



IRAQI
Academic Scientific Journals



العراقية
المجلات الأكاديمية العلمية



ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)

Journal of Language Studies

Contents available at: <http://jls.tu.edu.iq>

The semiotics of cultural Representations in Andalusian poetry

Inst. Dr. Muhammad Taha Jawad Yassin Al-Sa'idi*
University of Diyala - College of Education Al-Miqdad
E-mail: dr.mohammed.taha@uodiyala.edu.iq

Keywords: -Semiotics -Cultural representations -Clothes -Decoration	Abstract This study aims at identifying the semiotic signs that are carried by the cultural representatives inherent in the body, (such as clothing and adornment) that reflect the culture of society, and which were employed in Andalusian poetry; in the Al-Murabit and Al-Muhaddithian poetry of this period. suggest what is difficult to be confined, in the range of consecutive connected movement with each other, stems from the semiotic actor, towards the subject apparent, and the hidden implicit, within the cultural and aesthetic formats, mediated mu'awwal dynamic, and doing participatory, logical and after deliberative, a petition in an effort to try to limit most of the indications, the underlying implications in the context of the text code consisting of markers, agreed upon, and acceding to it, with the deepening of the semantic level of signs of actresses, arranged and organized in accordance with the exploratory hypothesis, or exploratory initial meaning, determined from which the offsets stylistics, fields Tagged, and Thmlanh In Ttiyathma of Revelation, and the significance, through reliance on the subject, which is based on its branches relationship involving under his wing, represented Baloiconh, and the context, and the symbol, by observing these relationships, which are the signs of the linguistic vehicle in the body of the text, and context of
Article Info	
Article history:	
Received: 22-9-2021	
Accepted: 1-11-2021	
Available online 23-1-2022	

* Corresponding Author: Dr. Muhammad Taha, E-Mail: dr.mohammed.taha@uodiyala.edu.iq
Tel: +9647722076447 , Affiliation: University of Diyala -Iraq

	the time, not Lingual extend to What surrounds the text once again, in order to reach the largest size of the connotations that these relations contain, which the poetic text overflows, which goes with the intent. In order to reach the greatest amount of revelations, we went to an attempt to unveil the aesthetics carried by poetic texts such as artistic images and music, with both parts, in addition to the psychological effects.
--	--

سيمياء الممثلات الثقافية في الشعر الأندلسي

م.د. محمد طه جواد ياسين الساعدي

جامعة ديالى - كلية التربية المقداد

<p>الخلاصة: حاولت هذه الدراسة الوقوف على العلامات السيميائية التي تحملها الممثلات الثقافية الملازمة للجسد، (كاللباس، والزينة) التي تعكس ثقافة المجتمع، والتي وُظفت في الشعر الأندلسي، في عصري المرابطين والموحدين، إذ يُعدُّ شعر هذه المدة الزمنية مادة غنية ثرة تفيض بالعلامات، التي تُوحى بما يصعبُ حصره، في نطاق حركة متتالية متصلة مع بعضها، تنطلق من الممثل السيميائي، باتجاه الموضوع الظاهر، والخفي المضمّر، في داخل الأنساق الثقافية والجمالية، بوساطة المؤول الدينامي، وبفعله التشاركي، وبُعدّه المنطقي التداولي، التماساً وسعيًا إلى محاولة حصر معظم الدلالات، والإيحاءات الكامنة في إطار الشفرة النصية المكونة للعلامات، المُتفق عليها، والمُنظمة لها، مع تعميق المستوى الدلالي لعلامات الممثلات، وترتيبها، وتنظيمها على وفق فرضية استطلاعية، أو استكشافية أولية للمعنى، تُحدد من خلالها الانزياحات الأسلوبية، والحقول الدلالية، وما تحمّلانه في طياتهما من إيحاء، ودلالة، وذلك من خلال الاعتماد على الموضوع، الذي يتركز على علاقة أفرعه التي تتطوي تحت جناحه، المُمثلة بالأيقونة، والقرينة، والرمز، بملاحظة هذه العلاقات التي تُعدُّ علامات لسانية مركبة في متن النص، وسياقه مرة، وليست لسانية تمتد إلى ما يُحيط بالنص مرة أخرى، للوصول إلى أكبر حجم من الدلالات التي تكتنرها هذه العلاقات، التي يفيض بها النص الشعري، الذي يسير مع القصد. ومن أجل الوصول إلى أكبر قدر من</p>	<p>الكلمات الدالة: - السيمياء - الممثلات الثقافية - اللباس - الزينة</p> <p>معلومات البحث</p> <p>تاريخ البحث:</p> <p>الاستلام: ٢٠٢١-٩-٢٢</p> <p>القبول: ٢٠٢١-١١-١</p> <p>التوفر على النت</p> <p>23-1-2022</p>
---	---

الإحياءات ذهاباً إلى محاولة كشف اللثام عن الجماليات التي تحملها النصوص الشعرية كالصورة الفنية والموسيقى بشقيها ، إضافة إلى الآثار النفسية المترتبة على ذلك .

المدخل : اكتسب الجسد ثراءه الدلالي من كثرة أحواله وأوضاعه، ومن امتداداته الحسية الأصلية، ولم تقف حدود الجسد عند ذلك، بل إن الجسد راح يمتد في أشياء أخرى خارج نفسه (فيما ليس هو)، أو هو ما يمكن أن نصفه بامتدادات الجسد في أشياءه، وهذه الامتدادات شكّلت دلالات أصيلة؛ لأنها تتجاوز المضامين اللسانية القابلة لاحتوائها^(١)، كما أنّ امتدادات الجسد خارج حدوده التي يتوقع فيها هي مفاتيح لاستكشاف الهوية الثقافية للجسد^(٢).

إن إطلاق اسم (الممثلات الثقافية) على امتدادات الجسد خارج نفسه يعود إلى الطابع الثقافي الذي يسمو تلك الامتدادات، فهي تنتمي إلى الثقافة في المقام الأول، ويلتقي فيها الطابع التاريخي، والديني، والاجتماعي، وهذه الامتدادات بطابعها الثقافي طالما شكّلت الجسد المرئي للإنسان خاصة في المجتمعات ذات النزعة القومية الشديدة، والإرث التاريخي الكبير؛ ولعل هذا ما جعل الجسد يظل «حبيس النظرة الثقافية، فاعتبر موضوعاً ثقافياً، ولا يمكن استنتاج أهميته إلا من خلال العودة إلى المنظور الثقافي، وفهم الظاهرة الثقافية جيداً؛ لأنه متصل بها اتصالاً قوياً، فكلما تغيرت النظرة الثقافية تغير إدراكنا للجسد، وتحول إلى مفهوم آخر»^(٣).

وخضعت ممثلات الجسد الثقافية لانعكاسات التحولات الحضارية والتطورات العقديّة، وتشكّلت صورها بحسب الإملاءات المجتمعية والدينية، ففي المجتمعات الإسلامية كان «يتم التأطير الديني للمظهر عبر حدّي الحلال والحرام، وبالأخص من خلال حدّي الإنساني والشيطاني. ومن ثم فإن هذا الطابع الرمزي والقدسي للباس يتجاوز بكثير وظيفته الكسائية، والترينية المحضة ليدخل في سلسلة الدلالات الكونية التي تُرَجُّ بالمسلم في النظام السلوكي والكوني الإسلامي»^(٤).

إن مظهرية جسد المسلم كانت ذات قاعدة تقنينية، إلا أنّ تلك القاعدة لم تُلزم المسلم بشكل معين وحيد من الملابس والتزيين، بل وضعت له حدوداً عليه ألا يخرج عليها، ثم فليلبس ما شاء مما لا يخرج على تلك الحدود؛ مما سمح للممثلات الثقافية للجسد أن تتنوع وتتسم بالمرونة في التطور مواكبةً للمستجدات الحضارية والثقافية.

إن «التحولات الحضارية التي عرفها المجتمع العربي الإسلامي وانتقاله التدريجي من البداوة إلى المدنية سوف يحمل معه التغييرات الضرورية الملائمة. وبما أنّ المظهر الجمالي واجتماعي تواصلٍ فإن كل تغيير تتدخل فيه عوامل متعددة، ويُنْبئُ هو بدوره عن طبيعة التحول في الممارسة الاجتماعية والتصورات الذهنية لدى الأفراد والمجموعة البشرية الكاملة»^(٥). ولقد كانت الحضارة الإسلامية في عصري المرابطين والموحدين في الأندلس مُكَنَّةً على إرث تاريخي وديني

وثقافي وأدبيّ ضخمٌ جدًّا، مما جعلَ المُمثّلاتِ الثقافيةَ للجسدِ في تلكَ المدةِ الزمنيةِ تحملُ زخمًا دلاليًّا يضربُ جذوره في أعماقِ ذلكَ الإرثِ، هذا إلى أنَّ الازدهارَ الحضاريَّ في الأندلسِ جعلَ للملبسِ والزينةِ وغيرها قيمةً جماليّةً كبيرةً، فقد عُرفَ من الأندلسيينَ اهتمامُهُم الكبيرُ باقتناءِ الملابسِ، وعنايتُهُم الكبيرةَ بالنظافةِ، ولا سيّما نظافةِ ممثلاتهم، وازدهرتُ صناعةُ الملابسِ والمنسوجاتِ وغيرها في كافّةِ أنحاءِ الأندلسِ واشتهرتُ بجودتها^(٦)؛ مما أثرى التمثيلَ الثقافيَّ للجسدِ، وجعلتِ الممثلاتُ الثقافيةُ الجسدَ يذوبُ من ناحيةٍ في الواقعِ الثقافيِّ للمجتمعِ، فهو بتلكَ الممثلاتِ أو بامتداداته خارجَ نفسه تتشكّلُ أبعاده العلميةُ والثقافيةُ ضمنَ بنيةِ الفضاءِ باعتبارها نصًّا عامًّا هو ما يُحدّدُ التشكيلَ الثقافيَّ المضافَ للجسدِ^(٧)؛ ومن ناحيةٍ أخرى فهي تساعدُ في الكشفِ معَ صورتهِ وحركتهِ وأبعادهِ الأصليّةِ عن عالمه الداخليِّ وصفاتهِ النفسيةِ .

إنَّ ممثلاتِ الجسدِ الثقافيةِ أو امتداداته الخارجية لا تكتسبُ دلالاتها إلا في السياقِ، شأنها شأنَ امتداداته الأصليّةِ، فتكونُ تلكَ الممثلاتِ ((علامةً جديدةً تتضافرُ معَ الجسدِ وتقرنُ به وتلازمه وتُمثّلُ أحواله ، فتشكّلُ العلامتانِ (الجسدِ وممثلاته الثقافية) علامةً واحدةً متضافرةً ذاتَ دلالةٍ ضمنَ السياقِ))^(٨). وتُشكّلُ عمليةَ التمثيلِ السيميائيِّ لممثلاتِ الجسدِ الثقافيةِ إمدادًا للإنتاجِ الدلاليِّ للجسدِ، ونمطًا من أنماطِ لغةِ الجسدِ، إذ تنبئُ عن قوةِ صلةِ الفردِ بواقعه الاجتماعيِّ والثقافيِّ ، ومدى تأثره بذلكَ الواقعِ ، كما تكشفُ عن رغباته وتطلعاته النفسيةِ ، فتكونُ هي اللبنةُ التي اكتملتُ بها منظومةُ العملِ السيميائيِّ للجسدِ .

إنَّ ممثلاتِ الجسدِ الثقافيةِ كما تلقي أثرًا كبيرًا في الكشفِ، فهي قد تُمارسُ عمليةَ الإخفاءِ أيضًا، وإنَّ ((المظهرَ الخارجيَّ لكلِّ إنسانٍ يُخبرنا بالكثيرِ، أو قد يُخفي عنَّا الكثيرَ))^(٩)، فهو قد يُخفي بعضَ عيوبِ الجسدِ، أو قد يُخفي بعضَ تطلّعاته وقلقه وارتبائه أحيانًا، وهو ما نستطيعُ أنْ نقولَ معه إنَّ الجسدَ المرئيَّ يُوفّرُ للجسدِ الأصليِّ الحرّيّةَ اللازمةَ لإخراجِ انفعالاته، فلا يتعرضُ للكبتِ خشيةَ الوقوعِ في الحرجِ .

ويظلُّ المظهرُ الخارجيُّ للإنسانِ دالًّا على عقله، من حيثُ أنَّه اختارَ الصورةَ التي يُحبُّ أنْ يظهرَ فيها، و ((يتعلّقُ المظهرُ الجسديُّ برؤيةِ الفاعلِ نفسه فيما يتعلّقُ بكيفيةِ التواجدِ والحضورِ والتمثّلِ. والأمرُ هنا يتعلّقُ بنوعِ اللباسِ، وطريقةِ صيانةِ الشعرِ وحلقه، وتزيينِ الوجهِ، والعنايةِ بالجسدِ...إلخ، أي إنَّ الأمرَ يهْمُ نمطًا يوميًّا للظهورِ الاجتماعيِّ، حسبَ المناسباتِ، وذلكَ بطريقةِ التمثيلِ وأسلوبِ الحضورِ))^(١٠)، ما يعني أنَّ المظهرَ الجسديَّ يُحدّدُ وجهةَ الميولِ النفسيةِ للإنسانِ.

أولًا : سيميائيةُ اللباسِ :

ارتبط اللباس بالجسد الإنساني ارتباطاً وثيقاً، إذ صار وعاء الجسد، واللباس من المظاهر التي انتقل بها الإنسان من العيش في البرية كأحد الحيوانات، إلى العيش كائنًا متميزًا له خصوصيته، «ليكون إنساناً ضمن ثقافة وحضارة تعكسان فكرًا ومجتمعًا وأيدولوجيًا»^(١١). فقد أخذت الملابس تتشكل على جسد الإنسان حسب المناطق الجغرافية التي يعيش فيها، والجماعات الإنسانية التي ينتمي إليها، وبحسب طبيعة عمله، ومكانته الاجتماعية، فصارت الملابس «مهمة جدًا في تحديد انتماء الشخص أو أي جماعة بشرية، فهو إلى حد ما بطاقة تعريف يحملها الإنسان على جسده»^(١٢)، إذ إن لكل قوم زياً يُعبّر عن تمايز ثقافتهم^(١٣)، ويقول الدكتور مهدي عرار: «ما من شك أن هيئة اللباس مؤدنة بتقرير معانٍ تقوم في نفس الرائيين، أو النظارة، فقد يفتقر في النفس عند مشاهدة هيئة شخص في لباسه أنه ابن طبقة اجتماعية تُنتسب إلى العلية، أو أنه فقير، بل قد تشي بطبيعة عمله ومهنته، أو بعمره، أو بجنسه، أو بسلوكه و أخلاقه، وبعض شمائله، والحق أن سرد الدلالات التي تُبنى على ذلك كثيرة تتباين بتباين الحال والاعتبار»^(١٤). «ويعتبر شكل الملابس التي يرتديها المرء، الوسيلة الأكثر استعمالاً لدى الكثير من الناس للتعرف عن حالة الشخص، وتعد وسيلة من وسائل الاتصال غير اللفظي، والكشف عن خلفيته شخصيته، وحالته المادية، ومدى اهتمامه بنفسه»^(١٥). وبناءً على ذلك فقد أخذ اللباس موضعاً من منظومة العلامات السيميائية، فهو يُعد «نظاماً من العلامات له في علم العلامات (السيميائيات) موطئ قدمٍ اهتم به كثير من الدارسين منذ أكثر من نصف قرن، لعل أبرزهم السيميائي الفرنسي (رولان بارت)، وخصوصاً في كتابه (أنظمة الموضة). كان بارت يعتقد أن اللباس لغةٌ وهي (لغة يتكلمها الناس جميعاً وفي نفس الوقت لا يعرفونها جميعاً) : يعني أن اللباس يمكن أن يُنظر إليه على أنه وسيلة كونيّة في التّواصل، غير أن لكل جماعة لباسها الخاص بها مثلما لها لغتها الخاصة بها»^(١٦). وأكثر ما كانت تُذكر الملابس في الشعر الأندلسي في سياق الغزل، فكانت تُعد من الأشياء التي تخلع على الجسد جماله، وتزيد من الفتنة به، وذلك كما في قول الحكم بن أبي الصلت^(١٧):

وَعَاقِدٌ فِي الْخَصْرِ زُنَارًا ... أَضْرَمَ فِي أَحْشَائِي النَّارَا
مَا أَطْوَلَ اللَّيْلَ إِذَا لَمْ يَزُرْ ... وَأَفْصَرَ اللَّيْلَ إِذَا زَارَا
كَأَنَّمَا لَيْلِي فِي حُبِّهِ ... يَجْرِي عَلَى مَا شَاءَ وَاخْتَارَا

يتغزل الشاعر هنا بغلامٍ عاقِدٍ زُنَارًا، وهو خيطٌ غليظٌ بقدر الإصبع من الإبريسم يشد على الوسط^(١٨) كان يتخذهُ النصارى^(١٩)، ونجدُ هنا أن اللباس أدّى مهمته التعريفية، فعلم بذلك أن الغلام من أهل الذمة^(٢٠)، وكان التغزل بغلمان النصارى فاشياً في الأندلس وغيرها من أقطار المسلمين في تلك الأزمان، ولعل ذلك لبضاضة أجسادهم وجمال بشرتهم؛ وابتداء الشاعر في

تغزله بذكر الزنار المعقود - حتى إنه لم يُعرّف الفتى إلا بأنه عاقد زنارًا - يدل على شدة رسوخ صورة الزنار على وسط الغلام في ذهنه، فكأنه صار علامة خُصَّ بها ذلك الغلام وحده، أو هي أبرز ما به يتميز؛ فالزنار المعقود على خصر الغلام بالإضافة إلى أنه قرينة سيميائية دالة على أن الغلام من فئة معينة، هو أيضًا علامة سيميائية دالة على الجمال والشباب، وهنا نجد أن الممثل الثقافي (اللباس) ناب عن الجسد، وربط الشاعر بين ذكر الزنار وإضرام النار في الأحشاء يدل على قدرة الملبس الكبيرة على الفتنة والغواية، واكتفى الشاعر بذكره عن ذكر سائر مفاتيح الجسد، كأن ذلك الزنار بتوسطه الجسد يختصر كل طاقات الجسد في الفتنة؛ كما كان باب الدخول إلى الصورة الفنية، وقد تنوع أسلوب الشاعر ما بين الإنشائي والخبري، وقد جاء أسلوب التعجب (ما أطول الليل - أقصر الليل) دالًا على شدة ولع الشاعر بصاحبه، وأساه من أنه لا يتأخ له أن يستمتع به كما يحب، وجاءت العناصر الموسيقية لتسدّ خلل الصورة الفنية، فالأبيات على موسيقى بحر السريع، وهي توحى بسرعة مرور الوقت الذي يرى فيه الشاعر الغلام، فلا يتسنى له أن يتأمل في محاسنه، وكأنه لا يلاحظ إلا الزنار إذ ينطلق به الجسد، وجاءت الموسيقى الداخلية (زنارًا - النار)، (أطول الليل - أقصر الليل) كأنها توحى بحركة الغلام الساحرة، وتوازنها .

إنّ الزنار هنا مُمثلًا ثقافيًا للجسد لعب دورًا تعريفيًا مهمًا جدًّا، فالجسد وحده إن كان لا يشهد إلا بانتمائه لصاحبه، فإنّ اللباس هنا حدّد الهوية الثقافية والدينية لصاحب الجسد، كما أكد على جمال الموصوف بالإشارة إلى انتمائه إلى طائفة معينة اشتهرت بالجمال واستثارة قلوب الشعراء. إنّ اللباس في السياق الغزلي مؤدّد دائمًا دورًا جماليًا، وقد يؤدّي مع ذلك دورًا تعريفيًا كما مرّ، أو دورًا تواصليًا، وفي ذلك ((يقول بارث في حديث صحافي يعود إلى عام ١٩٦٧: إنّ اللباس هو أحد المواضيع التي نتواصل بها مثل الأكل والإشارات... وقد كنت دومًا في غاية السرور وأنا أستنطقها؛ لأنّ لها حضورًا يوميًا، ويمكن بها أن أتعرف على نفسي فورًا؛ لأنّي أستثمرها في حياتي الخاصة؛ ولأنّ لها من جانب آخر وجودًا ذهنيًا؛ ويمكن تحليلها تحليلًا نظاميًا بوسائل صوريّة))^(٢١).

إنّ تقنية الإظهار والإخفاء التي كانت تقوم بها بعض الملابس كالبراقع واللثام كانت مثار فتنة عند شعراء العرب، فما يراه الشاعر يجعله يتطلّع إلى ما لا يراه، وقد رسم بعض الشعراء الصور الفنية البديعة استمدادًا من ذلك، كما يقول أبو جعفر بن عاصم^(٢٢):

زارتك ذات لثامٍ فاحم^(٢٣) طلعت ... والبعض من وجهها للناس مُنكشِفُ
كالبدر لم يكسه كسف ألم به ... فالنصف مُنكشِفُ والنصف مُنكسِفُ

يصف الشاعر هنا حبيبته ذات اللثام الأسود، واللثام هو ما يكون على الفم والأنف من النقاب^(٢٤)، وبذا يكون جزء من الوجه منكشفًا، وجزء مستورًا؛ وذلك مع جمال المرأة الباهر هو ما

استقرَّ قريحة الشاعر، فشبَّهها بالبدرِ حالة انكسافه انكسافاً جزئياً، إذ يكونُ بعضُهُ مُنكشفاً، وبعضُهُ مُنكسفاً، وبهذا يجعلُ اللثامُ الجسدَ مُثيراً، مُشعلاً للحيرة والجدل، يجعلُهُ شيئاً غيرَ عاديٍّ، شيئاً له خصوصيَّته وحرمتُهُ، وليسَ من ضمنِ الممتلكاتِ العامَّة؛ وكونُ اللثامِ أسودَ اللونِ جعلَ جمالَ الجزءِ المنكشِفِ من الوجهِ شديدَ الظهورِ، إذ إنَّ تقابلَ الألوانِ زادَ من وهجها في العينِ، فاللثامُ الأسودُ هنا علامةٌ سيميائيةٌ دالَّةٌ على الجمالِ والشبابِ والفتنةِ وبياضِ الجسدِ، ويوحى تشبيهُ الشاعرِ للمرأةِ بالبدرِ المنكسِفِ كسوقاً جزئياً بتطلُّعِ الناسِ وتمنِّيهم أن يروا الجزءَ المُلتمَّ من وجهها، فالناسُ عندَ الكسوفِ يتطلعونَ إلى أن يعودَ القمرُ كما كانَ كاملاً تامَّ الظهورِ، وبهذا التشبيهِ التمثيليِّ - المُستمدُّ من صورةِ اللثامِ على الوجهِ - تمَّ البناءُ الأساسيُّ للصورةِ الفنيةِ، وقد جاءتْ موسيقى الأبياتِ من بحرِ البسيطِ، فأوحى بموسيقاه القويةِ الصاخبةِ بالانفعالِ العاطفيِّ الذي يُثارُ في القلوبِ عندَ رؤيةِ ذاتِ اللثامِ، وجاءتِ الموسيقى الداخليةُ في ذكرِ وجهِ الشبهِ بينَ وجهِ الحبيبةِ المُلتمِّ والقمرِ المنكسِفِ جزئياً، إذ تكررَ (النصفُ)، وجاءَ الجناسُ في (منكشِف - منكسِف) بما يوحي بانتصافِ الوجهِ بينَ الانكشافِ والالتئامِ، ويوحى بركةِ السِّترِ الذي أدى إلى ذلكَ (اللثامِ)، إذ ليسَ بينَ الوجهِ والظهورِ الكاملِ إلا إزالةُ ذلكَ اللثامِ، كما أن نفاطَ الشينِ في (منكشِف) لو زالت لصارت (منكسِف).

إنَّ الشعراءَ بقدرِ ما كانوا يتطلعونَ إلى مطالعةِ الجسدِ الأنثويِّ كُلِّه، إلا أنَّهم كانوا يُعجبونَ بما يحجبُهُ جُلِّه، أو بعضَه من ملابسٍ، إذ أنَّ ذلكَ يدلُّ على قيمةِ الجسدِ الغاليةِ، كما أنه يُثيرُ الفضولَ والتساؤلاتِ حولَ صفةِ الجسدِ، مما يستقرُّ الشعراءَ إلى محاورتهِ، وربما كانتِ الملابسُ السوداءُ على الجسدِ الأبيضِ هي الأفضلُ قياماً بتلكِ المهمةِ، ولكن قد تتعكسُ المعادلةُ فنرى الثيابَ البيضاءَ على الجسدِ الأسودِ، وذلكَ كما في قولِ أبي جعفرٍ في غلامٍ أسودَ لبسٍ بياضاً^(٢٥):

وَعَصْنِ مِنَ الْآبَنُوسِ^(٢٦) ارْتَدَى ... بَعَا جِ كَلِيلِ غَلَاهُ فَلَقَى
يُحَاكِي لَنَا الْكَأْسَ فِي كَفِّهِ ... صَبَاحَ بَجْنَجِ غَلَاهُ شَفَقَى

هنا يؤدي اللباسُ الأبيضُ دوراً جمالياً كبيراً، وذلكَ بوساطةِ انسدالهِ على جسدِ الغلامِ الأسودِ، إذ تعودُ ثنائِيَةُ الأبيضِ والأسودِ مرَّةً أخرى بمشاركةِ الملابسِ في تكوينِ صورةِ جماليَّةٍ للجسدِ، وكثيراً ما تستدعي ثنائِيَةُ الأبيضِ والأسودِ ثنائِيَةَ الليلِ والصبحِ، والطاقةُ الشعريَّةُ للألوانِ المتقابلةِ هنا أتاحتُ للشاعرِ أن يأتيَ بالصورةِ المُركَّبةِ، إذ استعارَ للغلامِ الأسودِ عصنَ الآبنوسِ، واستعارَ العاجَ للباسِ الأبيضِ، ثمَّ شبَّه تلكَ الصورةَ بالليلِ الذي يعلوهُ الصباحُ، وهذه الصورةُ في عمقها الدلاليِّ تدلُّ على أنَّ الغلامَ بعدَ أن كانَ لا يُبالي به كثيراً سرقَ الأبصارَ بارتدائه للباسِ الأبيضِ، كما لا يُبالي بظلامِ الليلِ ويُنتبهُ لنورِ الصباحِ حينَ يطلُّ؛ فيكونُ اللباسُ الأبيضُ هنا مُمثلاً

سيميائياً دالاً على الجمال، واجتذابِ الأبصارِ، والوضوحِ بعدَ الخمولِ، وهنا نجدُ الجسدَ بامتدادهِ في اللباسِ اكتسبَ ميزاتٍ جماليةً جديدةً، وتفجرتُ طاقةُ امتدادهِ اللونيِّ الأصيلِ؛ ولم يكنِ اللباسُ فقط هو ما أكسبَ الجسدَ تلكَ المكاسبَ، بل نجدُ أنّ الجسدَ راحَ يمتدُّ في كأسِ الشرابِ أيضاً، وبلونها الأبيضِ استُديعتُ ثنائيةُ الأبيضِ والأسودِ ثانيةً لتكونَ محورَ التشكيلِ الشعريِّ، إذ شبّهَ الشاعرُ الكأسَ في كَفِّ الغلامِ بالصبحِ الذي قد علاهُ شفقٌ؛ وبالمقارنةِ بينَ التشبيهِينِ الواردينِ يتبينُ فضلُ اللباسِ في الإضافةِ الجماليةِ للجسدِ على الكأسِ، إذ صورةُ الليلِ الذي يعلوهُ فلقٌ مؤذنةٌ بطلوعِ الصباحِ، و صورةُ الصباحِ الذي يعلوهُ شفقٌ مؤذنةٌ بدخولِ الليلِ، وليسَ هذا إلا لأنَّ اللباسَ يكونُ حاوياً للجسدِ، لا العكسُ كما في أمرِ الكأسِ، فكانَ بياضُ اللباسِ خيراً للجسدِ من بياضِ الكأسِ؛ على كلِّ كانٍ امتدادُ الجسدِ في غيرهِ من المُمثّلاتِ الثقافيةِ المخالفةِ له في اللونِ هو مصنعُ جمالِ الجسدِ، وهيكلُ الصورةِ الفنيةِ التي كانتُ تشعُّ بالطاقةِ اللونيةِ، حتى صارتُ صورةً ملوّنةً أنتجها تمكّنُ الشاعرِ من استغلالِ الطاقةِ التشكيليةِ للألوانِ - لونِ الجسدِ ولونِ الملابسِ ولونِ الكأسِ - بمعطياتها الرمزيةِ، والسيميائيةِ، والجماليةِ^(٢٨)، وينطقُ بذلكَ المعجمُ الذي استعملهُ الشاعرُ: (الأبنوس - عاج - ليل - فلق - صبح - شفق)، وجاءتِ الأبياتُ على بحرِ المتقاربِ الذي توحى موسيقاهُ بحركةِ توهجاتِ الألوانِ المتقابلةِ في أعينِ السُّكاري .

إنَّ لونَ اللباسِ مع لونِ الجسدِ عكسَ قوةِ الطاقةِ اللونيةِ للجسدِ، ولم تكنِ الثيابُ البيضُ والسُّودُ هي فقط ما يجتذبُ الأبصارَ ويثيرُ الإعجابَ، بل كانتِ الثيابُ بألوانها المختلفةِ مُحركاً للإثارةِ والانفعالِ بما تمدُّ به الجسدَ من طاقةٍ جماليةٍ، فلقد كانتُ تستحضرُ الملابسُ الملونةُ مثيلاتها من الأشياءِ في لونها، كما تستحضرُ بطاقتها الرمزيةِ المشاعرَ النفسيةَ إلى صميمِ الصورةِ الفنيةِ، وذلكَ كما في قولِ ابنِ الزقاقِ^(٢٩):

إِنْ كُنْتُ أُولِعْتَ يَا أَخَا الْعَيْدِ ... بِزُرْقَةٍ فِي مَلْبَسِ الْجَسَدِ

فَالْبِسْ فُؤَادِي وَفِيَتْ لَوْعَتَهُ ... فَإِنَّهُ أَزْرَقٌ مِمَّنْ الْكَمَدِ^(٣٠)

يبدو أنّ حبيبَ الشاعرِ الذي يتعزّلُ به كانَ مُحبباً للملابسِ الزرقاءِ كما يبدو من حديثِ الشاعرِ، واللونُ الأزرقُ لونٌ قويٌّ أخاذٌ، وقد لا يحملُ هذا اللونُ في الملابسِ قيمةً جماليةً في حدِّ ذاته، إنّما هو يكتسبُ القيمةَ الجماليةَ من لصوقه بجسدِ المحبوبِ، وطولُ ارتدائهِ ذلكَ المحبوبِ للملابسِ الزرقاءِ حتّمَ على اللونِ الأزرقِ أن يتخذَ موقعاً من عقلِ الشاعرِ وقلبه، وربما جالَ في خاطره أنّ ذلكَ المحبوبِ لتمنُّعه وصدّه ومخالفتهِ للشاعرِ لا بدّ أن يكونَ قصدَ هذا القصدِ في اختياره لملابسه، وأن يتوحى فيها ما لا يُحبهُ الشاعرُ، فاخترَ من الملابسِ الزرقاءِ لأنّها في لونِ قلبِ الشاعرِ المُزرقِ كمداً، كأنّه يؤكدُ بذلكَ على أنّه غيرُ مبالٍ بما يُعانيه الشاعرُ، ومن هنا جاءتِ دعوةُ الشاعرِ إليه أن يلبسَ فؤادهُ، فإنّه أمثلُ في الزرقاءِ؛ وبناءً على هذهِ الخلفيةِ النفسيةِ فالملابسُ الزرقاءُ علامةٌ سيميائيةٌ دالّةٌ على الجمالِ والفتنةِ والدلالِ والصدِّ والهجرِ، وهنا نجدُ أنّ

اللباس يمتدُّ بدلالاته إلى الأعماق النفسية، ويمتزج امتزاجاً قوياً بالحالة الشعورية، وكما أنّ الملابس الزرقاء كانت عماد الجانب التصويري في الصورة الفنية، فقد كانت دلالاتها هي الحالة النفسية التي قامت عليها الصورة، مع دلالات الأساليب الإنشائية، الأمر (البس فؤادي)، والدعاء (وَقَيْتَ لَوْعَتَهُ)، إذ يدلُّ هذان الأسلوبان على شدة الحب الذي يحمله الشاعر لذلك المحبوب، وأنَّ صدوده عنه لم يُغيّر من حبه له شيئاً، وأنه يودُّ لو لأن له فيغمزه بحنانه ويُلْبِسُه قلبه، وهذا يستدعي دلالة اللون الأزرق التراثية، ((فهو لون المطلق والفناء، حتى أنّ المتصوفين قد ارتدوه وتبركوا به))^(٣١)، وهذا يدلُّ على استعداد الشاعر للتضحية والفناء في حبِّ محبوبه، وقد جاءت الأبيات على بحر المنسرح الذي يوحى باضطراب قلب الشاعر حين يرى الحبيب في ملابسه الزرقاء واعتلاج المشاعر. ومن الطاقة الفنية التي تحملها الملابس الزرقاء إلى الطاقة الفنية التي تحملها الملابس الحمراء من خلال قول الحكم بن أبي الصلت في غلام لابس قباءً أحمر^(٣٢):

أَفْدِي الَّذِي زَارَ فِي قِبَاءٍ ... قَائِسَ فِي الْأَحْمَرِ خَدَّهُ
صَيْنَ بِهِ جِسْمَهُ فَحَاكَى ... سَوْسَنَةً^(٣٣) عَلَّقَتْ بَوْرَدَهُ

إن امتزج اللون الأزرق للملبس في القطعة الشعرية السابقة بالحالة الشعورية للشاعر، فلون الملابس الأحمر هنا راح يمتزج بالجسد أكثر، ويتحدُّ مع البعد اللوني للجسد، فالقباء - الثوب - الذي على الجسد هنا يُساوي الخدَّ في احمراره، واحمرار الخدَّ - كما هو معلوم - قرينة سيميائية دالة على الخجل، وهنا يتحدُّ الملبس مع الصفات النفسية للابس، ولا يكتفي الشاعر بذكر القيمة الجمالية للقباء فقط، بل يذكر قيمته العملية في قوله: (صَيْنَ بِهِ جِسْمَهُ)، ويعكس هذا في عمقه الدلاليّ غير الشاعر على لابس القباء، فهو لا يُحبُّ أن يعرى جسده أو كثير منه فتنهشهُ أعين الناظرين، لذا هو يحمّد ارتدائه للقباء؛ وهذا يؤكد أنّ امتداد الجسد في اللباس هو صون له، وتكريم له؛ وتلك القيمة العملية للقباء يربطها الشاعر أيضاً بالقيمة الجمالية له، فالجسد به أشبه السوسنة المعلقة بالوردة؛ فالقباء الأحمر ممثّل سيميائيّ دالٌّ على الجمال الجسديّ والنفسيّ، كما يدلُّ أيضاً بدلالاته التاريخية على الدماء والحروب، وعلى شدة حبِّ الشاعر للمذكور، ووثاقة قلبه في الأسر، وأنَّ حبه يسري في دماء الشاعر؛ فكان القباء الأحمر على لابسِه إذن بمدلولاته السيميائية هيكل الصورة الفنية، وقد جاء مُعجَمُ الشاعر يوحى بجمال القباء الأحمر على الغلام وأثره في النفس، فجاءت المفردات التالية بما تحمل من طاقة لونية (قباء- الاحمرار - خدّه-سوسنة - وردة)، وقد جاءت الأبيات على مُخلَعٍ البسيط، وهو نمطٌ شهيرٌ جدًّا من بحر البسيط^(٣٤) سريع الإيقاع، يوحى هنا بإسراع حبيب الشاعر إليه ذاهباً وراجعاً، لخجله وتجنبه عُيون الناس. لقد كانت الملابس الملونة مما يُبرز حضور الجسد، ويجعل الأنظار تلتفت إليه، ونهضة هذه الصناعة في الأندلس مما انعكس في الشعر، إذ ظهر النفنن في أشكال الملابس وألوانها، فكانت

هذه الملابس على الأجساد الجميلة فتنةً من الفنن، ويتجلى ذلك في قول الحكيم بن أبي الصلت في غلام غزى^(٣٥) عليه قرمزية^(٣٦):

أَقْبَلَ يَسْعَى أَبُو الْفَوَارِسِ فِي ... مَرَأَى عَجِيبٍ وَمَنْظَرٍ أَنْقِ
أَقْبَلَ فِي قِرْمِزِيَّةٍ^(٣٧) عَجَبٍ ... قَدْ صَبَّغَتْ لَوْنَ خَدِّهِ الشَّرِقِ^(٣٨)
كَأَنَّ مَا جِيَدَهُ وَغُرَّتَهُ ... مِنْ دُونِهَا إِذْ بَرَزْنَ فِي نَسَقِ
عَمُودٍ فَجَرٍ فُوقَهُ قَمَرٌ ... دَارَتْ بِهِ قِطْعَةً مِنَ الشَّفَقِ

يُكْنِي الشاعرُ هنا الغلامَ أبا الفوارس، ولعلَّ ذلك لكونه من الغزِّ الأتراك المشهورين بالحرب والفروسية، وقد جعله الشاعرُ يسعى في مرأى عجيبٍ ومنظرٍ أنقٍ، ثم فسَّرَ هذا بأنه كان يسعى في حُلَّةٍ قُرْمِزِيَّةٍ مثيرةٍ عجيبةٍ الجمال، وهنا يمزجُ الشاعرُ مرةً أخرى بينَ لونِ الثياب، ولونِ خدِّ الغلامِ الذي يعكسُ صفةَ الحياءِ والخجلِ، وكأنَّ الشاعرَ اعتادَ أن يرى في الملابسِ نفسَ صاحبِها الجميلِ، فكلُّ ثوبٍ أحمرٍ أو قرمزيٍّ يلبسهُ جميلٌ إنَّما هو عاكسٌ أو هو الصابغُ للونِ خدِّه، ووصفُ الخدِّ بالشرقِ دلالةٌ على شدةِ احمراره كأنَّه غارقٌ فيه، مما يُقربُ بينه وبينَ اللونِ القرمزيِّ، ثمَّ يجمعُ الشاعرُ بينَ غرةِ الغلامِ وجيدهِ والحلَّةِ القرمزيةِ صانعاً صورتَه البلاغيةَ التي كانت عمادَ التصويرِ الفنيِّ في الصورة، فهو يُشبهُ جيدَ الغلامِ وَغُرَّتَهُ في حُلَّتِهِ بعمودِ الفجرِ الذي يكونُ فوقَهُ قمرٌ وتدورُ بهما قطعةٌ من الشفقِ، وهو بهذا كأنَّه جعلَ الجسدَ واللباسَ شيئاً واحداً، أو أنَّ كلاً منها هو ما يُكْمَلُ الآخرَ، ولا غنىَ لواحدٍ منهما عن صاحبه؛ فالحُلَّةُ القرمزيةُ إذن ممثِّلٌ سيميائيٌّ دالٌّ على الجمالِ والخجلِ والجانبيَّةِ، بالإضافةِ إلى دلالةِ اللونِ القرمزيِّ على البهجةِ والحياةِ، وهو ما أزره تكرارُ الفعلِ (أقبل)، بالإضافةِ إلى ورودِ الفعلِ (يسعى)، وقد اقتصرَ أسلوبُ الشاعرِ على الخبريِّ لاسترساله في وصفِ الغلامِ بما يدلُّ على أنَّه كان مأخوذاً بجماله، ومجيءُ الأبياتِ على بحرِ المنسرحِ يوحي باختيالِ الغلامِ في مشيه الهاديِّ وهو عليه القُرْمِزِيَّةُ.

لقد كانتِ الملابسُ إذن بألوانها المختلفةِ ذاتَ طاقةٍ جماليةٍ كبيرةٍ حينَ يمتدُّ فيها الجسدُ ويتحدُّ بها، وكانتِ تعكسُ بدلالاتها المشاعرَ النفسيةَ المختلفةَ، وربما دخلتِ الملابسُ في سياقِ المقارنةِ بعضها ببعضٍ، فتعكسُ حينها تضادَّ الأحوالِ وتباينها، وذلك كما عند ابن حريقٍ إذ يقول^(٣٩):

عَجِبْتُ مِنْ بَرَّتِي^(٤٠) إِذْ أَخْلَقْتُ ... وَهِيَ تَجَنَّبُ الْحَبِيرَ^(٤١) الْمُغْدَفَا^(٤٢)
هَذِهِ لَا تَعْجَبِي مِنْ هَذِهِ ... قَبْلَهَا أَلْبَسَ دُرٌّ صَدَفَا
لَا تَطْنِي الدَّهْرَ لِي مُسْتَلْبَا^(٤٣) ... إِنَّمَا جَرَدَ مِنِّي مُرْهَفَا

يُشيرُ الشاعرُ هنا إلى تعجبِ امرأةٍ - لعلها زوجته أو محبوبته - من برَّتِهِ التي أخلقت

وبليته، وهي تلبس الناعم الجديد المرخي من الثياب؛ وهنا وضعنا الشاعر أمام موازنة بين شكلين من الثياب: البالي الخلق، والجديد الناعم، وهذه المواجهة كفيلة بأن تُفجّر ثورة انفعالية خاصة عندما يُظهر الطرف ذو الثياب الجديدة الناعمة الهزء أو الاستتكار أو التعجب تجاه صاحب الثياب البالية، وهو ما يجيب عنه الشاعر بطلبه من المرأة ألا تعجب من ثيابه، فإن الدر على نفاسته يسكن الأصداف على رثانتها؛ ثم يؤكد على وقوع التشبيه موقعه بقوله لها: لا تحسبي أن الدهر قد سلب عقلي وبصيرتي وحكمتي وقوتي، بل هو جرّدي كما يُجرّد الحسام من غمده، فيكون بتجرّده مضيئاً وقطعه. إن الشاعر هنا يُقرّر أنّ الحكم على المرء عبر رؤية ثيابه لا يكون مُصيياً دائماً، فليس بلى الثياب أو قدمها دالاً على نقص صاحبها، و(ليس اللباس الحسن والهيئة المحترمة تعبيراً صادقاً عن نبل صاحبها بالضرورة)^(٤٤)، فلقد قيل قديماً: ((رُبّ مبيض ثوبه مدنس عرضه))^(٤٥). فالملابس هنا قد تقوم بعملية خداع، وهي ما كادت المرأة هنا أن تقع فيه أو وقعت فيه، فأندجها الشاعر، وكثيراً ما تأتي الأحكام الخاطئة في مثل هذه الموضوعات من النظرة المادية التي اعتاد الناس أن ينظروها، وهذا لا يسلب الملابس وظيفتها الدلالية، فبزة الشاعر البالية علامة سيميائية تدل على عناء الشاعر في الحياة، ومجاهدته لها، وعزة نفسه؛ فهو لم يرق ماء وجهه ككثير من الشعراء جرياً وراء المال والمذات؛ وتصبح هنا ثياب المرأة الجديدة الناعمة في هذه المقابلة علامة سيميائية دالة على التمتع والترف والغنج، وقلّة معالجة هموم الحياة، وعدم الاكتراب بغير الملبس والمأكّل، على عكس حال الشاعر. إن عجب المرأة الذي يحمل الهزء أو غر قلب الشاعر، فخطبها — (هذه)، وأشار باسم الإشارة نفسه إلى البزة البالية أيضاً (هذه لا تعجبي من هذه)، وإيقاع اسم الإشارة نفسه على المرأة مرة وعلى البزة مرة يوحي بأن الشاعر يريد أن يقول للمرأة أنّ مصيرك ومصير الناس جميعاً إلى بلى، شأنهم شأن هذه البزة، إنّما يبقى من الإنسان جوهره وعمله الصالح، وذكره الطيبة؛ وقد جاءت الأبيات على وزن بحر الرمل الغنائي الهادي الإيقاع بتكرار التفعيلة السباعية (فاعلاتن) مرتين في بدايته، فكان الشاعر بهدوئه يعجب من عجب المرأة ويهزأ به.

إنّ وقوع الناس في سرعة الحكم على الآخرين بوساطة ملابسهم يرجع إلى أنّ اللباس هو أول ما يقابلهم من مظهر الإنسان^(٤٦)، ((كما ينعكس لباس الشخص ومظهره على شخصيته، فكلمة اعتنى الفرد بمظهره أصبح أكثر قبولاً ولياقةً، وبالتالي انعكس ذلك بالإيجاب على جسده الذي يرمز به إلى الشباب وحسن الحياة وكسر الروتين وحب التنويع، وهذا يثير في الذات البهجة والفرحة، فتصبح أكثر استقراراً وانزاناً))^(٤٧)، إلا أنه في بعض الأحيان قد تشغل هموم الحياة وخطوب الدهر الإنسان عن أن يُعنى بحسن بزته، وقد يكون من خير الناس، أو أرفعهم شأنًا، أو أحكمهم وأفصحهم؛ وقد جاء في الأثر أنّ النخار العذري دخل على معاوية في عباءة؛ فاحتقره معاوية، فرأى ذلك النخار في وجهه، فقال له: يا أمير المؤمنين، ليست العبءة تكلمك، إنّما

يكلّمك من فيها. ثم تكلم فملاً سمعه، ثم نهض ولم يسأله، فقال معاوية: ما رأيت رجلاً أحقر أولاً ولا أجلّ آخراً منه^(٤٨)؛ لذا قد تُمارس الملابس عملية الخداع كما أسلفنا أحياناً إن لم يتقص الإنسان أمرها، وقد يكون بها الخداع مقصوداً، فقد يلبس الرجل لباساً حسناً ليظن أنه من عليّة القوم، وقد يلبس آخر من عليّة القوم لباساً رثاً ليوارى نفسه طلباً للنجاة من مأزق، أو ليدخل بين بعض الناس فيعرف دخائل نفوسهم. وهنا يكون امتداد الجسد في الملابس استجاباً لدلالات معينة مصطنعة، فليس للثوب وتزيين الجسد بألوان الثياب مؤشراً على فضل ذلك الإنسان إلا إذا إزدان خلقاً، وأدباً، وكرامةً، وهو ما يفسره بيت المتنبي^(٤٩) :

لا يُعجِبَنَّ مَضيماً حُسنَ بَزْتِهِ ... وهَلْ تَرُوقُ دَفيناً جُودَةَ الكَفَنِ

على كلّ حالٍ يظلُّ لكلِّ طبقةٍ من الناسِ ملابسُهم التي يَتميزونَ بها عَمَّنْ دونهم، وعَمَّنْ فوقهم ، ومن هنا دخلَ ذِكرُ الملابسِ بابَ المدحِ، إذ كانَ للسادَةِ والكرامِ من الرجالِ ملابسٌ معينةٌ تدلُّ على أقدارهم وتعكسُ أخلاقهم، وهنا يمتزجُ الثقافيُّ بالنفسيِّ في الدلالاتِ التي يُنتجها امتدادُ الجسدِ في اللباسِ، ويُمكننا أن نرى ذلكَ في قولِ ابنِ السِّيدِ البطليوسيّ^(٥٠) :

وَقَدْ كَانَ فَصَّ الفَخْرِ فِي خِنَصِرِ العُلا ... أبوكَ وَوَسْطَى فَوْقَ جِيدِ المَكَارِمِ
وَكَمْ ضَمَّ ظَهْرُ الأَرْضِ مِنْكُمْ وَبَطْنُهَا ... بُدُورَ دُجَى مِنْ كُلِّ أَشْوَاسِ^(٥١) حازِمِ
وَأَبْلَجَ فَضْفَاضِ القَمِيصِ حُلَاحِلِ^(٥٢) ... طَوِيلِ نِجَادِ^(٥٣) السِّيفِ مَاضِي العَزَائِمِ

يمدحُ الشاعرُ هنا ويذكرُ والدَ الممدوحِ فيمدحُه بصفاتٍ عاليةٍ، فقد كانَ فَصَّ خاتمِ الفخرِ، الذي تلبسُه العُلا في خِنَصِرِها، وكانَ الجوهرةَ الوسطى في القلادةِ التي كانتُ على جِيدِ المكارِمِ، ثم يتعدى ذلكَ للتأكيدِ على كرمِ الممدوحِ وتُبلِّ أصله فيذكرُ عائلته، فيقولُ إنَّ الأرضَ حملتُ على ظاهرها وفي باطنها كثيراً منكم كأثوا كبدورِ الدجى جريئين شجعانَ مزهويين بكرمهم وشجاعتهم، وحملتُ منكم من كلِّ أبلجِ ذي قميصٍ واسعٍ سيدي في عشيرته طویلِ القامةِ ماضيةٍ عزائمُه. نجدُ هنا أنَّ الشاعرَ أنزلَ على أبناءِ عائلةِ الممدوحِ كلَّ الصفاتِ الحميدةِ الكريمةِ، ويلفتُ أنظارنا أنه ذكرَ ضمنَ هذه الصفاتِ (فضفضةَ القميصِ)، وهي كنايةٌ عن سعةِ الصدرِ والذراعِ، وهي من علاماتِ الكرامِ الجسديةِ، وهنا نجدُ اللباسَ تدخَّلَ ليكونَ مظهرًا من مظاهرِ السيادةِ والكرمِ، بل إنَّ القميصَ الواسعَ الفضفاضَ هنا هو أبرزُ الملامحِ الخارجيةِ للكرمِ وعلوِّ الشأنِ، فالقميصُ الفضفاضُ هنا رمزٌ سيميائيٌّ دالٌّ على الكرمِ والسيادةِ والرفعةِ والمجدِ والشجاعةِ والجودِ وسائرِ الأخلاقِ والصفاتِ الكريمةِ؛ إنَّ دلالةَ القميصِ الفضفاضِ تنتظمُ كلَّ ما تفرقَ من الصفاتِ

المحمودة المذكورة في الأبيات، كما أن فضفضة القميص من أولى العلامات التي يُعرفُ بها كرم الرجل وكرمُ أسرته وعلو شأنه لمن لا يعرفه، لذا فقد أثرى الشاعرُ عبرَ الأسلوبِ السيميائيِّ الكنائيِّ (فضفاض القميص) الصورةَ الفنيةَ بالكثافةِ الدلاليةِ، والتي توازي من حيث قوتها أو تزيد دلالاتِ الألفاظِ والتركيباتِ المختلفةِ في المدحِ (الفخر - العلا - المكارم - بدور دجي - أشوس - حازم - أبلج - حلال - طويل نجاد السيف - ماضي العزائم)، وهذا الإجمالُ والتفصيلُ في المدحِ استدعى أن يكونَ بحرُ الطويلِ هو الإطارَ الموسيقيَّ للصورةِ؛ لسعتهِ لذلكِ الفصيلِ، واعتمدَ الشاعرُ على الأسلوبِ الخبريِّ، إلا في استعمالِ (كم)، وهي جاءتُ لدلالةِ التكريرِ، وهي قد تُعدُّ نوعاً من الإخبارِ أيضاً^(٥٤)، وقد لعبَ الشاعرُ ببعضِ التقنياتِ الأسلوبيةِ كالتقديمِ والتأخيرِ، إذ قدَّمَ في البيتِ الأوَّلِ خبرَ كانَ (فصَّ) على اسمِها (أبوك)، ليقدمَ صفةَ المدحِ فيسترعيَ سمعَ الممدوحِ وينالَ إعجابَه، ولينفيَ إحياءَ الاشتراكِ في الصفةِ.

كانَ مظهرُ الإنسانِ كما رأينا دليلاً على ما يحورُه من فضائلِ نفسيةِ، وكانَ امتدادُ الجسدِ في الملابسِ لا بدُّ أن يكونَ موافقاً غالباً للداخلِ النفسيِّ، وهذهِ الموافقةُ هي ما تُحدِّدُها الثقافةُ ذاتُ البُعدِ التاريخيِّ، فإن اتصفَ قومٌ بالأخلاقِ الحميدةِ وكانَ لهمِ ملابسٌ معينةٌ، وجاءَ ناسٌ بعدهمِ واتخذوا الملابسَ نفسَها فإنَّ ذلكَ يُحيلُ إلى القومِ الأوَّلِ وأخلاقِهِم، كما أنَّ الإنسانَ إذا أرادَ أن يتخلقَ بأخلاقِ قومٍ حملَه ذلكَ مع حبهِ لهمِ على أن يتزيا بأزيائِهِم، ويتضحُ ذلكَ عبر قولِ ابنِ خفاجة^(٥٥):

في فتيةِ جنَّبوا^(٥٦) العجاجةَ^(٥٧) لئلاَّ ... ولزيمًا سَفَرُوا عَنِ الأَقْمَارِ
نَارَ القَتَامِ^(٥٨) بِهِمْ دُخَانًا وَارْتَمَى ... زَنَدُ الحَفِيظَةِ^(٥٩) مِنْهُمْ بِشَرَارِ
شَاهَدْتُ مِنْ هَيَاتِهِمْ وَهَيَاتِهِمْ ... أَشْرَافَ أَطْوَادٍ وَفَيْضَ بَحَارِ
مِنْ كُلِّ مُنْتَقِبٍ بَوْرَدَةٍ خَجَلَةٍ ... كَرَمًا وَمُشْتَمَلٍ بِثَوْبٍ وَقَارِ
فِي عِمَّةٍ خَلَعَتْ عَلَيْهِ لِمَّةً^(٦٠)؛ ... وَذُوَابَةٍ^(٦١) قَرِنْتُ بِهَا كَعْدَارِ

يصفُ الشاعرُ هنا رفقةً كانَ فيهِم يتَّسمونَ بالجمالِ الرجوليِّ، فيقولُ في بدءِ ذكْرِهِم إنَّهم مالوا وتركوا الحربَ وغبارَها لئلاَّ ليستريحوا، وهؤلاءِ الفتيةُ حينَ يُسْفرون عن وجوهِهِم تبدو وجوهِهِم كالأقمارِ بهاءً وإشراقاً، وهذا أولُ أدلةِ كرمِهِم وطيبِ أصولِهِم، ثمَّ يذكرُ حالَهُم في المعركةِ فيقولُ إنَّ الغبارَ كانَ يثورُ بِهِمْ دُخَانًا، بما يوحي بأنَّهُم كانوا كالنارِ في المعركةِ حركةً ومُضياً، وهو ما أكدهُ الشاعرُ، إذ قالَ إنَّ زَنَدَ غضبِهِم كانَ يرمي بِشَرَارِ، ثمَّ يقولُ إنَّه شاهدَ من هَيَاتِهِم جبلاً راسخَةً ومن مواهبيهِم بحارًا فائضةً، وهنا يجمعُ الشاعرُ لهمِ فضيلتي الحِلْمِ والجودِ، ثمَّ يكملُ ذلكَ بذكرِ فضيلتي الحياءِ والوقارِ، ثمَّ يذكرُ إنَّ كلاً منهمِ مُعتمِّ بعمامةٍ كأنَّها لِمَّةٌ لرأسِهِ، وتلكَ العمامةُ أرخيْتُ منها ذُوَابَةٌ كأنَّها عِدَارٌ، وتأتي العمامةُ ها هنا مُعبِّرةً عن المظهرِ العربيِّ، فكما أنَّ الفتيةَ

تخلّفوا بالأخلاق العربية، فهم أيضاً ظهرُوا بالمظهر العربي، وهذا يدلُّ على شدةِ ولعهم بالأصالة في الخلق والمظهر، ودالٌّ أيضاً على افتخارهم بالأصل العربي الذي ينتمون إليه؛ وهم من شدةِ ولعهم بالأصل العربي قد أحكموا لوثَ العمائم على رؤوسهم حتى بدت كاللّمم، والتصقت ذوائبها بوجوههم حتى بدت كالعُدُر؛ وهذا يُعطي صورةً جميلةً للعمائم على رؤوس هؤلاء الفتيّة، وربما بعثت هذه الصورة في نفس الشاعر ما رآه من توافقٍ مظهرهم مع مخبرهم، فلم تنبُ العمائم عن أخلاقهم، ولم ينحرفوا عمّا تقتضيه. وهذه العمائم التي هي تيجانُ العرب^(٦٢) بامتدادِ الأجساد فيها فسرتْ لِمَ كانَ الفتيّة المذكورون حريصين على أن يتحلّوا بكلِّ جميلٍ من الأخلاق، وذلك اقتداءً بأسلافهم، ورغبةً في أن تشهدَ أفعالهم بنسبتهم إلى آبائهم، فالعمائم هنا إذن ممثّل سيميائيّ دالٌّ على كرم الأصل والخلق الحميد والحرص على التحلّي بالصفات الكريمة والنفور من الصفات الذميمة؛ ويتبين من هذا أن التمثيل السيميائي للعمائم شكّل مركزاً دلاليّاً في الصورة الفنية، ويتوزع دلالات هذا المركز كان بناء الصورة، واعتمد الشاعر على الأسلوب الخبيريّ ليساعده على تعداد فضائل الفتيّة ومحاسنهم، وقد جاءت الأبيات على بحر الكامل فأوحى بتدفُّقه الإيقاعيّ بحركة الفتيّة في المعركة وشجاعتهم، كما أوحى بانطلاقهم النفسيّ لحوز كلِّ خصلة كريمة.

إنّ الامتداد الثقافيّ للعمائم قد خلق لها امتداداً نفسياً مهماً، بل صار الاعتمادُ حاجةً نفسيةً ملحّةً في بعض الأوقات، فمع العمائم يستحي الإنسان الكريم أن يأتي مذمّةً، أو أن يتشاجر في فؤاده أمران فلا يختار أعفهما وأجملها، ولقد وردَ عن رسول الله - صلى الله عليه وسلّم - أنه قال : ((اعتموا تزدادوا حلماً))^(٦٣)، وهذا دليلٌ قاطعٌ على ما قلناه . وبهذا الدور الكبير الذي قامت به العمائم في التأثير على نفس لابسها، وبالكشف عن مصدره الأخلاقيّ تصيرُ قيمة الملابس باعتبارها أهمّ ممثّل ثقافيّ للجسد أشدّ جلاءً، ويتبين أنّ الجسد في امتداده في الملابس تتوسّع مساحته اللغوية، وتنمو قدرته التعبيرية، وتتكشف انتماءه العرقية والثقافية، ومصادر استسقاء صاحبه الروحيّ والمعنويّ، فاللباس ((عبارة عن لغةٍ وقيمةٍ دلاليةٍ وثقافيةٍ))^(٦٤)؛ كما أنّ اللباس يمتزج مع أبعاد الجسد الحسية وامتداداته الأصيلة فتتفجر طاقة الجسد الجمالية، ويزيد جمالاً إلى جماله .

ثانياً: سيميائية الزينة :

كان الإنسان منذ قديم الزمان حريصاً على أن يبدو في أجمل مظهر، ولقد كان يسعى دائماً في اكتشاف الأشياء التي يصير بها جسده أشدّ جمالاً وجاذبيةً، فكان أن اخترع أدوات يتزين بها، وكان يحرص على التزيّن في أوقاتٍ مخصوصة، و((إنّ الزينة أولاً وقبل كلِّ شيءٍ استراتيجيةٌ مظهرية لها علاقة وثيقة بالفتنة والغواية كما يقول بودريار . إنّها استراتيجيةٌ لأنها ترتبط بما هو أبعد من الظرفي وتطول المحددات العامة للكيان الأنثوي . وهي لذلك لها طقوسها وشعائرها

ونواياها ومواردها وفنيتها التي تخترقُ العصورَ التاريخيةَ^(٦٥). ((فقد كانتِ النساءُ العربياتُ في الجاهليةِ يتزينَ لأمرٍ ما في الحيِّ، أو حينَ ينتمُ عرضهنَّ على الخاطبِ، وكانتِ الزينةُ تُستخدمُ للزوجِ أو الزواجِ. وتمارسُها المتزوجةُ كما الغانيات. ومعَ تطورِ المجتمعِ العربيِّ الإسلاميِّ سوفَ يغدو التجميلُ فناً له قواعده ووظائفه المتعددة المتمثلةُ في تطريفِ الجوّاري وتقيينهنَّ وإخفاء عيوبهنَّ الجسدية))^(٦٦). ولم تختصَّ النساءُ بالزينةِ دونَ الرجالِ، إلا أنَّه في المجتمعاتِ الإسلاميةِ العربيةِ كانتِ أدواتُ زينةِ المرأةِ أكثرَ، وكانتِ أحرصَ على التزيّنِ من الرجلِ؛ وذلكَ لحرصِ كثيرٍ من النساءِ على اجتذابِ عيونِ الرجالِ واللعبِ بأفئدتهم، وطبيعيٌّ أن تكونَ الزينةُ في الأندلسِ أشدَّ حضوراً منها في مجتمعاتٍ أخرى؛ للفتنِ الحضاريِّ الذي كانتِ تعيشه الأندلسُ. والزينةُ هي أحدُ ممثلاتِ الجسدِ الثقافيِّ المهمةِ، وهي كذلكَ أحدُ امتداداتهِ الخارجيةِ المهمةِ؛ لتعلُّقها الشديدِ بالجانبِ النفسيِّ لصاحبها، كما أنَّ الأصلَ في استعمالِ الزينةِ أن يُحكَمَ على الجسدِ من قِبَلِ الآخرينِ بالجمالِ؛ مما منحَ الزينةَ موقعاً متميزاً في منظومةِ التمثيلِ السيميائيِّ للجسدِ .

إنَّ الحليَّ بأنواعه من أسورةٍ وخلخالٍ وعقودٍ وأقراطٍ وغيرها كانَ من أبرزِ أدواتِ الزينةِ؛ وذلكَ لإثارتهِ للأبصارِ والأسماعِ بما يضيفُه من حسنٍ وجمالٍ الى الجسدِ، ومن شعرِ تلكَ المدةِ الزمنيةِ التي بينَ أيدينا الذي تتجلى فيه قيمةُ الحليِّ الجماليةِ قولُ ابنِ الزقاقِ البلنسيِّ^(٦٧) :

ومفْتانٍ^(٦٨) قَتُولِ الدَّلِّ وَسَنَى ... يُجَاذِبُ خَصْرَهَا رِدْفَ رِدَاخٍ
سَرَتْ إِذْ نَامَتْ الرُّقْبَاءُ نَحْوِي ... وَمِسْكَ اللَّيْلِ تُهْدِيهِ الرِّيَّاحُ
وَقَدْ غَنَى الحُلِيِّ عَلَى طَلَاهَا^(٦٩) ... بوسواسٍ فجاوبَهُ الوشَاحُ
تُحَاذِرُ مِنْ عَمْدِ الصُّبْحِ نُورًا ... مَخَافَةً أَنْ يُلَمَّ بِنَا افْتِضَاخُ
فَلَمَّ أَرَقْبَاهَا وَاللَّيْلُ دَاجٍ ... صَبَاحًا بَاتَ يَدْعُرُهُ صَبَاخُ

يصفُ الشاعرُ هنا حبيبتهَ بأنَّها فاتنةٌ، ويجعلُ ذلكَ أولى صفاتها، كأنَّ هذهِ الصفةَ جامعةٌ لما يليها من صفاتٍ، ثمَّ يصفُها بأنَّها (قتولُ الدَّلِّ) فيجعلُ دلالتها قاتلاً، وبأنَّها وسنى، وهي أيقونةٌ سيميائيةٌ دالَّةٌ على فتورِ العينِ، ثمَّ ينتقلُ الشاعرُ إلى بعضِ التفاصيلِ الجسديةِ، فيقولُ إنَّ خصرها يئنُّ بحملِ ردفها الثقيلِ، وهي صورةٌ تعكسُ دقَّةَ الخصرِ وامتلاءَ الردفِ، وهذا من المحامدِ الجسديةِ للمرأةِ، والتي تزيدُ من الرغبةِ فيها، ثمَّ يُخبرُ بأنَّ تلكَ الموصوفةُ قد زارتُه ليلاً، والناسُ والرُّقْبَاءُ نائمونَ؛ ورياحُ الليلِ تسري بمسكها، ويمتلُّ المسكُ هنا البُعدَ المشمومَ للجسدِ، ويكونُ علامةً سيميائيةً دالَّةً على الجمالِ الباهرِ والتنعُّمِ؛ ثمَّ يذكرُ زينتها، فيقولُ إنَّ الحليَّ غنَى على عُقُوبها بوسوسته، فأجابهُ الوشاحُ، وهنا يُشاركُ الحليُّ بقوةٍ في بناءِ الصورةِ الفنيةِ، إذ اشتركَ حليُّ العنُقِ وهو (العقد)، معَ حليِّ الوشاحِ المرصَّعِ بالجواهرِ، في إصدارِ الصوتِ الذي يفتنُ

أولي الألباب، وهو وسوسة الحلي، وعلى أن المرأة تسعى إلى المحبوب بحذر، إلا أنها لا تستطيع أن توقي صوت الحلي الصادر عنها، وهو صوت خفي لا يضير ولذلك سمي بالوسوسة^(٧٠). وهذا الصوت الخفي للحلي يمتع أذني الشاعر، فهو يؤكد على حضور حبيبته وقربها وحركتها، مما يثبغ السعادة والراحة في قلبه، ولذلك عبر الشاعر عن إصدار هذا الصوت بالفعل (غنى)، فهو يفعل فعل الغناء في إسعاد القلوب، وهنا تظهر قيمة البعد السمعي الذي قد تضيفه الزينة إلى الجسد، فالحلي هنا بوسواسه الصادر من العقد والوشاح ممثل سيميائي دال على السعادة والراحة والتناول؛ ولا يعكس الحلي هنا الداخل النفسي للشاعر فقط، بل هو يعكس أيضًا جانبًا من الداخل النفسي للمرأة، فهو يدل على حرصها على أن تبدو في أجمل صورة دائمًا، وأن تتجلى لمن تحب بكامل أناقتها وفتنتها، وأن ترى الإعجاب في عينيه؛ فيؤدي الحلي الوظيفة السيميائية مرة أخرى، ولكن في اتجاه آخر، فيكون ممثلًا سيميائيًا دالًا على الرغبة في إظهار مفاتيح الجسد ونيل الإعجاب؛ فنجد أن الحلي بمدلولاته السيميائية قد أثرى الحالة الشعورية في الصورة الفنية، وطور من امتدادات جمال جسد المرأة، فكان إضافة قوية إلى دلالات الألفاظ (مفتان - قتل الدل - سنى - خصرها - ردف رداح - مسك - صباحًا)، وقد أفاد عنصر الحركة حيوية الصورة، والذي يتجلى في المفردات (يجاذب - سرت - غنى - الرياح - وسواس)، وأثرى الشاعر الصورة بعنصر النور والظلام (الليل - عمود الصبح - الليل - داغ - صباحًا - صباح) بما يعكس تشبث الحبيبة بالليل وخوفها من طلوع الصباح، وهو ما عبر الشاعر عنه أحسن تعبير في البيت الأخير، إذ شبة الحبيبة بالصباح الذي يخاف من الصباح، وفي تشبيهها بالصباح إدخال للبعد النوراني البصري ليؤازر البعدين الشمسي (ومسك الليل)، والسمعي (وقد غنى الحلي)، فيكون جمال الجسد أشد وأبلغ؛ وقد اقتصر استعمال الشاعر الأسلوب على الأسلوب الخبري لانطلاقه في وصف المحبوبة وسراها إليه، وقد جاءت الأبيات على بحر الوافر، وهو الملائم للسرد وطول النفس الشعري ويميل إلى التدفق، ويوصف بامتيازته بإثارة السامع^(٧١)، مما جعله ملائمًا أشد الملائمة لأن يكون الإطار الموسيقي للصورة، وقد جاء الحاء رويًا بما يوحي بالتنعيب الذي عانته الحبيبة إثر مسيرها السريع بالليل، وأثر خوفها من أن ينكشف أمرها أو يلتم بها الصباح^(٧٢). إن الحلي بطاقته الموسيقية - كما رأينا - زاد من الانتباه الحواسي للجسد، فوسوسة الحلي جعلت الأذن تشارك العين والأنف في استقبال امتدادات الجمال الجسدي، مما يجعل الشعور بحضور الجسد يقوى، والرغبة فيه تزداد، ولم تكن الطاقة الموسيقية للحلي هي الباب الوحيد للافتتان به، بل إن الطاقة البصرية له هي ميزته الأساسية، فألق الحلي ولمعائه وألوانه الأخاذة كانت مما يستلب العيون، ومما ينبئ الأنظار عن الجسد؛ ومما تزداد به الأبعاد البصرية الأصلية للجسد قوة، ويتجلى ذلك في قول الأمير أبي الربيع^(٧٣):

فَيْنَانَةٌ (٧٤) فَرْعَاءُ (٧٥) تَحْسَبُ عِقْدَهَا ... بِالْمِرْزَمِينَ (٧٦) وَقُرْطَهَا بِالْفَدْفَدِ (٧٧)
صَاغَتْ لَهَا شَمْسُ الْأَصِيلِ سِوَارَهَا ... يَا حُسْنَهُ مِنْ عَسَجِدٍ فِي عَسَجِدٍ
كَيْفَ امْتَنَعَتْ - أَلُوفْنَا - مِنْ وَصَلْنَا ... هَذِي الزَّيَارَةُ لَمْ تَكُنْ فِي مَوْعِدِ
نَدْعُوكِ لِلْقِيَا وَأَنْتِ أَبِيَّةٌ ... مَنْ يَعْشَقُ الْأَلْحَاظَ غَيْرَ مُفَنِّدِ (٧٨)

يصفُ الشاعرَ حبيبتهَ بأنها كثيرةُ الشعرِ الطويلِ ، طويلةُ القامةُ، يحسبُ الناظرُ إليها أن عِقْدَهَا في السماءِ، وقُرْطَهَا في الأرضِ، وهذه كنايةٌ عن طولِ جِيدِهَا، وكانَ ذلكَ مما يُستحبُّ في المرأةِ؛ ونجدُ هنا أن حُلِيَّ المرأةِ يتدخلُ في صياغةِ الكنايةِ الدالةِ على طولِ عُنُقِ المرأةِ؛ وهذا لأنَّ الحُلِيَّ في العضوِ الجسديِّ يجعله أشدَّ وضوحًا وأبينَ مكانًا، وقد كانَ يُقالُ أيضًا كثيرًا كنايةً عن طولِ المرأةِ (بعيدة مهوى القرط) (٧٩)؛ فالمسافةُ بين العِقْدِ والقرطِ هنا استغلَّت في الكشفِ عن جانبٍ من جمالِ الجسدِ، ويعكسُ هذا أيضًا جمالَ الحُلِيَّ المذكورِ على جسديها، وهو ما عبَّرَ عنه الشاعرُ بطريقةٍ غيرِ مباشرةٍ، فالعِقْدُ والقرطُ هنا ممثَّلتانِ سيميائيتانِ دالَّتانِ على جمالِ المرأةِ وطولِ جِيدِهَا؛ ثمَّ انتقلَ الشاعرُ للحديثِ عن السوارِ، وهو هنا يتحدَّثُ عن الحُلِيَّ بأسلوبٍ مباشرٍ؛ فيجعلُ الشمسَ هي من صاغتِ السوارَ، ثمَّ يتعجبُ من حُسْنِهِ فيقولُ إنَّه ذهبٌ وُضِعَ في ذهبٍ، وجعلُ الشمسِ هي من صاغتهُ يدلُّ على شدةِ صفاءِ لونه، وشدةِ بهائه في العينِ؛ وهو ما يعكسُ الطاقةَ البصريَّةَ القويَّةَ للحُلِيَّ هنا، وقولُ الشاعرِ (عسجدٌ في عسجدٍ) يوحي بشدةِ جمالِ بشرةِ المرأةِ وشدةِ صفاءِ لونها ونعومتها، وربما لم يكنِ الشاعرُ ليكتشفَ كلَّ هذا الجمالِ في ذراعِ المرأةِ لو لم يلفتِ السوارُ أنظاره إليه؛ ولقد زادَ بهاءُ السوارِ من بهاءِ الجسدِ، بل زادَ من الرغبةِ فيه، وأشعلَ الإغراءَ به، وهو ما يشي به أسلوبُ الشاعرِ الإنشائيِّ التعجبيُّ (يا حُسْنَهُ)؛ مما تفجَّرت معه مشاعرُ الحبِّ في قلبِ الشاعرِ فراحَ يتأمَّلُ في محبوبتهِ، فالسوارُ هنا مُمَثِّلٌ سيميائيٌّ دالٌّ على الجمالِ والشبابِ والنضارةِ والولعِ والرغبةِ؛ ونجدُ أن الحُلِيَّ هنا شاركَ مُشاركةً واسعةً في بناءِ الصورةِ الفنيةِ عبرَ إثراءِ الجانبِ البصريِّ فيها، وذلكَ بمشاركةِ أنواعِ الحُلِيَّ المختلفةِ (العقد - السوار - القرط)؛ ويتمثِّلها السيميائيُّ تشكُّلَ جزءٍ كبيرٍ من البناءِ الدلاليِّ للصورةِ؛ ويبدو أن الطاقةَ المجازيةَ التي صاحبتْ ذكرَ الحُلِيَّ بأبعادها النفسيةِ قد أغنتِ الشاعرَ عن أن يلجأَ للمجازِ في البيتينِ التاليينِ، وانتقلَ إلى الحوارِ الخطابيِّ؛ وقد تتوَّعت أساليبُ الشاعرِ بين الخبريِّ والإنشائيِّ، فالخبريُّ للانطلاقِ في الوصفِ، والإنشائيُّ في قوله (يا حُسْنَهُ) وقد مرَّ ذكرُ دلالتِهِ، والآخرُ الأسلوبُ الاستفهاميُّ (كيفَ امتنعَتْ - أَلُوفْنَا - مِنْ وَصَلْنَا) يدلُّ على تحسُّرِ الشاعرِ البالغِ على أنه لم يكنُ يحظى بزيارةِ حبيبتهِ فائقةِ الجمالِ، وقد جاءتِ الأبياتُ على موسيقى بحرِ الكاملِ لتدْفُقَ الشاعرِ في وصفِ حبيبتهِ، وبما يوحي بتدفُّقِ المشاعرِ التي أشعلها الحُلِيُّ على الجسدِ الجميلِ بما زادَ من ألقه وبهائه وفتنته.

إِنَّ البُعْدَ البَصْرِيَّ لِلحُلِيِّ كَمَا رَأَيْنَا قَوَى من البُعْدِ البَصْرِيِّ للجسدِ ، واتَّحَدَ به ، فَصَارَ لا سَبِيلَ إلى النجاةِ من الفتنةِ به ، واشتعالِ المشاعرِ في هواه ؛ فكانتِ الطاقةُ البصريةُ للحلِيِّ بابًا آخَرَ يُضَافُ إلى الطاقةِ الموسيقيةِ له ؛ ولم يقنعِ الحُلِيُّ بهذينِ البابينِ فقط في رِفْدِ وإمدادِ الطاقةِ الجماليةِ للجسدِ ، بل هو يُريدُ أن يُنبئَ عن الجسدِ أكثرَ ، ويكشفُ بطرائقَ أخرى عن خصائصِهِ الجماليةِ ؛ فكانَ إلى البابينِ السابقينِ بابُ (الثباتِ والحركة) ، ويتبينُ لنا ذلكَ بوساطةِ قولِ الحكمِ بنِ أبي الصلتِ (٨٠):

وَفِي سَبِيلِ الحُبِّ لِي مُهْجَةٌ ... كَانَتْ لَهَا صَبْرٌ جَمِيلٌ فَطَاح
أَعْرَى بِهَا السُّقْمَ هَوَى شَادِنٍ ... لَمْ يَخْشَ فِي سَفْكِ دَمِي مِنْ جُنَاحِ
يُعَذِّبُ القَلْبَ بِهَجْرَانِهِ ... وَلَيْسَ لِلقَلْبِ سِوَاهُ انْشِرَاحِ
تَلَاقَتْ الأضْدَادُ فِي خَمْسَةٍ ... عَلَى اتِّفَاقٍ بَيْنَهُمْ وَأَصْطِرَاحِ
إِنَّ لَانَ عِطْفَاهُ قَسَا قَلْبُهُ ... أَوْ ثَبَّتَ الخُلُخَالَ جَالَ الوِشَاحِ

تأتي أبياتُ الشاعرِ هذه في سياقِ حديثهِ عن الحُبِّ، ويعبرُ فيها عمَّا بلغَ الحُبُّ منه، ويُقدِّمُ فيها صورةً نفسيةً لحبيبه يبدو فيها قاسيَ القلبِ، لا يابَهُ لما يُعانيهِ الشاعرُ من عذابِ في حبه، ثمَّ يلجُ الشاعرُ إلى وصفِ المحبوبِ من بابِ لطيفٍ، إذ يُصوِّرُ أنَّ خمسةَ أشياءَ في جسدهِ اتفقتْ على أن يتضادوا ويتخالفوا، ثمَّ يُفسِّرُ هذا بأنَّهُ إنَّ لَانَ عِطْفَاهُ يقسو قلبُهُ، وإنَّ ثَبَّتَ خُلُخَالُهُ جَالَ وشاحُهُ، وحيلةُ الأضدادِ حيلةٌ لفظيةٌ لطيفةٌ، استطاعَ الشاعرُ بها أن يُطوِّرَ الجانبَ التصويريَّ في الصورةِ الفنيةِ، إذ بناه على المقابلةِ، فجعلَ لَيْنَ العِطْفَيْنِ مقابلًا لقسوةِ القلبِ، وثباتَ الخُلُخَالِ مُقابلًا لجولانِ الوِشَاحِ، وهذه الصفاتُ الأربعُ (لين العِطْفَيْنِ، وقسوةُ القلبِ، وثبات الخُلُخَالِ، وجولان الوِشَاحِ) صفاتٌ لازمةٌ للمحبوبِ لا تتغيَّرُ، وكأنَّ الشاعرَ باستعمالِهِ لأسلوبِ الشرطِ هنا يُريدُ أن يقولَ إنَّ قلبَ ذلكَ المحبوبِ سيظلُّ قاسيًّا ما دامَ عِطْفَاهُ لينينِ، وسيظلُّ وشاحُهُ جائلًا قلقًا ما دامَ خُلُخَالُهُ ثابتًا، والأولى وإن بدتْ مُجرَّدَ مُقابلةٍ تخيليةٍ إلا أنَّه بالتأمُّلِ فيها يتبينُ أنَّه قد يكونُ الشاعرُ يرى أنَّ الجمالَ الجسديَّ الذي يتمتعُ به المحبوبِ هو الذي يجعلُهُ مغرورًا قاسيَ القلبِ؛ والقسمُ الثاني من المقابلةِ أو تلاقي الأضدادِ (ثبات الخُلُخَالِ وجولان الوِشَاحِ) إنما هو تلاقي للكناياتِ، فثباتُ الخُلُخَالِ دالٌّ على امتلاءِ الساقِ، وجولانُ الوِشَاحِ وقلقه دالٌّ على دقةِ الخصرِ (٨١) ؛ وامتلاءُ الساقِ ودقَّةُ الخصرِ من الصفاتِ الجماليةِ التي كانت تُحمدُ بها المرأةُ (٨٢)، ووجودُ الخُلُخَالِ الثابتِ والوشاحِ القلقِ المضطربِ هما الدليلُ الأوكِّدُ على أنَّ الساقَ والخصرَ على الصفةِ المحبوبةِ المرادةِ، فالخُلُخَالُ الذي ضاقَ بالساقِ وضاقَتْ به هو الدليلُ بثباتِهِ على أنَّ الساقَ في الدرجةِ المُتلى من الامتلاءِ، والوشاحُ القلقُ الذي لا يثبتُ على الخصرِ هو الدليلُ بجولانِهِ على أنَّ الخصرَ في الدرجةِ المُتلى من الدقةِ والهيفَةِ؛ فيكونُ الجسدُ بالخُلُخَالِ والوشاحِ أشدَّ فتنةً وأبلغَ

جمالاً؛ ويكون امتدادُ الجسدِ في الحُلِيِّ هنا هو بمثابة شهادةٍ لنفسه بأنه مثاليُّ الجمالِ؛ فالخلخالُ والوشاحُ هنا علامتان سيميائيتان دالتان على الجمالِ المثاليِّ وتناسُقِ الأعضاءِ والفتنةِ؛ ودالتان كذلك على ولعِ الشاعرِ بمحاسنِ المحبوبِ، فهي تتقاسمُ نظرهَ ولُبهَ، وهو ما يعكسُ مع لينِ الأعطافِ صورةَ الجسدِ الجميلِ الذي فعلَ حبُّ صاحبهِ بالشاعرِ ما فعلَ، فتكونُ الصورةُ الفنيةُ قائمةً على أساسين، أحدهما عناءُ الشاعرِ في الحبِّ وحالتهُ الشعوريةُ، وثانيهما صورةُ الجسدِ الجميلِ، واعتمدَ الشاعرُ في الأساسِ الثاني على تصويرِ المقابلةِ الذي صورَه، وعلى دلالاتِ الحُلِيِّ وإيحاءاته؛ وعضدَ الأساسِ الأولِ الألفاظَ (صبر - السقم - سفك - دمي - يُعذب - هجرانه)، واعتمدَ الشاعرُ على الأسلوبِ الخبريِّ لانطلاقه في وصفِ معاناته، وأفادَ الشاعرُ من تقنيةِ التقديمِ والتأخيرِ، فقد قدَّمَ المفعولَ (السقم) على الفاعلِ (هوى شادن) ليدلَّ على غلبةِ السقمِ عليه وملازمته له، وقدَّمَ المُستثنى منه على أداةِ الاستثناءِ في قوله (وليس للقلبِ سواه انشراح)، مما يدلُّ على تعلقِ القلبِ الشديدِ بالحبیبِ، وجاءَ الطباقُ بين (لان وقسا)، (وثبتَ وجال) مؤكِّداً في الأولِ مخالفةِ رقةِ جمالِ الحبيبِ لسوءِ فعله، وفي الثاني لبيانِ تناسُقِ صورةِ الجسدِ، وقد جاءتِ الأبياتُ على بحرِ السريعِ، فأوحَتْ موسيقاهُ التي تأتي فيها تفعيلة (مستعلن) مرتين متتاليتين في أوله بأنَّ الشاعرَ مغلوبٌ على أمره، وأنَّه ليس له مخرجٌ مما هو فيه .

الخاتمة :

✻ إنَّ الجسدَ بامتدادِهِ في الملبسِ باختلافِ أشكالِهِ توسَّعتْ مساحتهُ لغتهِ، ونمتْ قدرتهُ تعبيره، وتكشفتْ انتماؤه الثقافيُّ والاجتماعيُّ، كما امتزجَ اللباسُ مع أبعادِ الجسدِ الحسيةِ، وامتداداته الأصيلية فتفجرتْ طاقةُ الجسدِ الجماليةُ ، وباللباسِ لا يغدو الحديثُ المُتلقَّى من صورةِ الجسدِ بامتدادتها الخارجية - لا يغدو حديثاً من الجسدِ فقط ، بل يصيرُ حديثاً عن الجسدِ أيضاً .

✻ تنوعتْ الأبوابُ التي يمدُّ الحُلِيُّ بوساطتها الجسدَ بالطاقاتِ الجماليةِ الكاملةِ له، وأنَّسمَ بالمرونةِ في تمثيله السيميائيِّ، إذ انفتحَ بحسبِ السياقِ على دلالاتٍ مختلفةٍ، بوصفه أبرزَ أدواتِ الزينةِ في شعرِ عصري المرابطينِ والموحدينِ في الاندلسِ، إذ سعى إلى إثباتِ فاعليةِ الزينةِ ممثلاً ثقافياً للجسدِ في تنميةِ قدرةِ الجسدِ التعبيريةِ والتأثيريةِ وتفجيرِ طاقاته الجماليةِ.

الهوامش :

- (١) ينظر : السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٠٤ .
- (٢) ينظر : جماليات الرواية النسوية الجزائرية : تأنيث الكتابة ، وتأنيث بهاء المتخيل : ٣٥٦ .
- (٣) خطاب الجسد في رواية الرعشة انموذجا لأمين الزاوي : ٣٦ .

- (٤) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام : ٩٤ .
- (٥) المصدر نفسه : ٩٤ .
- (٦) ينظر : التأثير الحضاري المتبادل بين الاندلس الاسلامية واسبانيا النصرانية خلال عصر سلطنة غرناطة ١٥٩ : ٥٦٣٥ : ٨٩٧هـ .
- (٧) ينظر : السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٩٧ .
- (٨) سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير : ٢٢٤ .
- (٩) الإشارات الجسمية المحكية في القرآن الكريم وأثرها في تولد المعنى : ٣٥ .
- (١٠) سوسيلوجيا الجسد، دافيد لو بروتون، ترجمة : عياد أبلال : ١٤٦ .
- (١١) سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير : ٢٢٣ .
- (١٢) دراسات في السلطة والمجتمع في العصر الإسلامي الوسيط (مصر والشام في العهد المملوكي أنموذجاً : ١٢٥٠ - ١٥١٧ م) : ٣٨ .
- (١٣) ينظر : الإشارات الجسمية المحكية في القرآن الكريم وأثرها في تولد المعنى : ٣٥ .
- (١٤) البيان بلا لسان ، دراسة في لغة الجسد ، د. مهدي أسعد عرار : ٤٥ .
- (١٥) خطاب الجسد في رواية الرعشة أنموذجاً لأمين الزاوي : ٢٨ .
- (١٦) شيء من سيميائيات اللباس عند العرب ، مقال في صحيفة القدس العربي ، توفيق قريرة ، استاذ اللسانيات في الجامعة التونسية ، ٢٠ يناير ٢٠١٧ م .
- (١٧) ينظر : ديوان الحكم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني (٤٦٠هـ - ٥٢٩هـ) : ٩٤ . وينظر : خريدة القصر وجريدة العصر : ٢٢٤/١ .
- (١٨) ينظر : كتاب التعريفات : (مادة الزنار) ، ١١٥ .
- (١٩) ينظر : المصباح المنير في غريب الشرح الكبير : (مادة زنر) ، ١/٢٥٦ .
- (٢٠) ينظر : التأثير الحضاري المتبادل بين الاندلس الاسلامية واسبانيا النصرانية : ١٨٤ .
- (٢١) نقلاً عن : شيء من سيميائيات اللباس عند العرب ، مقال صحفي .
- (٢٢) ينظر : زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر : ٤٦ .
- (٢٣) الفاحم : الأسود . ينظر : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية : (مادة فحم) ، ٥/٢٠٠٠ .
- (٢٤) ينظر : لسان العرب : (مادة لثم) ، ١٢/٥٣٣ .
- (٢٥) ينظر : شعر أبي جعفر بن سعيد الاندلسي : ١٣٦ .
- (٢٦) الأبنوس : شجر أسود . ينظر : لسان العرب : (مادة سسم) ، ١٢/٢٨٦ .
- (٢٧) العاج : أنياب الفيلة . استعاره هنا للثياب البيض . ينظر : تهذيب اللغة : (مادة عوج) ، ٣/٣٢ .
- (٢٨) ينظر : التجربة الشعرية ، التشكيل والرؤيا : ١١٠ .
- (٢٩) ينظر : ديوان ابن الزقاق البلنسي ، تح : عفيفة محمود ديراني : ٨١ .
- (٣٠) الكمد : الحزن المكتوم . ينظر : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية : (مادة كمد) ، ٢/٥٣١ .
- (٣١) قراءات في النقد الفني (ختم الفردوس المفقود ونصوص أخرى) : ٤٢ .
- (٣٢) ينظر : ديوان الحكم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني : ٨١ .
- (٣٣) السوسنة : وهو نبت أجناسه كثيرة وأطيبه الأبيض . ينظر : لسان العرب : (مادة سوسن) ، ١٣/٢٢٩ .

- (٣٤) ينظر : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع : ١٦٠ .
- (٣٥) غُرِّي : واحدُ الغُرِّ ، وهم جنسٌ من التُّرْك . ينظر : المصباح المنير : (مادة غرز) ، ٤٤٦ / ٢ .
- (٣٦) ينظر : ديوان الحكم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني : ١٢٨ .
- (٣٧) القَرْمِزُ : صَبِغٌ أَرْمَنِيٌّ أَحْمَرٌ ، وقيل : هو أَحْمَرُ كَالْعَدَسِ . ينظر : القاموس المحيط : (مادة القرمز) ، ٥٢١/١ .
- (٣٨) الشَّرِقُ : الغاصُّ بالماء . ويُقالُ شَرِقَ فلانٌ بِرَيْقِهِ . ينظر : لسان العرب : (مادة شرق) ، ١٧٧ / ١٠ .
- (٣٩) ينظر : ابن حريق البلنسي ، حياته وآثاره ، تح : محمد بن شريفة : ١٣٥ .
- (٤٠) البِرَّةُ : الهيئةُ أو اللبسة . ينظر : لسان العرب : (مادة بز) ، ٣١٢ / ٥ .
- (٤١) الحبير : الجديد الناعم . ينظر : المصدر نفسه : (مادة حبر) ، ١٥٩ / ٤ .
- (٤٢) المُغْدَفُ : المُرخى المُرسَل ، أو المبلِسُ الواسع . ينظر : اساس البلاغة : (مادة غدف) ، ٦٩٥ / ١ .
- (٤٣) مُسْتَلِيًّا : اخذ وسلب ، ومن المجاز : سلبه فؤاده وعقله . المصدر نفسه : (مادة سلب) ، ٤٦٨ / ١ .
- (٤٤) لغة الجسد في الشعر العربي قراءة أدبية بلاغية نقدية : ٢٣ .
- (٤٥) التمثيل والمحاضرة : ٢٨٣ .
- (٤٦) ينظر : الإشارات الجسمية المحكية في القرآن الكريم وأثرها في تولد المعنى : ٣٥ .
- (٤٧) خطاب الجسد في رواية الرعشة انموذجا لأمين الزاوي : ٢١ .
- (٤٨) الكامل في اللغة والأدب : ١٢٥ / ٢ .
- (٤٩) ينظر : ديوان المتنبي : ١٧١ .
- (٥٠) ينظر : شعر ابن السيد البطلوسي : ١٤٧ .
- (٥١) أشوس : من الشَّوَسَ : وهو النَّظَرُ بِمُؤَخَّرِ الْعَيْنِ تَكْبَرًا . ينظر : لسان العرب : (مادة شوس) ، ١١٥ / ٦ .
- (٥٢) الحلال : السيد في عشيرته . ينظر : تهذيب اللغة : (مادة حل) ، ٢٨٣ / ٣ .
- (٥٣) النَّجَادُ : حمائل السيف . ينظر : المصدر نفسه : (مادة نجد) ، ٣٥١ / ١٠ .
- (٥٤) اِخْتَلَفَ فِي طَبِيعَةِ الْأَسْلُوبِ الَّذِي تَمَثَّلَهُ (كم) الخبيرة ، إنشائي هو أم خبري ، وتفصيل ذلك ينظر : أدوات التقليل والتكثير في العربية (دراسة دلالية نحوية) : ٣٢ - ٣٤ .
- (٥٥) ينظر : ديوان ابن خفاجة : ١٥٠ .
- (٥٦) جنبوا : جانبوا . ينظر : تاج العروس : (مادة جنب) ، ١٨٦ / ٢ .
- (٥٧) العجاجة : الغبار تثور به الريح . ينظر : تهذيب اللغة : (مادة عجاج) ، ٥٥ / ١ .
- (٥٨) القتام : الغبار . ينظر : جمهرة اللغة : (مادة قتم) ، ٤٠٧ / ١ .
- (٥٩) الحفيظة : الحمية . ينظر : المصدر نفسه : (مادة حفظ) ، ٥٥٢ / ١ .
- (٦٠) اللَّمَّةُ : شَعْرُ الرَّأْسِ إِذَا كَانَ فَوْقَ الْوَفْرَةِ وَدُونَ الْجُمَّةِ . ينظر : لسان العرب : (مادة لمم) ، ٥١١ / ١٢ .
- (٦١) الذَّوَابَةُ هُنَا : طرف العمامة . ينظر : المصباح المنير : (مادة ذوب) ، ٢١١ / ١ .
- (٦٢) ينظر : البيان والتبيين : ٥٩ / ٢ .
- (٦٣) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء : ٣٨١ / ٢ .
- (٦٤) لغة الإعلام والخطاب : ٤٤ .
- (٦٥) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام : ٩٦ .

- (٦٦) المصدر نفسه : ٦٧ - ٩٧ .
- (٦٧) ينظر : ديوان ابن الزقاق البننسي : ٦٧ .
- (٦٨) مفتان : اسم مبالغة من (فتن) بمعنى استهوى . بارع الجمال . ينظر : تكملة المعاجم العربية : (مادة فتن) ، ١٩/٨ .
- (٦٩) الطُّلِّي : جمعُ الطُّلْيَةِ ، وَهِيَ صَفْحَةُ العُنُقِ . ينظر : تهذيب اللغة : (مادة طلي) ، ١٦ / ١٤ .
- (٧٠) ينظر : المصدر نفسه : (مادة سوس) ، ٩٢ / ١٣ .
- (٧١) البنى الفنية (دراسة في شعر مجد الدين النُّشَابِي ت ٦٥٦هـ) : ١٢٨ .
- (٧٢) ينظر : أمل دنقل ، شاعر على خطوط النار : ٢٩٦ .
- (٧٣) ينظر : ديوان الأمير أبي الربيع سلمان بن عبد الله الموحد (ت ٦٠٠ هـ) : ٩٥ .
- (٧٤) فينانة : كَثِيرَةُ الشَّعْرِ . ينظر : لسان العرب : (مادة فنن) ، ٣٢٧ / ١٣ .
- (٧٥) فَرَعَاءٌ : طَوِيلَةُ الشَّعْرِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة فرع) ، ٢٤٩ / ٨ .
- (٧٦) المرزمان : نجمان . ينظر : المصدر نفسه : (مادة رزم) ، ٢٤٠ / ١٢ .
- (٧٧) الفدق : الأرض المستوية . ينظر : المصدر نفسه : (مادة فدق) ، ٣٣٠ / ٣ .
- (٧٨) المُفَنَّدُ : فَنَدَ رَأْيَهُ إِذَا ضَعَّفَهُ . وَالمُفَنَّدُ الضَّعِيفُ الرَّأْيِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة فند) ، ٣٣٨ / ٣ .
- (٧٩) ينظر : كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر : ٣٦٢ .
- (٨٠) ينظر : ديوان الحكم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني : ٧٥ - ٧٦ .
- (٨١) ينظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري : ١ / ١٤٨ .
- (٨٢) ينظر : صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة : ١١٣ .

المصادر والمراجع

١. ابن حريق البننسي، حياته وآثاره، تح: محمد بن شريفة، المغرب، ط ١، ١٩٩٦م .
٢. أدوات التقليل والتكثير في العربية (دراسة دلالية نحوية)، عماد محمد محمود البخيتاوي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٠م .
٣. أساس البلاغة، لأبي القاسم محمود الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م .
٤. أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ٢، ٢٠٠٤م .
٥. البنى الفنية (دراسة في شعر مجد الدين النُّشَابِي ت ٦٥٦هـ)، د. فارس ياسين محمد الحمداني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٤م .
٦. البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، د. مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ٢٠٠٧م .
٧. البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الشهير بالجاحظ (ت: ٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت - لبنان، د.ط، ١٤٢٣هـ .

٨. التأثير الحضاري المتبادل بين الاندلس الاسلامية واسبانا النصرانية خلال عصر سلطنة غرناطة ٦٣٥هـ : ٨٩٧هـ ، أ.م.د. عدنان خلف سرهيد الدراجي ، دار حميثرا للنشر والترجمة ، القاهرة - مصر ، ط ١ ، ٢٠١٨م .
٩. تاج العروس ، لمحمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي (١٢٠٥هـ) ، تح : مجموعة من المحققين ، دار الهداية ، القاهرة - مصر ، د. ط ، د.ت .
١٠. التجربة الشعرية ، التشكيل والرؤيا ، د. محمد صابر عبيد ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان - الاردن ، ط ١ ، ٢٠١٦م .
١١. تكملة المعاجم العربية، رينهارت بيتر آن دُوزي (المتوفى: ١٣٠٠هـ—) ، نقله إلى العربية وعلق عليه: محمد سليم النعيمي و جمال الخياط ، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ، ط ١ ، ١٩٧٩ - ٢٠٠٠م .
١٢. التمثيل والمحاضرة ، لابي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت: ٤٢٩هـ)، تح : عبد الفتاح محمد الحلو، الدار العربية للكتاب، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .
١٣. تهذيب اللغة ، لابي منصور محمد بن احمد الازهري الهروي (ت ٣٧٠هـ) ، تح : محمد عوض مرعب ، دار احياء التراث العربي ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠١م .
١٤. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب ، د.ط ، ١٩٩٩م .
١٥. جماليات الرواية النسوية الجزائرية : تأنيث الكتابة ، وتأنيث بهاء المتخيل ، أ.د حفني بعلي ، دار اليازوري العلمية ، عمان - الأردن ، ط ١ ، ٢٠١٦م .
١٦. جمهرة اللغة ، لابي بكر محمد بن الحسن الازدي (ت ٣٢١هـ) ، تح : رمزي منير بعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٧م .
١٧. خريدة القصر وجريدة العصر، لابي حامد محمد بن محمد العماد الاصبهاني (ت ٥٩٦هـ)) قسم شعراء المغرب والاندلس)، تح : آذرتاش آذرنوش ، نقحه ورد عليه : محمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحيى ومحمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط ٢ ، ١٩٨٦م .
١٨. خطاب الجسد في رواية الرعشة انموذجا لأمين الزاوي ، للطالبتين : ديهية توابتية ، شانز عراوي، رسالة ماجستير ، جامعة عبد الرحمن ميرة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٥/٢٠١٤ .
١٩. دراسات في السلطة والمجتمع في العصر الإسلامي الوسيط (مصر والشام في العهد المملوكي أنموذجا : ١٢٥٠ - ١٥١٧م) ، د. بلقاسم طبابي ، الدار التونسية للكتاب ، تونس ، ط ١ ، ٢٠١٣م .

٢٠. ديوان ابن الزقاق البنسسي ، تح : عفيفة محمود ديراني ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٩ م .
٢١. ديوان ابن خفاجة ، تح : عبد الله سترة ، دار المعرفة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٦ م .
٢٢. ديوان الأمير أبي الربيع سلمان بن عبد الله الموحد (ت ٦٠٠ هـ) ، تح : محمد بن تاويت الطنجي وآخرين ، منشورات كلية الآداب ، جامعة محمد الخامس ، بمساهمة : المركز الجامعي للبحث العلمي ، بإشراف : معهد مولاي الحسن للبحوث المغربية ، د.ط ، د.ت .
٢٣. ديوان الحكم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني (٤٦٠هـ - ٥٢٩هـ) ، جمع وتحقيق وتقديم : محمد المرزوقي ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، د.ط ، د.ت .
٢٤. ديوان المتنبي ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .
٢٥. زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر ، لأبي بحر صفوان بن إدريس التجيبي، اعتنى بنشره وتهذيبه والتعليق عليه: عبد القادر محداد ، بيروت ، ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ م .
٢٦. سوسيلوجيا الجسد، دافيد لو بروتون، ترجمة : عياد أبلال، إدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠١٤ م .
٢٧. سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير ، ریحان اسماعيل احمد ، اطروحة دكتوراه ، بإشراف : أ. د موسى سامح رابعة ، كلية الآداب ، جامعة اليرموك ، عمّان ، الاردن ، ٢٠١٣ م .
٢٨. السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها ، سعيد بنكراد ، مكتبة الادب المغربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية - سورية ، ط ٣ ، ٢٠١٢ م .
٢٩. شعر ابن السيد البطليوسي ، جمع وتوثيق ودراسة : د. رجب عبد الجواد إبراهيم ، مكتبة الآداب ، القاهرة - مصر ، ط ١ ، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م .
٣٠. شعر أبي جعفر بن سعيد الاندلسي، صنعه : د. أحمد حاجم الربيعي ، كلية التربية - جامعة البصرة ، مجلة المورد ، المجلد ٢١ ، العدد الأول ، ١٩٩٣ م .
٣١. شيء من سيميائيات اللباس عند العرب ، مقال في صحيفة القدس العربي ، توفيق قريرة ، استاذ اللسانيات في الجامعة التونسية ، ٢٠ يناير ٢٠١٧ م .
٣٢. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، لابي نصر اسماعيل الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ) ، تح : احمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٨٧ م .
٣٣. صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، خليل محمد عودة ، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .

٣٤. القاموس المحيط ، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ)، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ٨ ، ٢٠٠٥ م .
٣٥. قراءات في النقد الفني (ختم الفردوس المفقود ونصوص أخرى) ، أ.د. وسماء حسن الأغا، دار اليازوري العلمية ، عمان - الأردن ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
٣٦. الكامل في اللغة والأدب ، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت: ٢٨٥هـ) ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة - مصر ، ط ١ ، ١٩٩٧ م .
٣٧. كتاب التعريفات ، لعلي بن محمد بن علي الزين الجرجاني (ت: ٨١٦هـ—) ، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر ، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .
٣٨. كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ—)، تح: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ، مؤسسة الكتاب الحديث، الكويت، ط ٢، د.ت .
٣٩. لسان العرب ، لابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الانصاري الرويفعي الإفريقي (ت: ٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤١٤ هـ .
٤٠. لغة الإعلام والخطاب ، المهندس مدحت مطر، دار دروب ، القاهرة ، د.ط ، ٢٠١٥ م.
٤١. لغة الجسد في الشعر العربي قراءة أدبية بلاغية نقدية ، د. محمد رفعت أحمد زنجير- بحث محكم نشر في مجلة التاريخ العربي ، يصدرها اتحاد المؤرخين المغاربة، العدد ٢٩ شتاء ٢٠٠٤، الرباط - المغرب .
٤٢. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، لأبي القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني (ت: ٥٠٢هـ) ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٠ هـ .
٤٣. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، لابي العباس احمد الفيومي الحموي (ت: ٧٧٠هـ) ، المكتبة العلمية ، بيروت - لبنان ، د.ط ، د.ت .
٤٤. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري ، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت: ٣٧٠هـ) ، تح : السيد أحمد صقر، دار المعارف ، القاهرة - مصر ، ط ٤ ، د.ت .
٤٥. موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، د. شعبان صلاح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة - مصر ، ط ٤ ، ٢٠٠٥ م .

References

- Ad-Dosari, Ahmed. *Amal Dunqul: Sha'run ala Khutut in-Nar*. Beirut: Al-Mo'assasat ul-Arabiyy lid-Dirasati wan-Nashr, 2004.
- Ahmed, Rehan Ismail. "Semia' il-Jasad fi Shi'r il-A'asha al-Kabeer". PhD Dissertation, Al-Yarmuk University, College of Arts, Amman, 2013.
- Al-Agha, Prof. Dr. Wasmaa Hassan. *Qir'atn fin Naqd il-Fanni: Khatm ul-Firdous il-Mafqud wa Nususun Okhra*. Amman: Dar ul-Yazuri al-'Ilmiya, 2011.
- Al-Amidi, Abu al-Qasim al-Hasan ibn Bishr (d.: 370 AH). *Al-Muwazanatu Beina Abi Tammam wal-Butari*. Ed. Ahmed Saqar. Cairo: Dar al-Ma'aref, - Egypt, n.d.
- Al-Asbahani, Abi Hamid Muhammad bin Muhammad Al-Imad (d. 596 AH). *Khareedat ul-Qasr wa Jareedat ul-'Asr*. Eds. Athartash Atharnoush, Muhammad Al-Arousi Al-Matwi, Al-Jilani bin Al-Hajj Yahya and Mahoud Al-Marzouki. Tunis: Ad-Dar ut-Tunisia lin-Nashr, 1986.
- Al-Askari, Abu Hilal (d. 395 AH). *Kitab us-Sina'atain*. Eds. Ali Muhammad Al-Bajawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim. Kuwait: Dar ul-Fikr il-Arabi, n.d.
- Al-Azdi, Abi Bakr Muhammad bin Al-Hassan (d. 321 AH). *Jamharat ul-Lugha*. Ed. Ramzi Munir Ba'labaki. Beirut: Dar Al-Ilm lil Malayien, 1987.
- Al-Bakhitawi, Imad Muhammad Mahmoud. *Adawat ut-Taqleel wat-Taktheeri fil Arabiya: Dirasatun Dilaliya Nahwiya*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya, 2010.
- Al-Darraji, Prof. Dr. Adnan Khalaf Sarheed. *At-Ta'theer ul-Hadhari il-Mutabadal bein al-Andalus il-Islamiya wa Asbania an-Nasraniya Khilai 'Asri Saltanati Ghurnata 635-897 AH*. Cairo: Dar Humethra lin-Nashri wat Tarjama, 2018.
- Al-Fayrouz Abadi, Majd Al-Din Abu Taher Muhammad bin Yaqoub (d. 817 AH). *Al-Qamus ul-Muheet*. Eds. Maktab Tahqeeq it-Turath. Beirut: Mo'assasat ur-Resala 2005.
- Al-Hamawi, Abu Al-Abbas Ahmed Al-Fayoumi (d. 770 AH). *Al-Misbah ul-Muniru fi Gharib ish-Sharh il-Kabeer*. Beirut: Al-Maktabat ul-'Ilmiya, n.d.
- Al-Hamdani, Dr. Faris Yassin Muhammad. *Al-Buna al-Fanniya: Dirasatun fi Shi'ri Majduddin An-Nushabi (d. 656 AH)*. Amman: Dar Ghaida, 2014.
- Al-Harawi, Abi Mansour Muhammad bin Ahmad Al-Azhari (d. 370 AH). *Tahtheeb ul-Lugha*. Ed. Muhammad Awadh Mur'ib. Beirut: Daru Ihya' it-Turath il-Arabi, 2001.
- Al-Isfahani Abul-Qasim Al-Husain bin Mohammad ar-Ragheb (d. 502 AH). *Muhadharat ul-Odabaa' wa muhawarat ush-Sho'araa'*. Beirut: Dar al-Arqam ibn Abi al-Arqam, 1420 AH.
- Al-Jahidh, Abu Othman Amr bin Bahr (d. 255 AH). *Al-Bayan wat-Tabeen*. Beirut Dar ul-Hilal, 1423 AH.
- Al-Jawahri, Abu Nasr Ismail Al-Farabi (d. 393 AH), *As-Sihah: Taj ul-Lughati wa Sihah ul-Arabiya*. Ed. Ahmed Abdul Ghafour Attar. Beirut: Dar ul-Ilm lil Malyien, 1987.
- Al-Jurjani, Ali bin Muhammad bin Ali Al-Zain (d. 816 AH). *Kitab ut-Ta'rifaat*. Beirut: Dar ul-Kutub il-Ilmia, 1983.
- Al-Marzouqi, Muhammad. Ed. *Diwan Al-Hakam Abi Salt Umayyah bin Abdul Aziz Al-Dani (460-529 AH)*. Tunisi: Dar ul-Kutub ish-Sharqiah, n.d.
- Al-Mubarrad Abu Al-Abbas Muhammad bin Yazid (d. 285 AH). *Al-Kamel fil Lughati wal Adab*. Ed. Muhammad Abu Al-Fadhl Ibrahim. Cairo: Dar ul-Fikr Al-Arabi, 1997.
- Al-Mutanabbi, Abu At-Tayib. *Diwan ul-Mutanabbi*. Beirut: Dar Beirut, 1983 .
- Al-Tajibi, Abu Bahr Safwan bin Idris. *Zad Al-Musafir wa Ghurratu Muhayya al-Adeeb is-Safir*. Ed. Abdel Qader Mehdad, Beirut, 1939.
- Al-Tanji, Muhammad bin Tawit et al. Eds. *Diwan Al-Amir Abi Al-Rabi' Salman bin Abdullah Al-Muwahhid (d. 600 AH)*., publications of the Faculty of Arts, Mohammed V University, with the contribution of: The University Center for

- Scientific Research, under the supervision of: Moulay El Hassan Institute for Moroccan Research, n.d.
- Arrar, Dr. Mahdi Asaad. *Al-Bayanu bila Lisan: Dirasatun fi Lughat il-Jasad*. Beirut: Dar ul-Kutub il-Ilmia, 2007.
 - Ar-Rube'ie, Dr. Ahmad Hajim. Ed. *Shi'ru Abi Jaafar bin Sa'id Al-Andalusi*, in *Majallat ul-Mawred*. Vol. 21, no. 1, 1993.
 - Ath-Tha'albi. Abu Mansour Abdul-Malik bin Muhammad (d. 429 AH). *At-Tamtheelu wal Mohadhara*. Ed. Abdul Fattah Muhammad Al-Helou. Cairo: Ad-Dar ul-Arabiyyatu lil-Kitab, 1981.
 - Az-Zahi, Farid. *Al-Jasad was-Surat wal-Muqaddas il Islam, Afiqia Ash-Sharq*. Casablanca, 1999.
 - Az-Zamakhshari, Abul-Qasim Mahmoud (d. 538 AH). *Asas ul-Balagha*. Ed. Muhammad Basil 'Oyun us-Soud. Beirut: Dar ul-Kutub il-'Ilmiyya, 1998
 - Az-Zubaidi, Muhammad ibn Muhammad ibn Abd al-Razzaq al-Husayni (1205 AH). *Taj ul-'Arus*. Cairo: Dar ul-Hidaya, n.d.
 - Benkrad, Said. *As-Semia'iyati: Mafahimuha wa Tatbiqatuha*. Lathiqia: Dar ul-Hiwar lin Nashr, 2012.
 - Broughton, David Le. *Sociologia al-Jasad*. of the body, trans. 'Iyad Abalal & Idris Al-Mohammadi. Cairo: Rawafed lin-Nashr, 2014.
 - Bu'ali, Prof. Dr. Hefni. *Jamaliat ur-Riwayati in-Nuswiyyat il-Jaza'iriyya: Ta'neeth ul-Kitabati wa Ta'neethu Baha' il-Mutakhayil*. Amman: Dar Al Yazouri Al-'Ilmiya, 2016
 - Dirani, Afifa Mahmoud. Ed. *Diwan Ibn Al-Zaqqaq Al-Balansy*. Beirut: Dar uth-Thaqafa, 1989.
 - Dozy, Reinhart Peter Ann. *Takmilat ul-Ma'ajimi il-Arabiya*. Trans. Muhammad Salim Al-Nuaimi and Jamal Al-Khayat. Baghdad: Ministry of Culture and Information, 1979 – 2000.
 - Ibnu Mandhur, Abul-Fadhl Jamaluddin Muhammad bin Makram Al-Ansari Ar-Ruwaifa'i Al-Afriqi (d. 711 AH). *Lisan ul-Arab*. Beirut: Dar Sader, 1414 AH.
 - Ibnu Sharifa, Muhammad. Ed. *Ibn Hariq Al Balansi: Hayatuhu wa Aatharuhu*. Morocco, 1996.
 - Ibrahim, Dr. Rajab Abdul-Jawad. Ed. *Shi'ru Ibnul Sayyid al-Batusi*. Cairo: Maktabat ul-Aadab, 2007.
 - Matar, Medhat. *Lughat ul I'lamia wal Khitaab*. Cairo: Dar Doroub, 2015.
 - Obeid, Muhammad Saber. *At-Tajribat ush-Shi'riyyatu: At-Tashkeelu war-Ro'ya*. Amman: Dar Ghaida, 2016.
 - Odeh, Khalil Muhammad. *Surat ul-Mar'ati fi Shi'ri Omer bin Abi Rabi'aa*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, 1988.
 - Qarirah, Tawfiq. "Shay'un min Simiya'iyat il-Libas indal Arab" in *Al-Quds Al-Arabi*, January 20, 2017.
 - Salah, Shaaban. *Mawsiqqa ash-Shi'r bein al-Itba' wal-Ibtida'*. Cairo: Dar Gharib, 2005.
 - Sitra, Abdullah. Ed. *Diwan Ibn Khafajah*. Beirut: Dar ul-Ma'rifa, 2006.
 - Tababi, Dr. Bulqasim. *Dirasatun fis-Sultati wal Mujtama' fil 'Asr il-Islami il-Waseet: Misru wash-Sham fil 'Ahd il-Mamluki Onmuthajan (1250-1517 AD)*. Tunis: Ad-Dar u-Tunisia lil-Kitab, 2013.
 - Tawabetiyah, Dehya and Shanz Arawi. "Khitab ul-Jasad fi Riwayat ir-Ra'sha Onmuthajan li Amin Az-Zawi". MA thesis, Algeria: University of Abdul-Rahman Mera, College of Arts and Languages, 2014-2015.
 - Zenjeer, Mohamed Refaat Ahmed. "Lughat ul-Jasad fish-Shi'ri il-Arabi: Qira'atun Naqdiya Balaghiya". *Majallat ut-Ta'rikh il-Arabi*, no. 29, Winter, 2004, Ribat.

