ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Prof. Dr. Yasser Rashid Hamad

University of Tikrit / College of Arts / Department of Arabic Language

Prof. Dr. Saleh Weiss Muhammad

/ University of Mosul / College of Education for Human Sciences / Department of Arabic Language

* *Corresponding author: E-mail* : yasr2015yasr@gmail.com

***Keywords*:**
Architecture,
language,
body,
poetry,
Andalusian

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 31 Aug. 2022
Accepted 9 Oct 2022
Available online 14 Dec 2022
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©2022 COLLEGE OF Education for Human Sciences, TIKRIT UNIVERSITY. THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

The architecture of the body in Andalusian poetry Between literary photography and cultural establishment

A B S T R A C T

Most of the literary texts of different eras were characterized by the high ability of their producers to evoke people and focus on their depiction and work on creating their remembrance and mentioning their different morals or sensory qualities and embodying this directly in the folds of the literary text. This was evident in Andalusian poetry, which is by its nature is undoubtedly an extension of Arabic literature in its different eras. The aesthetic and semantic images drawn by that embodiment and the different dimensions envisaged by it, such as the communicative and cultural dimension, the social dimension of physical architecture, and other aspects that the literary text calls for and invites the writer to invoke it. Perhaps all of this called us to stand at these qualities that the Andalusian poet intended to embody in his poetic text, whether it was a full or partial embodiment, and to clarify the aesthetic images drawn by that embodiment and evoke and to indicate its various connotations.

© 2022 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.29.12.1.2022.08

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

معمارية الجسد في الشعر الأندلسي بين التصوير الأدبي والتأسيس الثقافي

أ.م.د ياسر رشيد حمد / جامعة تكريت / كلية الاداب / قسم اللغة العربية

أ.د صالح ويس محمد / جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الانسانية / فقسم اللغة العربية

الخلاصة:

تميزت اغلب النصوص الادبية على مختلف العصور بالقدرة العالية لمنتجيها على استحضار الاشخاص والتركيز على تصويرهم والعمل على هندسة ذكرهم وذكر صفاتهم المختلفة المعنوية او الحسية

وتجسيد ذلك بشكل مباشر في ثنايا النص الادبي ، وهذه الصفات الجسدية للمقابل تدعو الاديب لهندسة تجسيدها وذكرها والاهتمام بمعماريتها وتوضيح أثرها في تكوين النص الادبي .

وهذا ما كان وضحاً في الشعر الاندلسي والذي هو بحد طبيعته وبلا شك امتدادٌ للأدب العربي على اختلاف عصوره فالاهتمام بالوصف الكلي او الجزئي للموصوف كان حاضراً في اغلب نتاجات شعراء هذا العصر اذ عمدوا الى تجسيد هذه الصفات وذكرها بشكل تفصيلي تارة والاقتصار بالتلميح تارةً اخرى ، والوقوف على الصور الجمالية والدلالية التي يرسمها ذلك التجسيد والابعاد المختلفة المتوخاة منه كالبعد التواصلي والثقافي والبعد الاجتماعي للمعمارية الجسدية وغير ذلك مما يستدعيه النص الادبي ويدعو الاديب على استحضاره .

ولعل ذلك كله دعانا للوقوف عند هذه الصفات التي عمد الشاعر الاندلسي الى تجسيدها في نصه الشعري سواء أكان تجسيداً كلياً أو جزئياً وبيان الصور الجمالية التي يرسمها ذلك التجسيد والاستحضار وبيان دلالاته المختلفة .

.

المقدمة

الكلمات المفتاحية :معمارية ، لغة ، الجسد ، الشعر، الاندلسي

في المعمارية :

جاء في اللسان "عمَّر نَفْسَه : قدر لها قدراً محدوداً "[1] أي أنشأها وفق إرادته وفق تخطيط مسبق لها وبذلك يدخل ضمن هذه الجملة محاور ثلاثة :

* المحور الأول : المكان الحيز و يكون ظهوره في مدى الحيز الذي يشغله ومساحته , وهنا لابد من ظهور البناء وتماسكه فعندها يبدو المكان فيزيائياً وهو الخطوة الأولى في المعمار , فوجوده الفيزيائي يمثل ثمرة الإرادة في البيان.

* المحور الثاني : الوظيفة وتتمثل في مدى الإفادة من المعمار وتتمثل في(الأثر والمنفعة) اللذين تكوّنا عنه وهنا يشترك الفزيائي والمعنوي .

* المحور الثالث : القيم الجمالية : وهنا يتجاوز المعمار المحور الأول الفيزيائي ويتقاسم الأثر مع المحور الثاني فيما يحدثه عند متلقيه إذ يدخل في باب الترف . فالأثر الذي يحدثه فينا المعمار يكون بما يملك من قيم جمالية مفردة ومركبة وما تحدثه هذه القيم عند متلقيها , لذلك يحرص منشئ المعمار على إظهارها في مواطن أخرى ليزيد من قيمتها وأثرها؛ إذ لكل من الظاهر والمضمر خصائصه التي ينماز بها عن الآخر . ووفق هذه العناصر تتضافر القيم النفعية مع القيم الجمالية في إظهار القيم المعمارية لما تريد إعماره, إذ

العنصران الأول والثاني (المكان والوظيفة) يقومان على إظهار القيم النفعية من المعمار , بينما تظهر مع العنصر الثالث (الجمال) القيم الجمالية , والتي غالباً ما "يرى فيها ميل الشيء الجمالي إلى الانسجام , أو بالأحرى إلى التوازن "[2] وبذلك يتقدم الجمالي على النفعي فيه , إذ " البعد الجمالي حاضر في كل حضارة مبدعة وهو نتاج للتقدم والوعي , وكلما كان الوعي على درجة عالية ارتفع الشعور بالجمال والفن إرتفاعاً طردياً "[3] وبذلك يكون المحور الأهم في المعمار هو المحو الثالث (الجمال والجمالي) . وهو ما يشتغل بوضوح في معمارية الجسد شعرياً , الذي يولد تقانة الإنشاء (المعمارية) , اذ الشعر يضاعف هذه القيمة صياغة ودلالة كونهما –المعمارية– خلق لغوي وإنشاء من الشاعر تجلو طاقة الانشاء لا مرجعية الواقع[4]. وبذلك تكون المعمارية وفق اللفظ (عمَّر) هي التأصيل في الشيء وتكوينه إنشائه وبنائه وفق مخطط محدد وموضوع– في الغالب – مسبقاً ضمن أصول متفق عليها من قبل الواضع مع نفسه أو مع غيره قد يوافق المألوف وقد يتجاوزه لاسيما في الشعر الذي يقوم في أساسه على المفارقة والانزياح , وفق ثقافة واسعة شاملة تتسع لتشمل مجالات الخيال المعماري الواسع في طبعه, ليحتوي صيغ التصميم المبتكرة أو المشتقة من مبتكرات سابقه فـ" المعماري هو المسؤول عن ايجاد الشكل والحيزات الفراغية الملائمة للاستعمال"[5] وتحيط مبتغى الخيالات التي تكون الصورة وتخرجها إلى الواقع فـ"المعمارية هي لعبة لغوية في مساحة الجسد لإقرار حقائقه... رغم تعدد التأويلات في دال الحكي الجسدي"[6] المحرر عن قيد المخيلة بالرموز اللغوية التي تشكله.

في الجسد

الجسد لفظ لا يطلق إلا على الحيوان العاقل وهو الإنسان والملائكة والجن"[7] وقد يكون مجازاً ذكر الملائكة والجن مع الإنسان"[8] ويتجاوز ذلك إذ ما أخذناه بأنه جوهر قابل للأبعاد الثلاثة أو كونه "[9] تركيب في أصله جمع الشيء واشتداده "[10] أو أنه المركب المؤلف من الجوهر[11]. وبذلك يكون الجسد" لفظ يدل على وجه الخصوص على الإنسان بوصفه حيواناً عاقلاً كما لا يقال إلا لجسم الإنسان جسد ولا يقال لغيره من الأجسام"[12] وسواء كان هذا الجسد متخيلاً أو واقعياً ولا يتجاوز في مفهومه شيئاً فوق دلالته اللغوية بمعنى أنه لم ينقل مفهومه فوق ما تواضع عليه ولم يتوسع ليشمل ما كان خارجاً عن مدلوله[13]. وإن كان هذا لا يعني القيد التام ففي اللغة ومجازها ما يتجاوز القيد في طبيعته الوظيفة والغائية وفقا لأوضاعه وحركاته وما يتوافق مع غير جسد الإنسان في المتخيل من الإبداع لذلك "هو الصورة التي تحدد هوية الانسان وهو المكان الصغير الذي يربط الإنسان بالمكان الأكبر– الوجود– كما أن حركة الجسد في المكان بمثابه تعبير رمزي يختزل حركه الزمان الكوني , ففي بعده الثقافي يمثل تعبيراً عن علاقة يكون الأنسان طرفيها, وهذه العلاقة لا تتم إلا عن طريق الجسد"[14] الذي يمثل المفهوم الجامع للحقيقة العقلية والفيزيائية التي هي نحن أي جسدنا, بما نحوي من فكر ووعي وحركة , بأصالته وغموضه ضمن أشكال الفكر والوعي.[15] ضمن مجموع المعارف التي تهتم به. سواء كان هذا الاهتمام بذاته أو بوصفه موضوعا , عند حضوره وامكانيته في

التعبير عن مبتغاه بصوره المختلفة سواء الوظيفية منها أو التواصلية أو الاجتماعية وفق مجموع قوانين المؤسسة الاجتماعية والاتصال الإنساني, موظفاً معطياتها بما يتوافق وطبيعته , لأن طبيعة الجسد في بعده, متعدد الدلالات والوظائف[16] . بحسب مجاله ومكانته ووظيفته فهو– الجسد– يمكن أن يكون أداة تواصلية في حركاته وسيميائياته, ويمكن أن يكون أداة ثقافية في محتواه وما عليه من غطاء , وهو كلاهما في توظيفه في الأدب إذ" هو موطن التعبير وهو منتج الدلالة بما يأتيه من الحركة والإيماء والإشارة وبما يتضمنه من الصفات والهيئات والأشكال والألوان فهو شبيه النص في قدرته على انتاج الرمز والدلالة"[17] وذلك لما يحويه من معان في ذاته وعند متلقيه, غير أنه في حسيته يتجاوز النص أياً كان نوعه , لذلك يكون عصياً في قراءته وبنائه وتصويره, فهو "الذي يشكل هدفية الوجود الذاتي للإنسان , هذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات ميسم ثقافي ورمزي وتعبيري يعيد بها الجسد صياغة العالم ومنحه خصوصيات جديدة"[18] وفقاً لما يحمل هو ومتلقيه من ثقافه يستطيع بها فك الرموز والطلاسم , وبذلك يكون الجسد خطاباً معرفياً ودالاً ثقافياً ومرتسماً جمالياً يرادف الخطاب الأدبي والفكري, ويخضع أيضاً – كغيره– لتحليل وتفكيك لوحاتهن النسقية والمعرفية الناظمة للبناء النصي فيه , رغم خاصية شروط وحدته الداخلية بما يملك من جمل تعبيرات وتركيبات متداخلة [19] في حركته وصمته "على أساس ذلك يصبح للجسد بنائه الخاص به, والذي على أساسه ممكن ان يتفاعل مع الاخرين"[20] ويتفاعل الاخرون معه . ويشكل الجسد في مجال التعبيرية في حضوره في الوجود, فإن فضل وجوده يكمن في قدرته على التعبير وأداء ما لا يؤديه غيره, فهو يمسرح دائما تعبيراته في صور متعددة ,إذ هناك الجسدي الصامت كالمظهر الجسدي وتعابير الوجه, وهناك الجسدي الحركي ,وهناك الجسدي الاجتماعي في عاداته وتقاليده وما يحمل من أيقونات ثقافية وهناك الجسدي الاخباري في علاماته واشارته, وبذلك يمكن القول أن الجسد يمكن أن يكون جسداً وظيفياً وآخر تواصلياً وآخر اجتماعياً, إنه يكون بحسب معطياته وبذلك يكون معطى أولياً يشكل منبع الحياة والحركة والفعل الواعي[21] وبذلك يكون أغلب ما هو ابداعي وجمالي منبعه الجسد فعبر انفعالاته واشاراته ومرجعياته الثقافية, تتجلى معاني الحياه التي تنكشف عن السيرورة[22] وتتجاوز مقدار الرؤية البصرية إلى تكوين خيال يسير إلى جنبها أحياناً وينفرد عنها أحياناً أخرى, وفقا لطبيعة وثقافة كل من المبدع والمتلقي.

والجسد بنية لها وظيفتها التي تتضح في الفعل ورده الفعل وهو ما يبين ان الأداء الدال لا ينعكس إلى الداخل بل إلى الخارج , إي هو مرآة تفصح عن باطن الجسد وفق عملية تبادلية, إذ الأنا الجسدي يتمثل للأنا العقلي ويتفاعل معه ويعكس الأنا الجسدي الدال المفهومي للنحن "الآخر" وهكذا تنتقل المعرفة بطريقة متواترة عند الإنسان, لا سميا وأن أصل التخاطب في البدء كان جسديا قبل أن يكون لفظياً نطقياً, وفق الأداة التقريرية اللغة, أداة التعبير التي تترجم المفهوم المراد , ومع هذا يتميز الجسد بخاصية تواصلية مستقلة ومتعددة في الزمكانية نتيجة التفاعل المتعالق مع الوجود الذي تحكمه الضرورة وفق تعالق إبتسمولوجي ؛

كون الجسد ذات عارفة ومعرفة بآن واحد؛ إذ لا يمكن إبعاده وإقصائه تحت الشبكة العقلانية التي تنظم المعيار القيمي الجمالي وهو صانع التواصلية الابتسمولوجية , والمحافظة على هذه الوظيفة تبقي الجسد أداة عارفة وامتداد للعقل المعرفي ومع ذلك لابد من معرفة أن الجسد لا يتقيد بمنهج رغم انميازه بخاصية هندسية رياضية لها قوانينها ومعايرها[23] , وفق اقتسامها ومعطياتها, إذ" إن الجسد في العملية المعرفية, أداة تعبير عن الإشارات المنبعثة من عمق المخيلة, لها خاصية تجسيد للواقع التي تعبر عن رغبات وانفعالات وأفكار تصدر عن فعل الأداء الحركي... وهنا يحصل التطابق بين تجسيد مرئي عن طريق أداء الجسد, وغير مرئي عن طريق رؤى المخيلة المنفعلة "[24] مع ما تتوافق رؤيته باستجاباتها.

ويرى منظرو التفاعل الرمزي الجسدي قيمة أساس في تحليل الكثير من الظواهر الاجتماعية والثقافية, إذ يسعون من خلاله إلى الكشف عن المعاني الثقافية المتباينة المرتبطة بالأجساد والأساليب التي يتم من خلال ضبطها وتنظيمها وإعادة انتاجها في السوق الاجتماعي والثقافي[25]. وبذلك استحدث مصطلح المجتمع الجسدي للدلالة على أن الجسد أصبح في الأنظمة الاجتماعية الحديثة المجال الرئيس للنشاط الاجتماعي والسياسي والثقافي" وهو موقف يربط هويات البشر بالقيم الاجتماعية فيسعون لتنمية وزيادة الادخار في العلاقات الاجتماعية بالاتجاه إلى تحسينه كرأس مال في العصر الجديد الذي أسماه علم الاجتماع عصر الصورة الذي يسعى لتغيير الجسد عن حالته الفطرية إلى جسد موسوم بملامح ثقافية تؤثر فيه التماثلات والممارسات البشرية "[26] على تنوعها واهتماماتها , وبذلك تكون "هندسة قراءة الجسد مثل قراءة أي نص ابداعي , تتضمن خرائطه السطحية وماهياته الباطنية على كل ما ينطوي في أجوافها من فضاءات إشارية تتبلج عن صيغ متعددة في انسيالاتها, وتستبين ثقل حمولتها الدلالية, وإن دراسة هندسة الجسد ,هي العروج نحو عمليات استقصائية عن المستتر الجمالي للمعنى" [27]الذي يحمل الجسد في مجموع مضامينه وصورته.

- معمارية الجسد الكلي :

وهنا يرسم الشاعر ملامح الجسد في تركيز فكره على التقديم الكلي للجسد ويترك رسم التفاصيل لمتلقي النص , ويكونها بناء على مجموع معطياته الثقافية التي تسهم إسهاماً في ذلك, وبذلك يكون لنا مجموع صور للجسد الواحد تتعدد بتعدد القراء, من ذلك قول ابن الزَّقَّاق[28]:

وانسةٍ زارت مع الليل مضجعي فعانقت غصن البان منها إلى الفجر

أُسالها أين الوشاح وقد غدت معطلة منه معطرة النشر

فقالت وأومأت للسوار نقلته إلى معصمي لما تقلقل في خصري

إن تغييب تفاصيل الجسد يعطي المتلقي مساحة أكبر في تكوينه, إذ يقربه من الجسد الواقعي ليشاهده بنفسه, وابن الزقاق وفق التقنيات الشعرية التقليدية في (غصن البان, معطرة النشر) يعطي ملامح تكوين جمالية في معنوياتها وحسيتها , وهي سابقة لمجمل الصورة في:

فقالت وأومأت للسوار نقلته الى معصمي لما تقلقل في خصري

إذ شكل في هذا البيت جزأين من الصورة, "المعصم ,الخصر" وبهما ارتسمت الصورة كاملة : ففي نقل الوشاح من الخصر إلى المعصم رسم ابن الزقاق المعمارية الكلية للجسد وبينها في الخصر الذي يتجاوز في دقته دقة المعصم, وبذلك بانت هيأة الجسد الكلية وارتسمت في غياب التفاصيل, التي بغيابها" تتعدد المعطيات الجمالية التي تجعل الجسد أشد إغراء وسحراً "[29] ففي دقة الخصر ينقسم الجسد إلى جزأين في كل جزء تتكاثف التكوينات التي ترسم ملامح الأنثى مع كتلة كل جزء من الجزأين , ففي تكوين ابن الزقاق أعطى ملمحاً دالاً على كمال الجسد الانثوي عند زائرته, ويتوافق اللفظ (غصن البان) مع المعمارية التي أرادها ابن الزقاق ببيان جسد محبوبته بوصفها أنثى إذ في غصن البان دلالة الطول الذي يتصف معه التكوين الذي ارادها ابن الزقاق لبيان جسد محبوبته بوصفها انثى ؛اذ في (غصن البان) دلالة الطول الذي يتضح معه التكوين الذي أراده ابن الزقاق, ففي الطول تتضح الكتل الجسدية العليا والسفلى ويتضح أكثر الخصر في دقته, إذ سينماز كل جزء ويبدو الخصر بينهما دقيقاً رابطاً لهما, وهنا يتجاوز الشعر الفنون الأخرى بسبب طبيعته التي تمنح المتلقي تكوين الصور تكوينا مطلقا , فيكون الجسد أكثر حضوراً في خياله, وهنا يؤدي الشعر ما لا يؤديه غيره.

أكد ابن الزقاق ذلك في(وأنسة زارت مع الليل مضجعي) التي بين فيها أن الحضور كان حلمياً في أصله, ما يمنح ابن الزقاق حرية في المعمار من تضافر متعلقات الواقع المتمركزة في الذاكرة مع معطيات الحلم, وهو ما رسم ملامح تكوين مغايرة عن أصل الواقع في(نقلته إلى معصمي لما تقلقل في خصري).

ومن المعمارية الكلية أيضا قول ابن حمديس[30] :

بأبي من أقبلت في صورة ليس للتائب عنها من متاب

كل حسن كامل في خلقها ليتها تنجو من العين بعاب

فالقوام الغصن , والردف النقا والأقاح الثغر , والطل الرضاب

ظبية فـي الـعقد أمـا التفتت ومـهاة حـين ترنـو فـي النقاب .

ضافر ابن حمديس بين اللفظ (كل) مضاف إلى الحسن واللفظ (كامل) ليؤكد تمام أنواع الحسن فيها أنها كاملة؛ فهي مجزأة- في معطيات الحسن- كل على حدة كاملة في صفاته التي تجعل منها حسنة عن غيرها , أكد ذلك (ليتها تنجو من العين بعاب) وفيها غيّب عن محاسنها كل عيب مهما كان بسيطا لينجيها من أعين الحسد , إذ جمال الكل وكماله جاء من جمال الأجزاء منفردة. بدأ بعدها بمعمار/بيان مواطن الجسد(كُل حسنٍ) منها منفردا, وجمع اربعة منها في:

فالقوام الغصن , والردف النقا والأقاح الثغر , والطل الرضاب.

وفي هذا البيت وظف ابن حمديس الطبيعة توظيفاً تاماً لبيان حسن جسد محبوبته فـ(الغصن, النقا, الأقاح, الطل) مفردات في الطبيعة جعل منها ابن حمديس صفات لجسد حبيبته, التي تتساوى معها قيمة وجمالا, إذ الطبيعة لا تفضل هذا الجسد عند ابن حمديس لذلك قدم الجسد على الطبيعة في موضعين (القوام ,الردف) على مفردات الطبيعة(الغصن ,النقا) وأخره في موضعين (الثغر ,الرضاب) عن (الأقاح, الطل) مفردات الطبيعة , وفي المفردات الاربع جعل ابن حمديس من الصفات عامة دون أي شرط فـ(القوام, الردف, الثغر, الرضاب)هي (الغصن, النقا ,الأقاح ,الطل) من غير مغايرة عنها وهي في مجملها أشهر ما شُبهت بها أجزاء جسد المرأة في الموروث الشعري العربي[31].

ثم غاير في معمار الجزأين الأخيرين من معطيات الحسن في جسد محبوبته عند قوله:

ظبية في العقد أما التفتت ومهاة حين ترنو في النقاب .

إذ صورها على جزأين , وكل جزء منهما مشروط بأعلى درجات الحسن من التشبيه فهي-المحبوبة- (ظبيه في العقد أما التفتت) فجعل التشبيه هنا مشروطاً بلحظة محددة من لحظات حركة الظبي (الالتفات) وبذلك تسهم الحركة في معمارية الجسد؛ فالحركة جزء من الصورة البصرية وقيمة فنية بدلالتها الانتاجية فضلاً عن قيمتها الجمالية [32]من اعتمادها" على التمازج الجدلي بين الشفرة البصرية وشفرة الإرسال العلامي, فالأولى مهمتها: الإيضاح, والثانية: الإيحاء, مما يكسب الحركة بعداً أوسع وانزياحً أكبر في الدور الوظيفي الذي تؤديه؛ اذ تعد الحركة واحدة من أهم عناصر التعبير البصري لأنها تنقل المعاني والايحاءات للمتلقى"[33] ثم يتم آخر أجزاء الجسد بقوله :" ومهاة حين ترنو في النقاب " فأضفى على هذا الجزء من المعمارية قيمة فنية وأخرى جمالية : تمثلت الفنية في(ترنو في النقاب), إذ أسهم النقاب في إظهار عيني محبوبته وتغيب ما سواهما من أجزاء الوجه وبذلك ومع الفعل(ترنو) يبدو الأثر الجمالي في أتمه , وهو ما يمثل القيمة الثانية, القيمة الجمالية.

ومما تقدم من بيان أجزاء الجسد يكون ابن حمدس قد قدم النموذج الأمثل للجسد الأنثوي المرغوب فيه, وهو الجمال الذي يهام فيه ولا يحوّل النظر عنه, ليكون بذلك نموذجا جمالياً رفيعاً متفقا عليه وعلى الصفات المجسدة فيه المستعارة من الطبيعة مما يدل على صفاء التكوين ودقته, ويحمل في طياته كل ايحاءات المتعة[34] .ومن ذلك أيضا قول الجزار السرقسطي[35]:

وعذراء دَنَّ بنت تسعين حجة بذلنا لها الأرواح في مهرها شرطاً

تطوف بها غصنية القد كاعبُ لها مقلة كالخمر سطوة أو أسطى

وخدّ كمثل البدر ليلة تمه تخال سواد الخال في صفحه نقطا

وساق شكا الخلخال ضيقا كما شكت معاصمها شُحَ السوار لها ضغطا

وفرع يغشي المتن أسود فاحم تضل المداري في غدائره مشطا

إلى مثلها يصبو الذي كان صابيا وإلا فما وفى الصِبا في الهوى قسطا

تبرز الخمرة هنا لبيان مكان المعمارية الجسدية, فالوعي المكاني يسهم في تشكيل الوعي الجسدي فبتضافرهما يتجلى الوعي الجمالي لأشياء المكان في متجسداته[36] (الجسد) ومتعلقاته (مجلس الخمر) والسرقسطي يحرك مفردات القصيدة في محورين: تمثل المحور الأول في بيان الخمرة فهي(عذراء, بنت خمسين حجة, بُذلت لها الأرواح لمهرها شرطا) ضمنها شيئا من صفات المرأة (عذراء, المهر) والغزل والخمرة شكلا معاً ثنائية مرتبطة على الدوام؛ إذ هما موطن اللذة والمتعة ,مما يعني أنها– الخمرة– حظيت في الوقت نفسه بالعناية بتعدد ألوانها ووصفها تلذذا وتفننا وتوثيقا كما وصفوا سُقاتها ومجالس شربها وهم بهذا إنما يقومون بالرصد المباشر للخمرة على حقيقتها[37]. وجاء المحور الثاني في المعمارية الجسدية للمرأة وبدأها بـ:

تطوف بها غصنية القدِّ كاعب لها مقلة كالخمر سطوة او أسطى

والطول في(غصنية القدِّ)يمثل القالب الذي تتشكل الهيأة التي تتراسم معها بقية الأجزاء ثم (مقلة كالخمر) وهنا غاير السرقسطي في طبيعة التشكيل المتعارف عليه عند غيره من الشعراء؛ إذ غيب اللون وشكل الفعل في(كالخمر سطوة أو أسطى) وجعل من الفعل فعل الخمرة (العذراء بنت الخمسين حجة) أو أسطى وإنما غيب اللون وأبان الفعل رغبة من السرقسطي في تأكيد أثر الساقي في مجلس الشرب إلى جانب أثر الخمرة.

يشرع بعدها بتشكيل صورة الساقية:

وخدّ كمثل البدر ليلة تمه تخال سواد الخال في صفحه نقطا

جمع في هذا البيت بين أساسيات التشكيل ومتمماته والأساسيات ؛ في (خدّ كمثل البدر, سواد الخال) والمتممات في(ليلة تمه , في صفحته نقطا) وفي جمعهما مع بعض يؤكد السرقسطي على بياض وجه الساقي مع إشرقته واستدارته, أكد ذلك في المتممات (ليلة تمه) التي تعكس الضوء والاستدارة التامة و(سواد الخال في صفحه نقطا) أكد الضوء وجعل من الخال بسواده نقطه ضعيفة في ذكرها جمع بين القيمة الجمالية والقيمة الفنية, جاءت القيمة الجمالية في (الخال) وأثره في خد المرأة وما يعكسه وجوده من ملمح جمالي, ثم القيمة الفنية في تكثيف اللون الأبيض في التشكيل ووفرة مصادره إنما تمثل استجابة من الشعراء واحساسهم ونفسياتهم, وذلك بما يمثله اللون الأبيض من قوة وطبيعة استقبال الألوان الأخرى وإظهار كل منهما الآخر(خد الساقية, الخال فيه) وقد مثل الجمع بينهما نقطة تحول في طبيعة تشكيل الصورة, وذلك أن (الخال) مثّل نقطة استراحة في إرسال اللون الأبيض (بدر ليلة تمه) ثم (الخال) ثم العودة إلى البياض في(صفحته) وهو الخد. وقد وافق السرقسطي بين تكرار مفردات اللون الأبيض وتوظيفها في تشكيل الصورة فيما يحقق الانسجام بين الرؤية المباشر والرؤية المتخيلة في استقبال النص الشعري .

ثم يكمل معماريته بقوله:

وساق شكا الخلخال ضيقا كما شكت معاصمها شُحَّ السوار لها ضغطا

يشكل السرقسطي في هذا البيت جزأين من الجسد تمثل الجزء الأول في (وساق شكا الخلخال ضيقا) وهنا يؤكد على اكتناز الساق باللحم حتى ضاق الخلخال فيه وامتنع عن الحركة, وإنما وظف السرقسطي الفعل (شكى) في معمارية هذا الجزء , وصول طبيعة الشكوى من الأصل الساق الى المشكو منه (الخلخال) وجعله شاكياً لبيان قيمة الخلخال الذي أعطى فضلاً عن القيم التزينية في لبسه قيمة جمالية تتمثل في بيان اكتناز الساق باللحم حتى عجز الخلخال عن الحِراك, ثم يضاد هذه الصورة في (شكت معاصمها شُحَّ السوار لها ضغطا) التي بين فيه حرية حركة السوار في المعصم وغياب شكواه كما شكى الخلخال, وفي ذلك بناء صورة متضادة بين الأطراف العليا من الجسد والأطراف السفلى , فارتسمت عند متلقي البيت ثلاث صور تسهم كل واحدة في بيان غيرها تمثل الصورة الأولى في صورة الساق مع خلخالها ثم الصورة الثانية صوره المعصم مع سواره ثم الصورة الثالثة و تتشكل من اجتماع الصورتين مع بعضهما البعض وإسهام كل منهما في بناء مكون جمالي ابداعي؛ إذ الأضداد تظهر بعضها البعض. وضيق الخلخال كناية فيها "قرينة سيميائية تدل على امتلاء ساق المرأة, وهذا الامتلاء هو الصفة التي تأخذها الساق عند رسم صورة مثالية للجسد وتضرب هذه الصورة بجذورها في عمق الثقافة العربية, إذ يحب العربي في المرأة أن تكون في لين ونعمة من العيش ويظهر ذلك عليها"[38] حقيقة .

ثم يشكل الجزء الأخير من معماريته عند قوله:

وفرع يغشي المتن اسود فاحم تضل المداري في غدائره مشطاً

جمع في هذا البيت ثلاث سمات تتضافر مع بعضها البعض في تكوين صورة – الفرع – منفرداً ثم جزئيته وإسهامه في بناء المعمارية الجسدية كاملة.

تمثلت السمة الأولى في(يغشي المتن) والثانية في(أسود فاحم) والثالثة في(تضل المداري), والسمتان الأولى والثالثة عكستا كثافة الشعر مع طوله, والسمتان تسهمان بشكل مباشر في المعمارية الجسدية ؛اذ هما من الصفات المثالية لجمال المرأة ولا سيما شعرها. والسمة الثالثة جاءت سمه تزينية (اسود فاحم) تتوافق و(البدر ليلة تمامه) وجه الساقية وفق سمة التضاد اللوني بين الأسود, الأبيض , وهنا جمع السرقسطي بين السمة التشكيلية في معمارية الجسد والسمة الفنية (البنائية) في ربط أجزاء القصيدة وأبياتها مع بعضها البعض. فضلا عن ذلك فقد عمد السرقسطي إلى تأكيد الصفات اللونية التي أعطاها للساقية ؛إذ أعطاها صفة البياض للوجه في(بدر) ثم أكد صفة البياض بـ(ليلة تمامه) فالبدر أبيض في مسماه دون ذكر ليلة التمام ولكن السرقسطي ذكر ليلة التمام تأكيداً للبياض فضلاً عن الإشراق وذكر الشعر في (أسود فاحم) فأكد السواد بـ(فاحم) وهو بيان لشدة سواده والمبالغة فيه[39] وهو ما يتوافق في المبالغة في البياض صفة الوجه. وفي هذا النص يتجلى طابع المثالية في رسم أعضاء الجسم في (غصنية القد, خد كمثل البدر ليلة تمه, ساق شكى الخلخال, شكت معاصمها شح السوار , فرع يغشى المتن أسود فاحم) وقد جاء بها السرقسطي متفرقة لتتم مثاليتها وكما يجب في مخيلته ثم يصلها ببعضها ليكون منها الجسد المرغوب فيه[40] جسد للأنثى التي:

إلى مثلها يصبو الذي كان صائبا وإلا فما وفى الصّبا في الهوى قِسطا.

*** معماريه الجسد الجزئية :**

وهنا يغاير الشاعر من طبيعة رؤيته إلى الجسد؛ فيترك كل الجسد ويتناول جزئية محدودة منه يأخذها بالتفصيل والإحاطة بها كاملة, فيتمها لوحة ذات بعد قيمي وفني وجمالي, ولاسيما بتجاوز رؤيته من كونه – الجسد– جزءا ينتظر تمامه مع الأجزاء الأخرى الى كونه –الجزء– لوحة تامة لها أجزاؤها التي تجعلها مستقلة في ذاتها عن غيرها "إذ يستمد الجسد قيمته الجمالية من قيمة جمال الأجزاء, وجماع الأجزاء يحيلنا إلى النموذج, حتى إذا اكتفى الشاعر بطرق صفة واحدة أو وصف عضو واحد فإننا سنراه جزءاً دالاً على الكل, بمعنى أن الجسد لا يفقد وحدته الدالة والتفصيل كان سبيلاً للإمتلاء بهذا الغائب الممحو, إذ كان الوصف يجزئ فإنه لا يبعثر الجسد ولا يفككه, فجمالية الجسد... قائمة على شعرية التفاصيل, وكل جزء يردنا إلى الكل"[41] وما يزيد من قيمة مثل هذه الأنواع من المعمارية الجسدية وإن كل معمارية كلية يمكن أن تجزأ ويعمّر منها مجموعة لوحات جزئية وهو ما لا يمكن مع معمارية الجسد الجزئية؛ إذ لا يمكن تجزئة المجزأ ولا سيما في تمامه وعدم افتقاره إلى ما يتمه, من ذلك قول ابن خفاجة[42] :

علقته أحوى اللمى احوراً عاطر أنفاس الصبا عاطلا

مـعتلا معتديا في الهوى أحـبب بـه معتدلا مائلا

غشيت من مقلته بابلا سحرا ومن لحظته نابلا

جازء ابن خفاجة في معماريته هنا بين جزأين من الجسد تمثل في (الشفاه , العينين) و بين الشفاه في (أحوى اللمى) فبين اللون وغيب ما سواه ليظهره ويوافقه مع الجزء الثاني من معماريته والذي تمثل في (أحورا) وبذلك يسهم في خلق تدرج لوني يظفي على اللوحة شيئاً من الهدوء وذلك في كون اللمى درجة لونية بين الأبيض والأسود وجاء بهما ابن خفاجة في (أحورا) واللون هنا وان كان متخيلا يمكن إدراكه ذهنيا في معمارية الجسد وهو ما أكده ابن خفاجة بتقديم(أحوى, اللمى)[43] على (أحورا),إذ أكد ابن خفاجة لون الشفاه في لفظتين (أحوى ,اللمى) وفي اللفظتين جسد ابن خفاجة فضلا عن القيمة الجمالية للشفاه, قيمه معمارية تجسدت في معمارية الجزء؛ إذ فصل ابن خفاجة في اللفظتين لون الشفاه وطبيعتهما بيّن أطرافهما وباطنهما وبذلك يكون على علم ووعي ودراية في قصيدة المعمارية.
وتمثل الجزء الثاني من المعمارية في هذه المقطوعة في (احورا) وابن خفاجة هنا إن يكن حدد طبعة العينين ولونهما في لفظة واحدة إلا أنه زاد مع معماريته لهما في:

غشيت من مقلته بابلاً سحرا ومن لحظته نابلا .

وهنا ابن خفاجة وظف الاستعارة واعتمد عليها في تكوين العلامات التي تستدعي المعادلات الموضوعية كونها أيقونات سيميائية تكشف عن توازي الأثر بين السحر ورمي النبال والعين مقلة ولاحظة من ناحية أخرى, وارتباط العينين بالسحر ورمي النبال علامتان سيميائيتان لاقتا رواجاً كبيراً في الشعر العربي القديم ولاسيما الأندلسي, و ينطلق بروز هاتين العلامتين من الأثر النفسي المشترك بين العاشق والمعشوق, ويتزين بزي الثقافة العربية القديمة[44]. وابن خفاجة وسعيا منه لبيان معمارية جزئية تمثلت في (الشفاه, العينين) أعطى ملامح عامة للجسد وغيب دقائق ذلك في (عاطلاً, معتدلاً, معتدياً, مائلاً) وهي صفات مطلقة تتدرج تحتها أغلب صفات أعضاء الجسم مع اتسامها بالإيجاز إلا أنها علامات سيميائية غنية بالدلالة[45] تعكس المثالية المعمارية للجسد سواء حقيقة أو خيال.

ومن المعمارية الجزئية قول ابن خفاجة أيضاً [46] :

غازلته من حبيب وجهه فلق فما عدى أن بدا خده شفق

وارتج يعثر في أذيال خجلته غصن بعطفيه من استبرق ورق

تخال خيلانه في نور صفحته كواكباً في شعاع الشمس تحترق
عجبت والعين ماء والحشا لهب كيف التقت بهما في جنة طرق.

اختار ابن خفاجة خد محبوبته ليجعل منها معمارية تتشكل في ذهنه في أكثر من حاله فضلاً عن جعله هذا الخد أساساً تشكل عليه معمارية أخرى هي جزء من الأصل وذلك في:

تخال خلانه في نور صفحته كواكباً في شعاع الشمس تحترق .

واعتمد في تشكيلها على جمع أكثر من لون تمثلت في (خيلانه, نور صفحته, كواكباً, شعاع الشمس) و اللون من امتدادات الجسد الأصيلة التي تكتمل بها صورة الجسد فضلاً عن أدائها دوراً كبيراً في الكشوفات ذات الطابع الاجتماعي أو الثقافي وبحسب اتجاهاتها التأويلية[47].
والمعمارية الأصل في:

غازلته من حبيب وجهه فلق فما عدا أن بدا خده شفق

واعتمد في معماريته على تغيير طبيعة لون خد الحبيب من الأبيض في (فلق) إلى الأحمر في (شفق) والتغيير بفعل التغزل الذي أحدث الخجل , وبذلك أعطى ابن خفاجة بمحبوبه فضلاً عن القيمة الخلقية المتمثلة في الخجل قيمة فنية في توظيف اللون الأبيض الذي عكس من خلاله بيان أي أثر يبدو عليه ومنه الخجل؛ ذلك أن الأبيض مرآة لونية عاكسة ومبينة لأي لون يقع عليه وبذلك مهد لاستقبال المعمارية التي شكل بها وجه محبوبته ولا يسما (الخجل, الخال) فضلا عن أنه أظهر الأثر النفسي المنعكس على وجه المحبوب برؤية وغزل من يحب (غازلته). وذلك لما للوجه من أهمية ورمزية عالية تختزل الجسد به, ومع أن ذلك لا يعني انتفاء الجسد بأعضائه الأخرى , وإنما يكون ذلك من أهمية الوجه من ناحية رؤية العالم والتناغم معه[48].
ثم :

وارتج يعثر في أذيال خجلته غصن بعطفيه من استبرق ورق

وهنا أكد ابن خفاجة القيمة الخلقية لمحبوبه وإنما أبان ذلك في(إرتج يعثر في أذيال خجلته) ذلك أن خجل المرأة دليل حياءها والحياه خلق الاسلام[49], يعطي بعدها ملمحاً معمارياً لجسدها في (غصن بعطفيه استبرق ورق), إذ أعطت المفردة (غصن)هيأة المحبوبة التي وسمها بالطول فضلا عن الليونة التي هي من لوازم الغصن التي اثبتها في : (عطفيه من استبرق ورق) التي أبانت كثافة الورق, وفي كثافة الورق بيان لقوة الغصن وليونته ؛ إذ في ضعفه وتصلبه يكون فضلاً عن كسره غياب الورق الذي لا ينمو على غصن يابس صلب ثم يعود بعدها الى الجزئية الأولى مع مغايرة في المعمارية في قوله:

تخال خيلانه في نور صفحته كواكباً في شعاع الشمس تحترق.

جمع ابن خفاجة بين ضدين في (خيلانه, نور صفحته) وفي جمعها استمرارية لمعمارية الخد التي بنى المقطوعة عليه ؛ وتكمن المغايرة في أن البيت الأول كانت المعمارية للخد خالصة وكان الخجل من مكملاتها وفي البيت الثالث كان الخال هو متمم المعمارية غير أن التضاد اللوني بين سواد الخال وبياض الوجه– والذي أعاد ابن خفاجة ذكره في (نور صفحته كوكباً) – أسهم فضلاً عن قيمته التزينية في وجه محبوبته , في بيان الصفة اللونية * للبياض.

ولتمام المعمارية أكد ابن خفاجة في (كواكباً في شعاع الشمس تحترق) فأعاد تأكيد الصفات اللونية للمعمارية ويمكن بيان ذلك في الترسيمة الاتية :

خال ← كواكب تحترق ← سواد

الخد ← شعاع الشمس ← بياض

الخال في الخد ← كواكب (تحترق) في الشمس

فـ(خيلان, كواكباً تحترق) تقابل(نوراً صفحته, شعاع الشمس) وفي مجموع الألفاظ جمع بين" اللونين السود والأبيض وما يحملان من ضدية يعكسان عبر تجاورهما في الصورة طابعهما الجمالي من حيث التشكيل؛ ذلك أن الأبيض يمثل نقطة تفرق الألوان وانتشارها في الطبيعة[50]" ويمثل الأسود" جسما يمتص كل الاشعاع الكهرومغناطيسي الساقط عليه علميا[51] " ما يعني نقطة اجتماع الألوان, وبذلك هما عاملان مؤثران بارزان في عملية التكوين والاستقبال للمعمارية الجسدية.

أكد التضاد في:

عجبت والعين ماء والحشى لهب كيف التقت بها في جنة طرق

والبيت يعكس حال ابن خفاجة الظاهر (العين ماء) والنفسية (الحشا لهب)و بذلك يخلق ابن خفاجة تضادا معمارياً له, يتوافق والتضاد الذي بينه في معمارية جسد محبوبه, وبذلك يكون ابن خفاجة قد أنشأ معمارية لجسدين أبان شيئاً من جسد محبوبتيه وغيب تفاصيل جسده وأظهر منه ما يبين حالته التي تتوافق وكأنه عاشقاً لمرأة تمتلك كثافة في مقومات الجمال الأنثوية تغيب عن غيرها في نظره.

*** أبعاد المعمارية الجسدية..**

بمجموع العلامات في النص الواحد تكتمل صورته وتنفك شفراته, والجسد نص تتضافر فيه البؤر التأويلية–

اعضاؤه وصورها– لتؤدي بمجموعها أو بتفردها أبعاداً محددة منها التواصلية ومنها الثقافية ومنها الاجتماعية متفرعة من أصل الموضوع الذي نُسجت فيه.

*** البعد التواصلي..**

في الجسد" تغدو الأعضاء متضافرة عناصر منظمة في نطاق الشفرة الجسدية المكتملة تؤدي كل منها وظيفة تواصلية تحمل دلالات متعددة"[52] تُبان في مفردات النص الجسدي/ الشعري ومضمراته.

من ذلك قول ابن السيد البلطيوسي[53]:

فؤادك قاسٍ ليس لي فيه رحمة ويوهم منك اللحظُ أنك رحيم
ظلمت ولم ترهب مغبة ما جنت جفون لها في العاشقين ملاحم
أظن عقاب الله نالك في الهوى فخصرك مظلوم وردفك ظالم

يفترض البطليوسي وجود محبوبته في الحوار القائم بينهما في:

فؤادك قاس ليس لي فيه رحمة ويوهم منك اللحظ أنك رحيم

وفي ظاهر الحوار. يجمع البطليوسي بين (الفؤاد) الذي تغيب فيه الرحمة و(اللحظ) الذي يوهم الرحمة وهما في النص مغايران عن حقيقتهما, إذ وجود المحبوبة– ولو افتراضياً– يوجب الرحمة منها والحضور إنما يكون بإرادة الفؤاد الذي تصدقه الجوارح وهي غير رحيمة على الحقيقة (يوهم منك اللحظ إنك رحيم) فالفعل (يوهم) الذي جاء صفة للحظ , يؤكد عدم الرحمة فيه وفي فعله وهو ما بينه البطليوسي في :

ظلمت ولم ترهب مغبة ما جنت جفون لها في العاشقين ملاحم

فأكد فعل الظلم وغياب الرحمة في فعل جفون(لها في العاشقين ملاحم) تقتيلاً وتعذيباً , فالألحاظ بهدوئها الذي يوهم بالرحمة كانت أولى سبل التواصل بين البطليوسي ومحبوبته , وأخذ التواصل بينهما مسارين, تمثل المسار الأول في تحقيق مبدأ الرؤية البصرية بهيأة توجب الوصل ومن ثم تحقيق المسار الثاني الذي تمثل في فعل (الجفون) في الآخر, البطليوسي .

يتم بعدها البطليوسي معمارية الجسد في :

أظن عقاب الله نالك في الهوى فخصرك مظلوم وردفك ظالم

ويشكل المعمارية الجسدية وفق تباين الخصر المظلوم فعلاً مع الردف الظالم فعلاً وهو تباين متناسق محمود العلاقة بينهما ليست اعتباطية وإنما هي علاقة قصدية تسعى لبيان "أيقونة المرأة الجميلة في المثال

العربي , خصر نحيف ,ردف ثقيل"[54] البطليوسي في معماريته أكد في الألفاظ(فؤادك, منك اللحظ, أنك ظلمت, ترهب, جَنت, نالك, خصرك, ردفك) فضلاً عن صيغة خطاب المظلومية التي لحقته أكد فيها سمة الحوار والتواصل الذي أعلنهُ في(يوهم منك اللحظ أنك رحيم).

وأكد السمة التواصلية في تكرار الحوار في معماريته مع الآخر المحبوب عند (فؤادك قاس, يوهم منك اللحظ, أنك رحيم, ظلمت ولم ترهب, أظن عقاب الله نالك ,خصرك مظلوم وردفك ظالم) وفي الإستعارة ذات البعد الكنائي التي مزجها بالمزاح والتودد إلى المحبوبة في :

أظن عقاب الله نالك في الهوى فخصرك مظلوم وردفك ظالم

وبذلك يتأكد أن المعمارية هنا هي " بنية لها وظيفتها التي تعكس الفعل ورد الفعل, وهذا المعادل يبين أن الأداء الدال لا ينعكس الى الداخل بل الى الخارج, أي يفصح الظاهر عن الباطن وفق عملية تبادلية"[55] وهي تواصلية معرفية في معماريتها ودالها المفهومي, أكد ذلك البعد التداولي الذي حملته التقابلات في (الظالم, المظلوم)(الخصر , الردف)؛ إذ " الدال العضوي افصح من الدال الكلامي" [56] والبطليوسي جمعها , موكداً بها فضلاً عن إتقانه معماريته , سمة التواصل فيها وهي مقترنة بالإبداعي والجمالي.

*** البعد الثقافي..**

مما لا شك فيه أن الجسد موضوع ثقافي في مجال البحث في العلوم الإنسانية[57] وذلك من كونه – الجسد– يشير في مجموع مدلولاته المتغايرة والمتنوعة بحسب سياقها الذي تجيء فيه إلى شبكة مؤثرات, يتأكد بها أن الجسد ليس فراغاً أو سكوناً عابراً وإنما هو بناء مليء بالعلاقات التي تُكسبه قيماً ودلالات ثقافية[58], ويكتسب الجسد هذه المقارنة والخصوصية في العمل الأدبي من كونه نص حيوي تجتمع فيه عبر فضاءات النص المتناقضة المتعددة وتتجاوز فيه الرؤى المتباينة, مما يمنح الجسد دلالات متعددة, تتوافق أحياناً وتتضاد أحياناً أخرى مع وضع الجسد في الخطاب الثقافي[59]. وتنميطه في صور الجسد المتعددة هيأة وصياغة.

والجسد يخضع في سلوكياته وتشكلاته للمرجعيات والأنساق الثقافية لأن تنوع التعبيرات الجسدية وتحولاته الدلالية إن هي التحولات ثقافية كما أن صياغاته عبر الأشياء المرئية أو الذهنية ما هي إلا تشكلات بمعايير ثقافية[60], وبذلك يكون الجسد مرآة ثقافية لآنه.ومن ذلك قول ابن صارة[61] :

ومهفهأ ابصرت في أطواقه قمرا بآفاق المحاسن يشرق

يفضي إلى المهجات منه صعدة متألق فيها سنان ازرق

مثلت الألفاظ (مهفهف ,قمرا, صعدة, سنان) المعمارية الجسدية التي أراد ابن صارة بيانها, وجاء اللفظ (أزرق) صفة للسنان مبينا الأثر الثقافي في المعمارية ذلك أنه اللون الذي تبعضه العرب – من غير أهل الأندلسي– لأنه لون أرتبط وفق الاسقاطات التاريخية بلون أعين العجم الأعداء[62] وابن صارة غاير في معماريته من دلالة هذه الاسقاطات عندما جعله – وفق ثقافة الشاعر الأندلسي – قيمة جمالية مثلت البؤرة التي عكست تمازج الثقافتين – المشرقية و المغربية – وتغاير الدلالة أحياناً وتوافقها أحياناً أخرى؛ وتمثلت المغايرة في تغير الرؤيا إلى دلالة اللون الأزرق, وجاءت الموافقة في الإبقاء على دلالة هذا اللون رمزاً للرمح(سنان أزرق) أداة الفتك والقتل, وهنا وافق ابن صاره بين فعل الرمح وفعل الغلام , فكلاهما يملكان الفعل الدلالي نفسه مع المغايرة في النتيجة؛ إذ نتيجة فعل الرمح القتل وسفك الدماء بينما فعل الغلام يكمن في إعجاب غيره بجماله وقدرته على إحداث الفتنة فيهم.
ومن ذلك أيضا قول ابن خفاجة[63]:

والفجر ينظر من وراء غمامة عن مقلة كحلت بها زرقاء

وقوله[64]:

وغدت تحف به الغصون كأنها هدبُ تحفُّ بمقلة زرقاء

وقول المعتصم من صمادح[65] :

تفود بها نوارة مستديرة لها مقلة زرقاء موصولة السهد.

وممن غاير في النظر إلى معايير الجمال عند المرأة وتجاوز المقلة الزرقاء إلى لون شعرها مفضلاً اللون الأشقر– وإنما ذلك كان لفعل الممازجة بين الثقافتين المشرقية والاندلسية – عبادة في قوله[66] :

كلما مست في الرداء توارت بقناع غزالة الابراج
أو تمشت بحاسر الرأس أوفى ملك للملاح من غير تاج
وكأن إلتفاف شعرك جعداً فوق وجه يضيء ضوء السراج
طبقاً مكفأ من التبر محضاً تحته للعيون لعبة عاج

تبنى المعمارية في هذا النص من خلال شيء من لوازم الجسد / الرداء , غير أن عبادة قرن هذه اللازمة مع الحركة في (مست في الرداء) والحركة مما تؤكد فيها المضامين النفسية عند إقترانها مع الجسد, ولا سيما وإن أنبأت عن شيء من مواطن الجمال عند الأنثى ويمكن بيان البعد الثقافي للمعمارية الجسدية في هذا النص في (غزالة الأبراج, شعرك جعداً ,طبقاً مكفأ من التبر محضاً) إذ في (غزالة الأبراج) أبان عبادة عن شيء من برج اليوم السابع عند المايا[67]. واختيار هذا اليوم يعطي خصوصية المعمارية الجسدية في :

كلما مست في الرداء توارث بقناع غزالة الأبراج

أذ غزالة الأبراج بحبها للتجول وتغيير الأماكن بما تمتلك من عقل راجح مبتكر وغريزة قوية فضلاً عن اهتمامها بمن تحب[68], تتوارى بالقناع أمام ميس محبوبة عبادة في مشيتها وتبخترها, وهنا بان أثر سعة إطلاع عبادة في ثقافته في معماريته الجسدية لاسيما وأنه مازج بين الثقافة العربية في(كلما مست) والثقافة الهندية في (غزالة الابراج).

يوظف بعدها الثقافة العربية بشقيها المشرقي والأندلسي في إتمام معماريته في:

وكأن إلتفاف شعرك جعداً فوق وجه يضيء ضوء السراج
طبقا مكفأ من البتر محضا تحته للعيون لعبة عاج

إذ أخذ من الثقافة المشرقية اللفظ (جعداً) فهو من خصائص شعر المرأة المشرقية دون الأندلسية بينما أخذ من الثقافة الأندلسية الألفاظ (وجه يضيء ضوء السراج, طبقاً مكفأ من البتر, لعبة عاج) فبياض البشرة مع شقرة الشعر من سمات المرأة الأندلسية وهي من معايير الجمال عندهم, وفي الخطاطة التالية شيء من سمات المرأة بينِ المشرق و الأندلس:

المرأة المشرقية	المرأة الاندلسية
– شعر أجعد	شعر سرح
– شعر أسود	شعر أشقر
– بشرة تميل إلى السمرة	بشرة بيضاء

وبذلك يتأكد أثر الثقافة في معمارية الجسد "وأن ذوق الشعر العربي في الأندلس قد دخلته عناصر جديدة نتيجة التفاعل الثقافي التمازج العرقي والاجتماعي الذي شهدته أرض الأندلس بين العرب وغيرهم , مما انعكس على الشعر الأندلسي الذي تكييف مع مقتضيات التكوين الاجتماعي الأندلسي وظروف المكان"[69] وما يحتوي.ةومن ذلك أيضا قول ابن حزم[70] :

يعيبونها عندي بشقرة شعرها فقلت لهم هذا الذي زانها عندي
يعيبون لون النور والبتر ضلة لرأي جهول في الغواية ممتد
وهل عاب لون النرجس الغض عائب ولون النجوم الزاهرات على البعد
وأبعد خلق الله عن كل حكمة مفضل جرمٍ فاحم اللون مسود

فضلا عن ذلك هناك من الشعراء ممن تجاوز معايير الجمال عند المرأة إلى توظيف شيء من المعتقدات الدينية في شعره مؤكدا وجود أكثر من ديانة في المجتمع الأندلسي وتعايشهم مع بعض, من ذلك قول ابن الحداد[71]:

قلبي في ذات الأثيلات رهين لوعات وروعات
وعرَّجا يا فتي عامرٍ بالفتيات العيسوبات
وايُّ مَرْعٍ سالم من هوى وقد رأى تلك الظبيات
فمن خدود قمريات على قدور غصينات

ألمح ابن الحداد إلى المعمارية الجسدية في مجملها في اللفظ (الظبيات) وبصيغة التصغير تحبباً لهن[72] , ثم أفرد شيئا من المجمل في (خدود قمريات, قدود غصنيات) في محاوله لبيان لون بشرة المحبوبة فبين اللفظ (قمريات) صفة للخدود, وهو وما أعطاها اللون الأبيض المضيء, وفي اختيار اللون الأبيض صفة لمحبوبته يكون ابن الحداد قد بنى معماريته الجسدية وفقا للموروث العربي إذ إن " العرب أحبت البياض ورسموا به كل ما أحبته نفوسهم... فالمثل الأعلى للجمال عندهم هو اللون الأبيض" [73] ثم أعطى جزءاً آخر من مجمل المعمارية الجسدية في(قدود غصنيات) وبين فيها ابن الحداد طبيعة طول المحبوبة فضلاً عن ليونتها ورشاقتها .

وابن الحداد هنا جمع بين الثقافة العربية في (خدود قمريات, وقدود غصنيات) والثقافة الأندلسية / الديانة غير الإسلامية في (العيسويات) نسبة إلى عيسى صلى الله عليه وسلم, في بناء معماريته الجسدية.

قريب من ذلك أيضا قوله[74]:

وبين المسيحيات لي سامرية بـعيد على الصّـَب الحنفي أن تدنو
مثلثة قد وحـد الله حـسنها فـثني في قلبي بها الوجد والحزن
وطي الخمار الجون حسن كأنما تجمع فيه البدر والليل والدجن
وفي معقد الزنار عقد صبابتي فمن تحته دعِص ومن فوقه غصن .

مثلت الألفاظ (المسيحيات ,مثلثة معقد الزنار) الدلالة على ديانة محبوبته وأنها تعود في ذلك إلى ديانة المسيح عيسى صلى الله عليه وسلم , بينما مثل لفظ (الحنفي) ديانة ابن الحداد وأنه على الإسلام. في حين شكلت الألفاظ (طي الخمار الجون، حسن, البدر, الليل, الدجن, دعص, غصن) المعمارية الجسدية لمحبوبته , وبذلك تكون ثقافة ابن الحداد قد أسهمت في الجمع بين المعمارية الجمالية التي ارتضاها وطلبها المشرقي عند الأنثى من دعص وتثني، ومعايير الجمال عند المرأة الأندلسية من بياض للبشرة وإشراق واستدارة الوجه[75]. أكد اللفظ (معقد الزنار) على الثقافتين؛ المسيحية باللفظ المباشر (معقد الزنار) ودلالته

على الملبس الخاص بهم , والصورة غير المباشرة من اللفظ نفسه التي تعطي دقة خصر محبوبته وهو – كما سبق وذكر– من معايير الجمال في الثقافة الشعرية العربية .

– البعد الاجتماعي للمعمارية الجسدية

يدل "البعد الاجتماعي على مجموعة المدلولات والآثار الاجتماعية, فالمدلولات الاجتماعية هي مجموعة التصورات التي تقود إليها لغة الجسد أو صورته بشقيها عن الواقع الاجتماعي الذي يحيط بالجسد, وينتمي الجسد إليه, والتي كان لها أثر مهم في تشكيل لغة الجسد, والآثار الاجتماعية التي هي آثار لغة الجسد التي تتجاوز الفرد إلى الجماعة أو التغيرات التي تحدثها لغة الجسد في التفكير الجمعي والسلوك الجمعي"[76] والجسد في مجتمع مثل " المجتمع الأندلسي بمجموعته غير المتشابهة من البشر ما لبث في ظل الحضارة التي أطلت عليه بجهود بعض الحكام العرب , وعبقرية الوافدين من الشرق, وقدرة الأندلسي على الاقتباس من الفنون الأخرى"[77] أضحى معياراً وهوية للمجتمع الأندلسي.

ومن ذلك قول ابن الزقاق[78]:

ومرتجة الأعطاف مخطفة الحشا تميل كما مال النزيف من السكر

بذلت لها من أدمع العين جوهرا وقدما حكاها في الصيانة والستر

فقالت وأبدت مثله إذ تبسمت غنيت بهذا الدر عن ذلك الدر

جاء البعد الاجتماعي للمعمارية الجسدية في هذا النص بعد ان أتم معماريته في:
(مرتجة الاعطاف, مخطفة الحشا, تميل كما مال النزيف من السكر) بدلالة الألفاظ مجتمعة ومنفردة وبتضامها مع بعضها معناً وتكويناً .
ومثل البعد الاجتماعي في (تميل كما مال النزيف من السكر) التي جمع فيها فضلاً عن طبيعة حركة المرأة وليونتها , انتشار ظاهرة السكر في المجتمع الأندلسي حتى بدا من يستقيه في حركته وجهره بفعله أمام العامة– ومنهم الشعراء– لتكون صورته– معياراً بنائياً تقوم على أساسه معمارية الجسد الأنثوي في حركته ومنها غزل الشاعر فيه وبذلك يغير من طبيعة الصورة في بعدها الاجتماعي من قبح صورة السكران في المجتمع إلى صورة ذات قيمة جمالية في المجتمع وإنما كان ذلك في توجيه الخطاب وتغير المشهد الشعري بتأتيته بقيم جديدة مغايرة في طبيعتها ودلالتها تزيد من مستويات فاعليتها الفنية والتعبيرية[79].
ويتأكد حضور الجسد في بعده الاجتماعي عند:

وبذلت لها من أدمع العين جوهرا وقدما حكاها في الصيانة والستر
فقالت وأبدت مثله إذ تبسمت غنيت بهذا الدر عن ذلك الدر

إذ جمع ابن الزقاق بين فعلي المحبوبين, وجاء فعل الرجل في (بذلت, أدمع العين) وفعلها (أبدت, تبسمت) والقيمة الاجتماعية لبكاء الرجل أعلى من القيمة الاجتماعية لفعل المرأة التي اقتصر فعلها على تبسمها و بيان أسنانها مع ما يمتلكنه من حسن معمارية جعلت منها أعلى قيمة في فعلها –عندها وفي المجتمع – من فعله، بما اضفاه الشاعر على فعلها وفي القيمة المعمارية لأسنانها التي بناها وفقا للإرث الشعري في تشبيهها في بياضها وانتظامها بعقد اللؤلؤ أو الدر[80], فضلا عن هذا فإن إحساس الشاعر وإرضاء رغبته في معمارية الأسنان مثلت بعداً اجتماعياً منح المحبوبة قوة أكدها الفعل (غُنيت) بصيغة المبني للمجهول ودورها في تغيير انتباه المتلقي وصرفه إلى الموصوف (الأسنان), أمام ملامح القوة التي رسمها للمحبوبة ووضع ملامح ضعفه ومثلها في (بذلت لها من أدمع العين جوهرا) وبذلك تكون المعمارية الجسدية بين(بذلت لها من أدمع العين جوهراً و غُنيت بهذا الدر عن ذاك الدر) معياراً حدد فيه ابن الزقاق البعد الاجتماعي للنص وأبان فيه قوة المحبوبة المؤيدة بالحجج والأدلة, أمام ضعف المحبوب.

من ذلك أيضا قول ابن زيدون[81]:

ربيب ملك كأن الله انشأه مسكناً وقدر إنشاء الورى طينا
أو صاغه ورقاً محضاً وتوجه من ناصع التبر إبداعاً وتحسيناً
إذا تأود آداتهُ رفاهية توم العقود وأدمته البرى ليناً
كانت له الشمس ظئراً في أكلتهُ بل ما تجلى لها إلا أحايينا
كأنما أثبتت في صحن وجنته زهر الكواكب تعويذاً وتزييناً
ما ضر أن لم نكن أكفاءهُ شرفاً وفي المودة كافٍ من تكافينا

في معمارية أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع يشكل ابن زيدون هيأة محبوبته ولادة, ويملي عليها مجموعة من الصفات الاجتماعية التي تفردها عن غيرها من النساء وبدأها بـ(ربيب ,ملك) وهو فضلاً عن كونه ملمح لتمام الهيأة من الفرد والجاه يعكس مكانة هذه المرأة التي فضلت غيرها في أنها أبنة الملوك والقصور وهو ما يعطيها المكانة الاجتماعية والسياسية، أعطى بعدها مجموعة الصفات تؤكد المكانة أعلاه في (أنشأهُ مسكنا, صاغه ورقاً محضاً, توجه من ناصع البتر) وغيرها (قدر إنشاء الورى).

بعد أن أكد ابن زيدون هوية محبوبته ولادة وأنها(ربيب ملك) أخذ ينامي في معماريته الجسدية وضمنها المكانة الاجتماعية وبدأها بـ:

إذا تأود آدته رفاهية توم العقود وأدمته البرى لیناً .

فـ(أدته رفاهية, توم العقود, أدمته البرى لينا) ألفاظ توحي في مجموعها بالترف الاجتماعي الذي تَفْضل به ولادة غيرها, فضلا عن ذلك فإن ابن زيدون أعطى في (إذا تأود آدته رفاهية)هيأة ولادة التي يقوم غيرها على خدمتها, فهي في حركتها البسيطة تتأذى وجزء ما يؤذيها (توم العقود) يفتقد غيرها إلى الواحد منها . ثم تتنامى المعمارية أكثر وتثبت الهوية الاجتماعية علواً وتميزا عند (أدمته البرى لينا) التي أعطت تعالياً معمارياً في رقة بشرة ولادة التي تدمى من نظرة تقصدها أو عابرة تلمحها . وبذلك يؤكد ابن زيدون على تغييب أي حركة لولادة حتى أصبحت بشرتها بهذه الرقة والليونة, وذلك إنما يضمر في مضمونه علو المكانة الاجتماعية لولادة حتى آلت إلى ما آلت اليه من هيأة ورقة ولیناً. ثم يتم معماريته مع شيء من المبالغة والغلو عند قوله :

كانت له الشمس ظئراً في أكلته بل ما تجلت لها إلا أحياناً

وهنا ابن زيدون حمل البيت مسارين مع بعض , تمثل الأول في إثبات مكانة محبوبته الاجتماعية التي جعلت الشمس تعمل مرضعة عندها تغادر مكانها, ترضع ولادة القدر الكافي من الضوء الذي تحتاجه وتعود إلى مكانها. وتمثل المسار الثاني في القيمة الجمالية للنص وتأتي في قيمة الصورة الخيالية التي يغيب إدراكها عن متلقيها , ويجعلها مضمرة تؤول عند كل متلقٍ وفق ثقافته وسعة إدراكه[82]؛ إذ الشمس بحرارتها وإحراقها لكل مقترب منها, تؤول في وصولها إلى ولادة خادمة عندها, ترضعها وتغذيها حاجتها بعيدا عن أي ضرر يمس ولادة, كذلك التقى البيت الأخير هنا في مبالغته وغلوه مع الأبيات التي شكلت في مجموعها المعمارية الجسدية وذلك في (أنشأه مسكا, صاغه ورقا محضا) ففي كلاهما مغايرة للطبيعة البشرية, والمغايرة هنا جسدت فضلاً عن تعالي المعمارية الجسدية في طبيعتها وتكوينها ,تعالي المكان الاجتماعية لمحبوبة ابن زيدون؛ ولادة.

الخاتمة

تناول البحث الجانب الجمالي لاستحضار الجسد في النص الادبي الاندلسي استحضاراً كلياً أو جزئياً وبيان جماليات ذلك الاستحضار الذي عمد الشاعر الاندلسي الى تضمينه في نصه الادبي ، وتوصل البحث الى مجموعة نتائج لعل اهمها ان التجسيد والتأكيد على معماريته في النص الادبي نهج لا يختص به الاندلسيون فقط وانما جاء ذلك امتداد للشعر العربي على مر العصور ووجدناه واضحاً عند الاندلسيين لاهتمامهم البالغ في اظهار الجانب الجمالي في نصوصهم وقد يعود ذلك الى تأثرهم بالجمال بشكل عام متأثرين بطبيعتهم وغيرها.

فجاءت اغلب النصوص بذكر الجسد بأسلوب معماري بليغ يوافق المألوف تارة ويبتعد عنه تارةً أخرى ليرسم بذلك الوصف الفني المعماري للجسد صوراً جمالية مختلفة تترك أثرها في المتلقي بصورة مباشرة.

كما عمد شعراء الاندلس الى الارتكاز على الموروث الثقافي العربي في تأسيسهم لمعمارية الجسد في نصوصهم الادبية وتوضيح ابعادها المختلفة منها البعد التواصلي والبعد الثقافي والبعد الاجتماعي وتأثيرها على المتلقي ورسم جوانب جمالية وابداعية داخل النص الادبي.

الهوامش

(1) ابن منظور 426/6 .

(2) سوسيولوجيا الغزل العربي د.الطاهر لبيب 46.

(3) فكرة الجسد د.هجران عبدالإله أحمد الصالحي 37.

(4) ينظر : شعرية الجسد د.آمال النخيلي 246 .

(5) فن العمارة سيد بسيوني 19 .

(6) الوعي الجسدي منير الحافظ 168/ 169.

(7) التعريفيات الجرجاني 72 .

(8) ينظر : تاج العروس الزبيدي 7/ 499 .

(9) ينظر : التعريفات 67

(10) كشاف اصطلاحات الفنون التهاوني مج 2/ 190 .

(11) ينظر : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة عبدالمنعم الحنفي 252

(12) فكرة الجسد 26.

(13) ينظر : الجسد في الشعر الأندلسي د.محمد طه جواد الساعدي 30/ 31 ..

([14]) ثقافة الجسد سيد الوكيل نت .
([15]) ينظر : فلسفة الجسد سمية بيدوح 6.
([16]) ينظر : علم اللغة الحركي بين النظرية والتطبيق عريب محمد عيد 17 .
([17]) شعرية الجسد 42 .
([18]) الجسد والصورة والمقدس في الاسلام فريد الزاهي 32 .
([19]) ينظر : الوعي الجسدي 67 .
([20]) حفريات الجسد المقموع د . مازن مرسول محمد 66 .
([21]) ينظر : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام 27/ 28 .
([22]) ينظر : نتشيه / الفن والوهم وابداع الحياة سمير الزغبي 95.
([23]) ينظر : الوعي الجسدي 67 – 69 .
([24]) المصدر نفسه 15.
([25]) ينظر : الاتجاه نحو عمليات التجميل جميلة جلوي المطيري 3 4.
([26]) دوافع الاهتمام الاجتماعي بالجسد ريم المنصور 3 .
([27]) الوعي الجسدي 175.
([28]) ديوان ابن الزقاق البلنسي عفيفة محمود ديراني 160 .
([29]) الجسد في الشعر الاندلسي 111.
([30]) ديوان ابن حمديس د.إحسان عباس 64 -63
([31]) ينظر : الجسد في الشعر الأندلسي 67 .
([32]) ينظر : ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأندلسي ا.د.صالح الويس 141 .
([33]) جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي ماجد عبود التميمي 90 .
([34]) ينظر : الجسد في الشعر الاندلسي 69 – 69 .
([35]) ديوان الجزار السرقسطي الأندلسي د.العربي سالم الشريف 86 – 87 .
([36]) ينظر : الوعي الجسدي 126 .
([37]) صورة اللون في الشعر الأندلسي د. حافظ ذياب المغربي 155.
([38]) الجسد في الشعر الأندلسي 284 .
([39]) ينظر : معجم الألون د.زين إلخويسكي 105 .
([40]) ينظر الجسد في الشعر الأندلسي 284 .
([41]) شعرية الجسد 247 .
([42]) ديوان ابن خفاجة سيد مصطفى غازي 248 .
(3) الأحوى : ما كان ذا شفتين بهما حمرة إلى سواد وهما ما يستحسن في الشفاه . ينظر : الملمع النميري 85 ، اللمى : سمرة في باطن الشفة تستحسن . ينظر معجم الألوان 178.
([44]) ينظر الجسد في الشعر الأندلسي 354 .
([45]) ينظر : سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير ريحان إسماعيل أحمد 108 .
([46]) ديوان ابن خفاجة 115 .
([47]) ينظر : الجسد في الشعر الأندلسي 494 .
([48]) ينظر : حفريات في الجسد المقموع 113 .
([49]) ينظر : سنن ابن ماجة 5 /277
*الصفة اللونية : هي درجة مخالطة اللون أو صفاته من بقية الألوان . ينظر : نظرية اللون يحيى حمودة 41 – 49.
([50]) الصورة اللونية في الشعر الأندلسي د.صالح ويس 49 .
([51]) معجم الألوان والمسميات المرتبطة بها سليمان بن علي النغيشمي 208 .
([52]) سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير 57 .
([53]) شعر ابن السيد البطليوسي د.رجب عبدالجواد ابراهيم 128 .
([54]) ارتحالات الشعر في الزمان والمكان طراد الكبيسي 17 .
([55]) الوعي الجسدي 69 .
([56]) م.ن 37 .

([57]) ينظر : فكرة الجسد 30 .
([58]) ينظر : جماليات الصمت إبراهيم محمود 110 .
([59]) ينظر . شعرية المحكي د.فيصل غازي النعيمي 14 .
([60]) ينظر: الجسد بين المتخيل السردي والنسق الثقافي د.أحمد علواني 348 .
([61]) ابن صارة الأندلسي د.مصطفى عوض الكريم 73 .
([62]) ينظر : الكشاف الزمخشري 2 / 553 .
([63]) ديوان ابن خفاجة سيد مصطفى غازي 154 .
([64]) المصدر نفسه 356 .
([65]) المطرب من أشعار أهل المغرب ابن دحية الكلبي 36
([66]) التشبيهات الكتاني 125. .
([4]) ينظر : https://www.elabraj.nen.
([68]) ينظر : م.ن
([69]) دراسات جديدة في الشعر الأندلسي ا.د.صلاح محمد جرار 196-197 .
([70]) ديوان ابن حزم الأندلسي عبد العزيز إبراهيم 56 - 57 .
([71]) ديوان ابن الحداد د.يوسف علي الطويل 156 – 159 ز
([72]) ينظر : النحو الوافي عباس حسن 4 / 684 .
([73]) التعابير القرآنية والبيئة العربية د.ابتسام مرهون الصفار 141 .
([74]) ديوان ابن الحداد 256.
([75]) ينظر : المرأة في الشعر الأندلسي د.سلمى سليمان علي 163 .
([76]) الجسد في الشعر الأندلسي 202 .
([77]) الإنسان الأندلسي د . ظاهر ابو غزالة 197 ز
([78]) ديوان ابن الزقاق 161 .
([79]) ينظر : المتخيل الشعري د. محمد صابر عبيد 161 .
([80]) ينظر: جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى موسى ربابعة 13 .
([81]) ديوان ابن زيدون علي عبدالعظيم 170 – 171 .
([82]) ينظر : فاعلية الذاكرة في شعر ابن زيدون د.صالح ويس محمد 71 .

the reviewer
- Ibn Sarra Andalusi his life and poetry d. Mustafa Awad Al-Karim (D.T) (D.M).
The trend towards plastic surgery and its relationship to control and self-awareness among a clinical and non-clinical sample Jamila Jalawi Al-Mutairi, Master's thesis, College of Graduate Studies, Naif University, 2014.
- Poetry improvisations in time and place, Trad Al-Kubaisi, Al-Yazuri Scientific House for Publishing and Distribution, Amman, Jordan (d. i) 2009 AD.
The Andalusian man between the Arab reality and what he aspired to. Daher Abu Ghazaleh, Dar Al-Moawasem for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon, 1427, the second edition, 1427 AH, 2006 AD.
- The Crown of the Bride by Muhammad bin Muhammad bin Abdul Razzaq Al-Husseini Al-Zubaidi (T.: 1205 AH), investigation by a group of investigators, Dar Al-Hedaya, Cairo, Egypt (D. T.) (D. T.)
Quranic expressions and the Arab environment in the scenes of the Resurrection, Ibtisam Marhoon Al-Saffar, Al-Adab Press, Najaf, 1966.
- Definitions Mr. Sharif Ibn al-Husayn Ali Ibn Muhammad Ibn Ali al-Husayn al-Jurjani, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, Lebanon, third edition, 2009 AD.

- Culture of the body, master of the agent. http:maktoobblog.com
The body between the narrative imagination and the cultural pattern d. Ahmed Elwani, Dar Al-Nabigha for Publishing and Distribution, Tanta, in front of the faculties complex of Tanta University, first edition 1940 AH 2019 AD.
The body in Andalusian poetry from language to image d. Muhammad Taha Jawad Al-Saadi, Dar Tigris, Jordan - Amman, first edition 2020 AD - 1441 AH.
- The Body, the Image and the Sacred in Islam, Farid Al-Zahi, Africa, the East, Casablanca, Morocco (d. i) 1999 AD.
- The aesthetics of employing the movement in the film scene, Majid Abboud Al-Tamimi, the cultural position, Baghdad, July 24, 2001 AD.
The Aesthetics of Silence (On the Origin of the Hidden and the Repressed) Ibrahim Mahmoud, Center for Arab Development, Aleppo, first edition, 2002 AD.
The aesthetics of color in the poetry of Zuhair bin Abi Salma. Musa Raba`a, Jerash Journal for Research and Studies, Volume 2, Volume 2, 1998 AD.
- Excavations of the Suppressed Body: A Sociological Cultural Approach, Dr. Mazen Marsool Muhammad Dar Al-Aman Al-Rabat, first edition, 1436 AH - 2015 AD.
- New Studies in Andalusian Poetry, Prof. Dr. Salah Muhammad Jarrar, Dar Al Masirah Amman Abdali, first edition, 2014 AD - 1435 AH.
- Motivations of social interest in the body (plastic surgery for Saudi women as a model) Reem bint Mansour Ahmed Al-Mansour Ajman Journal of Studies and Research, Vol. 2, Ajman University, United Arab Emirates, 2020.
Ibn Al-Haddad's Diwan, collected and investigated by Dr. Youssef Ali Al-Tawil, Scientific Books House, Beirut, Lebanon, first edition, 1990 AD.
- Diwan of Ibn Hamdis, Dr. Ihsan Abbas, Dar Sader Beirut (d. i) 1960 AD.
- Diwan of Ibn Khafajah, investigated by Dr. Mr. Mustafa Ghazi, Dar Al Maaref, Alexandria, Egypt (Dr.) 1960 AD.
- Diwan Ibn Al-Zaqqaq Al-Balancey, edited by Afifa Mahmoud Dirani, Dar Al-Thaqafa, Beirut, Lebanon, first edition, 1964 AD.
- Ibn Zaydoun's Diwan and His Letters, investigated by Professor Ali Abdel Azim, presented and revised by Dr. Ihsan, the text, Al-Babtain Publishing and Distribution Foundation, Kuwait (Dr. I) 2004 AD.
The Diwan of Al-Butcher Al-Saraqusti, presented and investigated by Dr. Al-Arabi Salem Al-Sharif, Dar Shamou` Al-Thaqafa for printing, publishing and distribution, the Great Socialist People's Libyan Arab Jamahiriya Corner, first edition, 2003 AD.
- Sunan Ibn Majah (Ibn Majah) Abu Abdullah Muhammad bin Yazid al-Qazwini (died: 273 AH) Investigated by Shuaib Al-Arnaout, Adel Murshid, Muhammad Kamal, Abdul Latif Herzallah, Dar Al-Resala Beirut Lebanon, first edition 1430 AH 2009 AD.
- Sociology of Arabic yarn, virgin poetry as a model by Dr. Al-Taher Labib, translated and presented by Dr. Muhammad Hafez Diab Sina Publishing, Cairo, Arab Republic of Egypt, first edition, 1994 AD.
The semiotics of the body in the poetry of Al-Asha Al-Kabeer, Rayman Ismail Ahmed, PhD thesis, supervised by Prof.Dr. Musa Sameh Rababah, Faculty of Arts, Yarmouk University, Amman, Jordan, 2013.
The poetry of Ibn al-Sayyid al-Batusi, collected, arranged and studied by Dr. Ragab Abdel-Gawad Ibrahim Library of Arts, Cairo, Egypt, first edition, 1428 AH - 2007 AD.
The Poetry of the Body in Ancient Arabic Poetry from Pre-Islamic Times to the Second Century Dr. Amal Al-Nakhili, Egyptian Book House, Cairo, Lebanese Book House, Beirut, first edition, 1433/1432 AH / 2012/2011 AD.

Narrative Vermicelli Studies in the Arabic Narrative Imaginary d. Faisal Ghazi Al-Naimi, Majdalawi House for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, first edition 2014/2013 AD.
- The image of color in Andalusian poetry, an artistic semantic study, Prof. Hafez Al-Maghrebi, Dar Al-Manahil for printing, publishing and distribution, first edition 2009 AD.
The chromatic image in Andalusian poetry d. Saleh Alois, Majdalawi House for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, first edition 2014/2013 AD.
-Kinematic Linguistics between Theory and Practice, Oraib Muhammad Obeid, Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon (Dr.) 2015