر العربي (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

١٤٢. الشعر في ظل بني عباد، محمد مجيد السعيد، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٢.

١٤٣. الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، د. محمد مجيد السعيد، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

١٤٤. شعر اللهو والخمر (تاريخه وأعلامه)، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦.

١٤٥. الشعر النسوي الأندلسي (أغراضه وخصائصه الفنية)، سعد بوفلاقة، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٣.

١٤٦. الشعر النسوي في الأندلس، محمد المنتصر الريسوني، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٨.

١٤٧. الشعر والشعراء أو (طبقات الشعراء)، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت٢٧٦ هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، راجعه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

١٤٨. الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، د.م، ١٩٩٦.

١٤٩. شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي (ت٣٨٩ هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد علي الشوابكة، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ط١، ١٩٩٦.

١٥٠. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٧ هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧.
١٥١. صفاء الكلمة، عبد الفتاح لاشين، دار المريخ للنشر، د.م، ط٣، ١٩٨٣.
١٥٢. الصورة البدوية في الشعر العباسي ٣٣٤-٦٥٦ه، د. ضياء عبد الرزاق العاني، دار دجلة، عمان، ط١، ٢٠١٠.
١٥٣. الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، د. علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
١٥٤. الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
١٥٥. الصورة الفنية معيارًا نقديًّا، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
١٥٦. صورة المجتمع الأندلسي في القرن الخامس للهجرة (سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا)، د. عمر إبراهيم توفيق، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٠.
١٥٧. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤.
١٥٨. طوق الحمامة في الألفة والأُلّاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، قدم له: إبراهيم الأبياري، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٤.
١٥٩. العروض والقافية (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، د. عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، الموصل، د.ت.
١٦٠. العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.

١٦١. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
١٦٢. العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، د.ت.
١٦٣. العقل في التراث الجمالي عند العرب، د. علي شلق، دار المدى، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
١٦٤. علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
١٦٥. علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٤.
١٦٦. علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر، د.م، ط٢، ٢٠٠٨.
١٦٧. علم البيان، د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
١٦٨. علم الجمال، عبد العزيز الديدي، دار البركة، القاهرة، ١٩٨٨.
١٦٩. علم الجمال الموسيقا، د. محمد عزيز نظمي سالم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٦.
١٧٠. علم اللغة، د. حاتم الضامن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩.
١٧١. العمدة، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.
١٧٢. عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٤.
١٧٣. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي (ت٣٣٥هـ)، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.
١٧٤. الغرب المتخيل، محمد نور الدين أفاية، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١.

١٧٥. فقه اللغة و سر العربية، أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩ هـ)، دار الكتب العربية، بيروت، د.ت.
١٧٦. فلسفة الأخلاق، د. مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩.
١٧٧. فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.
١٧٨. فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، د. أميرة حلمي مطر، دار قباء للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨.
١٧٩. فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، د. مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩.
١٨٠. فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، د. حسين الصديق، دار الرفاعي ودار القلم العربي، حلب ــ سوريا، ط١، ٢٠٠٣.
١٨١. فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٨، ١٩٨٩.
١٨٢. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر ـــ دار المرتضى، بغداد، ١٩٨٨.
١٨٣. فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، د. حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
١٨٤. فكرة الجمال، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
١٨٥. فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي)، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩.
١٨٦. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧.
١٨٧. فن الجناس، د. علي الجندي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٥٤.

١٨٨. فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٧٩.
١٨٩. فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥.
١٩٠. في الأدب الأندلسي، د. محمد كامل الفقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٧٥.
١٩١. في الأدب الأندلسي، د. جودة الركابي، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٥.
١٩٢. في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، د. علي أبو ملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
١٩٣. في الشعر الأندلسي، د. عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة ـ قطر، ط١، ١٩٨٧.
١٩٤. في الشعرية، د. كمال أبو ديب، د.ن، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
١٩٥. في النقد الأدبي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.
١٩٦. في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٤.
١٩٧. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت٨١٧ هـ)، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.
١٩٨. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨.
١٩٩. قلق الموت، د. أحمد محمد عبد الخالق، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
٢٠٠. قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، الفتح بن خاقان (ت٥٢٩ هـ)، تحقيق: د. حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٩.
٢٠١. القيم الإسلامية التربوية والمجتمع المعاصر، عبد المجيد بن مسعود، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ط١، ١٩٩٩.
٢٠٢. القيم الجمالية، د. راوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧.

٢٠٣. القيمة الروحية من الشعر العربي قديمه وحديثه، ثريا عبد الفتاح ملحس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.
٢٠٤. القيم في الإسلام بين الذاتية والموضوعية، د. صلاح الدين بسيوني، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠.
٢٠٥. الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥ هـ)، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت.
٢٠٦. كتاب القوافي، أبو الحسن علي بن عثمان الأربلي، تحقيق: عبد الحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.
٢٠٧. كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي (ت ق١٢ هـ)، تحقيق: لطفي عبد البديع، مراجعة: أمين الخولي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
٢٠٨. كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي البرهان فوري (ت٩٧٥ هـ)، ضبطه وفسر غريبه: الشيخ حسن رزوق، صححه ووضع حواشيه: الشيخ صفوة السقا، مكتبة التراث الإسلامي، حلب ـ سوريا، ط١، ١٩٧٠.
٢٠٩. لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
٢١٠. لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
٢١١. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٥.
٢١٢. لغة الشعر عند المعري (دراسة لغوية فنية في سقط الزند)، د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
٢١٣. لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، د. رجاء عيد، د.ن، القاهرة، ١٩٨٥.

٢١٤. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
٢١٥. اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.
٢١٦. اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، د. أحمد مقبل محمد المنصوري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء ــ اليمن، ٢٠٠٤.
٢١٧. مبادئ علم النفس العام، يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨.
٢١٨. مبادئ النقد الأدبي، أ. أي. ريتشاردز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦١.
٢١٩. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩.
٢٢٠. مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني (ت٥١٨ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩.
٢٢١. محمد بن عمار الأندلسي (ت٤٧٧هـ) (دراسة أدبية تاريخية لألمع شخصية سياسية في تاريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، د. صلاح خالص، مطبعة الهدى، بغداد، ١٩٥٧.
٢٢٢. مختارات، هيغل، ترجمة: إلياس مرقص، دار الطليعة، بيروت، د.ت.
٢٢٣. المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨.
٢٢٤. المدخل إلى فلسفة الجمال (محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية)، د. مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩.
٢٢٥. المدخل في علم الجمال، هديل بسام زكارنه، المعهد الدبلوماسي الأردني، الأردن، ١٩٩٣.

٢٢٦. المرأة العربية في منظور الدين والواقع (دراسة مقارنة)، جمانة طه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
٢٢٧. المرأة في الشعر الأموي، د. فاطمة تجور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
٢٢٨. مرج الكحل الأندلسي (ت٦٣٤هـ) سيرته وشعره، صلاح جرار، دار البشير، عمان، ١٩٩٣.
٢٢٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.
٢٣٠. مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط٢، ١٩٦٥.
٢٣١. مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، د. حفناوي رشيد بعلي، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١.
٢٣٢. مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤.
٢٣٣. المستقصى في أمثال العرب، أبو القاسم الزمخشري (٥٣٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.
٢٣٤. مسند أحمد بن حنبل، الإمام الحافظ أبو عبد الله أحمد بن حنبل (ت٢٤١ هـ)، بيت الأفكار الدولية، لبنان، ٢٠٠٤.
٢٣٥. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في مُلح أهل الأندلس، أبو نصر الفتح بن خاقان (ت٥٢٩هـ)، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
٢٣٦. المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دحية الكلبي (ت٦٣٣ هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري وآخرين، دار العلم للجميع، بيروت، ١٩٥٥.

٢٣٧. المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد بن علي المراكشي (ت٦٤٧ هـ)، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٢٣٨. معجم آيات الاقتباس، حكمة فرج البدري، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
٢٣٩. المعجم التربوي وعلم النفس، د. نايف القيسي، دار أسامة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٧.
٢٤٠. معجم متن اللغة، أحمد رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠.
٢٤١. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦.
٢٤٢. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
٢٤٣. معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٢٤٤. معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
٢٤٥. مع شعراء الأندلس والمتنبي (سيَرٌ ودراسات)، إميليو غرسيه غومث، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨.
٢٤٦. معنى الجمال (نظرية في الاستطيقا)، ولترت ستيس، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
٢٤٧. المُغرب في حلى المغرب، ابن سعيد الأندلسي (ت٦٨٥ هـ)، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.
٢٤٨. المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي، د. أحمد طعمة حلبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٦.

٢٤٩. مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٨٢.

٢٥٠. مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، د. عياض عبد الرحمن أمين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩.

٢٥١. مقالات فلسفية حول القيم والحضارة، د. أميرة حلمي مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٣.

٢٥٢. المقتضب من كتاب تحفة القادم لابن الأبار، أبو إسحاق إبراهيم البلفيقي (ت ق٨هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط٣، ١٩٨٩.

٢٥٣. مقدمة في علم الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.

٢٥٤. مقدمة في فلسفة التربية الإسلامية (التربية والطبيعة الإنسانية)، د. حسن إبراهيم عبد العال، دار عالم الكتب، الرياض ــ السعودية، ١٩٨٥.

٢٥٥. المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، د. محمد عويد الطربولي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ودار الرضوان، الأردن، ط١، ٢٠١٢.

٢٥٦. ملامح الشعر الأندلسي، د. عمر الدقاق، دار الشرق، بيروت، ١٩٧٥.

٢٥٧. مملكة الجمال والحب، محمود علي قراعة، مطبعة وادي الملوك، مصر، ط٢، ١٩٢٨.

٢٥٨. مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١.

٢٥٩. من بلاغة النظم العربي، د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٢٦٠. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، ١٩٦٦.
٢٦١. الموت كيف نفهمه ونعمل له، د. محمد عبد العظيم، دار الصحابة للتراث، مصر، ط١، ١٩٩٣.
٢٦٢. الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢.
٢٦٣. الموسوعة الفلسفية، د. فؤاد كامل وآخرون، دار صادر، بيروت، د.ت.
٢٦٤. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.
٢٦٥. نزهة الجلساء في أشعار النساء، جلال الدين السيوطي، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٥٨.
٢٦٦. نصوص فلسفية مختارة (مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال)، أرمان كوفيلية، ترجمة: آلاء أسعد نشاط الفخري، مراجعة: د. أكرم الوندي، بيت الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦.
٢٦٧. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، د. صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار المنارة، جدة ــ السعودية، ط٢، ١٩٨٩.
٢٦٨. نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، د. صفوت عبد الله الخطيب، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٦٩. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت١٠٤١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧.
٢٧٠. النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، د. علي كمال، دار واسط، بغداد، ط٤، ١٩٨٨.
٢٧١. النقد الأدبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣.
٢٧٢. النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، سيد قطب، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

٢٧٣. النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهات رواده)، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨١.
٢٧٤. النقد الأدبي (دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن)، د. صلاح الدين محمد عبد التواب، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٧٥. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
٢٧٦. نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت٣٢٧ هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، القاهرة، ١٩٨٤.
٢٧٧. النقد الفني والتنظير الجمالي، د. علي شناوة آل وادي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ودار الصفاء، عمان، ط١، ٢٠١٠.
٢٧٨. نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
٢٧٩. هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة)، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط١، ٢٠١٠.
٢٨٠. الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت٣٩٢ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٣.
٢٨١. وصف الحيوان في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د. حازم عبد الله خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
٢٨٢. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور عبد الملك الثعالبي، شرح وتحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

الرسائل والأطاريح الجامعية

١. البناء الفني في شعر الرمادي الأندلسي، أحمد عبد حسين الفرطوسي، رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠٦.

٢. التكرار اللفظي (نوعه ودلالاته قديمًا وحديثًا)، صميم كريم الياس، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ١٩٨٨.
٣. الحياة والموت في شعر عهد بني أيوب (٥٦٧-٦٤٨ هـ)، ليلى عبد الحميد علي الهنداوي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.
٤. دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس ــ فلسطين، ٢٠٠٨.
٥. الرؤية الذاتية في شعر المرأة الأندلسية، فوزية عبد الله العقيلي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة ام القرى، السعودية، ٢٠٠٠.
٦. رثاء الذات في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي (دراسة موضوعية فنية)، ازدهار عبد الرزاق إبراهيم التميمي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٨٩.
٧. شعر ابن وهبون المرسي (ت٤٨٣ هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: سمر صبحي أحمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٩.
٨. شعر إيليا أبي ماضي (دراسة فنية)، رغد هاشم محمد، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٨.
٩. شعر علماء الأندلس في القرن الرابع الهجري (اتجاهاته وسماته)، كريم عبد الواحد كريم النصراوي، رسالة ماجستير، كلية التربية الأولى، جامعة بغداد، ١٩٩٠.
١٠. شعر محمد بن عمار الأندلسي (دراسة فنية)، عادل شاهين خمو، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٥.
١١. شعر المرأة الأندلسية من الفتح إلى نهاية عهد الموحدين (٩٢-٦٣٥ هـ)، جمع دراسة تحقيق: واقدة يوسف كريم، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، ٢٠٠٣.

١٢. صورة الرجل في شعر الشواعر الأندلسيات (دراسة موضوعية فنية)، أوراس ثامر محمد الوادي، رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠٥.
١٣. الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي، حاجي مباركة، رسالة ماجستير، د.م، ٢٠٠٥.
١٤. القيم الجمالية في شعر الأخطل، هناء جواد عبد السادة، رسالة ماجستير، كلية التربية الأولى، جامعة بغداد، ١٩٩٠.
١٥. القيم الجمالية في الشعر العربي قبل الإسلام، عبد الحسن حسن خلف، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣.
١٦. القيم الجمالية في شعر العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، محمد صائب خضير، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد، ٢٠١٠.
١٧. القيم الجمالية في شعر الكميت بن زيد الأسدي، آيات عبد جوني، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٦.
١٨. القيم الحضارية وأثرها في استخدام الزمن، فجر عودة علوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨١.
١٩. اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي (شعراء المعلقات نموذجًا)، أمل محمود عبد القادر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس ـ فلسطين، ٢٠٠٣.
٢٠. المتلقي في الشعر الأندلسي (دراسة في أنواع التلقي وبنى الاستجابة)، سناء ساجت هداب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٧.
٢١. المرأة في الشعر الأندلسي من الفتح إلى نهاية عصر الخلافة (٩٢-٤٢٢ هـ)، أحلام فليح حسن الجنابي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ١٩٨٨.

البحوث والدوريات

١. أحمد بن فرج (ت٣٦٦هـ)، نزهة جعفر حسن، مجلة آداب المستنصرية، ع١٦، ١٩٨٨.
٢. الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، د. بسطام قطوس ود. موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مج٩، ع١، ١٩٩٤.
٣. أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع، د.م، ع٦، السنة٢، ١٩٨٤.
٤. إسهامات اللون في تشكيل الصورة الشعرية عند أبي البقاء الرندي (ت٦٨٤ هـ)، د. محمد عويد الساير، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، ع٦٥، ٢٠٠٩.
٥. التجربة الجمالية (قراءة في النشأة والمفاهيم)، د. حسين جمعة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٤٠٣، ٢٠٠٤.
٦. التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، بغداد، ع١١، ١٩٨٩.
٧. التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، د. موسى ربابعة، مجلة مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، مج٥، ع١، ١٩٩٠.
٨. الجاحظ رائد الجمالية العربية، علي أبو ملحم، مجلة الفكر العربي، عدد خاص بالبلاغة والبلاغيين، د.م، د.ت.
٩. الجاحظ ومفهوم الآخر، د. علي محمد ياسين، بحوث المؤتمر العلمي السادس لكلية التربية الأصمعي، جامعة ديالى، المطبعة المركزية، جامعة ديالى، ٢٠١١.
١٠. جماليات الحيز في المنظومة السردية المغاربية، محمد العرابي، مجلة عمان، ع١٦٤، ٢٠٠٩.
١١. جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، د. عدنان محمود عبيدات، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج٨٠، ج٢، د.ت.
١٢. جواري الأمراء والخلفاء الأمويين في الأندلس (طروب وصبح أنموذجًا).

١٣.د. عبد الكريم خيطان الياسري، مجلة الدراسات التاريخية، بغداد، ع٢٦، ٢٠١٠.
١٤.الحاجب المصحفي (ت٣٧٢هـ)، حياته وشعره (دراسة أدبية تاريخية)، محمد محمود يونس، مجلة آداب المستنصرية، ع١٠، ١٩٨٤.
١٥.دلالات الألوان في شعر المعلقات، جوهر محمد أمين عبد الله، مجلة كلية التربية للبنات، بغداد، ع١٢، م٣، ٢٠٠١.
١٦.ديوان المعتضد بن عباد (ت٤٦١ هـ)، تحقيق: محمد مجيد السعيد، مجلة المورد، مج٥، ع٢، ١٩٧٦.
١٧.السُّميسر (ت٤٨٨هـ) حياته وشعره، د. حلمي إبراهيم الكيلاني، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مج٧، ع١، ١٩٩٢.
١٨. سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر، خالد بن محمد الجديع، مجلة عالم الكتب، الرياض ــ السعودية، مج٢٩، ع٥، ٦، ٢٠٠٨.
١٩.شعر ابن الملح أبي بكر محمد بن إسحاق اللخمي (ت٥٠٠هـ)، جمع ودراسة: محمود محمد العامودي، مجلة الجامعة الإسلامية، فلسطين، مج٩، ع١، ٢٠٠١.
٢٠.شعر أبي بكر بن القوطية (ت ق٥هـ) من أعيان المائة الخامسة الهجرية، صنعة: د. هدى شوكة بهنام، مجلة المورد، بغداد، مج١٤، ع١، ١٩٨٥.
٢١.شعر أبي جعفر بن الأبار (ت٤٣٣هـ)، دراسة وصنعة وتحقيق: د. هدى شوكة بهنام، مجلة المورد، بغداد، مج٢٦، ع٢، ١٩٩٨.
٢٢.شعر أبي عامر بن مسلمة (ت٤٣٤هـ)، صنعة: د. هدى شوكة بهنام، مجلة المورد، مج١٨، ع٢، ١٩٨٩.
٢٣.شعر ملوك الأندلس وأمرائها في القرن الخامس الهجري، د. إنقاذ عطا الله العاني، مجلة المورد، مج٢٩، ع٣، ٢٠٠١.
٢٤.الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٨٤.

٢٥.الصورة في الشعر العربي وتأثر القدماء بها (مسلم بن الوليد أنموذجًا)، أحمد إبراهيم الفلاحي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع٦٠-٦٧، ٢٠٠٥.
٢٦.الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، د. عبد الإله الصائغ، بحث ضمن كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية، مجموعة من الباحثين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
٢٧.ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فتوح أحمد، بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، ١٩٨٩.
٢٨.فاعلية الاستدلال بلغة الجسد في استنطاق النص الشعري (دراسة نصية تحليلية لبعض الأبيات الشعرية للمتنبي والسياب)، د. أحمد سطام الجميلي، مجلة كلية المعارف الجامعة، عدد خاص بالمؤتمر العلمي السابع، ع١٥، ٢٠١١.
٢٩.فاعلية اللون في التجربة الشعرية (منحنى تطبيقي في ديوان زهير بن ابي سلمى)، د. محمود عبد الله الجادر، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، ع٤٠، ٢٠٠٢.
٣٠.فلسفة الجمال بين الحقيقة والخيال، قيس هادي أحمد، مجلة دراسات فلسفية، بغداد، ع٢٠، ٢٠٠٧.
٣١.فلسفة الموت عند اليونان، محمد سليمان حسن، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٤٢٥، ٢٠٠٦.
٣٢.ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي، محمد محمود يونس، مجلة آداب المستنصرية، ع١٢، ١٩٨٥.
٣٣.المختار من شعر شعراء الأندلس لابن الصيرفي (ت٥٤٢ هـ)، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، مج٤، ع٩، ١٩٧٥.
٣٤.المعرفة الجمالية في الموت، نزار علي غدير، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٣٩٣، ٢٠٠٣.
٣٥.مفهوم الجمال في الثقافة العربية، د. علي القاسمي، مجلة عمان، ع٧٠، ٢٠٠١.

٣٦.مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديمًا وحديثًا، د. أحمد طعمة حلبي، مجلة عمان، ع١٣٣، ٢٠٠٦.
٣٧.مقاييس الجمال والجلال في التقابل الجمالي، محمد عرب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٤١٩، ٢٠٠٦.
٣٨.موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادرها، إسماعيل العالم، مجلة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج١٨، ع٢، ٢٠٠٢.
٣٩.من سمات الجمال في القرآن (الألوان ودلالاتها نموذجًا)، د. عفاف عبد الغفور حميد، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، الأردن، مج٥، ع٤، ٢٠٠٩.
٤٠.نقاط الافتراق الفكرية المنطقية بين المثالية والمادية وأثرها على التطبيقات الجمالية، أحمد جمعة، مجلة دراسات فلسفية، بغداد، ع٢٣، ٢٠٠٩.