

الجمال الحسي في شعر الطبيعة في الأندلس

Sensual Beauty in Nature Poetry in Andalusia

* ط.د: صالح حوامرية¹ / Salah Houamria¹أ.د: مختار قطش² / Guetteche Mokhtar²

جامعة العربي التبسي - تبسة، الجزائر

Larbi Tebessi University- Tebessa, Algeria

salah.houamria@univ-tebessa.dz¹ / guettechect@yahoo.fr²

تاريخ النشر: 2022/03/02

تاريخ القبول: 2021/09/17

تاريخ الإرسال: 2021/06/30

ملخص البحث

يسعى البحث إلى معرفة كيف كان الشاعر الأندلسي يتحسس الجمال ويلتمس تلك القيمة الجمالية التي تلقىها إليه خواطر حواسه. وقد اعتمدت - في دراستي - المنهج التحليلي الوصفي؛ من أجل وصف الظاهرة الجمالية وأسباب حدوثها. وللإجابة على مختلف الأسئلة قسمت بحثي إلى ثلاثة مباحث رئيسية؛ حاولت من خلالها تتبع الظاهرة الجمالية الحسية في ظل المكون الحضاري الأندلسي، لأصل في النهاية إلى مجموعة من النتائج أهمها جنوح هذا النوع من الجمال - في أغلب صورته - إلى الجمود والسطحية وتقمصه للمشاهد البصري. وأتممت بحثي بخاتمة وقفت فيها عند الخصائص العامة التي توصلت إليها.

الكلمات المفتاح: جمال ، حسي ، شعر ، طبيعة ، حضارة

Abstract :

This research seeks to know how the Andalusian poet was sensitive to beauty and seeks that aesthetic value that the thoughts of his senses give him. In our study, we adopted the descriptive analytical method in order to describe the aesthetic phenomenon and the reasons for its occurrence. To answer the various questions, we divided our research into three main sections; we tried through it to trace the aesthetic and sensual phenomenon in light of the Andalusian civilization component, to reach in the end a set of results, the most important of which is the tendency of this type of beauty - in most of its forms - to stagnation and superficiality and its reincarnation of the visual scene. We concluded our research with a conclusion on the general characteristics that we reached.

Keywords: Beauty, sensual, poetry, nature, civilization.



* صالح حوامرية : salah.houamria@univ-tebessa.dz

توطئة :

على عكس ما عرفته العصور الأولى من تاريخ الشعر العربي، شهد الشعر الأندلسي ما يسمى بـ (شعر الطبيعة) ولا شك في أن هذه التسمية تدل على أن لهذا اللون الشعري خصائصا تميزه؛ بمعنى أن شعر وصف الطبيعة والتغني بها صار يشكل (ظاهرة). ولعل لذلك أسبابا متعددة أهمها جمال الطبيعة الأندلسية؛ معنى ذلك أن هذا الجمال -هو أيضا- كان يشكل ظاهرة. فشعر الطبيعة بهذه الصفة يعد أثرا من آثار هذا الجمال، بل تعبيرا قويا عنه. ولا شك في أن تصوير الشعراء لهذا الجمال الطبيعي قد أخذ وجوها مختلفة تراوحت بين ما يخاطب الروح وبين ما يخاطب الفكر وبين ما يخاطب الحواس... غير أن أكثر ما يطبع هذا اللون الشعري جنوحه إلى الحسية، ولهذا جاءت دراستنا تحت عنوان (الجمال الحسي في شعر الطبيعة في الأندلس)، والتي تسعى إلى تتبع الظاهرة الجمالية الحسية في أفق الوعي الجمالي لشاعر الطبيعة في الأندلس. وللإجابة على مختلف الأسئلة قسمنا بحثنا إلى ثلاثة مباحث؛ حاولنا من خلالها تتبع الظاهرة الجمالية في ظل المكون الحضاري الأندلسي؛ من خلال معرفة مدى مساهمة مظاهر الزخرفة المادية في توجيه التصور الجمالي لشاعر الطبيعة، بالإضافة إلى مدى تأثير مختلف المعطيات الفكرية والاجتماعية والمفاهيم الأدبية والثقافية -التي أفرزها العصر- على المشهد الجمالي من خلال عنصر التشخيص، ثم تبين مدى تحرر هذا الجمال من قيود العامل الحضاري، لنتم بحثنا بمجموعة من الخصائص العامة التي توصلت إليها دراستنا. واستجابة لموضوع بحثنا سنحاول تتبع تجليات الجمال الحسي على مستوى قصائد شعر الطبيعة، محاولين الإلمام -قدر الإمكان- بمميزاته العامة وأبعادها وأسباب تكوينها، والتي من شأنها أن تعكس حقيقة الوعي الجمالي الحسي لشاعر الطبيعة في الأندلس. لكن قبل ذلك نحاول تقديم تعريف مختصر لمصطلحي (الجمال الحسي) و(شعر الطبيعة).

إذا كان تعريف الجمال إشكالية معقدة ومتداخلة وتحتاج إلى شرح وتفصيل، فإن الجمال الحسي - بالمعنى المبسط - هو ذلك الجمال القائم على الإدراك الحسي الذي "يعني الفهم أو التعقل بواسطة الحواس"¹. أما فيما يتعلق بمفهوم شعر الطبيعة فإن ما نراه مناسبا لدراستنا هو تعريف الدكتور أحمد فلاّح عروات: (فشعر الطبيعة هو الشعر الذي يمثل الطبيعة وبعض ما تشتمل عليه، والطبيعة تعني شيئين؛ الحي مما عدا الإنسان، والصامت كالحدايق والغابات وما إليها، وهذا التقسيم - كما هو واضح - ليس له من هدف إلا تبسيط الدراسة وتحديد الأغراض وتمييزها حتى يمكن تناولها بشيء من الإحاطة والشمول)². غير أننا سنحاول التركيز على ما من شأنه أن يمثل وجه الطبيعة المشرق الخلاب، كما سنحاول تتبع

الظواهر العامة لإبراز حقيقة ذلك الجمال، والتمثيل لها بما نراه مناسباً في ظل الصور الكثيرة المتكررة والمتشابهة إلى حد بعيد.

أولاً - الجمال و رهان الزخرف المادي :

لقد كان لما عرفته الحضارة الأندلسية من مظاهر الزخرفة المادية وحياة المتعة والترف أثر كبير على الأدب والشعر، لذلك سنحاول معرفة مدى مساهمة هذا الزخرف الحضاري المادي في توجيه التصور الجمالي لشاعر الطبيعة في الأندلس. يقول ابن التّظام واصفاً زهرة البهار³:

وَقَدْ بَدَتْ لِلْبَهَارِ الْوَيْةُ تَعْبُقُ مِسْكَاً طُلُوعُهَا عَجَبٌ
رُؤُوسُهَا فِطْطَةٌ مُورِقَةٌ تُشْرِقُ نُوراً عِيُونُهَا ذَهَبٌ
فَهُوَ أَمِيرُ الرِّيَاضِ حَفٌّ بِهِ مِنْ سَائِرِ النُّورِ عَسْكَرٌ لَجَبٌ

يبدو لأول وهلة أن الشاعر يصف زهر البهار وصفاً بصرياً، فيصور ما افتتنت به عيناه من سحر وجمال، معتمداً في ذلك على صور وتشبيهات لا تعدو -هي أيضاً- أن تكون صوراً بصرية استحضرتها الشاعر قياساً على ما رآه أمامه. وبعبارة أخرى أراد الشاعر أن يصور ذلك الجمال الذي انبعث في نفسه ألواناً وعطوراً وأضواءً، ليقول تأملوا هذا الجمال بعينكم واستنشقوه بأنوفكم. فالصورة الحسية للجمال مقصودة؛ لأن الشاعر لم يرد سوى توثيق هذا الجمال اللامع أمامه. وفي تحليلنا لهذه الصورة الحسية نجدها -رغم بساطتها- تتجاوز ذلك النقل الفوتوغرافي الثابت؛ كونها تحمل ما يمكن أن نطلق عليه -في تقديرنا- (إغراء جمالياً بصرياً)، هذا الإغراء (الفضة تورق والذهب يتحور عيوناً) الذي لا يمكن تفسيره والحكم عليه بما تملّيه علينا حقائق كياننا الداخلي، بل بمعرفة أنماط التفكير التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وكذا قيمة الأشياء في نظر الإنسان العربي الأندلسي في ظل تلك التحولات البيئية والاجتماعية الجديدة.

لا يختلف اثنان في أن المجتمع الأندلسي كان يعيش حضارة راقية قلما نعلم بها مجتمع من المجتمعات، هذه الحضارة المتكاملة في طبيعتها وثقافتها ومستويات تفكيرها أنتجت على مستوى الشعر -خاصة شعر الطبيعة منه- صوراً ذات صبغة حضارية انتشرت على نطاق واسع وصارت تقليداً متبعاً لدى العديد من الشعراء؛ فهذه الصورة القائمة على عنصري (الفضة والذهب) لإبراز جمال زهرة البهار ما هي إلا نتاج ثقافة مجتمعية ذات قيمة حضارية عالية. يقول الدكتور عبد القادر هني: "وظاهرة لا ينبغي إغفالها في هذا المساق هي أثر الزخرف الحضاري المادي في وصف الطبيعة، فقد ذهب الشعراء إلى أخذ كثير من

تشبيهاًهم من المعادن النفيسة والأحجار الكريمة التي زحرت بها الأندلس، كالفضة والذهب واللؤلؤ، والدر والزرجد، والعقيق... إلخ، فضلاً عن ألوان العطور التي عرفتها هذه البيئة⁴. ثم إن ازدهار فن العمارة في الأندلس ما كان له ليتحقق لو لم تجد الطبيعة بفضلها عليه؛ فالقصور الفخمة المرصعة بالذهب والفضة لم تشيّد إلا محاطة بالرياض والبساتين، كما كان لهذه الطبيعة دورها المباشر ومكانتها الفاعلة بدليل مجالس الأنس التي كانت تعقد في رياض القصور وبساتينها، فهذا الارتباط الوثيق بين هذا وذاك خلق نوعاً من التآلف بين جماليات الحضارة المادية وجماليات الطبيعة الخلابة، الشيء الذي أدى إلى كثرة هذه الصور وانتشارها على نطاق واسع.

إن الصورة التي بين أيدينا لا تتوقف عند ذلك التشبيه العادي الذي يتوقف عند تلك القيمة اللونية البصرية التي تحملها الفضة والذهب، بل تتعداه إلى خلق نوع من الذوبان بين ما هو زخرفي (مادي) وما هو طبيعي ليصبحا كيانا واحداً؛ فالفضة تورق والذهب يتحور عيوناً، و في تتبعنا لتجليات الظاهرة الجمالية في هذه الصورة نجد أن سرّ تحققها يعود إلى الانفصام الحاصل في شخصيتي الزهر والمعادن النفيسة على حد سواء؛ فالمعادن أخذت شكل الزهر والزهر أخذ لون المعادن، ليصبح البهار -بشكله ولونه- زهراً نفيساً، إنه الجمال الحسي الذي صنعه البهار الذي انبهر بالمعدن النفيس فأبهر شاعرنا. ولكن هل وفق شاعرنا في التعبير عن جمال الزهر المفروش أمامه؟

إن جمال البهار هو الذي دفع الشاعر إلى الوصف والتصوير؛ لأنه ما كان ليصف ويعبر لو لم ينهر بجمال الزهر، غير أن ما نستشعره في هذه الصورة وما شابهها هو أن الشاعر لم ينظر إلى الزهر نظرة طبيعية خالصة، إنما نظر إليه نظرة فيها نوع من الترف، فكان الزهر في خدمة الحياة المترفة أكثر مما كان في خدمة الطبيعة (نفسه)؛ ذلك أن البهار خدم المعدن النفيس أكثر مما خدمه المعدن. ومن هنا يمكننا القول بأن فكر الشاعر لم يكن يسبح في جمال طبيعي بقدر ما كان يسبح في جمال حضاري زخرفي، رغم أن بصره كان يخلق في جمال طبيعي دون غيره. يقول الدكتور عبد القادر هني في موضع آخر: "ما لا ينبغي أن ننكره هو أن الشعر -من خلال هذا اللون من الصور التي تتجه أكثر ما تتجه إلى إمتاع حاسة البصر- كان يعبر عن مرحلة حضارية كان فيها الذوق كلفاً بمثل هذه الزخرفة، لا في الشعر فحسب، إنما في الحياة عامة... معنى ذلك أن هذا الصنف من الصور (الجامدة) كان يعبر عن روح العصر"⁵. يمكننا -من خلال هذا الرأي- أن نقبل عذر الشاعر الأندلسي وهو ينسج صوره هذه؛ لأنه يعبر عما تموج به نفسه من جمال حاكته عوامل ثقافية واجتماعية خاصة، لكن -بالمقابل- لنا في جمال الطبيعة رأي آخر؛

ذلك أن ما تتميز به الطبيعة من جمال حي لا يمكنه -بأي حال من الأحوال- أن يستمد قيمته من صبغة الحضارة المادية، ومعنى آخر إنّ بحثنا عن الظاهرة الجمالية في شعر الطبيعة يستدعي تتبعها فيما تفرزه الطبيعة من سحر وجمال يعبر عن نفسه، فلا ينتظر وصاية من أي جميل، بيد أن جمال الطبيعة هو المنبع الأصدق والأقوى للتعبير عن أي جمال آخر.

نقول ذلك رغم أن (هذه الصور مألوفة وكانت قد ظهرت لدى ابن المعتز في الشعر العباسي ثم تغلغت في شعر الطبيعة الأندلسية)⁶ وعرفت انتشارا واسعا. يقول الدكتور مصطفى الشكعة معلقا على إحدى صور ابن المعتز: "ويغرم ابن المعتز بزهرة النرجس فيصفها أكثر من مرة، وفي كل مرة يأتي بصورة جديدة ولكنها تعكس مزاج من تربي في القصور ونشأ وهو يرى الدر والجوهر"⁷، يقول⁸:

عُيُونٌ إِذَا عَايَنَتَهَا فَكَأَنَّهَا مَدَامِعُهَا مِنْ فَوْقِ أَجْفَانِهَا در
مَحَاجِرُهَا بِيضٌ وَأَخْدَاقُهَا صُفْرٌ وَأَجْسَامُهَا خُضْرٌ وَأَنْفَاسُهَا عِطْرٌ

وغير بعيد عن ذلك يلاقينا شاعر آخر وهو يحمل في عينيه هذه الصورة، يقول ابن دراج القسطل⁹:

بَهَارٌ يَرُوقُ بِمَسَكٍ ذَكِيٍّ وَصُنْعٍ بَدِيعٍ وَخَلْقٍ عَجَبٍ
غُصُونُ الزُّمُرْدِ قَدْ أَوْرَقَتْ لَنَا فِضَّةً نَوَّرَتْ بِالذَّهَبِ

إن أول ما يجلب انتباهنا في هذه الصورة هو تشابهها الكبير مع الصورة السابقة، لولا بعض الفروق الهامشية التي ليس من شأنها أن تحدث اهتزازا في هيكل الصورة، أو تؤثر على وجه المشهد العام، الشيء الذي يقودنا إلى القول إن هناك رؤية جمالية مشتركة اتجاه العنصر الطبيعي الواحد. هذه الرؤية التي لا يمكنها أن تنشأ لوجود معايير جمالية معروفة؛ لأن الاستيعاب الطبيعي لتلك المعايير لا يمكنه أن يخلق التطابق بين الصور؛ فهو يشكل منطلقا لبنائها وليس مكونا لها، والخيال هو الذي يفعل فعله في التشكيل والتصوير، بل الجمال هو الذي يفرض منطق، وهو المنطق الذي أضاعه -هذا التشابه- بين لمعان الفضة والذهب.

إن ما يتجلى من خلال هذه الصور المتطابقة هو تعطيل حركة الخيال؛ ذلك أن هذه الصور جاءت موجهة من البداية، فهي تفتقد للحرية والانطلاق بل للتعبير الصادق، وهو ما يبرر اهتمام الشعراء -المرددين لمثل هذه الصور- بالمشبه به لا بالمشبه الذي هو -في حقيقة الأمر- محور المعادلة الوصفية. نقول ذلك كون هذه الصور لم تلتفت إلى جمال العنصر الطبيعي بقدر ما التفتت إلى جمال العنصر الزخرفي وآمنت به، وهي في ذلك تريد التعبير عن جمال الزهر، فكان التناقض، وكان أن تقمص الزهر جمال المعدن

النفيس. "و لعل قلة إعجابنا بتلك الصور الحسية -التي أوردتها أولئك الشعراء الأندلسيون- إنما تعود إلى أنهم جميعا كانوا يحرصون على تشبيه الحي الطبيعي بالجامد الصناعي، على حين تتطلب مقومات الصورة في عرف البلاغيين أن يكون المشبه به أقوى وأجنى من المشبه الذي يراد تصويره"¹⁰. والمتمعن في هذه المشاهد يحس وكأن الشعراء لا يريدون التعبير عن جمال الطبيعية رغم أنهم يتحدثون عنه ويصفونه، وكأن المنظر الطبيعي صار جزءا من المشهد لا محورا له، بل مادة خام لصناعة تحفة جميلة من الذهب والفضة والزُّمُرْد تفوح مسكا وكافورا.

إن ظهور المشهد الطبيعي على هذا النحو يدل على أن هؤلاء الشعراء يصورون حياة تشاركهم فيها الطبيعة. بل لقد اتخذوا من المشهد الطبيعي وسيلة للتعبير عن لوحات طالما احتضنتها الحقائق والقصور، ولحظات جميلة عاشتها الرياض والمتنزهات... حائدين بذلك عن جمال الطبيعة الخلاب الذي يناجي الروح ويلهب الفؤاد، ومن هنا جاءت صورهم متطابقة تعبيرا عن نزعة حضارية متطابقة هي أيضا. و لعل أبي القاسم الشابي قد انتبه إلى ذلك حين تحدث عن نصيب الشعر الأندلسي من الأصالة والتجديد، حيث يقول: "ولما طال الزمن على الأمة العربية في ذلك البلد وتأثرت بروح الأمة الأندلسية وضعف فيها المزاج العربي الموروث إذ ذاك أحست الأمة الأندلسية إحساسا غامضا بالحاجة إلى التعبير عن روحها الأصلية التي تستوحي من طبيعة الأندلس وتمتاع من نهر الحياة الأندلسية، وأحس الشعراء بظمٍ داخلي في أنفسهم إلى تعرّف منابع جديدة للشعر، فجدوا في البحث ودأبوا في الطلب، ولكنهم لم يُوفِّقُوا في بحثهم...؛ ذلك لأنهم بحثوا عن منابع الشعر في قشور الحياة وأزيائها"¹¹. ويوافقه في ذلك الدكتور عمر الدقاق في قوله: "و كان من ملامح وصف الطبيعة في الشعر الأندلسي الإيغال في التصوير القائم على التزيين والتلوين، جريًا على ما عرف به الأندلسيون من ميل إلى الزخرفة والزينة. فابن عبد ربه الذي نظم من فصول كتابه الكبير عقداً فريداً ووضع في رأس كل فصل من فصوله جوهرة تغاير سائر الجواهر في بهائها وتألّقها هو نفسه الذي دأب على تحلية شعره في صدد وصفه للحبيب باللؤلؤ الذي يسي العقول أو الدر الذي ينقلب إلى عقيق"¹². وقد تنوع هذا التطابق في الصور وتعدد ليشمل العديد من جزئيات الحضارة المادية الأندلسية ذا الصبغة الزخرفية. يقول أبو القاسم بن عباد واصفا زهر الياسمين¹³:

و ياسمين حسن المنظرِ يفوق في المرأى و في المخبرِ
كأنه من فوق أغصانه دراهم في مطرفٍ أخضرِ

واضح كل الوضوح ما نراه من تقابل بين عناصر الطبيعة الحية وجزئيات الحضارة المادية، وهو أمر كنا قد بسطنا القول فيه. لكن إلى أي مدى استطاع الشاعر التعبير عن ذلك الجمال الطبيعي الخلاب من خلال طرقي هذه المعادلة الوصفية؟

في تتبعنا لتحليلات الظاهرة الجمالية الحسية على مستوى هذه الصورة، وجدنا أن الشاعر يحاول التعبير عن الانطباعات الجمالية الأولية التي أثارها المشبه في نفسه - بل في عينيه - ولذلك هو يقوم باقتناص الومضات البصرية، لينطلق من خلالها إلى استحضار مشبه به من ذاكرته الزخرفية، يقابل بينه وبين المشبه، لوجه شبه بينهما لا يعدو أن يكون محسوسا، دون وعي بما يمكن أن تثيره في نفسه شخصية هذا الزهر الأنيق من انفعالات وجدانية وخيالات عميقة، والتي تتطلب ولوجا في عمق الأشياء واستنطاق مكوناتها، ومن هنا جاءت الصورة سطحية لا تتعدى وجه المشبه الخارجي المحسوس (اللون والشكل)، وكأن الشاعر وضع الدراهم فوق الأزهار (بجامع البياض والاستدارة)، والرداء الأخضر على الأوراق (بجامع الخضرة)، ثم قام بالتقاط صورة فوتوغرافية في منتهى الدقة. يقول الدكتور عمر الدقاق متحدثا عن هذه الظاهرة: "ومن جهة أخرى فإن حرص الشاعر على تسجيل الظواهر المادية أو المحسوسة في الصورة جعل عناصر التشبيه لديه طافية على السطح دون أن تجنح إلى العمق، ولذا نرى وجه الشبه - في أكثر الأحيان - لا يتعدى اللون والشكل لظاهر الموصوف. ومن هنا كان هذا المنحى التسجيلي يقوم على الرصد وقياس الأشياء بمقاييس مادية كما تفعل عدسة المصور. ومثل هذا الفن قد ينطوي على الدقة ويتسم بالبراعة، وهو قد يعجب الفكر ويبهز الذهن ولكنه أعجز من أن يثير النفس ويهز الشعور"¹⁴. ويبدو من خلال ذلك كله أن الشاعر لم يقصد سوى إمتاع حاسة بصره، وهو مبرر من مبررات هذا التطابق.

وفي صورة مشابهة يقول أبو بكر بن عمار واصفا روضا¹⁵:

روضٌ كأنَّ النهرَ فيه مِغْصَمٌ صافٍ أَطْلَ على رداء أخضرا

وهذا ابن خفاجة يرى ماء النهر المتجمع وسط المروج قرصا من فضة موضوعا فوق رداء أخضر¹⁶:

قد رَقَّ حتى ظُنَّ قرصاً مفرغاً من فضةٍ في بُزْدَةٍ خضراء

وغير بعيد عن ذلك يصف ابن سهل الإشبيلي الأرض في فصل الربيع¹⁷:

الأرضُ قد لبستُ رداءً أخضرا و الطَّل ينثر في رُباها جوهرا

إن هذا التنوع في التطابق يعكس بقوة مدى تغلغل مظاهر الحضارة المادية في نفوس الشعراء، والذي أدى إلى نشوء تلك الرؤية الأحادية ذات الصبغة المادية اتجاه الطبيعة والكون، فكان أن تحطم الشراع، وتوقف الانطلاق والإبداع. "فهذه التشبيهات المعادة والمألوفة تدل على أن الشعراء كانوا - في بعض الأحيان - يلوكون معاني وصف الطبيعة وأن هذه المعاني كانت أيضا - في كثير من الأحيان - محدودة ضئيلة الحظ من الإبداع، وكأنها تمتح من معين واحد أو تدور في فلك ثابت"¹⁸.

بلى لقد أصبح شعر الطبيعة في الأندلس - في كثير من الأحيان - وجهها من وجوه الحياة البراقة، بل رمزا من رموز المتعة والترف، إنه شعر غنائي صادق بحق صدق قرائح الشعراء وهم ييوحون بأسرار الجمال الكامن في نفوسهم - جمال الحضارة و التمدن.

ثانيا - عنصر التشخيص و قيود العامل الحضاري :

لا يقتصر العامل الحضاري على الزخرف المادي، بل يتعداه إلى كل ما أفرزه العصر من معطيات فكرية واجتماعية ومفاهيم أدبية وثقافية مختلفة، هذه العوامل التي عملت على توجيه مختلف التصورات الجمالية لدى شعراء الطبيعة على نطاق واسع. ومن بين آليات التعبير الجمالي التي أخذت صبغتها من تلك العوامل الحضارية عنصر التشخيص، الذي يعد ظاهرة من الظواهر التي ميزت شعر الطبيعة في الأندلس. لذلك سنحاول معرفة مدى تأثير هذه العوامل على المشهد الجمالي من خلال هذا العنصر البياني. يقول ابن القوطية يصف روضا مرصعا إياه بالأزهار والأنوار¹⁹ :

و كأنما الرّوضُ الأنيقُ و قد بدتْ مُتَلَوّناتٍ غَضَّةً أنوارُهُ
بيضا و صُفْراً فاقعاتٍ صائغٌ لم يَنأ دِرْهُمُهُ و لا دينارُهُ
سَبَكِ الخَمِيلَةَ عَسَجَدًا و وَذِيلُهُ لَمَّا عَدَتْ شَمْسُ الظَّهيرةِ نارُهُ

يبدو أول وهلة أن تلك الأزهار لم تأخذ صورة المعدن النفيس؛ ذلك أن الشاعر صرح بأن هذا الروض تملؤه أنوار غضة فاقعات الألوان، فالشاعر تخلّى عن تلك الصورة البصرية الصريحة التي كانت تلاحق الزهر وهي مقابلته بالمعادن النفيسة والأحجار الكريمة؛ وأطلق الأزهار -على صورتها الطبيعية- حرة تتجول في الروض كما تشاء. قبل أن يفاجئها بهذا الصائغ (الروض) الذي يقيدتها في سبيكة واحدة على نار شمس الظهيرة، لتعود الصورة المفقودة للأزهار (صورة المعدن النفيس)، ولكن بطريقة ضمنية، هذه الضمنية التي خففت -نسبيا- من صورة الجمود، كون الأنوار لم تتقمص ذاك الرداء البصري المذهب الذي يعطيها تلك الصفة. غير أن الجمود الحقيقي لا يظهر من خلال الوصف المعدني (الصورة البصرية

الحسية)، بقدر ما يظهر من خلال الوصف التشخيصي (صورة الصائغ الحقيقية الافتراضية وحركيته داخل المشهد)؛ لأن صورة الصائغ تنافي -كلياً- صورة الروض، فالشاعر أسس وجه شبه وهما قائما على عنصر الصياغة، رغم أن الروض لا يمكنه أن يكون صائغا بأي حال من الأحوال، فهي صفة مفروضة عليه، بل مفروضة يرفضها العقل والذوق السليم. ومن الطبيعي أن الشاعر يقصد -من وراء ذلك- أن الروض صاغ هذه الأنوار -من باب الصياغة الضمنية (الطبيعية)- فاستحالت سبيكة ذهبية مفضضة مطروحة في ربوعه؛ أي ليستهدف تلك الصورة اللونية الطبيعية، لكن الصورة الأكثر حيوية لا تستدعي أن يكون الروض -في ذلك- صائغا باللفظ الصريح، إذ كان بإمكانه الاكتفاء بالفعل (سبك) دون اللجوء إلى اسم الفاعل (صائغ) وما ارتبط به من كلمات (النار) تستدعي جميعا حضور وظيفة الصائغ من الوجهة الحرفية؛ لأنه -في هذه الحالة الأخيرة- يقع في التشخيص البصري الذي يناهز صورة الروض. ويعتمد الشعراء الأندلسيون -بصورة أساسية- على استهداف فنون البيان من تشبيهات واستعارات...، وكانت عوامل مهمة في بناء الصورة الفنية لقصائدهم؛ فقد استنفذوا طاقاتهم -ما اتسعت- بقصد الإتيان بالصور المبتكرة والمستحدثة والطريقة، ولذلك غلبت سمة التشخيص والتجسيم في قصائدهم... ولأن الذوق السائد في العصر كان له أثر كبير وجدنا سمات التشخيص والتجسيم مجردة من التعاطف الوجداني القائم على استبطان مظاهر الطبيعة والتعمق في تأملها²⁰. وهل لشاعر ذي قريحة فذة يعيش في هذه الطبيعة الغناء أن يقف عاجزا أمام هذا الجمال الطبيعي الخلاب فلا يتمكن من الولوج في عمقه واستبطان مكوناته؟! طبعاً لا، وهنا تبدو أحقية الشابي فيما يتعلق بهذه الصور -و ما أكثرها!- عندما يتحدث عن وعي الشاعر الأندلسي الجمالي اتجاه الطبيعة، حيث يقول: "ولكنني وجدت -بعد ذلك- العامل الحقيقي الذي أثار في الأدب الأندلسي هذا الأثر البعيد، وهذا العامل هو أن الأدب الأندلسي قد نشأ في عصر توفرت فيه أسباب الحضارة توفراً منكرًا. فانغمست النفوس في حمأة الشهوات انغماساً ألمات بها العواطف الهائجة وأخذ نوازي الشعور. فأصبح تيار الحياة يتدفق عن إيمان الناس وشمالهم وهم لا يشعرون، وأصبحت الطبيعة في أنظارهم وسيلة جامدة من وسائل اللذة لا منبعاً خالداً من منابع الإلهام"²¹. بلى إنه تعبير عن نزعة اجتماعية -بل نفسية- أندلسية تأصلت في نفوس الأندلسيين وظهرت في شعرهم.

ومن ذلك قول أحد الأندلسيين يصف حديقة²²:

و الجدول الفضّي يضحك مأؤه فكأنه في العين صَفْحٌ مهتد

واضح كل الوضوح أن المشهد لم يأخذ نصيبه من عمق الخيال وصدق الشعور؛ كون وجه الشبه لا يوافق المنطق الجمالي. لتبقى هذه الرؤية ومن ورائها آلية التشخيص رؤية فنية بحتة لا تبعث على التفاوض والارتياح من الناحية الجمالية.

وتأخذ هذه الوظيفة في عيون ابن خفاجة منحى آخر، وهو يصف جمال هذه الحديقة. يقول²³:

و صْقِيلَةُ الْأَنْوَارِ تَلْوِي عَطْفَهَا رِيحٌ تَلْفُ فُرُوعَهَا مِعْطَارُ
و النَّوْرُ عِقْدٌ وَ الْغُصُونُ سَوَالِفٌ وَ الْجِدْعُ زَنْدٌ وَ الْخُلَيْجُ سِوَارُ
بَحْدِيقَةٍ ظِلِّ اللَّمَى ظِلًّا بِهَا وَ تَطَلَّعَتْ شَنْبًا بِهَا الْأَنْوَارُ

في تتبعنا لتجليات الظاهرة الجمالية الحسية في هذه الصورة، نجد أن الشاعر استحضر جمالا (جمال امرأة) مجهول الهوية. أيُّ جمال يتحدث عنه الشاعر وهو لم يكشف لنا عن وجه هذا الجمال؟! كيف لا وهو يصف جمال الحديقة الذي لن يتحقق إلا باستكشاف جمال هذه المرأة التي يقصدها. إن ابن خفاجة وظف مجموعة من الخصائص لوصف الحديقة (النَّوْرُ عِقْدٌ) و(الغُصُونُ سَوَالِفٌ) و(الجدعُ زَنْدٌ) و(الخليجُ سِوَارُ)، وكل هذه الخصائص يشترك فيها جميع النساء؛ لكل امرأة سِوَالِفٌ وزند وعقد وسوار، وأما الجمال فليس من خصائصهن جميعا؛ معنى ذلك أن هذه الخصائص -المجردة من ملامح الجمال- لا يمكنها -بأي حال من الأحوال- أن تعبر عن جمال الحديقة، رغم أن الشاعر يحاول إقناعنا بأن جمال هذه الحديقة كجمال تلك المرأة التي لا يعرفها إلا هو. إذ كان من الضروري أن تكون ملامح هذه المرأة تعبر صراحة عن ذلك الجمال الطبيعي، أو حاضرة جماليا من خلال تصورها إياها (قينة، جارية، أميرة، ملكة، حبيبة...)، فتجعلنا نلتصق بجمال هذه الحديقة بصورة أو بأخرى، بغض النظر عما يمكن أن تفرزه من إحياءات أخرى عاطفية أو وجدانية...

ومن جهة أخرى، إن نحن توجهنا إلى مناقشة هذه الصورة من الناحية الفنية وجدنا أنفسنا ملزمين بمناقشة وجهين لا بديل لهما؛ فأما أولهما فمتعلق بوجه الشبه الجامع بين خصائص المرأة (المشبه به) ومكونات الحديقة (المشبه) -عنصرا عنصرا؛ ذلك أن الشاعر اعتمد -في تصويره- خاصية التقابل بين طرفي التشبيه -جزءا جزءا؛ معنى ذلك أن صورته جاءت مجزأة إلى وجوه شبه متعددة ومن خلالها يتكون وجه الشبه العام؛ حيث نجد في بيت واحد أربعة تشبيهات، وفي آخر أربع استعارات...، وهي من ميزات شعر الطبيعة في الأندلس.

وفي تتبعنا لتلك الشرعية الجمالية على مستوى هذه التقابلات، والقائمة على وجوه الشبه المناسبة، نجد أن وجه الشبه لا يفتقر إلى المنطق الجمالي فحسب، وإنما يفتقر -أيضا- إلى المنطق الأدبي كليا، وما نسجله مجرد وجوه شبه متعلقة بالشكل واللون لا غير؛ معنى ذلك أن هذه الوجوه يمكنها أن تجمع كل ما وقع شكله أو لونه -بالمفهوم الفيزيائي الرياضي- تحت سقف هذه الخصائص الهندسية. فهي بذلك أضعف من أن تتحمل مسؤولية التعبير عن هذا الجمال الطبيعي الساحر؛ فأى وجه شبه يجمع بين السوالف والغصون؟! وهل لنا أن نتصور غصن شجرة بأوراقه وتفرعاته وأعواده وألوانه سالفا من سوالف امرأة؟! حتى ولو اعتبرنا أن هذه المرأة ملكة جمال عصر المرابطين. وإن كنا نلمس بعض التقارب بين النور والعقد (لونا)، وبين الخليج والسوار (شكلا)، فأى وجه شبه يجمع بين الجذع والزند؟! وأي انسجام نجده بينهما؟! وهو تشبيه يذكرنا بما كان يعمد إليه الشعراء الجاهليون من تشبيه أعضاء المرأة بصور من الطبيعة؛ كتشبيه عجزها بالكثيب أو الدعص أو النقا... وإن كان ذلك لا يعبر عن قيمة جمالية صادقة بقدر ما يعبر عن نظرة بدائية صادقة أو (قيم متوارثة على أنها عناصر للجمال)²⁴. فابن خفاجة برؤيته هذه -كغيره من شعراء الطبيعة في الأندلس ممن درج على هذا النهج- يصدق عليه قول غارسيا غومس: "ينتقل بذهنه انتقالات سريعة يلم فيها بالمتباعدات... وتعتبر تقاليد البلاغة العربية سبق الشاعر إلى معنى لم يطرقه أحد من متقدمي الشعراء مقياسا للبراعة والتقدم... ومن ثم لم يغادروا في شعرهم شيئا لم يشبهوه بشيء... كل شيء يصلح أن يكون مادة للفن في أيديهم. هذا، ولا وجود لإحساسنا بالطبيعة في هذه الروضيات غير الواقعية"²⁵.

وما نلاحظه أيضا هو أن ابن خفاجة لا يتوقف عند اقتناص الصفات الجمالية فحسب بل يتعدى ذلك إلى نقل صورة المرأة بمختلف أجزائها معتقدا بذلك أنه يقدم صورة جمالية متكاملة، وهذا -في رأينا- خطأ في التقدير؛ معنى ذلك أننا لا نجد توازنا بين ما هو فني وما هو دلالي. "وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الشاعر الوصاف لم يكن يعنى بالمشهد نفسه وتصويره كما يراه أو كما يبدو له بقدر ما يهيمه أن يتخذ منه منطلقا لعرض فنه وإظهار براعته في التشبيه وقدرته على التصوير"²⁶. وأما الدافع إلى ذلك فتلبية لنداء نزعة اجتماعية حضارية قبل أن تكون أدبية.

وأما ثانيهما فمتعلق بوجه الشبه الجامع بين صورتَي المرأة والحديقة الكلّيتين؛ (الحديقة امرأة جميلة)؛ انطلاقا من هذا التشبيه البليغ يمكننا مناقشة وجه الشبه. وللقيام بذلك وجب علينا مناقشة الفضاء الذي تسبح فيه هذه العناصر، سواء تعلق ذلك بالمرأة أو بالحديقة.

ففي قراءتنا للظاهرة الجمالية على مستوى هذه الفضاءات بناء على وجه الشبه الجامع بين هذا وذاك، وجدنا أن هذه الفضاءات لا تتناسب بيانيا في استجاباتها لنداءات الجمال وآمال الصورة المنشودة؛ فإن كان الشاعر -في تشبيهه النور بالعقد- قد أفلح -إلى حد ما- في تحقيق التشابه اللوني، فإنه أخفق -كلياً- في تحقيق المواءمة بين الفضاءين؛ ذلك أن عنق المرأة -كفضاء ملازم للعقد- ينافي -كلياً- الفضاء الذي يسبح فيه النور، فأى جمال نستشعره ونحن نتصور النور عقداً على عنق الحديقة؟! ليتوقف وجه الشبه -جمالياً- عند اللون، ويبقى العقد في خدمة الزهر، وتبتعد المرأة -كلياً- عن الحديقة. وأما ما أثبتته من تشابه في الشكل بين السوالف والغصون -و لو نسبياً- فقد نقضه فضائياً؛ ذلك أن هذه السوالف -التي أرادها على رأس شجرة- لا يمكنها -بأى حال من الأحوال- أن تكون سوالفاً للحديقة، وإن نحن أخذنا بهذا التشبيه جعلنا من رأس الشجرة رأساً للحديقة، وبذلك تنكسر الصورة الكلية للمرأة (الحديقة). وأما المفارقة الكبرى فتكمن فيما حملته الصورة من تناقض؛ فالزند الذي يمثل جزءاً من جسد المرأة بعيداً كل البعد عن سوالفها، نبذه في هذه الحديقة يحمل سوالفاً (غصوناً)، فأى علاقة بين السوالف والزند في جسد المرأة حتى يحمل الزند (الجدع) هذه السوالف في صورة الحديقة؟! وهل يصلح -علائقياً- أن يكون الجذع زندا للحديقة؟! وأما المفارقة الأخرى فهي أن هذا الخليج -الذي عده الشاعر سواراً لتشابههما نسبياً في الشكل واللون- كان بعيداً كل البعد من أن يكون سواراً للحديقة؛ ذلك أن سوار المرأة المرتبط دوماً بزندها لا يفارقه، لا يمكنه أن يوافق -فضائياً- سوار الحديقة (الخليج) البعيد كل البعد عن زندها (الجدع). وأما التناقض الأكبر الذي وقع فيه الشاعر فهو أنه وضع السوالف على الزند (الجدع)، وأبعد السوار عنه. وهذه (الرؤية الفنية غير المتكاملة لدى ابن خفاجة، إنما تدفعه إليها نزعة التجزيئية في الوصف)²⁷، واعتماداً المنحى التسجيلي القائم على التقاط الصور (أجزاء الصورة) بطريقة متفرقة، هذا التفرق الذي أدى إلى تفرق في نسيج الصورة الكلية، ولهذا حملت تلك التناقضات والمفارقات؛ لأنها تضم مجموعة من الأجزاء ينفرد كل منها بمشهد، لتكون مشاهدتنا للصورة متفرقة -هي أيضاً- إلى مشاهدات، وكأنا بالشاعر يقول لنا شاهدوا جماليات هذه الصورة جزءاً جزءاً، فهذه التشبيهات هي بمثابة صور فوتوغرافية متفرقة التقطها الشاعر بعدسته وقدمها لنا لمشاهدتها صورة صورة، تماماً كما نفعل في بيوتنا عندما نفتتح ألبوماً لمشاهدة صور تذكارية؛ فالألبوم هو بمثابة الصورة الكلية التي تحتوي على صور جزئية يختص كل واحدة منها بمشهد. ولذلك يمكننا القول إننا أمام صور متعددة لا علاقة لإحداها بالأخرى، بل أمام قصائد متعددة، يشتمل كل منها على جزء من هذه الأجزاء المتفرقة المكتفية بنفسها؛ فإن تحدث

الشاعر في صورة أولى عن السوالف التي يحملها الجذع، فإنه لا يابه بأن يصبح هذا الجذع زندا في صورة أخرى؛ لأن الصورتين منفصلتين تماما، كونه التقط كل واحدة على حدة. "ولعل هذا النمط التسجيلي من التصوير البياني الذي يعتمد على استيفاء الأطراف المحددة والعناصر المتقابلة بدقة والذي كان يألفه كثير من الشعراء القدامى في المشرق وفي الأندلس على السواء، قد أهدر كثيرا من القيم الفنية في الشعر العربي، لأن الشاعر قد باعد بذلك بين ذاته وبين ما يصفه في الطبيعة"²⁸.

وإن نحن جمعنا هذه المكونات بتناقضاتها لا يمكننا -بأي حال من الأحوال- أن نحصل على صورة مقابلة لتلك المرأة الجميلة، وهو تشويه لصورة المرأة قبل صورة الحديقة، كما أننا لو قمنا بتحليل صورة الحديقة -كامرأة- نجد أن تلك المكونات -التي أرادها الشاعر أن تكون من جزئيات امرأة- قد انتحى كل منها بناحية من نواحي الحديقة، فأى وجه شبه يجمع بين امرأة وحديقة مترامية الأطراف؟! فابن خفاجة فشل في لم تمل هذه العناصر ومنطقتها بالمنطق الواقعي قبل الجمالي، وهو موقف يؤكد بوضوح أن الشاعر كان يركز على الصورة الجزئية ولا تهمه الصورة الكلية. إذ كان من الأولى أن ترتبط المرأة بمشبه يجانسها لتحقيق وجه الشبه المنطقي؛ نقصد بهذه المجانسة جمع مكونات الحديقة بطريقة منطقية تجعلنا نعايش جمال الحديقة كما عايشه الشاعر؛ كأن يشبه الشاعر الحديقة -جملة- بقينة أو جارية بارعتي الجمال... دون الخوض في جزئيات هذه الصورة التي بإمكان الشاعر أن يصوغها كما شاء.

وفي دراستنا للمحتوى الجمالي نجد أنفسنا أمام صورة أشبه ما تكون بدمية شُكِّلت من مختلف المواد والخامات المتبقية من جراء عمل أو صناعة ما -على اختلاف أنواع ومكونات هذه المواد والخامات- حتى أننا لنشعر أن هذا التشكيل، بل هذا الإحساس يعبر عن حالة مرضية نفسية يعاني منها ابن خفاجة، فضع جمال الحديقة الخلاب بين متاهات هذه الحالة المرضية. يقول إحسان عباس: "وإذا صدقنا التقدير نقضنا على أنفسنا القول بأنه شاعر الطبيعة وقلنا إنه كان يرى الطبيعة في إطار الفناء، وضمن إحساسه بالتغير، وحسه الدقيق بالصراع بينه وبين الزمن"²⁹. ولولا هذا الانكسار الواضح في هيكل الصورة لاعتبرنا ذلك ظاهرة جمالية روحية مرتبطة بمشكلة الفناء.

وغير بعيد عن ذلك يقول أبو محمد بن صارة الشنتريني واصفا نhra صفا ماؤه³⁰:

النَّهْرُ قَدْ رَقَّتْ غُلَالُهُ صَبْغِهِ فَعَلَيْهِ مِنْ صُنْعِ الْأَصِيلِ طِرَارُ
تَتَرَفَّرُ الْأَمْوَاجُ فِيهِ كَأَنَّهُ عَكُنْ الْخُصُورُ تَهْزُهَا الْأَعْجَارُ

ويتضامن معهما الرصافي واصفا نهر إشبيلية³¹:

و مهْدَل الشَّطِينِ تحسبُ أَنَّهُ مُتَسَيِّلٌ مِنْ دُرَّةٍ لِصَفَائِهِ
فَاءَتْ عَلَيْهِ مَعَ الْهَجِيرَةِ سَرْحَةً صَدَّتْ لِفَيْئَتِهَا صَفِيحَةً مَائِهِ
و تَرَاهُ أَزْرَقَ فِي غَلَالَةِ سُنْدُسٍ كَالدَّارِجِ اسْتَلْقَى لِظِلِّ لَوَائِهِ

فالمشهدان لا يحتاجان إلى تعليق سوى القول بأن الشاعرين لم يوفقا في التعبير عن جمال النهرين من خلال هذا التشخيص اللاعقلاني، بل وجدا ضالتيهما في اقتناص هذه الصور الطريفة التي أكثر ما تعبر عن نفسها، وهي التي طالما ظل الشاعر الأندلسي يجري وراءها.

ثالثا - الجمال بين الانعطاف و التحرر :

لم تكن تلك العوامل الحضارية عبءا ثقيلا على كل ما كُتب في شعر الطبيعة، فهناك من الشعراء من استطاع تجاوز تلك القيود، بل استطاع استثمارها والارتقاء بها إلى بناء مشاهد أعمق خيالا وأجمل صياغة وأصدق تعبيراً. من ذلك قول أبي بكر بن نصر الكاتب³²:

و كَأَنَّمَا تِلْكَ الرِّيَاضُ عِرَائِسٌ مَلْبُوسُهُنَّ مُعْصَفَرٌ وَ مَزْعَفَرٌ
أَوْ كَالْقِيَانِ لِبَسْنٍ مَوْشِيٍّ الْحُلَى فَلَهُنَّ مِنْ وَشْيِ اللَّبَاسِ تَبَخُّرٌ

إن عناصر التشخيص في هذين البيتين (العرائس والقِيَان) تختلف -كليا- عما كانت عليه عناصر التشخيص في الأبيات السابقة (الصائغ)؛ ذلك أن الصورة الأصيلية لكل منهما تختلف اختلافا جذريا عن الأخرى؛ فصورة العرائس والقِيَان تتألق جمالا ونضارة، وتنبض طلاقة وحياة، وأما الصائغ فلا يظهر عليه شيء من ذلك، ثم إن حركية كل منهما داخل المشهد تختلف اختلافا بينا عن الأخرى؛ ففيما تتحرك العرائس والقِيَان متباهية بجمالها، يتحرك الصائغ بمطرقته وناره ليحسم ذلك الجمال الذي لن يكون طبيعيا. إن حيوية هذا الجمال -بوجه عام- تعني حيوية الصورة، وهي قاعدتها الصلبة، وحركة هذا الجمال هي محور الصورة وواجهتها، ومن خلالها استطاع الشاعر أن يتجاوز ذلك الوصف التشخيصي الجامد الذي ينافي صورة الطبيعة؛ ذلك أن الشاعر لم يكتف بوجه الشبه المتمثل في الجمال القائم على عنصري الوشي والألوان، بل تعداه إلى تصوير هذه العرائس والقِيَان (الرياض) وهي تمشي وتبختر مرتدية ثوبها الجميل المعصفر المزعفر الموشى بالحلي، عارضة لنا جمالها الفتان. ألم يستحضر الشاعر -هنا- صورة إحدى القِيَان وهي تتجول مبهجة مسرورة في ربوع هذه الرياض الغضة التي ارتدت ثوبها الربيعي الموشى بالأزاهير والورود...؟! أم تذكر نفسه وهو يتجول بين خمائلها رفقة إحدى الحسنات لقضاء لحظة أنس؟! وهو الذي عرض للقِيَان أحسن عرض (وشي، حلي، تبختر) على حساب العرائس، حتى ولو كان ذلك

دون قصد أو شعور. ومهما يكن من أمر فإن الشاعر قام بإسقاط صورة الرياض على العرائس والقيان لعلاقة عاطفية وجدانية بينهما، هذه الرياض التي لم تأخذ قيمتها الجمالية من ذلك الثوب الذي ترتديه العرائس والقيان فحسب، بل استمدته أيضا من جمالهن وحركتهن؛ أي -بصفة عامة- من تلك القيمة العاطفية، وكأن الشاعر أعجب بالروضة لا لجمالها فحسب وإنما لعلاقته بها أيضا. بلى لقد نمت هذه العرائس والقيان هذا الجمال الطبيعي فمنحته قيمة جمالية أخرى ذات طبيعة وجدانية ارتقت به من تلك النظرة الحسية البسيطة إلى نظرة حسية أكثر عمقا وأبلغ دلالة. ثم إن الشاعر -من خلال هذه الصورة العميقة- قربنا أكثر من هذا الجمال كوننا أصبحنا نراه ونلمسه ونستشقه ونتفاعل معه بكل حواسنا، بعد أن كنا نكتفي برؤيته من بعيد، ليقول لنا: ما أجمل هذه الرياض ونحن نتجول فيها ونقطف من زهورها ونستشق عطورها. فقد استطاع بهذا التفاعل أن يبعث بتلك القيمة الجمالية الحسية ويقويها ويزيدها تركيزا -بالمعنى الكيميائي، وبين هذه القسمات وتلك يتجلى الجمال ويصدق الإبداع.

وهذان البيتان يذكراننا بقول البحري وهو يختال ضاحكا في ربوع الطبيعة، مبتهجا بقدم الربيع³³:

أَتَاكَ الرَّيْعُ الطَّلُقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا مِنْ الْخُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ

إن نجاح أبي بكر بن نصر في تشكيل هذه الصورة يعود إلى الانسجام والتوافق بين طريفي التشبيه بسبب ما حملته تلك الشخصيات من معان ورموز استطاعت من خلالها أن تتحمل عبء ذلك الجمال الطبيعي إلى حد بعيد فتجاوز ذلك التشخيص الجامد إلى تشخيص حيوي يعمل لمصلحة الطبيعة لا لمصلحة الحضارة المادية.

ولا يتوقف عبد الله بن سماك الغرناطي عند إمتاع حاسة البصر فحسب، بل يتعداها إلى مخاطبة جميع الحواس، ليستحيل الجمال عطرا وعجينة ولذة وطربا ومنظرا. يقول واصفا روضا³⁴:

الرَّوْضُ مُخَضَّرُ الرُّبَى مُتَجَمِّلٌ لِلنَّاطِرِينَ بِأَجْمَلِ الْأَلْوَانِ
فَكَأَنَّمَا بَسَطَتْ هُنَاكَ سُورَهَا خَوْذُ زَهَتْ بِقَلَائِدِ الْعُقَيَانِ
وَكَأَنَّمَا فُتِّقَتْ هُنَاكَ نَوَافِجُ مِنْ مِسْكَةٍ عُجِنَتْ بِصَرْفِ الْبَانَ
فَالطَّيْرُ تَسْجَعُ فِي الْغُصُونِ كَأَنَّهَا نَقَرُ الْقِيَانِ حَنَتْ عَلَى الْعِيدَانِ
وَالْمَاءُ مُطَرَّدٌ يَسِيلُ غَبَابُهُ كَسَلَّاسِلٍ مِنْ فِضَّةٍ وَجُمَانِ
بَهَجَاتُ حُسْنٍ أَكْمَلَتْ فَكَأَنَّهَا حُسْنُ الْيَقِينِ وَبَهْجَةُ الْإِيمَانِ

في تتبعنا لتحليلات الظاهرة الجمالية على مستوى هذه الأبيات، وجدنا أن الشاعر استطاع أن يتجاوز ذلك الوصف الحسي الجامد رغم ما لحق صورته من مظاهر حضارية مادية؛ معنى ذلك أنه استطاع الاستثمار في هذا العامل الحضاري دون أن يقع تحت سيطرته؛ وبمعنى آخر: كان دائم الإنصات لنداء جمال هذا المنظر الطبيعي، نقول ذلك لما تبثه هذه الأبيات في نفوسنا من وقع جميل ووحى صادق، يجعلنا نحس بذلك الجمال ونستشعره كما لو أننا في هذا الروض.

وفي قراءتنا للظاهرة الجمالية الحسية على مستوى جزئيات هذه الصورة، نجد أن الشاعر استطاع ترويض ذلك الجمال الخلاب رغم اعتماده على أسلوب بسيط يفتقر إلى عمق الخيال -إذا استثنينا بعض الشيء ما جاء به البيتان؛ الثاني والرابع- وارتكازه في أغلب جزئياته على تشبيهات عادية لا تتعدى وجه الشبه الخارجي المحسوس. وإذا تمعنا في ما قام به الشاعر وجدنا أنه لعب على وتر الإغراء الحسي (مخاطبة الحواس بلغة الإغراء)، ويتجلى ذلك من خلال جزئيات المشهد: (فُتِقت هناك نوافج) و(مسكة عُجنت بصرف البان) و(الطير تسجع) و(نقر القيان حنت على العيدان) و(يسيل عبابه) و(كسلاسل من فضة وجمان) و(بهجات حسن) و(بهجة الإيمان)، مستهدفا -في ذلك- جميع الحواس، بالإضافة إلى نجاحه في تحقيق الانسجام بين جزئيات الصورة، بل بين تطورات المشهد وهو ينتقل من حاسة إلى أخرى.

نشهد في هذا الجزء من الدراسة تحرر بعض الشعراء من قيود العامل الحضاري إلى حد بعيد، ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه ابن زيدون، بل قصيدته (ذكرى ولادة) التي تمثل عبقرية فائقة في الوصف والتعبير عن جمال الطبيعة، وسنشهد في هذه القصيدة تلك الصور الحسية المشرقة ذات الامتدادات الوجدانية التي زادت قوة وتركيزا. ومهما يكن من ارتباط هذه القصيدة بتلك النبضات الوجدانية لارتباطها بقصة عاطفية، بل بذكرى جميلة مؤلمة -ذكرى انفصال حبيبته عنه، فإننا سنحاول تتبع تحليلات الظاهرة الجمالية الحسية على مستوى المشهد الطبيعي فحسب، لذلك سنحاول اختصار القصيدة حسب ما تقتضيه طبيعة دراستنا. يقول ابن زيدون مشتاقا إلى حبيبته ولادة³⁵:

إِنِّي ذَكَرْتُكَ بِالزَّهْرَاءِ مُشْتَاقًا وَ الْأُفُقُ طَلَقَ وَ مَرَأَى الْأَرْضَ قَدْ رَاقَا
وَلِلنَّسِيمِ اغْتِلَالٌ فِي أَصَائِلِهِ كَأَنَّهُ رَقَّ لِي فَاعْتَلَّ إِشْفَاقًا
وَالرَّوْضُ عَنْ مَائِهِ الْفِضْيِ مُبْتَسِمٌ كَمَا شَقَقْتَ عَنِ اللَّبَاتِ أَطْوَاقًا
يَوْمَ كَأَيَّامٍ لَدَاتٍ لَنَا انْصَرَمَتْ بِثَنَّا لَهَا حِينَ نَامَ الدَّهْرُ سُرَاقًا
نَلْهُو بِمَا يَسْتَمِيلُ الْعَيْنَ مِنْ زَهْرٍ جَالَ النَّدَى فِيهِ حَتَّى مَالَ أَعْنَاقًا

كَأَنَّ أَغْيَنَهُ إِذْ عَايَنَتْ أَرْقِي بَكَتْ لِمَا بِي فَجَالَ الدَّمْعُ رَقْرَقًا
وَرَدَّ تَأَلَّقَ فِي صَاحِي مَنَابِتِهِ فَازْدَادَ مِنْهُ الضَّحَى فِي الْعَيْنِ إِشْرَاقًا
سَرَى يُنَافِحُهُ نِيلُوفَرٌ عَبِقٌ وَسَنَانُ نَبَّةٍ مِنْهُ الصَّبْحُ أَحْدَاقًا
كُلٌّ يَهْيِجُ لَنَا ذِكْرَى تَشْوَقِنَا إِلَيْكَ لَمْ يَعُدْ عَنْهَا الصَّدْرُ أَنْ ضَاقَا

بمجرد قراءتنا للقصيدة تتجلى أمامنا تلك المشاهد المشرقة الأخاذة، وذلك الجمال المتألق الساحر. وفي قراءتنا لهذا الوصف الفريد المتميز نكتشف مباشرة أن الشاعر اعتمد في وصفه على عنصري الإغراء والرغبة؛ ف (الأفق طلق) و(مرأى الأرض قد راقا) و(الروض عن مائه الفضي مبتسم) و(كما شققت عن اللبّات أطواقا) و(نلهو بما يستميل العين من زهر) و(جال الندى فيه حتى مال أعناقا) و(ورد تألق في صاحبي منابته) و(ازداد منه الضحى في العين إشراقا) و(سرى ينافحه نيلوفر عبق) و(وسنان نبه منه الصبح أحداقا)، وفي بحثنا عن مصدر هذا الجمال الساحر الذي يفوق جمال الطبيعة الخلاب، وجدنا أن الشاعر لم يصف لنا جمال الطبيعة في صورته الطبيعية، بل نفذ إلى عمق الجمال واستخرج منه زبدته ليخلق منها هذا الإغراء، فكان هذا الإغراء هو لبّ الجمال، وبه استطاع أن يحقق هذه الرغبة. ويظهر ذلك من خلال الألفاظ قبل الصور؛ (طلق) و(راق) و(مبتسم) و(يستميل) و(مال) و(تألق) و(إشراقا) و(عبق) وغيرها من الألفاظ المتألقة حتى على مستوى الأبيات التي لا تتضمن وصف الطبيعة لكنها تشارك بصورة أو بأخرى في تكوين المشهد، فهذه الألفاظ كانت المادة الخام التي التقطها الشاعر لبناء خيالاته السهلة الممتعة، ومن خلال هذه الخيالات المتألقة استطاع الارتقاء بذلك الجمال الحسي إلى درجة الإغراء (قمة الجمال)، تماما كما يفعل المصور الفوتوغرافي الذي يلتقط صورة لمنظر طبيعي جميل ثم يعرضها على جهاز الحاسوب لقياس درجة صفائها، ومن ثم التحكم في خصائصها بالزيادة في تركيزها اللوني أو درجة إضاءتها. وتلك الصبغة الوجدانية التي لفتت الجمال الحسي فزادته حسية، إنما تعود إلى أن الشاعر لم تكن غايته وصف الطبيعة، بل كان وصفه لها تصويرا لتلك الذكرى الجميلة المؤلمة التي احتضنتها الطبيعة في يوم ما، "فابن زيدون فتن بالطبيعة وأحب ولادة؛ فمثل الطبيعة يجملها الحب، ومثل الحبيب جامعاً لمفاتن الطبيعة"³⁶، ومن هنا جاء وصفه صادقا حسيا ووجدانيا، يناجي الحواس قبل الفؤاد.

وما نلاحظه -أيضا- على هذا المشهد الجمالي الحسي هو تجانسه وانسجامه الكبير؛ حتى أننا نحس أن دماء هذا المشهد الطبيعي تحمل زمرة جمالية واحدة؛ ويعود ذلك إلى التجانس والانسجام بين جميع جزئيات المشهد -لفظا ومعنى، وهو من أسباب نجاح الشاعر في تصويره لجمال المنظر الطبيعي،

ودليل قوي على صدقه وتفوقه على غيره من الشعراء في هذا المجال. وهو بذلك يكون قد برهن على صدق ما قاله الشابي: "إن مثل هذا الجمال الطبيعي الذي يستفز كوامن الحس ويهز أدق أعلاق الشعور... هو القسطاس العادل الذي ينبغي أن توزن فيه نفسيات الأمم وشاعريات الشعوب ليعلم ما هي عليه من قوة وضعف ومن صحة أو فساد"³⁷. ثم إن ذلك التشخيص الذي تبناه الشاعر لاستنطاق مختلف عناصر الطبيعة قد منح الجمال قوة وعمقا، وجعله أكثر إثارة للحواس. ونشير هنا إلى أن قول ابن زيدون (والروض عن مائه الفضي مبتسم) كأنه رد على ما رأيناه سابقا في البيت الذي يقول (والجدول الفضي يضحك ماؤه)، وشتان بين الصورتين. ومهما يكن من أمر فإن هذا الجمال الذي بلغ قمة الإغراء الحسي قد بعث في نفوسنا رغبة منقطعة النظير في اقتحامه وتلقيه، غير أن هذه الرغبة - في حقيقتها - هي رغبة الشاعر في لقاء ولادة.

وغير بعيد عن ذلك يقول ابن خفاجة في مقدمة مدح³⁸:

لذِكْرِكَ مَا عَبَّ الْخَلِيجُ يُصَفِّقُ وَبَاسِمِكَ مَا غَنَى الْحَمَامُ الْمُطَوَّقُ
وَمِنْ أَجْلِكَ اهْتَرَّ الْقَضِيبُ عَلَى النَّقَا وَأَشْرَقَ نُورُ الرُّبَى يَتَفَتَّقُ

وكلها صور تعبر بصدق عن جمال الطبيعة الأندلسية، بقدر ما تعبر عن تحرر الشعراء من قيود العامل الحضاري إلى حد بعيد، غير أن ما حققه ابن زيدون في هذا المجال يعد - حسب رأبي - سابقة في تاريخ الشعر العربي.

خاتمة :

- لقد كان لما عرفته الحضارة الأندلسية من مظاهر الزخرفة المادية وحياة المتعة والترف أثر كبير في توجيه التصور الجمالي لشاعر الطبيعة في الأندلس، ولهذا كان المشهد الجمالي - في كثير من الأحيان - مظهرا من مظاهر الحياة البراقة لا وجهها من وجوه الطبيعة الخالصة.

- إن أبرز ما ميز هذا الجمال الحسي هو إيغاله في الحسية؛ لأن الشاعر كان يتجه أكثر ما يتجه إلى إمتاع حاسة بصره، فكان المشهد الجمالي صورة توثيقية لما التقطته العين لا دفقة حيوية لما اهتز له الفؤاد.

- يجنح هذا النوع من الجمال إلى الجمود والسطحية، بسبب قيود العامل الحضاري، التي أدت إلى نشوء تلك الرؤية الأحادية ذات الصبغة المادية اتجاه الطبيعة والكون، مما أدى إلى ظهور ظاهرة التطابق في الصور.

- شكلت سمة التشخيص والتجسيم ظاهرة في شعر الطبيعة في الأندلس، وكان لتلك الثقافة الأدبية المتأثرة بالعامل الحضاري أثر كبير على المشهد الجمالي، من خلال هذه الظاهرة التي جاءت مجردة من التعاطف الوجداني القائم على استبطان مظاهر الطبيعة والتعمق في تأملها.

- استطاع الشاعر في بعض الأحيان أن يمتثل طريق التأمل الوجداني، فيقدم لنا مشاهد لم يكن ليحلم بها شعر الطبيعة في الأندلس، كما تجلّى لدى ابن زيدون، وابن خفاجة في بعض قصائده.

هوامش :

- ¹ - شكري عزيز ماضي. في نظرية الأدب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص 115.
- ² - ينظر: أحمد فلاق عروات. تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام. بن عكنون (الجزائر): ديوان المطبوعات الجامعية. ص 111.
- ³ - الحميدي. جذوة المقتبس. تحقيق: (بشار عواد معروف. محمد بشار عواد). ط 1. تونس: دار الغرب الإسلامي، 2008. ص 412.
- ⁴ - د عبد القادر هيّ. مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة. ط 1. الجزائر: دار الأمل. ص 147.
- ⁵ - المرجع نفسه. ص 164. 165.
- ⁶ - ينظر: د إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة). ط 2. بيروت: دار الثقافة، 1969. ص 126.
- ⁷ - د مصطفى الشكعة. الشعر والشعراء في العصر العباسي. ط 6. بيروت: دار العلم للملايين، 1986. ص 772.
- ⁸ - ديوان ابن المعتز. ج 2. تحقيق: د محمد بديع شريف. القاهرة: دار المعارف. ص 183.
- ⁹ - أبو الوليد الحميري. البديع في وصف الربيع. دراسة وتحقيق: د عبد الله عبد الرحيم عسيان. ط 1. جدة: دار المدني، 1987. ص 104.
- ¹⁰ - د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. بيروت: دار الشرق، 1975. ص 231.
- ¹¹ - أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. القاهرة: كلمات عربية. ص 85.
- ¹² - د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 258. 259.
- ¹³ - ابن الأبار. الحلة السرياء. ج 2. تحقيق: د حسين مؤنس. ط 2. القاهرة: دار المعارف، 1985. ص 38.
- ¹⁴ - د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 231.
- ¹⁵ - ابن بسام. الذخيرة. ق 2. مج 1. تحقيق: د إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، 1997. ص 382.
- ¹⁶ - المقرئ التلمساني. نفح الطيب. مج 3. تحقيق: د إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1988. ص 201.

- 17 - ابن سعيد. اختصار القدح. تحقيق: إبراهيم الأبياري. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1959. ص 74.
- 18 - د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 229. 230.
- 19 - الحميدي. جذوة المقتبس. تحقيق: (بشار عواد معروف. محمد بشار عواد). ص 577.
- 20 - د منجد مصطفى بمجت. الأدب الأندلسي (من الفتح حتى سقوط غرناطة). الموصل: مديرية دار الكتب، 1988. ص 299. 300.
- 21 - أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. ص 35. 36.
- 22 - المقرئ التلمساني. نفح الطيب. مج 1. تحقيق: د إحسان عباس. ص 533.
- 23 - ديوان ابن خفاجة. ضبط وشرح: د عمر فاروق الطباع. بيروت: دار القلم. ص 128. 129.
- 24 - ينظر: أحمد سلمان مهنا. المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام (رسالة ماجستير). إشراف: أ د نبيل خالد أبو علي. غزة: الجامعة الإسلامية، 2007. ص 88.
- 25 - إميليو غارسيا غومس. الشعر الأندلسي (بحث في تطوره وخصائصه). ترجمة عن الإسبانية: د حسين مؤنس. ط 2. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1956. ص 96. 97.
- 26 - د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 234.
- 27 - ينظر: المرجع نفسه. ص 238.
- 28 - المرجع نفسه. ص 231.
- 29 - إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين). ط 2. عمان: دار الشروق، 1997. ص 163.
- 30 - ابن خاقان. قلائد العقيان. مج 2. ق 4. تحقيق: د حسين يوسف خريوش. ط 1. الأردن: مكتبة المنار، 1989. ص 819.
- 31 - ابن سعيد. رايات المبرزين. تحقيق: د محمد رضوان الداية. ط 1. دمشق: دار طلاس، 1987. ص 212.
- 32 - أبو الوليد الحميري. البديع في وصف الربيع. دراسة وتحقيق: د عبد الله عبد الرحيم عسيان. ص 32.
- 33 - ديوان البحتر. مج 4. تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي. ط 3. القاهرة: دار المعارف، 1964. ص 2090.
- 34 - ابن خاقان. قلائد العقيان. مج 2. ق 3. تحقيق: د حسين يوسف خريوش. ص 642.
- 35 - ديوان ابن زيدون. شرح: يوسف فرحات. ط 2. بيروت: دار الكتاب العربي، 1994. ص 194. 195.
- 36 - د سيد نوفل. شعر الطبيعة في الأدب العربي (رسالة دكتوراه). القاهرة: شركة مساهمة مصرية، 1945. ص 268.
- 37 - أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. ص 28.
- 38 - ديوان ابن خفاجة. ضبط وشرح: د عمر فاروق الطباع. ص 158.