اللونُ ودلالته الموضوعية والفنية

في الشعر الأندلسي

من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية ٢٠١٣/٢/٥١١

السامرائي، علي إسماعيل
اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي/ علي إسماعيل// دار غيداء للنشر والتوزيع

ر.أ: (٢/٥١١/).
الواصفات: الشعر العربي/ النقد الأدبي// العصر الاندلسي

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

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-555- -

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

دار غيداء للنشر والتوزيع

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

اللونُ ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي

من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي

(٤٨٤هـ - ٨٩٧هـ)

الدكتور

علي إسماعيل جاسم السامرائي

الطبعة الأولى

٢٠١٣ م — ١٤٣٤ هـ

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ
بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ
مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ۗ إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ ﴿٢٨﴾ ﴾

فاطر: ٢٧ ـ ٢٨

إهداء

إلى العزيز . . أبي . . (طيّب الله ثراه) . . . إكراماً لذكراه، واستكمالاً لدربٍ سار عليه . . .

إلى الغالية . . أمّي . . (أدامها الله) . . . ظلاً يَحتَضنُ من يلجأ إليه . . .

تواضعاً وخفض جناح . . .

إلى الأحبة . . إخوتي وأخواتي . . (حفظهم الله) . . .

عرفاناً بفضلٍ سابغ . . .

إلى الوفية . . زوجي . . .

مودةً ورحمة . . .

إلى ريحانتي . . (ديمة) . . .

بُنَيّتي وحِبّة قلبي . . .

علي إسماعيل

شكر وامتنان

لا يسعني في هذا المقام إلاّ أن أتقدّم بجزيل الشكر والامتنان إلى من مدّ يد العون والمساعدة في إتمام هذه الكتاب، وأخص منهم: أستاذتي العزيزة الدكتورة (أسماء صابر جاسم) التي كان لها ـ بعد الله ـ كلّ الفضل في متابعة ، إجمالاً وتفصيلاً، بما قدّمته من آراء سديدة، وتوجيه قويم، فلها الشكر الجزيل، وفائق التقدير والاحترام.

ولا أنسى فضل أساتذتي في قسم اللغة العربية في كلية التربية، جامعة تكريت، لرعايتهم، واهتمامهم، ونصحهم الدائم.

وأدين بالعرفان والامتنان إلى أخي وزميلي الدكتور (جابر حسن هرم) لعظيم حرصه، ودوام اهتمامه، وتشجيعه المتواصل على إنجاز كتاب، فجزاه الله عني خير الجزاء.

والشكر موصول لزميليّ العزيزين (يوسف شكوري ياسين) و(خلدون طارق إبراهيم) على كلّ ما أبدوه من حرص وحثٍّ ومساعدة على إنجاز العمل، أسأل الله لهما التوفيق والسداد.

وختاماً أسأل الله جلّ وعلا، أن يجزي بالخير كلّ يدٍ بيضاء أسهمت في إنجاز هذا العمل، وشاركت فيه بنصيحة أو مساعدة أو تقويم أو توجيه.

الفهرس

المقدمة ١٥
التمهيد: اللون والأدب ٢١

الفصل الأول

اللون في البناء الموضوعي

المبحث الأول: اللون ودلالته في الأغراض التقليدية: ٣١
أ. اللون في شعر المديح: ٣١
اللون في شعر المديح النبوي: ٤٣
ب. اللون في شعر الغزل: ٤٧
اللون في شعر الغزل بالمذكر: ٥٧
ت. اللون في شعر الحرب: ٦٠
ث. اللون في شعر الرثاء: ٧٠
اللون في شعر رثاء المدن والممالك: ٧٧
المبحث الثاني: اللون في شعر الطبيعة: ٨٤
أ. الطبيعة الصامتة: ٨٦
١. الرياض: ٨٦
٢. الزهور: ٨٨
٣. الثمار: ٩١
٤. الأنهار والبحار: ٩٤
٥. الظواهر الكونية وما يتّصل بها: ٩٧
ب. الطبيعة الحية: ١٠٠
١. اللون في وصف الخيل: ١٠٠
٢. اللون في وصف الحيوانات الأخرى: ١٠٥
المبحث الثالث: اللون في موضوعات أخرى: ١١١
أ. اللون والخمر: ١١١
ب. اللون والشيب: ١١٦

ت. اللون والشوق إلى الوطن: ١٢٠

الفصل الثاني

اللون في البناء الفني

المبحث الأول: اللون والبنى الصوتية: ١٢٧
١. الموسيقى الداخلية: ١٢٨
أ. اللون والجناس: ١٢٨
ب. اللون والتجانس الصوتي: ١٣٤
ت. اللون والتقسيم الإيقاعي: ١٤٠
ث. اللون وردّ الأعجاز على الصدور: ١٤٥
٢. الموسيقى الخارجية: ١٥٠
أ. الوزن: ١٥٠
ب. القافية: ١٥٧
المبحث الثاني: اللون والبنى التركيبية: ١٦٤
١. اللون في بناء البيت الشعري: ١٦٥
٢. اللون في بناء المقطوعة: ١٦٨
٣. اللون في بناء القصيدة: ١٧٤
المبحث الثالث: اللون والصورة الشعرية: ١٨٣
١. اللون والصورة التشبيهية: ١٨٤
٢. اللون والصورة الاستعارية: ١٩١
٣. اللون والصورة الكنائية: ١٩٧
اللون وتراسل الحواس: ٢٠٥
الخاتمة ٢٠٩
المصادر والمراجع ٢١٣

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين، نبيّنا (محمدٍ) وعلى آله وصحبه أجمعين..

وبعد:

فقد شغل موضوع اللون مختلف الدراسات، العربية وغير العربية، العلمية والأدبية، على حدٍّ سواء، إذ وجد فيه الباحثون مجالاً رحباً يمكن أن يستثمروا من خلاله طاقات خلاقة، تُفسّر قيمة اللون في التعبير عن طبيعة العمل الإبداعي، وتُبرز خصوصيته وتفرّده، سواءٌ أكان ذلك الدراسات العلمية القائمة على أساس تحليل ماهية اللون، وكيفية الإحساس به وبنواحيه المختلفة، التي تأخذ الجانب الطبيعي والنفسي والكيميائي، أم في تلك الدراسات الإنسانية التي تستنطق قدرة اللون في التعبير عن إمكانيات فذة، وتصويرها بالاعتماد على الخصائص اللونية الفارقة بين عملٍ وآخر.

تتجلى فاعلية اللون في الشعر العربي على نحوٍ مميزٍ، ذلك لارتباطها بالعواطف والمشاعر الإنسانية، التي يعيها الشاعر، فيمنحها بُعداً يتجاوز به أفق الدلالة المعهودة.

إنّ إدراك الشعراء لمكانة اللون في نسيج النص الشعري، يستدعي الوقوف على إمكانياتهم في توظيف هذا العنصر المهم، بوصفه مرتكزاً رئيساً في المعجم الشعري الذي يتميّز به شاعر عن آخر، وهو طاقة فنية لا يمكن إغفالها، فلا يقتصر على الوظيفة الجمالية فحسب؛ بل إنّ حضوره يهدف إلى إثراء التجربة الشعرية بفيض الخيالات المشحونة، وبالرموز والدلالات العميقة التي تستتر تحت الألوان.

من بين البيئات العربية الزاخرة بالألوان (بلاد الأندلس)، إذ شهدت اتّساعاً ملحوظاً من الناحية الحضارية والعمرانية، وازدهار الحياة بشتى أصنافها، فضلاً عن

طبيعتها الزاهرة بالألوان، فما كان من الشعراء إلاّ أن قيّدوا تلك المشاهدات بشعرٍ عبّر عمّا تمتّعوا به من خيال خصب، فحمل المعاني الرمزية التي تنهض بها الألوان.

من هذا المنطلق؛ كان اختيار موضوع البحث (اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي)، إذ إنّ غنى الأندلس بمظاهر الطبيعة بشتى أصنافها، كان سبباً في تميّز الشعر الأندلسي بتوظيف اللون، يعزز ذلك استثمار الشعراء لأحاسيسهم ورؤاهم، فبرزت القيم الجمالية المقترنة بخصوصيتهم الإبداعية في التعامل مع اللون.

تعتمد الدراسة على عدة مرتكزات، أبرزها: الخصوصية الفردية للشاعر، وخصوصية الغرض الشعري، وخصوصية اللون.

فالشعراء يتفاوتون فيما بينهم من جهة إمكانياتهم وقدراتهم في التعبير عن المعاني التي ينشدونها، فبعضهم يبدع ويجيد، وآخرون دون ذلك، كذلك الأمر يسري على تعامل الشعراء مع الألوان في استنطاق الدلالات والرموز والمعاني المعبرة، فالاتّكاء على المفردات التي يتشكّل منها النصّ الشعريّ ـ ولاسيما المفردة اللونية ـ، تعكس مدى إجادة الشعراء في توظيف اللون بشكلٍ إيجابي أو سلبي.

ثم تأتي خصوصية الغرض الشعري، فلدينا موروث شعري ضخم، وما دام الأمر كذلك، فعلينا أن نكون على قدر معيّن من معرفة طبيعة هذا الغرض، والإحاطة بجوانبه العامة والخاصة، في سياق تاريخ الغرض الشعري وصولاً إلى المضمون المحدد للجانب الموضوعي لهذه الدراسة، وإنّ عدم معرفتنا بالموروث الشعري المتّصل بالغرض، لا يعفينا من ضرورة الاطّلاع عليه، واستجواب كلّ إمكانياته وطاقاته.

بعد ذلك تستجلي الدراسة خصوصية اللون، فبعد أن ذكرنا الخصوصية الفردية للشاعر، والغرض الشعري، لابدّ لنا أن نستكمل جوانب الدراسة فنتطرق إلى الخصوصية اللونية بالنسبة للشاعر، والخصوصية اللونية بالنسبة للغرض الشعري، إذ تمتزجان لتوفرا لنا خصيصة واحدة متعلقة بهما، ومستقلة عنهما.

تلك أهم الأسباب التي كانت وراء اختيار موضوع البحث. أمّا منهجية الدراسة فكانت على وفق ما يأتي:

بُني البحث على فصلين يسبقهما تمهيد ألمّ بصورة مختصرة بموضوع (اللون والأدب).

أمّا الفصل الأول (اللون في البناء الفني)، فكان على ثلاثة مباحث، تناول الأول منها، البُنى الصوتية من ناحية أداء اللون في التأثير على الموسيقى الخارجية والداخلية للبيت الشعري، فهي تتكشف عن صورٍ إبداعية جميلة تُسهم في إحكام النسيج الشعري وتماسكه، سواء في ذلك ما اتّصل منها باللفظة اللونية وحروفها، أم ما ارتبط منها بالأداء البلاغي لألفاظ الألوان. وجاء المبحث الثاني ليقف على دور اللون في البناء التركيبي للنص الشعري، من ناحية هيمنة اللون على البيت الشعري المفرد أو المقطوعة، وصولاً إلى سلطته المطلقة على القصيدة بشكل عام. بعد ذلك يأتي المبحث الثالث الذي تستكمل فيه الصورة الشعرية أركان البناء الشعري بما تحمله من قدرة على استثارة المشاعر والخيال، فتشترك مع اللون في إرساء المستوى الشعري الذي تتشكل ملامحه الإبداعية على وفق رؤية المُبدع، وقدرته في التأثير على المتلقي، وهي ـ الصورة الشعرية ـ تستند في ذلك على العلاقات التي تخلقها الوسائل البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، فتتمخض تلك الوسائل عن ارتباط عميق الصلة بين الحواس، وهو مجسّد في (تراسل الحواس)، إذ تتبادل الأدوار، فيصبح المسموع مشموماً، أو المرئي ملموساً، وغيرها من صفات تتداخل فيما بينها، ويبرز من تلك الحواس، حاسة البصر، لارتباطها الوثيق بالألوان، فمن خلالها يمكن التفريق بين لونٍ وآخر، وتفضيل بعضها على بعض، أو من خلالها يمكن الوصول إلى غايات النص ودلالاته البعيدة.

أمّا الفصل الثاني (اللون في البناء الموضوعي) فكان على ثلاثة مباحث، وقف الأول منها على طبيعة اللون في الأغراض الشعرية التقليدية، من مدح وغزل

وحرب ورثاء، وفي كل ذلك يبرز اللون في تحديد مسار العمل الإبداعي في هذه الموضوعات، فأدخل دلالات تقوّي أثر المدح إن أحسن الشاعر توظيفه.

أمّا دوره في الغزل فقد وقف على إبراز مكامن جمال المرأة، ورصد السمات المحببة والأثيرة التي ركّز عليها الشعراء في تشبيهاتهم، واستمدّوا من اللون كلّ وصفٍ حسنٍ وجميل.

أمّا تأثير اللون على صورة الحرب، فكان يمنحها خصوصية متأتية من طبيعة هذا الغرض، إذ تتداخل فيه عدة أمور، أبرزها وقت المعركة (ليلاً أو نهاراً)، وآلات الحرب، (الزرق، البيض، السمر) وغيرها من صفات لونية ارتبطت بهذا الغرض.

أمّا غرض الرثاء، فيرسم اللون فيه صورة قاتمة تبيّن أثر الصدمة التي تحيل الألوان إلى العتمة والظلام، أو قد تعزي النفس بمآل المرثي إلى جنّات خضر، كانت خاتمة لحياة ملؤها العطاء، من أيادٍ بيضاء.

أمّا المبحث الثاني فاشتمل على أثر اللون في شعر الطبيعة التي تميّزت بها بلاد الأندلس عن سائر البلاد، فكان اللون سمةً غلبت على وصف الطبيعة التي كانت على قسمين: طبيعة صامتة، مجسدة بالرياض، والزهور، والثمار وما شاكلها، وطبيعة حية، مثلتها الحيوانات التي تلوّنت بمختلف الألوان، وكانت معيناً ثرّاً نهل منه الشعراء وصفاً جميلاً.

أمّا المبحث الثالث فكان يتتبع أثر اللون في موضوعات أخرى كالخمر ووصف الشيب، وشعر الشوق إلى الوطن.

ثم كانت بعد ذلك الخاتمة التي وقفت على أهم المعطيات التي خرجت بها الدراسة، من ناحية استعمال الشاعر الأندلسي للألفاظ اللونية، وتوظيفه للمفردات التي تحقق انسجاماً وتناسقاً في بنية النص الشعري بشكل عام.

أمّا الصعوبات التي اعترضت طريق البحث فتتمثل بالوضع العام لبلدنا الحبيب، الذي يشغل بال القاصي والداني، ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على كل نتاج.

ثم كان تنوّع المصادر التي تناولت موضوع اللون، فمنها ما يدخل في موضوعات علمية بحتة، كالفيزياء، والكيمياء، ومنها ما يتّصل بالفنون والآداب الأخرى، كعلم النفس والرسم وغيرها.

لكنّها على الرغم من ذلك كانت معيناً ثرّاً، وميداناً فسيحاً فتح المجال للاطلاع على هذه الكتب، والإفادة منها، فهي فرصة متاحة لاقتناص المعلومة وتقييدها، ومن ثم تطويعها في المجال الأدبي المتخصص بالشعر العربي الأندلسي.

أمّا أبرز المصادر التي اعتمد عليها البحث فكانت الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة التي امتدت ما بين عام (٤٨٤هـ - ٨٩٧هـ)، وبحوث وكتب أخرى في موضوعات متنوعة، قديمة وحديثة، ما بين التاريخ، والبلاغة، والأدب بمختلف عصوره، والمعاجم، وكتب النقد، والعروض، والكتب التي تطرقت إلى اللون ودلالته من ناحية أدبية أو علمية أو معجمية.

إنّ واجب الوفاء والإخلاص لأهل الفضل، يُلزمني أن أتقدّم بالشكر والامتنان إلى كلّ من مدّ يد العون والنصح والمساعدة في كتابة هذا البحث، وأخصّ منهم أستاذتي العزيزة، الدكتورة (أسماء صابر جاسم) التي كانت لها لمستها على العمل، وأسهمت في تقويمه، فكانت خير موجّهٍ لإتمامه على أفضل ما يكون، فجزاها الله عني خير الجزاء.

ولا يفوتني أن أسجل فضلاً مسترسلاً، ومودةً غير منقطعة، لأستاذي وأخي الكريم، الدكتور (محمد عويد الساير) الذي كان نعم المرشد الناصح، فأفادني بغزير علمه، وكبير اهتمامه، وأمدّني بجلّ موارد الدراسة، فلولاه لكان العمل شاقاً مضنياً، أسأل الله العظيم، أن يجعل ذلك في ميزان حسناته.

ويتجدد بي الثناء لأهله، فأقيّد نفسي بفضلٍ دائمٍ للأخ الحبيب السيد (يونس عبد الله سلمان)، الذي رعى البحث والباحث وتعهّدهما بصدرٍ رحبٍ، فكان ملاذاً لكلّ صغيرة وكبيرة، ولم يألُ جهداً في تسديد فكرة، أو تصويب زلّة، أسأل الله عزّ اسمه، أن يتولى عني مكافأته.

وأتوجّه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ القدير، السيد (سمير قادر حبيب)، الذي كان وما زال معيناً ثراً ينهل منه طلاب العلم على اختلاف تخصصهم، فكانت له مشاركات ومداخلات، أغنت البحث بفيض أفكاره ورؤاه.

ولا أنسى جهد أساتذتي أهل العلم والأدب، في قسم اللغة العربية في كلية التربية ـ تكريت، وكلية التربية ـ سامراء، فلهم كلّ التقدير والاحترام.

كما أدين بالفضل والعرفان، إلى عمادة كلية التربية ـ تكريت، ممثلةً بموظفيها وإداريها، وكادر مكتبة كلية التربية، والمكتبة المركزية في جامعة تكريت، لما يتحلّون به من سعة صدر، ومساعدة جمّة.

بعد ذلك فقد اجتهدت في إظهار البحث على أتمّ وجه، فإن أصبت فبتوفيق من الله تعالى وعظيم فضله، فهو نعم الناصر والمعين، وإن أخطأت فبتقصيرٍ مني، وحسبي ما بذلت من جهد، والله من وراء القصد، وله الكمال وحده، ولله الحمد والمنة أولاً وآخراً.

التمهيد

(اللون والأدب)

تتداخل الفنون فيما بينها لِتُفصح عن علاقاتٍ أدبيةٍ واسعة، تُدركُ عن طريق البحث والاستقصاء والتتبع لمنحى الظاهرة، يلي ذلك الذوق الأدبي والحصيلة المعرفية والخبرات الجمالية في استنطاق المعاني الجميلة من خلال تلمّس الجدة، والطرافة، والوضوح، ومقارنتها بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات التي تخدم النصّ الأدبي بصورةٍ إيجابية.

تستقرّ تلك المعاني في ذاكرة الشاعر فتنتج قيماً إبداعية راقية تدفعه إلى إقامة علاقات أدبية ترتبط بعضها مع بعض عن طريق التأثر والتأثير؛ لأنّها تستند في مجملها على تجارب إنسانية عامة، يبتغي المبدع من خلالها إثارة العواطف والنزعات الإنسانية الصادقة فيحرّكها للحصول على المتعة الجميلة للأشياء.

ولمّا كان (اللون) أحد أبرز العناصر الجمالية في الفنون، إذ يشكّل حضوراً واسعاً يمكن أن يغيّر مسار الشكل الإبداعي سلباً أو إيجاباً؛ فقد كان موضوعاً مهماً، له أولويته وسلطته على مختلف الفنون، ومن بينها الشعر، فهو يشكّل مادة ثرةً، ومعيناً زاخراً تَستمدّ منه الإيحاءات والرموز أبعادها الجمالية، فتصبح به كياناً إبداعياً له تأثيره الكبير والفاعل في رسم معالم النصّ وتوجيه خطابه بما يحمله من قدرة على تحقيق التناغم والانسجام في أيّ مادة يدخل في تكوينها، سواء أكانت فنّاً شعرياً أم غيره من الفنون الأخرى.

وتداخل الشعر مع الرسم يأتي من ناحية فنية جمالية، فكلاهما يؤسس إبداعاً فنياً، يلتقي بعضه ببعض في معظم الأحيان. فالشاعر يرسم المشهد بألفاظٍ لونية، فيما يسعى الرسام إلى تصويره رسماً بالألوان، لا الكلمات(١).

غير أنّ موضوع الدراسة يقتضي الوقوف على إمكانيات اللون في الكشف عن الدلالات العميقة للنصوص الشعرية، فكانت الألوان إحدى وسائل الشاعر في التعبير عن أحاسيسه وما يعتريه من مشاعر تتفاوت حدّتها تبعاً لطبيعة الموقف الشعري والحالة التي تقتضي من الشاعر البحث في كيفية الإفصاح عن ذاته من خلال استعماله للألوان.

ولا شكّ في أنّ أداة الشاعر في هذا المضمار هي اللغة بكلّ مستوياتها، يدعمها الخيال المبدع الخلاّق بما يرفده من صورٍ حسية بارزة يكون اللون محورها وأساسها.

فللون إمكانية خلق التوافق والانسجام، أو التنافر في بعض الأحيان، إذ إنّه معيارٌ فنيٌّ يمكن أن يبعث في الصورة الحركة والحياة، أو أن يسلبها كلّ جمالياتها.

فإذا وفّق الشاعر في توظيف اللون توظيفاً صحيحاً، فقد أمسك بعنان الصورة يسيّرها أنى يشاء، وهو بذلك ينجح في الغوص على الدلالات العميقة للمعنى الشعري، أمّا التوظيف السيئ، فهو كفيل بسحب أحد العناصر الأساسية المهمة في رسم الصورة الشعرية، التي هي خلاصة العمل الإبداعي وغايته المثلى.

فضلاً عن ذلك فـ((إنّ توظيف اللون في الشعر يحتاج إلى وعيه وإدراك طبيعة تشكّله في الطبيعة أولاً، وفي فنّ الرسم بنماذجه وأشكاله وحدوده ثانياً، ليتمكّن الشاعر بعد ذلك من الإفادة من طاقاته هذه وتحويلها إلى حقل الشعر))(٢).

شكّل اللون لدى الشعراء ابتداءً من عصر ما قبل الإسلام وحتى وقتنا الحاضر، مصدراً ثرّاً ومادة قيّمة مكّنتهم من توسيع فضاءات الدلالة الشعرية؛ لكي

(١) ينظر: الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، ترجمة: مي مظفر: ٥٣.
(٢) اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، د. فاتن عبد الجبار جواد: ٢٨.

تكون عاملاً إضافياً يوفّر المزيد من الإيحاءات الرمزية التي تعمل على تقوية بنية النص، فكانت الألوان وما زالت تؤثر في اختزال ((معاني رمزية بالغة الخطورة، باعتبارها منظورات فيزيائية تستجيب لتطلّعات الذات الراغبة في الكشف عن طبقات الأعماق...))[1].

وظّف الشعراء اللون في أشعارهم، وأدركوا ما للّون من أهمية بالغة في رسم الصورة الشعرية، فأفادوا من الدلالات التعبيرية للألوان على اختلاف أصنافها، سواء أكانت تلك الدلالات مرتبطة بالموضوعات الشعرية، أم بالحالة النفسية، أم محاولة الشاعر في التعبير عن ذاته ودواخله، وإحساسه بالراحة حين يرى اللون خير أداة يجسّد من خلالها موقفه ورؤيته للأشياء.

تطرّقت الكثير من البحوث والدراسات إلى توظيف اللون في الشعر الجاهلي، وليس هذا مكان التعريف بها والوقوف عليها، إلاّ ما يقتضي الإشارة إلى أسمائها وأسماء أصحابها إجمالاً[2]، وهذا ما يدعو البحث إلى تتبع الدراسات التي تناولت اللون في العصور الأدبية السابقة لموضوع الدراسة بصورة موجزة.

امتلك اللون سطوته على مخيلة شعراء العصر الجاهلي، وسخّروا مختلف الرموز والعناصر التعبيرية في سبيل تكوين الصورة الشعرية، وإحكام تركيبها،

---

(١) رمزية الألوان في الشعر المأتمي، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، العدد: ١٠٨، حزيران ٢٠٠٤م: ٣٥.

(٢) من بين البحوث والدراسات التي وقفت على موضوع اللون في الشعر الجاهلي: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، المجلد: ٥، العدد: ٢، ١٩٨٥م، والتعبير عن اللون في الشعر العربي القديم، د. وولف ديتريش فيشر، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، العدد: ٨، صفر ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م، وجماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى ربابعة، مجلة جرش للبحوث والدراسات، جامعة جرش، المجلد: ٢، العدد: ٢، حزيران ١٩٩٨م، والأداء باللون في شعر سحيم عبد بني الحسحاس، أ. د: محمود عبد الله الجادر، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، المجلد: ٢٧، العدد: ٤، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، وتعبيرية اللون في شعر عنترة، جاسم محمد صالح، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي، جدة، العدد: ٢، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م. أمّا الرسائل الجامعية فمنها: اللون في الشعر الجاهلي، صباح عودة عبد القادر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، ١٩٩٨م، واللون في شعر الهذليين، كتائب حسن عبود الدوري، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، ٢٠٠٣م.

والأداة المنوطة بنقل هذه الأحاسيس هي العين، بما تُبصره من مدركات حسية مستمدة من الطبيعة، ومشاهدات الشاعر، أو مخيّلته، فالشعر ((ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظوره أم مستحضرة في الذهن))[١].

شكّل اللون مساحة لا بأس بها في أشعار الجاهليين، وكان الشعراء يستمدّون الألوان من وحي الطبيعة، وما تحويه بيئتهم الصحراوية، لكنّها اعتمدت على النمطية والتكرار في مختلف الموضوعات التي اشتملت على مفردات الألوان، فكرروا صورة الممدوح المتّسمة بالبياض بشكلٍ صريح أو غير صريح من خلال التأكيد على موحيات البياض.

ومثل ذلك ينطبق على شعرهم في التشبيهات الغزلية من ناحية استعمال اللون الأبيض والأصفر، أمّا الشعر الخمري فكان اللون الأحمر يغلب على غيره من الألوان، فيما كان اللون الأسمر مجسّداً في وصف صورة الرمح[٢].

ودلالات الألوان في عصر ما قبل الإسلام كانت بسيطة إذا ما قورنت بالعصور التي تلته، لا سيما العصر العباسي[٣].

وفي العصر الإسلامي والأموي لم تختلف الحال كثيراً عمّا سبق، فكانت مدلولات الألوان تقترب من معاني مثيلاتها في العصر الجاهلي، إلاّ ما يمكن عدّه دخول المعاني الإسلامية إلى فكر الشعراء من ناحية تفضيل بعض الألوان على غيرها، منطلقين بذلك من ورود الألفاظ اللونية في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. ففي القرآن الكريم وردت ستة ألوان صريحة، هي: الأبيض، والأسود،

(١) التفسير النفسي للأدب، د. عزّ الدين إسماعيل: ٦٧.
(٢) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)، إبراهيم محمد علي: ٢٦٤ ـ ٢٧٠.
(٣) ينظر: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أ. د: عياض عبد الرحمن الدوري: ٤٧.

والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، وتباينت دلالاتها بحسب مناسبتها في النص القرآني[1].

من ذلك قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ آل عمران: ١٠٦ ـ ١٠٧، وقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴾ فاطر: ٢٧، وقوله تعالى: ﴿ اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ ﴾ الحديد: ٢٠، وقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴾ الحج: ٦٣، وقوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ ﴾ طه: ١٠٢.

أمّا ما ورد من ألوان في الأحاديث النبوية الشريفة فكثير، لذا سأورد بعضاً منها في إشارة إلى دلالاتها المختلفة، تبعاً للمناسبة التي اقتضت قول الحديث.

من ذلك قوله ﷺ: ((إني لأرجو أن تكونوا شطر أهل الجنة، وسأخبركم عن ذلك، ما المسلمون في الكفار إلاّ كشعرة بيضاء في ثور أسود، أو كشعرة سوداء في ثور أبيض))[2]، وقوله ﷺ: ((أعطيت خمساً لم يعطهن أحد قبلي، كان كلّ نبي يبعث إلى قومه خاصة، وبعثت إلى كل أحمر وأسود...))[3]، وفي الحديث الذي روي عن

(١) ينظر: اللون في القرآن الكريم دراسة لغوية نحوية دلالية، نضال حسن سلمان، (أطروحة دكتوراه)، كلية القائد لتربية البنات، جامعة الكوفة، ١٩٩٧م: ٣٦ ـ ٣٨، ودلالة الألوان في آيات القرآن، د. أحمد عطية السعودي، مجلة الحكمة، العدد: ٢٠، ١٤٢١ هـ: ٣٧٢ ـ ٣٨٢، ودلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، د. عياض عبد الرحمن أمين الدوري، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج: ١، المجلد: ٥٠، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٣م: ١٣٨.

(٢) صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري: ١/ ٢٠٠.

(٣) المصدر نفسه: ١/ ٣٧٠.

عبد الله بن عمرو بن العاص، أنّه قال: رأى رسول الله ﷺ عليَّ ثوبين معصفرين[١]، وهو يدل على اللون الأصفر، فقال: ((إنّ هذه من ثياب الكفار فلا تلبسها))[٢]، وقوله ﷺ: ((من حلف بيمين آثمة عند منبري هذا، فليتبوأ مقعده من النار، ولو على سواك أخضر))[٣].

استمدّ كثير من شعراء العصر الإسلامي والأموي دلالاتهم اللونية على وفق المنظور الذي رسمه التغيير الجديد الذي طرأ على المجتمع العربي آنذاك، وهو بزوغ فجر الإسلام وما حمله من قيمٍ دينية وأخلاقية، وجدت صداها في الشعر، كما كان بيّناً في غير ذلك من مناحي الحياة.

ثم كان بعد ذلك العصر العباسي والأندلسي، وهما يمثلان فترة ازدهار الحياة بمختلف نواحيها، لاسيّما الأدبية، ومن بينها الشعر بكلّ صوره وتشبيهاته وحضوره الراسخ في المخيّلة الإبداعية، على اختلاف مشاربها.

يأتي هذا المزج بين العصرين ـ العباسي والأندلسي ـ نتيجةً لتقارب نمط الحياة من ناحية المدة الزمنية، والمنبع الثرّ الذي يستمدّ منه الطرفان، ممثلاً بالشعر الجاهلي من جهة، والقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة من جهة أخرى، ومن ثم الظروف المحيطة بهما وما اشتملا عليه من تطوّر حضاري واسع، شمل كلّ الميادين؛ الثقافية، والحضارية، والاجتماعية.

وممّا لا شكّ فيه أنّ بواعث التطوّر التي اتّسم بها العصر الأندلسي كانت ذات أثر عميقٍ في نفوس الشعراء، فظهر ذلك في أشعارهم، فضلاً عن الفكر المشرقي الذي حملوه معهم حين دخولهم الأندلس، إذ لا يمكن الفصل بين موروثهم، وما تتمتّع

---

(١) العصفر نبات... وهو الذي يصبغ به... وقد عصفرت الثوب فتعصفر. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (عصفر).

(٢) صحيح مسلم: ٣/ ١٦٤٧.

(٣) سنن ابن ماجه، ابن ماجة أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني: ٢/ ٧٧٩، ويقول محقق الكتاب (محمد فؤاد عبد الباقي): ولعل التقييد بالأخضر بناء على أنه يستبعد الاختصام بين العاقلين في مثله.

به شخصيّاتهم من أصول تضرب جذورها إلى عمق الثقافة المشرقية، لكنّ تطوّر الحياة، وتغيّر البيئة، كان له الأثر الأبرز في تكوين ملامح الشخصية الأندلسية فيما بعد.

خضعت المفردة اللونية في الشعر الأندلسي إلى شكل من أشكال التجديد، وذلك من خلال استلهام مشاهد الطبيعة التي ألقت بظلالها على شعرية الألفاظ اللونية، فغدت معلماً بارزاً يشار إليه كلّما مرّ ذكر الأندلس، وإن كان بعض الباحثين يرى أنّ الشعر الأندلسي لا يترك أثراً دائماً في النفس بسبب ما يحويه من ألوانٍ مختلفة، وصورٍ وتشبيهاتٍ متتالية[1]، وهو قول مردودٌ بما تشهد عليه نصوص أدبية بقيت علامة فارقة في الأدب الأندلسي، كانت وما زالت ترددها الأجيال إلى وقتنا الحاضر، منها على سبيل المثال لا الحصر، نونية ابن زيدون، وسينية ابن الأبار، ونونية أبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس.

((وإن يكن الشاعر العباسي قد وضع إحدى رجليه على تراثه والأخرى على بيئته العباسية الجديدة فإنّ الأندلسي كانت روافده ثلاثة: رافد التراث ـ الجاهلي والإسلامي والأموي، ورافد المعاصرة العباسي، ورافد البيئة الأندلسية الجديدة))[2].

من هذا المنطلق؛ تأتي أهمية اللون في الأدب العربي عموماً، والأندلسي خصوصاً، إذ يعمل على تقديم مدركات حسية ترتفع بأدائها إلى مستوىً متطلّب، يُبرز القيم الجمالية للنصّ من خلال تعدد أبعاده الدلالية، وانفتاحها على تجلّيات اللفظ اللوني الصريح، والموحيات اللونية، وظلال الألوان، وانعكاسات اللون، والضوء والنور.

(١) ينظر: تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل جنثالث بالنثيا، نقله عن الاسبانية: حسين مؤنس: ٤٧.
(٢) اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، د. أحمد مقبل محمد المنصوري: ٤٠.

الفصل الأول

اللون في البناء الموضوعي

المبحث الأول

اللون ودلالته في الأغراض التقليدية

أ ـ اللون في شعر المديح:

يعدّ المديح أحد أهمّ الأغراض الشعرية التي نظم الشعراء عليها، واختلفت أحاسيسهم ومشاعرهم ما بين الصدق والتملّق، أو التكسب، أو الحثّ على فعل مكارم الأخلاق، فهو يعنى بذكر المناقب والصفات، وتمجيد الممدوح وتخليد شجاعته وشدّة بأسه[1]، ولم يخرج عن تعداد القيم الاعتبارية التقليدية للمدوحين، حتى يقتدى بها وتكون مثالاً ومعياراً يهتدي إليه الناس، فتوارث الشعراء عن أسلافهم المعاني والقيم الشائعة نفسها، من وصف الممدوح بالقوة، والإقدام، والكرم، والنسب الشريف، حتى يصل الأمر إلى جعل الممدوح هو الرجل المثال في احتواء تلك الصفات[2].

ولسنا في هذا الموضع بصدد الخوض في أصول فنّ المديح في الشعر، أو تتبع تاريخه والوقوف على من اشتهر به، لكن الحديث عن المديح يستلزم ذكر صفات الممدوحين وارتباطها بالألوان ـ موضوع الدراسة ـ؛ ذلك أنّ كثيراً من تلك الصفات تُبنى على أساسٍ لوني بيّن، كصفو السريرة ونقائها، ووضاءة الوجه وإشراقه، وتشبيهه بالبدر أو غير ذلك من دلالاتٍ لونيةٍ أخرى صريحة أو غير صريحة.

وقد يكون المديح مرتبطاً بالطبيعة ومن ثم باللون؛ لأنّ الشاعر يستبدل المقدمة التقليدية بمقدمات وصف الطبيعة ووصف الرياض وما شاكلها، ومن الطبيعي أن

(١) ينظر: فنّ المديح وتطوّره في الشعر العربي، أحمد أبو حاقة: ٥ ـ ٧.
(٢) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس، د. محمد مجيد السعيد: ١٠١، وقصيدة المديح في الأندلس وقضاياها الموضوعية والفنية (عصر الطوائف والمرابطين)، د. أشرف محمود أبو النجا: ٢٨.

تحوي هذه المقدمات على الألوان المبهجة، ومن ثم يكون المزج بين أوصاف الطبيعة ومناقب الممدوحين[١]. فالتصوير اللوني والاحتفاء بالتشكيل اللوني في شعر الأندلسيين مزج بين صفات الطبيعة وصفات الممدوح، وقد كان أرحب خيالاً لديهم، فكان الشاعر يربط بين ألوان الطبيعة وشعر المديح

من بين الأبيات التي يستظهر فيها الشاعر عظمة الملوك و هو في معرض المدح قول (إبراهيم بن الحاج النميري[٢] ت٧٩٣هـ)[٣]:

خير الملوك التي جلّت علاً فغدت حمراً وقائعها بيضاً أياديها

إذ يسعى الشاعر إلى إغداق لونين في إبراز صورة المنزلة الرفيعة التي يتبوّؤها الملك وهو يخوض غمار الوقائع التي تتشرب بلونٍ أحمر يطغى على مشهد المعركة التي أثخن فيها بدماء العدو، إذ منح هذا اللون هنا صورة حوّلت المعركة إلى سلسلة من الانتصارات المتلاحقة، إذ تُضرّجُ الرايات بدم الأعداء ويُنال الفوز فيها. أمّا أيادي الممدوح فهي بيضاء على الرغم من طغيان المدّ الأحمر على المشهد، فهم ـ أي الملوك ـ لهم صنائع فضل وإحسان على الآخرين تتسم بالنقاء، لذا لا يتداخل اللون الأبيض والأحمر على الرغم من تقاربهما في ذاكرة المتلقي، فالصنائع الأولى في سياقها الحربي، والصنائع الثانية في محيطها بين الأهل والرعية.

إنّ منزلة العلا والرفعة تدرّجت صعوداً من خلال هذين اللونين، فصارت حلةً مرتبطة بذكر الملوك؛ لأنها تبرز خصلتين مهمتين هما: صنائع الحرب، وصنائع الخير المتمثلتين بدفع الأعداء والعيش بأمان.

(١) ينظر: ملامح الشعر الأندلسي، د. عمر الدقاق: ٢١٥.

(٢) إبراهيم بن عبد الله بن إبراهيم النميري، أبو القاسم، المعروف بابن الحاج من كبار الكتاب. ولد بغرناطة، وارتسم في كتاب الإنشاء سنة ٧٣٤ ثم رحل إلى المشرق فحجّ وعاد الى إفريقية فخدم بعض ملوكها ببجاية وخدم سلطان المغرب الأقصى. ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي: ١/ ٤٩.

(٣) ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، تحقيق: د. عبد الحميد عبد الله الهرامة: ٢٠٦.

أفاد الشاعر من اللونين في جعل المشهد منيراً بانتقائهما، وهما اللذان يؤطران لوحته ويحملان المتلقي على التآلف معهما، ومع دلالتهما المعروفة من ناحية تسليط الضوء على معنى دون آخر، حتى يظهر الممدوح بأبهى حلّة(١).

وعلى الرغم من تكرار الصورة في الشعر العربي، إلاّ أنّ الشاعر جعل الشطر الثاني موقوفاً على مشهد لوني يمثّل لافتة تبرز طبيعة هذه الألوان ودلالتهما العميقة في التراث الشعري العربي.

وفي موضع آخر يركّب الشاعر نفسه صورة اللون في لوحة يستقيها من مشاهد الحرب التي تبيّن فعل الممدوح فيقول(٢):

إذا شــكّ بــالخطيّ درع منــازلٍ علـى طرفـه والنقـعُ فيـه دمٌ يجـري

أرى أسـمراً فـي أزرقٍ فـوق أبـيض علـى أدهـمٍ فـي أدكـنٍ وهـو محمـرِّ

يبرز في هذه الأبيات تداخل حركي لوني يعمل في النفس البشرية وذاكرتها التي تلتقط الصور الأخاذة فعلاً آسراً، إذ يمتزج اللون الذي أراد له الشاعر أن يكون متحركاً حينما أردف وهو يذكر حركة رمح الممدوح القاتلة والنافذة عبر الدرع إلى جسد العدوّ، إذ النجيع ينساب من جسده، حينها يختبر الشاعر لعبة الألوان التي تتوالى من تتابع ـ أسمراً في أزرقٍ فوق أبيضٍ ـ وكأنّها توالي ضربات الرمح النافذ في الجسد والمتلقي لها.

تكتمل صورة الانتصار والتفوّق على الخصم في مشهد يظهر العلوّ ـ على أدهم في أدكن ـ وكلّها جاءت ألواناً تظهر دلالات التفوّق والانتصار، إذ مثّل للرمح باللون الأسمر المزرق، أي القاتل، ثم ذكر سمة التفوّق بالأبيض والأدهم والأدكن لفرس الممدوح، وأفضى من جراء هذا الفعل الذي انقضّ به على خصمه إلى اللون الأحمر الذي يبرز صورة القتيل المضرّج بدمه.

(١) ينظر: المديح، سامي الدهان: ٦.
(٢) ديوانه: ١٠٧.

هيمن اللون بتنوّعاته على البيت الثاني؛ ممّا جعل المشهد متحركاً بألوانٍ تمايزت بين تدرّجات مختلفة، إلاّ أنها لم تفقد على الرغم من اختلافها قوة المزج، وجاءت دلالتها واضحة على نحو يستفيد منه الممدوح في بيان فعله وفعل فرسه ورمحه.

وفي موضع آخر يقول (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧هـ) مادحاً[١]:

واحمرَّ حدّ السيف من أثر الوغى فيه لمن عاداك موتٌ أحمرُ

والبيض عادت بالدما محمرةً وبها فلول وقعها لا يُنكرُ

يصدّر الشاعر بيتيه - في معرض المديح - بلونين هما الأحمر والأبيض، وينسج منهما تداعٍ لحركة ذهاب وإياب تتمثلان بالفعل وردّة الفعل، إذ يبرز الأثر والنتيجة من جراء استعمال السيف في القتل لعدوّ الممدوح، إذ صدّر البيت بالأحمر وختمه به، وما بينهما هو أثر الوقيعة في العدوّ، إذ أسدل ستار الموت على خصمه، ثم يأتي على الرايات البيضاء المنتصرة التي تتشرب بدماء الأعداء، وهي تمثّل دليلاً على هذا النصر الذي نال به الممدوح الرفعة والثناء، وهذه الصفات تستمد أصولها من تاريخ البطولة العربية في الحروب، من ناحية البسالة والشجاعة وسفك دماء الأعداء[٢].

تمكن الشاعر من تناول رمزين من رموز الانتصار هما السيف والراية، وأضفى عليهما لونين أبرز من خلالهما صورة النصر، وهما الأحمر والأبيض، فالأول الذي كسا به حدّ السيف ليظهر النتيجة التي آلت إليها المعركة، وهو الموت الأحمر، إذ استعمل له صفة تدلّ على المبالغة في هول الموت وبشاعة مظهره وأثره في النفس، ثم خفف من هذا الأثر في البيت الثاني، إذ جعل البيضاء - وهي الراية - متوّجة به ومعلنة النصر.

(١) ديوان ابن زمرك الأندلسي، حققه وقدم له ووضع فهارسه: د. محمد توفيق النيفر: ٤٥.
(٢) ينظر: البطولة في الشعر العربي، د. شوقي ضيف: ١٦.

برع الشاعر في استعمال فعل (احمرّ) لحدّ السيف، وصفة (أحمر) للموت، واسم المفعول (محمرّة)، إذ أظهر في الأول قوة الفعل، وفي الثانية الموت المحقق بالصفة الملازمة، وفي الثالثة اسم المفعول بدلالة اسم الفاعل والدال على الأثر المتبقي والشاهد على مآل الصراع الذي توّج الممدوح منتصراً.

وفي موضع آخر يأتي (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨ هـ) على ذكر اللون فيشبه الممدوح بصورة الشهاب المكللُ بالنور الذي يخترق الليل المظلم، وكأنّه خارج من وراء الحجب بعد أن تكشّف عن الليل ستاره الحالك الظلمة والسواد فيقول[١]:

شـهابٌ لـو انّ الليـل ألـبس نـوره نضـا معطفيـه مـن ثيـاب الغياهـبِ

إنّ هذه الصورة المنبثقة من ذاكرة الشاعر والمرسلة إلى ذاكرة المتلقي تنبئ عن حركة مشبعة بالنور والظلمة؛ ذلك أنّ التمايز بينهما يجعل الصورة وثّابة حيّة نافذة في دواخل النفس، إذ استطاع الشاعر أن يصوّر بها ممدوحه بأنّه النور الذي ينفي الظلمات، ويؤسس لحالة جديدة.

إنّ الشاعر لم يستعمل الألوان الصريحة، لكنّه أوحى بقوة أثر النور والظلمة، وجاء بمشهد رائع من خلال حركة الشهاب الذي ينشر النور والضياء على خلفية الظلام.

أمّا (ابن عسكر الغساني[٢] ت٦٣٦هـ) فيتناول اللون بصورة مغايرة عن سابقه فيقول[٣]:

مـن آل سـالم مـن قـومٍ لهـم حسـبٌ يضـيء كالبـدر جلّـى ليلـة الظلـم

وإن تكـن صـفة للشـعر تجمعهـا فلـيس حمـرة خـدٍّ كـاحمرار دمِ

(١) ديوان ابن الزقاق البلنسي، تحقيق: عفيفة محمود ديراني: ٧٦.
(٢) محمد بن علي بن الخضر بن هارون الغساني، أبو عبد الله، المعروف بابن عسكر: أديب، نبيل، عالم بالتأريخ والحديث. من أهل مالقة. ولي قضاءها نيابة ثم أصالة، وحسنت سيرته، فاستمر على ذلك بقية عمره. له شعر حسن، وكتب. ينظر: الأعلام: ٦/ ٢٨١.
(٣) ابن عسكر الغساني المالقي (ت٦٣٦هـ) حياته وآثاره، د. محمد بن عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣٣، العدد: ٤، ٢٠٠٦م: ١١٥.

يمثّل الشاعر حسب الممدوح بالبدر الذي أزاح الظلام بنوره، و هذا إظهار لمنزلته، فهو كقمرٍ يدور في فلك مظلم ينير ما حوله، ويكفيه ذلك من فخر.

وفي البيت الثاني يعرّج الشاعر على ذكر الصفات التي أسهمت بتبوّئه هذه المرتبة السامية، فيستعمل الألفاظ اللونية (حمرة الخدّ وحمرة الدم)، إذ يبيّن أنّ الممدوح يبرز عن غيره في علوّ شأنه، وأنّه مشغول بطعن الأعداء وتخضيبهم بالدم، لا كغيره ممن تلهيهم حمرة الخدود، فأشرك الخدّ والدم في صفة الاحمرار، مع أنّ الاختلاف واضح بينهما، وإن كان السياق الشعري قد جمعهما معاً، وفي ذلك التفاتة نادرة من الشاعر في توكيد هذا الاعتبار لممدوحه بتوظيف لون الاحمرار لأمرين متباينين، فاحمرار الدم صفة لازمة فيه من طبيعته، واحمرار الخدّ صفة طارئة عليه.

وفي موضع آخر يركز (ابن اللبانة ت٥٠٧هـ) في مدحه على مفردة الأبلق[١] فيقول[٢]:

شُـهِرت عـلاك فمـا يشـار لغيرهـا والخيـل أشـهرها الجـواد الأبلـقُ

فاللون الأبيض جاء في آخر البيت وكأنّها المفردة التي اختزلت كلّ شيء في الممدوح وإن كانت صفة للجواد الذي غالباً ما يكون عليه الممدوح في المعنى الحسي والمجازي، وإن جاء هنا بمعناه المادي المتمثّل بالفرس، إلاّ أنّ عائديته تشير إلى منزلة الممدوح السامية وصورته النقية البيضاء التي تأسر العيون وتجعلها ضمن هذا الفضاء المحدد ـ بعلا الممدوح ـ وليس شيئاً آخر.

منح الشاعر بيته طاقة شعرية باستعماله لتعبيرات يسيرة، إلاّ أنّها تدلّ على إمكانية في التوصيل؛ كونها تستند على صورة ثابتة في ذهن المتلقي، و هي الجواد الأبلق، إذ يمثّل أنموذجاً مثالياً للرفعة والسموّ عند العربي الذي اعتاد على هذا الوصف بعد أن عايشه في التراث الشعري العربي، ولاسيما الأندلسي.

(١) البلَق: بلَقُ الدَّابَّةِ. والبَلَقُ: سَوَادٌ وَبَيَاضٌ. لسان العرب، مادة (بلق).
(٢) ديوان ابن اللبانة الداني، أ. د: منجد مصطفى بهجت: ١٧٦.

ويخرج (ابن الأبار ت٦٥٨ هـ) بمشاعر مختلفة في تناوله لصورة ممدوحه وارتباطها باللون فيقول[١]:

يَصِلُ ابْتِساماً في الوَغَى بِطَلاقَةٍ كَرَماً وَوَجْهُ اليَوْم أرْبَدُ[٢] أسْفَعُ[٣]

فَكَأَنَّما النَّقْعُ المُثارُ دجُنَّةٌ وَكأنَّ غُرَّتَهُ صَباحٌ يَسْطَعُ

إذ يمايز من خلال ثنائية تتخلل البيت الواحد، فيظهر في صدر البيت النور الساطع جلياً مجسداً بابتسامةٍ مشرقة تنير أسارير وجه الممدوح، وكان عجز البيت مختوماً بلفظتين لونيتين هما: الأربد والأسفع، من جراء خوضه الوغى. وفي خضمّ الغبار الملتفّ (دجنةً) بان نور جبهته يسطع ضياءً كأنّه صباح أبلج.

التفت الشاعر إلى سمتين أساسيتين هما موضع الابتسامة، والغرة، وكثّف حولهما صورة الغبار والدجنة؛ ليبرز من خلال ذلك صورة الممدوح التي جعلها متحركة داخل مشهد البيتين باستعماله للفظتين تدلان على اللون والحركة، وهذا ما يظهر الأثر في نفس المتلقي وكأنّه حقيقة حاصلة، وهو يدلّ على حيوية التصوير لدى الشاعر، إذ جعل المشهد الشعري نابضاً بالحياة.

ومن مواطن ذكر اللون مرتبطاً بالمديح قول (ابن اللبانة ت٥٠٧هـ)[٤]:

فكأنما الإصباح تحتك أشقرُ وكأنما الإظلام تحتك أدهمُ

وكأن خاطفة البروق قد التظت صفحاتُ سيفك قد علاهَن الدمُ

تهوى قناك الطير فهي وراءها تهوي لتبصر حين تطعن تطعمُ

---

(١) ديوان ابن الأبار، قراءة وتعليق: د. عبد السلام الهراس: ٣٥٣.

(٢) الرُّبْدَةُ: الغُبرة؛ وَقِيلَ: لَوْنٌ إِلى الْغُبْرَةِ، وَقِيلَ: الرُّبْدَةُ والرُّبْدُ فِي النَّعَامِ سَوَادٌ مُخْتَلِطٌ، وَقِيلَ هُوَ أَن يَكُونَ لَوْنُهَا كُلُّهُ سَوَادًا. لسان العرب، مادة (ربد).

(٣) سفع: السُّفْعةُ والسَّفَعُ: السَّوادُ والشُّحُوبُ، وَقِيلَ: نَوْع مِنَ السَّواد لَيْسَ بِالْكَثِيرِ، وَقِيلَ: السَّوَادُ مَعَ لَوْنٍ آخَرَ، وَقِيلَ: السَّوَادُ المُشْرَبُ حُمْرة. لسان العرب، مادة (سفع).

(٤) ديوانه: ٢٠٠.

يجسّد ابن اللبانة صورة شعرية لوذية ذات أبعاد يحمّلها معانٍ تعجّبية تزخر بها صورة الممدوح، مبيّناً عظمتها وبهاءها، فيستعين بمظاهر الطبيعة الساكنة والمتحركة، وبألوانٍ متنوعة، إذ البرق يشابه سيف الممدوح، ومن ثم ترصد الطيور هذا المشهد وتواكب حركة الضرب والطعن، فهي الشاهد على الوقيعة.

قدّم الشاعر لمقطوعته مدركات لوذية عزز بها ما يريد أن يقوله في آخرها (البيت الثالث)، وهذا من متطلبات تهيئة الشاعر للمشهد باستعمال اللون في جوٍّ يتّسم بالحركة والقوة، إذ جعل الإبصار للطير وهو يراقب هذا المشهد الملتقط بدقة وشفافية.

أمّا ابن (السيد البطليوسي ت٥٢١هـ) فيقدّم صورة يُلمس منها الجمال المعنوي الذي خلعه على ممدوحه فقال(١):

لدى ملك ما لاح ضوءُ جبينهِ بجنحِ الدُجى إلاّ كفى مطلع البَدرِ

ومتّقدِ الآراءِ لو جالَ في الوغى بخاطرهِ أغنى عن البيضِ والسمرِ

ولولا اضطرام البأس فيه غدا القنا براحته يهتزّ بالورق الخضرِ

أفاد الشاعر من التراكيب التي تشي بالنور والألوان كالأبيض والأسمر وموحيات الأحمر في مفردة الاضطرام، وكذلك الأخضر في (الورق الأخضر)، وكانت هذه البنى اللونية مكملات تؤطر اللوحة التي أبرزت صورة الممدوح على هذا النحو، وعلى الرغم من كونها مكملات مادية، إلاّ أنّها جسّدت الجانب الآخر حين أظهر الوصف الذي خصّ به الممدوح من خلال التعبيرات المجازية. فالشاعر يرجّح الجانب السياسي في ممدوحه، المتمثل برجاحة الرأي والحلم والحكمة؛ مما أغنى عن البيض والسمر كناية عن الحرب والقتال، فهو يسوس الناس ويحكمهم برجاحته، وعندما أحسّ الشاعر بأنه ربما يسيء إلى الملك بتركه القتال، أسند إليه القدرة على

(١) ابن السيد البطليوسي اللغوي الأديب (٤٤٤هـ - ٥٢١هـ)، د. صاحب أبو جناح: ١٢١.

اضطرام البأس عبر استعمال (لولا) التي من معانيها وجود الشرط وانتفاء الجواب، الذي يستحيل فيه القنا براحته عوداً أخضراً مكسوّاً بالورق.

ويأخذ اللون طابعاً آخر في المديح لدى (ابن جابر الأندلسي ت٧٨٠هـ) حين يقول[١]:

تشتكي الصّفر من يديه وترضى الـ سمر عن راحتيه عند الحروبِ

أحمر السيف أخضر السيب حيث الـ أرض غبراء من سواد الخطوبِ

إذ يأتي الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية بتشكيلة لونية بثّها موزّعة بين الشكوى والرضى، فالدنانير الذهبية ـ الصفر ـ تشتكي كرم يدي الممدوح الذي لا يدّخرها، أمّا الرماح فارتضت مفارقتها وقت الحروب، وأشار الشاعر إلى ممدوحه بأنّه أحمر السيف، دلالة على كثرة فتكه بأعدائه من أثر الدماء، وأنّ عطاياه كست الأرض خضرة لاتساعها على الرغم من شدة سوادها جرّاء الخطوب التي ألمّت بها.

استعمل الشاعر في البيت الأول وحدات لونية دالة على صيغ الجمع في البيت الأول، وهي الصفر والسمر، وكانت تمثّل البنى الأساسية التي يشعّ منها معنى البيت، وتُظهر مكانة الممدوح. أمّا البيت الثاني فاستعمل فيه صيغة (أفعل) للدلالة على عمق الأثر الحاصل من هذا الممدوح ما بين الحزم في المعركة، والكرم في العطاء، وقد أفادت خاصية المدح من هذا التلوين الموشّى بألوان تتناسب مع التراكيب التي جاءت قانية في مقاصدها، وكانت موفقة في توظيفها؛ ممّا أنتج عنها أثراً يبرز صورة الممدوح وأفعاله.

وفي موضع آخر يقول (ابن حمديس ت٥٢٧هـ)[٢]:

وكَسَتْ أسيافُهُ عاريةً ذُلّ أهْلِ السبتِ أهلَ الأَحَدِ

ذو يدٍ حَمراءَ مِن قَتلهِمُ وهيَ عِندَ اللَّه بَيضاءُ اليَدِ

(١) شعر ابن جابر الأندلسي، صنعه: د. أحمد فوزي الهيب: ٢٨.
(٢) ديوان ابن حمديس، صححه وقدّم له: د. إحسان عباس: ١٤٠.

إذ يتّخذ من صورة اللونين الأحمر والأبيض اتّجاهاً في النظر إلى طبيعة اللون عند توظيفه كالفتك بالأعداء، إذ يصفه بأنّه ذو يد حمراء في قتل أعداء الإسلام، وكنّى ببياض اليد للدلالة على قبولها عند الله؛ ذلك أنّها دافعت عن حمى الإسلام.

وهذا التساوي في الدلالتين على الرغم من اختلاف اللونين يظهر توكيد صورة الممدوح لتكرار المعاني وإن جاءت بصورة تخالف إحداها الأخرى، وأنّ التمايز جرى من خلال لفظتي (حمراء وبيضاء) اللتان اعتمد عليهما البيت، وهو ما يثبت قوة التعبير والركون إلى المقصد الديني في إحالة العبارة إلى لفظ الجلالة (الله)..

(وهي عند الله بيضاء اليد).

ومن الشعراء الذين ظهر اللون في شعرهم مقترناً بالمديح (الأعمى التطيلي ت٥٢٥هـ)، إذ يقول[١]:

وما احمرَّ إلاّ من صِيالِكَ مَعْرَكٌ ولا اخْضَرَّ إلاّ من نَداكَ جَنَاب

يتحسس الشاعر اللون في فضاء الشعر على أنّه تأسيس بارز لتقنيات الصورة التي أوردها في ممدوحه، فلفظتا (احمرّ واخضرّ) تدلان على سموّ منزلته ورفعته، على الرغم من مجيئهما بأسلوب الاستثناء، وهو ما لم يقيّد معناهما، بل منحهما بعداً دلالياً أعمق. فاللون الأحمر طغى على المشهد الذي رسمه الشاعر في صدر البيت، وما كان ذلك إلاّ من صولات الممدوح في أرض المعركة، إذ إنّه قصر احمرار الأرض على شدة بأس هذا الفارس.

أفاد الشاعر من شمولية معنى اللون الأخضر في تبيان أثر كرم الممدوح، ذلك لأنّه ((يدلّ على الحياة والشباب ويحرر النفس ويوجّه الشعور نحو الشيء الأبدي))[٢]، ثم أفاد من الدلالة المتحصلة من تشديد حرف الراء في لفظتي (احمرَّ

(١) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشّحاته، تحقيق: د. إحسان عباس: ١٢.
(٢) الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي: ٨٢.

واخضرَّ)، ففيهما إشارة إلى اتّساع عطائه وحسن بذله، و هذا البيت من قصيدة قيل بأنّها أجمل ما قاله التطيلي في هذا الممدوح(١).

أمّا (ابن حربون ت٥٧٠ هـ) فيجعل إشراق الأرض ناتجاً عن نور ممدوحه الذي سطع في أفق السماء، فجلّى كل الغياهب(٢):

وأشـــرقت الأرض عـــن نـــوركم فلـــم يبـــقَ فـــي أفـــقٍ غيهـــبُ

مهّد الشاعر في معرض مدحه لممدوحه باستعمال حرف الواو الذي كان فاتحةً لأفق الإشراق بالنور على الأرض، وكأنّه الشمس تكسف كلّ الكواكب وتنير كلّ الآفاق، وكأنّ الأرض لم تحضَ بهذا الدفق المنير من قبل.

وفّق ابن حربون في إظهار صورة لونية بغياب لفظ اللون الصريح، إلاّ أنّها تمثّل الصدارة في فلك الألوان؛ لأنّها إشراق مكللٌ بالنور.

ويصوّر (أبو عامر بن مسلمة ت٥١١هـ) ممدوحه على شاكلة شعراء الأندلس من جهة معالجة الغرض الشعري، فيبتدئ بوصف الطبيعة فيختاره موضوعاً لمقدمة قصيدته فيقول(٣):

أرى فـي البهـار النرجسـي تلألـؤاً عيـون الـورى مشـغوفةٌ بالتماحـه

كأن الرياض الخضر صغن لباسه بشـكلين مـن مـاء الغمـام وراحـه

أو الـدهر رداه سـروراً بشخصـه رداءيـن مـن إسـفاره وصـباحه

فحلتـــه فـــي لونهـــا ذهبيـــة وفضـــيةٌ أثنـــاء عقـــد وشـــاحه

جمـال بـه حـل الربيـع عـراره ومنـه كسـى لا شـك نـور أقاحـه

(١) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فذية)، د. محمد عويد الطربولي: ٣٨.
(٢) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي، جمع وتوثيق ودراسة: د. علي الغريب محمد الشناوي: ٧٧.
(٣) شعر أبي عامر بن مسلمة، صنعة: د. هدى شوكت بهنام، مجلة المورد، المجلد: ١٨، العدد: ٢، ١٩٨٩م: ١٥٥.

كما قد تحلى الدهر من بعد عطلةٍ بجود ابن عبادٍ وفضل سماحه

به نيلت الآمال في كل بغيةٍ وبوشر برد الأمن تحت جناحه

يمدح أبو عامر بن مسلمة ابن عبّاد (ذي الوزارتين) بقصيدةٍ طرّزها بألوان كثيرة زاهيةٍ وبرّاقة غلبت على جوّ القصيدة وأركانها، فهو يبدأ المشهد بمنظر البهار والنرجس المتلألئ، ثم يستهلّ مدحه مشبّهاً لباس الممدوح بالرياض الخضر المحببة للنفس، وأضفى على ذلك المنظر تجلّيات الدهر الذي استقبله فرحاً، إذ أفصح عن نوره وصباحه، فحلّة الممدوح أصبحت ذهبيةً مفضضةً عند الوشاح، وكأنّ الربيع حلّ بأزهاره ونوّاره، وكأنّ الدهر قد تحلّى بسماحة ابن عبّاد، فأصبح أكثر بهاءً، فعمّ الأمن والأمان في نفسه وفي معيشته.

أراد أبو عامر بن مسلمة أن تكون قصيدته فضاءً زاخراً بالألوان وموحياتها ودلالاتها العميقة التي لا تدع مجالاً للنفس أن يغزوها شيء آخر سوى النور الذي تتّشي وتتشرّب به، فحاله في ذلك حال بقية الشعراء الذين عمدوا إلى ((استغلال الطبيعة في مطالع قصائدهم، يضعونها تيجاناً على رؤوسها، ويقتبسون من أزهارها وشياً يطرّزون به ما يخلعون على ساداتهم من حلل الثناء))[1].

ارتكزت القصيدة على وحداتٍ بنائيةٍ لونيةٍ كان لها طابع الهيمنة على جوّ القصيدة جاءت من خلال ألوان الأزهار والرياض الخضر، والماء وما يضفيه على المشهد من أبعاد تصويرية رائعة، وكذلك المعدنين الثمينين (الذهب والفضة) بلونيهما المتداولين في التعامل.

ثم ينعطف الشاعر إلى الربيع وآفاقه الرحبة بكلّ ما حوى من تكوّنات الصورة والتصوير وأثر ذلك في النفس، إذ يشيع فيها السكون والأمان.

(١) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر (عصر ملوك الطوائف)، د. سعد إسماعيل شلبي: ٧٤.

وفي موضع آخر يقول (ابن فركون ت٨٢٠هـ)[١]:

كأنّ سَنى الصُّبْحِ وجْهُ ابنِ نَصْرٍ إمـــامِ الهُـــدَى المَلِـــكِ المُرْتَضـــى

وإنّ مُحيّـــــاهُ مَهْمـــــا بَـــــدا أعـــادَ ظـــلامَ الـــدُجى أبْيَضـــا

يقدّم ابن فركون مدحاً متداولاً لممدوحه ابن نصر، إذ يرصد سنى الصبح لوجهه المنير، وإنّ صورته ستحيل الظلام القاتم إلى بياضٍ ونورٍ في كلّ تحوّلاته، وفي هذه الالتفاتة أظهر الشاعر هيبة ممدوحه (إمام الهدى الملك المرتضى)، إذ إنّه قادر على جلاء الظلام وإحالته إلى بياض.

أفاد الشاعر من مفرداتٍ أوحت باللون، منها (سنى الصبح، وظلام الدجى) و(أبيضاً)، وكان التوصيف للملك هادئاً ورزيناً يليق به، إذ جاءت العبارات اللونية متّزنة ومعهودة وغير مخالفة لما هو معتاد، فضلاً عن ذلك فقد كان للتشبيه المقلوب في مطلع البيت الأول صدىً جميلاً أبرز صورة الممدوح بشكلٍ جميل.

لم يكتفِ الشاعر بذلك، بل حرّك المشهد في البيت الثاني وجعله دافقاً بالحياة في قوله: (ظلام الدجى أبيضا)، وهما متضادّان أبرزا الصورة وأثرها في النفس.

اللون في شعر المديح النبوي:

تغنّى الشعراء في مختلف العصور بممدوحيهم، وخلعوا عليهم ألواناً من الصفات، فوصفوهم بالشجاعة والبسالة والإقدام والكرم والحمية والغيرة وغيرها من الصفات الطيبة، وفيهم من صدق بوصفه نظراً لإعجابه بالممدوح، أو أنّ شهرته حقيقة راسخة لا يمكن إغفالها، وفيهم من تملّق ليصل إلى غاية معينة، كطلب المال، أو المنصب أو غيرها من حوائج فانية.

من جهة أخرى نرى كثيراً من الشعراء يسلكون سبيلاً آخر في اختيار الممدوح، ممدوح لا يبتغون بمدحه عرضاً فانياً، بل يدّخرون بحبّه الأجر والثواب

(١) ديوان ابن فركون، تقديم وتعليق: محمد ابن شريفة: ١٩١.

عند الله ﷻ، ألا وهو الرسول الكريم محمد ﷺ، إذ يلجأ الشعراء إلى مدحه ﷺ إعجاباً وشوقاً لشخصه الكريم، أو بذكر نسبه الشريف، أو تعداداً لصفاته المثلى ومعجزاته، أو طلباً للشفاعة والدعاء، فصفاته أكبر من أن تحصى؛ لذلك استقى الشعراء معانيهم وصورهم من هذا الغرض الشعري، فراحوا يتفنّنون في مدائحهم ويعارضون بغيرها من المدائح.

وما يمكننا أن نلحظه على هذا الفن المنبثق عن غرض المديح الأصلي، هو أنّ المدائح النبوية ((لا تصدر إلاّ عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص، والإيمان العميق بصدق الرسالة المحمدية، والخصال الجيدة التي يتحلّى بها النبي ﷺ))[1].

إنّ الشعراء لا يختلفون في الإجماع على روعة الصفات المحمدية؛ لذا فالشعر هنا يكتسب صفة الصدق في التعبير عمّا يختلج في النفس من مشاعر تُسهم في رسم الصورة الشعرية المبتغاة من هذا المديح، وتحقق صفة التفاعل المشترك بين الشاعر والنص والمتلقّي. ولا يعني هذا أنّ جميع القصائد النبوية ترتقي إلى مستوى متطلّب من ناحية الأداء التعبيري الناجح، فقدرات الشعراء تتفاوت فيما بينهم، فمنهم المُجيد، ومنهم من هو دون ذلك، لأنّ ذلك يرجع إلى إمكانية الشعراء، وسعة خيالهم، وثقافتهم، وغيرها من الصفات التي تميّز شاعراً عن آخر.

لا يمكن أنّ يعدّ المديح النبوي فنّاً شعرياً جديداً ابتكره واستقلّ به شعراء الأندلس[2]، فالمدائح النبوية ابتدأت منذ بزوغ فجر الرسالة المحمدية، لكنّ الذي لا يمكن تجاهله هو ازدهار هذا الفنّ ونموّه في العصر الأندلسي، لاسيّما في عصر الموحّدين، بل إنّ كثيراً من الشعراء عالجوا هذا الفنّ، ومنهم من انقطع إليه انقطاعاً كبيراً[3].

---

(١) معجم أعلام شعراء المدح النبوي، محمد أحمد درنيقة: ٣١.

(٢) ذهب إلى هذا القول الدكتور الفاضل (محمد مجيد السعيد) في كتابه: الشعر في عهد المرابطين والموحّدين بالأندلس. ينظر الصفحة (٢٦٩) من الكتاب.

(٣) ينظر: الشعر الأندلسي في عصر الموحّدين، د. فوزي سعد عيسى: ٢٦٥ ـ ٢٦٦، والمدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع للهجرة، د. ناظم رشيد: ٢٤.

تقف هذه الدراسة على كيفية توظيف اللون في شعر المديح النبوي الشريف، وكيف أنّ الألوان وموحياتها أسهمت في رسم معالم القصيدة النبوية الأندلسية في هذا العصر، من ذلك قول (ابن جابر الأندلسي ت٧٨٠هـ)[١]:

كَأَنَّمـا الشَّـمسُ تَحـتَ الغَـيمِ غُرَّتُـهُ فـي النَّقـعِ حَيـثُ وجـوهُ الأُسـدِ كـالحُمَمِ

إذا تَبَسَّـمَ فـي حَـربٍ وَصـاحَ بِهِـم يُبكـي الأُسـودَ وَيَرمـي اللُّسـنَ بِـالبَكَمِ

قَلّـوا بِبَـدرٍ فَفَلُّـوا غَـربَ شـانِئِهِم بِـهِ وَمـا قَـلَّ جَمـعٌ بِالرَّسـولِ حُمِـي

فـابيَضَّ بَعـدَ سَـوادٍ قَلـبُ مُنتَصِـرٍ واسـوَدَّ بَعـدَ بَيـاضٍ وَجـهُ مُنهَـزِمِ

يصوّر ابن جابر وجه النبي الكريم ﷺ بتشبيه مقلوب، فركّز على موضع محدد في الوجه، وهو الغرّة، ممهداً لمشهد الحرب الكالح.

أفاد الشاعر من تشبيهاتٍ لونية وضوئية أنار بها مشهد الحرب على الرغم من قتامته، فضلاً عن توظيفه التضاد الحاصل بين دلالة اللونين؛ الأبيض والأسود، محدداً بهما صورة النصر والهزيمة، وإن ذكرهما صراحة كمؤكدات أدت دوراً بارزاً في رسم الحدّ الفاصل بين الحق والباطل.

أبرز الشاعر صورة الممدوح ـ النبي ﷺ ـ عبر المديات الطبيعية للتكوين اللوني الحاصل من بروز الشمس من بين الغيوم، وقد بدا مبسم النبي ﷺ وهو يجلّي هذا المشهد.

وفي موضع آخر يقف (ابن جابر الأندلسي ت٧٨٠ هـ) على توظيف اللون ويفيد من تناوب الأدوار بين دلالات اللونين، الأبيض، والأسود فيقول[٢]:

بجاهك تبيضّ الوجوه بشارةً إذا اغبرّ وجه المنثني عنك واسودّا

(١) ديوانه: ١٤١.
(٢) ديوانه: ٤١.

يرتكز الشاعر في بيته على أسلوب المجاز، إذ تبيضّ وجوه المتّبعين لهديه ﷺ، فيما تسودّ وجوه المنثنين عنه وعن سنّته، ويبدو في هذا الموضع تأثر الشاعر بالآية القرآنية: ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ آل عمران: ١٠٦ - ١٠٧.

إنّ ثنائية السواد والبياض تميّز الدلالات التي أصبحت واضحة للعيان في الأسارير البيضاء، وتلك الأسارير الكالحة المغبرّة بسوادها من جرّاء نكوصها وانكفائها على نفسها، إذ مُنعت فيض النور المنبعث من منزلة الرسول الكريم ﷺ.

ويقول (ابن الجنّان الأنصاري ت٦٤٨هـ) مؤكداً على مفهوم النور الذي يجلو الظلماء لشدة ضيائه وبهائه فيقول(١):

صلّوا على نورٍ تجلّى صبحه فجلا ظلاماً للضلال بهيما

يدعو الشاعر عشّاق الرسول ﷺ أن يصلّوا عليه، فهو نور الصباح الماحي لظلام الضلال البهيم، إذ جسّد الشاعر حضرة الرسول بنورٍ ينبثق ويكتسح كلّ ظلام، لاسيّما ظلام الكفر والشرك.

إنّ دلالة اللون النوراني هنا حاولت أن ترتفع بمستوى المدح إلى أعلى مدياته، لأنّ الممدوح أهل لذلك، فالضوء واللون الممزوجان سوية شكلا هالة لونية جلت الضلال الذي مثله الشاعر بالظلام.

والشاعر يوظف هذا المعنى في شعر المدح النبويّ كثيراً، كما في قوله(٢):

خير الأنام وخير مبعوثٍ أتى بالنور يصدع غيهبَ الظلماء

أو يتّخذ من موضوع الشفاعة سبباً لابتدائه بالمدح النبوي، ويلحظ على هذه الأبيات تأثير أداء اللون في تكوين اللوحة الشعرية إذ يقول(١):

---

(١) ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي (شاعر المديح النبوي في القرن السابع الهجري، جمع وتحقيق ودراسة: د. منجد مصطفى بهجت: ١٤٨.

(٢) ديوانه: ٧٢.

يـــــا ربّ بلّـــــغْ ســـــلامي لأحمـــــــد ذي الشـــــــفاعهْ
لأبهـــــرِ الخلـــــق مجـــــداً يحكـــــي الصـــــباحَ نصـــــاعه
لســـــــيِّدٍ لســـــــناه يزهـــــى الســـــنا والبراعـــــهْ
شـــــمسُ النبـــــوة معـــــطٍ شـــــمس الســـــماء شـــــعاعه

يمدح الشاعر الرسول ﷺ ممثلاً مجده الباهر بضوء الصباح الساطع، وسناه الذي يكسف سنا الشمس، إذ بيّن أن الشمس تستمدّ نورها من شمس النبوة، فتداخلت الألوان والأضواء والأنوار في أطياف شمسية ونورانية، زيّن الشاعر بها أبياته في مدح النبي ﷺ. وقد رتب موحيات اللون والضوء بما تحمله من دلالات سامية تمثّلت بالنبوّة والسيادة، حتى بدت كأنّها حقائق ماثلة للعيان لا يشكّ المتلقي في حقيقتها، على الرغم من أنّها جاءت بصور مجازية أضافت إلى الحقائق الكونية (الشمس والصباح) أبعاداً قيمية أخرى تعكس في صورها ما يقابلها من معاني جليلة تجسّدت في النبي الكريم ﷺ.

ب ـ اللون في شعر الغزل:

يبرز الغزل في الشعر الأندلسي بوصفه موضوعاً رئيساً من موضوعات الشعر العربي منذ بداياته، حين تهيّأت أسبابه ودواعيه[٢]، فسار الشعراء على منهج من سبقهم، فنظموا أشعاراً تعبّر عن عاطفة الحب الإنسانية التي يشترك فيها الناس جميعاً.

(١) المصدر نفسه: ١١٦.
(٢) ينظر: الغزل عند العرب، حسان أبو رحاب: ١٣.

وممّا أسهم في ازدهار هذا الفنّ الشعريّ عند الأندلسيين رقة طبعهم، فضلاً عن بيئتهم التي كان لها الأثر الأبرز في إذكاء مشاعر الحب والوله والشغف، فأكثروا التذلل، والشكوى، والدموع، والغيرة على من يحبّون(١).

أمّا الاتجاهات التي اتّجه إليها الغزل في عصر الدراسة، فلا تختلف كثيراً عن بقية العصور، فكان الغزل بنوعيه ـ المذكر والمؤنث ـ حاضراً في شعر هذه الحقبة، ثم إنّ الغزل بالمؤنث اتّخذ طابعاً تقليدياً من ناحية انقسامه على قسمين: الأول: حسّي، وهو نوعان: فاحش صريح، وغير فاحش، والآخر: عفيف، ونظم الشعراء على هذين الضربين(٢).

يعمد الشاعر الأندلسي إلى توظيف اللون في أشعار الغزل، فهو يلجأ إلى إبراز مكامن جمال المرأة عن طريق التركيز على الجانب اللوني في محاسنها والأوصاف اللونية التي تزيّنها، فلا يكاد يذكر شيئاً من ملامحها، وملابسها، وزينتها، إلاّ كان اللون حاضراً فيه، فضلاً عن اقتباسها ـ المرأة ـ النور، والضياء، والشعاع، من الشمس والقمر، أو تشبيهها بالبدر والهلال، وتشبيه شعرها بالليل، وما يتبع ذلك من مقاييس لونية تسهم في تشكيل دلالات شعرية محورها اللون الممتزج مع طبيعة الغرض الشعري؛ لينهض بها إلى مستوىً متطلّب يُظهر قيمة اللون في النصّ الشعري الأندلسي.

يذكر الشاعر (أبو عثمان سعيد بن الحكم ت٦٨٠ هـ) أثر الفراق على نفسه، فيُشرك المتلقي بهذا الإحساس عن طريق التأكيدات والاستفهامات التي يسوقها أثناء حديثه، فيسخّر لذلك مجموعة من الألوان الصريحة وغير الصريحة فيقول(٣):

---

(١) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د. إحسان عباس: ١٥٦.
(٢) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين بكار: ١٣، والحب المثالي عند العرب، د. يوسف خليف: ١١، ١٢، والحب العذري عند العرب، د. شوقي ضيف: ١٥.
(٣) شعر أبي عثمان سعيد بن حكم (٦٠١ ـ ٦٨٠ هـ) وما وصل إلينا من توشيحه ونثره، صنعة وتوثيق ودراسة: د. محمد عويد الساير، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، المجلد: ٣، العدد: ٩، ٢٠٠٧م: ٩٢، ٩٣.

غابـــت فـــأبكي بعـــدها شـــوقاً لهـــا والشـــمس تهمـــل بعـــدها الأمطـــارُ
تـــالله مـــا لمحـــت جفـــوني مـــذ نـــأت نـــوراً وهـــل بعـــد المهـــاة نهـــارُ
بيضـــاء تحســـب أنّهـــا مـــن فضّـــةٍ فـــي الخـــدّ منهـــا للحيـــاءِ نُضـــارُ
مالـــت معاطفهـــا ولانَ حـــديثها أيكـــونُ عـــن خمـــر الجفـــون خمـــارُ
لـــو لـــم تحـــلَّ لكـــان حليـــاً ثغرهـــا إنّ الغصـــون حليّهـــا النـــوّارُ

يصوّر الشاعر غياب حبيبته ولواعجه إثر ذلك، فينعطف إلى ذكر محاسنها، واصفاً ما ظهر منها من بياضٍ وحمرة خدّ، ثمّ يتطرّق إلى حركتها وحديثها، مبيّناً أثر تلك الرقة التي أخذت منه مأخذاً كبيراً، وجعلته يستبدل الخمر بما في جفونها من جمالٍ وفعلٍ يشبه فعل الخمر في النفوس.

تناول الشاعر في أبياته وحدات لونية صريحة وأخرى توحي باللون والنور، كلل بها أوصاف الحبيبة وجمالها، واستعمل بعض التشبيهات التي تزاوج بين الحلي المعهودة، والأز هار ونوّار ها المعروف، و قد ضمّن الشاعر أبياته عناصر كثيرة كانت منسجمة على الرغم من التنوّع الظاهر للعيان في ألفاظ الألوان المتناثرة في أبيات المقطوعة.

و في مو ضع آ خر يصف (ا بن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠ هـ) محبوبته التي صوّرها تصويراً جميلاً حين فضّل طلعتها على الشمس، ووصفها بالبياض الناصع فقال(١):

و في القُبَّةِ البَيْضاءِ بيضاءُ لو بَدَتْ لشَمْسِ الضُّحى يَوماً لحارَتْ عن القَصْدِ
تَطَّلعُ عن صُبحٍ من الوَجْهِ نَيِّرٍ وتَغْربُ عن لَيْلٍ من الشَّعر مسوَدِّ

(١) ديوان ابن خاتمة الأنصاري، حققه وقدّم له: د. محمد رضوان الداية:: ٤٦.

يتخيّل الشاعر البياض المستمدّ من وجه المحبوبة نوراً يكسف ضوء الشمس، بل إنّ بياضها المشرب بالصفرة يجعل الشمس تحار عن قصدها وطريقها.

فالصبح يستمدّ نوره من وجهها، وغروب الشمس وغياب الضوء التام مجسّدٌ في حلكة شعرها الفاحم، وقد ركز الشاعر على جزأين محددين في المرأة، هما: الوجه، والشَعر، ولوّنهما بألوانٍ يكتنفها النور، كالوجه المنير، والشعر الأسود، فالشاعر يعي هذا الفارق في التناول بين السطوع ونقيضه، إذ كلٌّ في مضماره يبرز الصورة ويدلّ عليها دلالة مستوفية للإحساس بها، والتفاعل معها.

أمّا (ابن جابر الأندلسي ت٧٨٠هـ) فيستغلّ بياض الأسنان المشابه للدرّ، فيرصده سمةً جمالية محببة في المرأة فيقول(١):

تبسمت فتباكى الدرُّ من وجلٍ وأقبلت فتولى الغصن ذا عجبِ

تفترُّ عن حَبَبٍ يبدو على ذهبٍ يهديكَ من شنبٍ ضرباً من الضربِ

يختار الشاعر جزءاً مهماً من جماليات المرأة، وهو الثغر الباسم الذي يظهر تفاصيل كثيرة يرتسم من خلالها المحيّا.

جاء البيتان الشعريان على شكل حوار بين أجزاء الوجه، وأضاف إليه رونقاً من الجمال بصورة الدرّ والذهب وما يشفّ من ألوان تشعّ في النفس بهجةً وسروراً، وهذا الوصف يكثر وروده في الشعر الأندلسي، إذ إنّه تقليد دأب عليه الشعراء(٢).

إنّ التخيّل الشعري له دورٌ فاعل في استعمال الألوان وموحياتها وإضافة شيء من الحركة والنور إلى النصّ الشعري، ذلك أنّ الخيال هو الموقف التأمّلي للعقل، وأنّه هو الذي يُنتج المعاني والدلالات الرمزية التي تُفصح عن إبداعه(٣).

---

(١) ديوانه: ٢٥.

(٢) ينظر: ديوان ابن حمديس: ١٠٢، وديوان ابن زمرك الأندلسي: ٤١٧، وديوان ملك غرناطة يوسف الثالث (ت٨٢٠هـ)، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: عبد الله كنون: ١٩، ٥٨، وديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي، تحقيق: د. جمعة شيخة، ود. محمد الهادي الطرابلسي: ٢٥١.

(٣) ينظر: الخيال الأدبي، نورثروب فراي، ترجمة: حنّا عبود: ١١، والخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جوده نصر: ٢٢٤.

وفي موضع آخر يستثمر (ملك غرناطة يوسف الثالث ت٨٢٠هـ) أسلوباً بلاغياً يطرّز به غرض الغزل، وذلك من خلال أسلوب التشبيه المقلوب الذي يضفي قيمة بلاغية تُبرز النص الشعري بصورة جميلة فيقول(١):

للـروضِ غـبّ القطـر منـه مشـابهٌ توريـد وردتـه وخضـرة آسـهِ
لله مبسـمه الأنيـق كأنّـه درّ الحبـاب يـروق صـفحة كاسـهِ
والنـورُ مـن وجناتـه متوقّـدٌ تعنـو البـدور إلـى سـنا نبراسـهِ
مـا قاسـه بالبـدر مـن متمثّـلٍ إلاّ وضـلله اطّـراد قياسـهِ

يركّز ملك غرناطة في وصفه للمرأة على مبسمها الذي مثّله بـ(درِّ الحباب على صفحة الكأس)، وهي صورة موحية لها أثرها في نفس المتلقي، إذ شبّه ثغر المحبوبة بهذه الحباب المتلألئة سناً وبريقاً، ثم يصف مصدر النور المستمدّ من وجناتها، إذ البدور تهفو لهذا السنا. وقد كان التصوير الفني واللوني جميلاً وأنيقاً في هذه الأبيات، إذ اختار مناظر محددة من وجه المرأة، وأبرز الألوان فيها بطريقة جاءت تحاكي عناصر الطبيعة.

وفي موضع آخر يقول (أبو البقاء الرندي ت٦٨٤هـ)(٢):

وافى وقد كسر الضنى من تيهه كـالخمر يكسـر مزجـه مـن نـارِهِ
مـا غيّـرت منـه الشـكاة وإنّمـا صـبغ الجمـال لجينـه بنضـاره
نزّهت طرفي في رياض جماله فأجلـت قلبـي فـي منـى أوطـاره
مـن غصـنه لكثيبـه مـن آسـه لأقاحـه مـن ورده لبهـاره

(١) ديوانه: ١٥٣.
(٢) ما لم ينشر من شعر أبي البقاء الرندي، صنعة: د. محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣٥، العدد: ٢، ٢٠٠٥م، : ٥٦.

أورد الشاعر في مقطوعته الغزلية تفاصيل دقيقة تخصّ جمال المرأة، إذ كان ما أورده متلوناً بألوان تدلّ على الرقة المتطلبة في مخاطبة المحبوبة، لذا استعمل موحيات لونية أسعفته في إبراز هذه المشاعر من (خمرة، ولجين، ونضار، وآس، وأقاح، وورود) وهذه كلّها مفعمة بألوان لها أثر كبير في تحريك مشاعر الحب لدى الشاعر، ولم يقف عند حدود اللون، بل حاول التخفيف من حدّته عن طريق مزج اللون بألوان أخرى (كالخمر يكسر مزجه من ناره)، أمّا البيت الأخير فيلجأ الشاعر فيه إلى التكثيف اللوني من خلال إيراده لمفردات (الآس، والأقاح) التي تتميّز بصراحة ألوانها.

عمد الشاعر إلى استعمال المقطوعة الشعرية في غزله، ذلك لأنّه ((يعبّر فيها عن موقف نفسي خاص تبلور في صيغة مختصرة. ولعلّ المقطوعة عنده أكثر قدرة على التعبير عن حقيقة مشاعره وخلجاته من مقدمات القصائد المطوّلة...))[1].

أمّا (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) فيلجأ إلى التصريح في غزله فيقول[2]:

جسمٌ لجينٌ ناعمٌ لمسُهُ لصفرةِ العَسجَدِ فيهِ اتّهامْ

يحاول الشاعر الاقتراب من الحبيبة عبر تصويرها بجسمٍ لجينٍ يضفي عليه الحياة من خلال ملمسه الناعم، ولونه العسجدي الأصفر الذي اختلط فيه، وهي صورة جميلة وموحية التقطها الشاعر من ذاكرته التي اختزنت صوراً لونية اختزلها وبثّها في بيت واحد. ثم يعمد إلى مزج حاسة اللمس مع البصر؛ وذلك حين استعمل مفردة (اتّهام) التي أحالها على جسد الحبيبة.

وفي موضع آخر يذكر (ابن اللبانة ت٥٠٧ هـ) الطبيعة ويظهر أثرها في الصورة الشعرية في هذه الأبيات فيقول[3]:

راق الربيعُ ورقّ طبعُ هوائهِ فانظر نضارة أَرضه وسمائهِ

(١) أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، د. محمد رضوان الداية: ٦٦.
(٢) ديوانه: ٤٦٠.
(٣) ديوانه: ١١١.

واجعل قرين الورد فيه سلافةً يحكي مُشعشعُها مُصعّدَ مائه
لولا ذبول الورد قلت بأنه خدُّ الحبيب عليه صبغ حيائه
هيهات أين الوردُ من خدّ الذي لا يَستحيل عليك عهدُ وفائه

يقدّم الشاعر مشهد الربيع ليدخل إلى تفاصيله وما يحويه من الورد ونضارته، ثم يختار خدّ الحبيب في أروع صورة و هو مصطبغ بالحياء؛ ليحاكي جمال تلك الوردة ولونها، إلاّ أنّه يعود إلى استبعاد هذه المحاكاة بين الورد والخدّ، وإن كانا متناظرين لونياً؛ ذلك لأنهما مختلفان في طبيعتهما الجمالية. واستثمر الشاعر اللون هنا خير استثمار، وأجرى المقارنة بين الورد والخدّ، وأضاف عناصر أخرى، إذ أدخل الربيع ورونقه ونضارته، وأبرز الورد من خلاله، ثم بعد ذلك عاد فقرنه بخدّ الحبيب.

و يأتي اللون من خلال تدفّق الألفاظ والمعاني الدالة على الطبيعة بسحرها وجمالها في قول (ابن الأبار ت٦٥٨هـ)[١]:

بِأبِي التِي قَرَنَتْ مَحاسِن خدِّهَا باليَاسَمِينِ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ
وَتَبَسَّمَتْ عَن وَاضِحاتِ لآلِئٍ مَغْرُوزَةٍ في فَائِقِ المَرْجَانِ
ولَئِنْ رَنَتْ بِلَوَاحِظٍ من نَرْجسٍ فَلَقَدْ عَطَتْ بأَنَامِلِ السُّوسَانِ
ما عابَها إلاّ قَسَاوَةُ قَلْبِهَا مَعَ أَنَّهَا لِيناً كغُصْنِ البَانِ
لَوْ أنَّ سُودَ جُفونِها بِيضٌ إذَنْ زَحَفَتْ بِهَا الفُرْسَانُ لِلْفُرْسَانِ

جاءت أبيات ابن الأبار الغزلية على دأب من سبقه من شعراء الأندلس[٢]، إذ صوّر وجه الحبيبة من خدٍّ وثغرٍ وعيون، وقرن الخدّ بالياسمين وشقائق النعمان،

(١) ديوانه: ٢٩٤، ٢٩٥.
(٢) ينظر: ديوان ابن بقيّ الأندلسي (ت٥٤٠ هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد مجيد السعيد: ١٠٣، وشعر أبي جعفر بن سعيد الأندلسي (ت٥٥٩ هـ)، صنعة، د. أحمد حاجم الربيعي، مجلة

والثغر باللآلئ والمرجان، والعيون بالنرجس، والأنامل بالسوسن، ثم ذكر قسوتها عليه لعدم وصالها معه، على الرغم ممّا تتصف به من لينٍ يشابه غصن البان.

زاد الشاعر من وصفه لجمال حبيبته حين شبّه جفونها السود بالسيوف البيض، في مفارقة لطيفة جعلت من الفرسان تتقاتل بها لو كانت كما شبهها الشاعر.

وفي موضعٍ آخر يقول (عبد الكريم القيسي ت٨٩٧هـ)[١]:

جسمٌ من الفضة البيضاء معتدلٌ تخاله مشرباً من حسنه ذهبا
إذا يدٌ لمسته من غضاضته وحسن نعمته أبقت به ندبا
ووجهها حاز من شمس الضحى شبهاً بل نور غرته شمس الضحى غلبا
ووجنتاها إذا يبدو احمرارهما حققت أنهما ورد الربى غضبا
ومقلتاها وذاك الجيد ليس لها مثلٌ إذا ما امرؤٌ مثلاً لها طلبا
وثغرها حسن زهر الأقحوان حوى والأقحوان غدا لا يعرف الشنبا

يتناول الشاعر في مقدمة قصيدته التي ابتدأها بالغزل جرياً على عادة الشعراء جسم حبيبته، ويسبغ عليه لون الفضة المشرب باللون الذهبي، وهو غزل صريح يذكر فيه محاسن المرأة ومفاتنها، لكنّه لا يخرج عن تعداد صفاتها، فهو يبدأ بالشكل الكلي المجمل للمرأة، ومن ثم يفصّل أسباب هذا الجمال من وجه أشبه الشمس، ووجنة تحاكي الورد، ومقلة وجيد ليس له مثيل، وثغرٍ فاق الأقحوان حسناً وجمالاً. فهذا التفصيل في الوصف يمكن أن نطلق عليه الحسن، كونه جاء على أساس الدقة في التأمل والوصف وترديد النظر[٢].

المورد، المجلد: ٢١، العدد: ١، ١٩٩٣م: ١٤٠، وديوان إبراهيم بن الحاج النميري: ٦٤، ٨٢، وديوان ملك غرناطة يوسف الثالث: ٦٦.

(١) ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي، تحقيق: د. جمعة شيخة، ود. محمد الهادي الطرابلسي: ٣٩٦.

(٢) ينظر: ألوان من الجمال والغزل، د. عبد العزيز جادو: ٨.

وعلى هذه الشاكلة يمثّل (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧ هـ) ـ في قصيدة مدحٍ ابتدأها بهذه المقدمة الغزلية ـ جبين حبيبته بالصباح، وغدائرها بالليل فيقول[١]:

أمـا وصـباحٍ مـن جبـينٍ تبلّجـا ... وليـلٍ بهـيمٍ للغـدائر قـد سَـجَا

وبـدرِ مُحيّـا أخجـلَ البـدرَ حُسـنُهُ ... وقـد صـدعت أنـوارُهُ حلكـة الـدُجا

ونـورِ أقـاحٍ قـد سـقتهُ سُـلافةٌ ... رشـفتُ بـه ثغـراً شـهياً مُفلّجـا

ونـرجسِ لحـظٍ أمطـرَ الـوردَ لؤلـؤاً ... فـرشَّ بمـاء الـورد خـدّاً مضـرّجا

إذ أبـرز الحسـن الفـارق للوجـه والغـدائر والثغـر والعيـون، فيتنـاول جماليـات الوجه، بتشبيه المحيّا بالبدر، والثغر بنور الأقاح، والعيون بالنرجس. وهذا النمط من الغزل كثر تداوله بين شعراء الأندلس، وأفاد بشكل ملحوظ من الدلالة اللونية التي توجد في طبيعة البيئة الأندلسية، لذا يمكن عدّه غزلاً حسّياً غير فاحش[٢]، إذ لم يخرج الشعراء عن الأعراف والتقاليد، بل كان غزلهم المرتبط باللون منضبطاً معتدلاً لا يخدش الحياء، فاقتصر على الأوصاف المعتادة كما مرّ آنفاً.

ليس ذلك فحسب؛ بل نرى شاعراً آخر هو (ابن ليون التجيبي ت٧٥٠ هـ) يجعل الجمال الذي تتمتّع به محبوبته شاهداً على أنّ الله أبدع وأحكم خلقها فيما أعطاها من حُسنٍ تفتن به الناس، فيقول[٣]:

الله أكبـرُ جَلّـت فتنـةُ البَشَـرِ ... بنـور غرّتـك المُغنـي عـن البَصَـرِ

شـمسٌ تطلّـعُ فـي أفـق الجمـالِ لهـا ... نـورٌ تـألقَ فـي داجٍ مـن الشَـعَرِ

ووردةُ الخـدِّ فـي أبـراد سَوسَـنِها ... شـقائقٌ زَانَهـا التغليـفُ بالـدُرَرِ

(١) ديوانه: ٢٥٨.
(٢) ينظر: اتّجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: ١٤٨.
(٣) شعر ابن ليون التجيبي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، د. هدى شوكت بهنام، مجلة المورد، المجلد:٣١، العدد: ٣ و٤، ٢٠٠٤، القسم الثاني: ١٠٤.

ومسكةُ الخال فوقَ الخدِّ شاهدةٌ بأنَّ إبداعها إحكامُ مُقتَدِرِ

فالمرتكزات الجمالية التي اعتمد الشاعر عليها في بناء مقطوعته الشعرية، كانت تتشابه مع ما طرقه الشعراء من قبل، وهنا يمكن أن نلحظ الإطار الديني الذي يحتوي فكرة الشاعر فلا يجعلها تخرج إلى مضامين أخرى غير مقيّدة.

أفاد الشاعر من الدلالات اللونية التي أوحت بها ألفاظ المقطوعة الشعرية، وكوّنت بمجملها صورةً لونيةً غزلية اعتمدت على الطبيعة بشكلٍ كبير، والطبيعة بدورها لا تخلو من ألوان تطرّزها وتزيّن منظرها، ثم إنّ الشاعر الأندلسي يقتبس ألفاظه الغزلية اللونية من وحي الطبيعة، فيشبّه الخدود بالورد، والعيون بالنرجس، والأصداغ بالآس، والنهود بالسفرجل، وغيرها من التشبيهات(١)، وقد اعتمد الشاعر (ابن ليون) في أبياته السابقة على بعض من تلك الأوصاف.

وتظهر الطبيعة بسحر ألوانها وجمال منظرها مكملةً لصورة المرأة في الشعر الأندلسي في قول الشاعر (سعد الدين بن عربي(٢) ت٦٥٦هـ)(٣):

كالورد خداً والهلال تباعداً والظبي جيداً والقضيب تأوّدا

أيقنت أنّ من المدامة ريقه لما بدا درّ الحباب منضّدا

وعلمت أنّ من الحديد فؤاده لما انتضى من مقلتيه مهندا

أنست من وجدي بجانب خده ناراً ولكن ما وجدت بها هدى

متورّد الوجنات ما حييته إلاّ ارتدى ثوب الحياء موردا

(١) ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، للمقّري التلمساني: ٣/ ٤٩٦.

(٢) محمد بن محمد بن علي بن العربي الطائي الحاتمي، سعد الدين ابن الشيخ محيي الدين ابن العربي: شاعر. ولد في ملطية، وسمع الحديث ودرس وناب في دمشق وتوفي بها، ودفن بقرب أبيه. ينظر: الأعلام: ٧/ ٢٩.

(٣) ديوان سعد الدين بن عربي الأندلسي (ت٦٥٦هـ)، د. محسن جمال الدين، مجلة المورد، المجلد: ٢، العدد: ٢، ١٩٧٣م: ٢٣١.

ألقيــت إكســير اللحــاظ بخــدّه فقلبــت فضــة وجنتيــه عســجدا

فالشاعر يعقد سلسلة من التشبيهات اللونية المرتكزة على الطبيعة، وهي تحمل أبعاداً دلالية متنوعة، لكن غرضها يبدو واضحاً وهو الغزل. وعلى الرغم من أنّ المقطوعة خلت من ألفاظ الألوان الصريحة، إلاّ أنّ الشاعر أفاد من موحيات الألوان ودلالاتها، فظهرت الأبيات بصورةٍ جميلةٍ تعبّر عن مدى الشوق المبرّح الذي ألمّ بالشاعر، فجعل من المعادن الثمينة ألواناً تحكي سرّ الجمال الذي بهره في محبوبته.

اللون في شعر الغزل بالمذكر:

لم يخلُ الأدب الأندلسي من غرضٍ كان الشعراء ينظمون عليه أشعارهم في العصور التي مضت، ألا وهو (الغزل بالمذكر)، لكن هذا الغرض الشعري كان نزراً يسيراً لا يمكن أن نعدّه ظاهرة منفردة أو مستقلة بذاتها، لها شعراؤها كما في بقية الأغراض[1]. لكن الذي يهمّنا في هذه الظاهرة، هو كيفية توظيف الشعراء للون، وهل شكّل حضوراً فارقاً في هذا اللون الشعري أو لا؟

من بين الشعراء الذين تناولوا هذا الغرض (صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨هـ)، إذ وصف غلاماً وسيماً أثّرت الشمس في وجنتيه فقال[2]:

وَمُعَنــدَمِ الوَجَنــاتِ تَحســبُ أَنَّــهُ صُــبِغَت بُــرودُ الــوَردِ فــي وَجَناتِــهِ
مَثُــلَ الجَمــالُ بِخَــدِّهِ مُتَنَبِّئــاً فَشَــهِدتُ أَنَّ الخــالَ مِــن آياتِــهِ
نَظَـرَت إِلَيـهِ أُختُـهُ شَمسُ الضُـحى وَأَياتُهــا فــي النُــورِ دُونَ أياتِــهِ
فَتَوَقَّــدَت أَحشــاؤُها مِــن زَفــرَةٍ فَبَــدا شُــعاعُ النــارِ فــي مِرآتِــهِ

(١) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ١٨٦.
(٢) شعر صفوان بن إدريس المرسي (ت٥٩٨ هـ)، د. أحمد حاجم الربيعي، مجلة كلية التربية - الجامعة المستنصرية، ع: ١، ٢٠٠١م، القسم الأول: ٢٠٦.

يعكس الشاعر في وصفه لوجنتي الغلام صور مرايا كثيرة متداخلة في أبعادها وهي تصطبغ بحمرة الورد، إذ جعل الجمال ماثلاً في خدّه بما يحويه من خال أبرزه كآية دالة على جمال هذا الموصوف.

أبعد الشاعر شخصه عن هذا التغزّل، وعكسه في مرآة الشمس، واختفى خلف حجاب حتى لم تعد مقطوعته تفصح عن هذا المتغزّل به، ولا شكّ أنّ الشاعر أفاد من موحيات اللون في الوجنات، وانعكاساتها على الوجه الذي شبّهه بالشمس.

لم تكن الألفاظ التي استعملها الشاعر في أبياته بعيدة عن المتداول المألوف من ناحية تهذيب الألفاظ وانتقائها، لذا نجد أنّ المقطوعة كانت مستساغة ليس فيها ابتعاد عن الذوق الأدبي.

أمّا (ابن الزقاق البلنسي ٥٢٨هـ) فيمزج بين الخمر وجمال المحبوب فيقول[١]:

سَـــــرَى وَهْنـــــاً وليلتُنـــــا كلمَّتِـــــــهِ أو السَّـــــــبَجِ[٢]

يُـــــديرُ علـــــيَّ صـــــافيةً تَضـــــــوعُ لِعَرْفِـــــــهِ الأرِجِ

وبينهمـــــــــا معَتَّقـــــــةٌ مـــــن اللَّحظَـــــاتِ والفَلَـــــجِ

فنلـــتُ السُـــكرَ مـــن خمـــرٍ ومـــن ثَغْـــرٍ ومـــن غَـــنَجِ

إذ يُداخل الشاعر بين صورتين مختلفتين في الغلام، والخمر، من خلال اللون الأسود الذي عمّ المشهد، فلم يكن الشاعر يرى غير لمّة الغلام، والخمر، فنرى أثر اللون في هذه الأبيات من خلال الألفاظ الدالة على جمال الغلام، وصفاء الخمر، لكن المزج بين عنصري الإغراء: الخمر، والغزل بالغلمان، جعلا اللوحة الشعرية أكثر جرأة، على الرغم من ورود ألوانٍ لها صفة السواد ودلالاته.

(١) ديوانه: ١١٤.
(٢) السبج: خرز أسود. لسان العرب، مادة (سبج).

ومن ذلك أيضاً أبيات (لأبي العباس الجراوي[1] ت٦٠٩هـ) قالها ارتجالاً حينما كان في حانوت ورّاقٍ بتونس، وكان هناك فتىً يميل إليه، فتناول الفتى سوسنة صفراء، وأومأ بها إلى خدّيه مشيراً، وقال أين الشعراء؟ تحريكاً للجراوي، فقال[2]:

وعلـــويُّ الجمـــالِ إذا تبـــدّى أراك جبينُـــهُ بـــدراً أنـــارا

أشـــار بسَوسَـــنٍ يحكيـــهِ عَرفـــاً ويحكـــي لـــونَ عاشِـــقِه اصـــفرارا

يذكر الشاعر السوسنة التي حملها الفتى، وكيف أنّها كانت تعبق شذىً طيّباً يحاكي طيب رائحته، ولها لونٌ يحاكي لون عاشق هذا الفتى ـ وهو الشاعر ـ من ناحية شدة الضنى الذي ألمَّ به، ذلك ((أنّ للمحبوب سلطاناً على قلب محبّه أعظم من سلطان الرعية، فإذا رآه فجأة راعه ذلك كما يرتاع من يرى من يعظّمه فجأة، فإنّ القلب معظم للمحبوب خاضع له، والشخص إذا فجأه المعظم عنده راعه ذلك...))[3].

أظهرت المقطوعة الارتجالية لأبي العباس الجراوي أثر التشبيه اللوني على جمالية البيتين، سواء أكان ذلك ممثلاً بالبدر المنير، أم بالسوسنة الصفراء، وتجلّت قدرة الشاعر في التقاط اللحظة الشعرية الآسرة، وتفاعلاتها في نفسه فبثّها صادقة حتى وإن كانت في موضوع الغزل بالمذكر.

ممّا تقدّم يبدو أنّ توظيف اللون في شعر الغزل بالمذكر، لم يكن يهدف إلى التصوير الفاضح الصريح لمدلولات هذا الغرض، بقدر ما كان تقليداً أدبياً متّبعاً، لا يدلّ على اتّخاذه أسلوباً ومنهجاً مستقلاً يتقصّده الشعراء في نظمهم، فالكثير من الصور اللونية التي وردت، كانت تغترف معانيها من وحي الطبيعة الخلاقة، أو من مجالس شرب الخمر، فيتصدّى الشعراء إلى تلك المشاهد يتبارون فيها لإظهار

(١) أحمد بن عبد السلام الجراوي، أبو العباس: شاعر، أديب، أصله من تادلة (بين مراكش وفاس) ونسبته إلى جراوة، من قبائل زناتة. سكن مراكش، ودخل الأندلس مرات، وتوفي بإشبيلية، كان شاعر المنصور يعقوب بن عبد المؤمن. ينظر: الأعلام: ١/ ١٥٠.
(٢) ديوان أبي العباس الجراوي، صنعة: د. علي إبراهيم كردي: ٩٦.
(٣) تزيين الأسواق في أخبار العشّاق، داود بن عمر الأنطاكي: ٢/ ٨٩.

مقدرتهم الشعرية، أو قد تحرّكهم لذلك دوافع أخرى ليس بالضرورة أن تكون تعبيراً صادقاً عن تجربة واقعية[١].

(١) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ١٨٥ ـ ١٨٦.

ت ـ اللون في شعر الحرب:

طرق شعراء الأندلس معظم الأغراض الشعرية، وكان من بينها شعر الحرب، الذي قيل في عدّة مناسبات، و هي غالباً ما ترتبط بوصف الممدوح، وبيان إقدامه وشجاعته، ووصف بطولته وقت القتال، أو ما يتّصل بحلمه وصبره وعزّته وأنفته، وهي قيمٌ إنسانية طالما تغنّى بها الشعراء منذ العصر الجاهلي، وحتى وقتنا الحاضر(١).

يقوم شعر الحرب في العصر الأندلسي ((على تصوير الوقعات الحربية التي تدور بين المسلمين وأعدائهم، مسجلاً الانتصارات والانتكاسات، واصفاً ما يتّصل بالحرب من إعداد و عدّة، بأسلوب تبدو المبالغة فيه واضحة وجليّة، كما أنّه يمجّد صور البطولة للقادة والجند ممن ظفروا بتقدير الشعراء فسجّلوا إعجابهم بهم شعراً))(٢).

يتوافر شعر الحرب على مفردات لونية كثيرة تزخر بها دواوين شعراء الأندلس، إذ إنّ طبيعة هذا الغرض الشعري تحتمل التكثيف اللوني من ناحية الاستجابة، وتعدد المفاهيم الخاصة بها، فضلاً عن قيمتها الجمالية، وقوة حضورها في النص الشعري الأندلسي. فصورة الحرب تسير على وفق عدة مستويات، يتشكّل من خلالها مشهد شعري يبرز لوحة الحرب بهيئة لونية طاغية. إذ تبدأ الجيوش التقدّم وهي ترفع راياتها على اختلاف ألوانها بوصفها شعاراً للحرب، ذلك أنّها تبعث في نفوس العدو التهويل والرعب والفزع(٣). بعد ذلك تبدأ الحرب في زمنٍ محدد، إمّا ليلاً أو نهاراً، فإذا كانت في الليل فإنّ أوّل ما يُلمح لمعان بريق السيوف البيض، وترى الكواكب تخرّ ساقطة على ميدان المعركة، وغير ذلك من موحيات لونية تتجسد وقت

(١) ينظر: البطولة في الشعر العربي، د. شوقي ضيف: ٥، ومن المشرق والمغرب بحوث في الأدب، د. شوقي ضيف: ١٥.
(٢) الشعر الأندلسي في عهد بني الأحمر ـ صور جهادية بطولية، د.رعد ناصر الوائلي: ٤٠.
(٣) ينظر: تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: ١/ ٣٢٠.

النزال. وإن كان القتال نهاراً فإنّ غبار المعركة، ومثار النقع يحيل الذهار ليلاً مظلماً يتّشح بالسواد الحالك، فيصير أغبراً أو قاتماً أو ما يحاكيها من مفرداتٍ موحيةٍ بالألوان. وتظهر الأسلحة بعد ذلك بألوانها المختلفة وسط هذا الجوّ المفعم بالحركة، فتفعل (البيض، والسمر، والزرق) فعلها في العدوّ، فينتج عن ذلك تناثر الأشلاء، فضلاً عن ذلك فإنّ دور الخيل يبدو واضحاً جليّاً في حسم المعركة، ولا شكَّ في أنها ترفل بألوانٍ رصدها الشعراء رصداً دقيقاً من خلال كثرة أوصافها، فمنها الأشقر، والأدهم، والأشهب، والأحمر، والأصفر، والأشعل، والأصهب، والأبلق، ثم تنجلي المعركة عن بطلٍ همامٍ وضيء الوجه يشبه القمر في طلعته وحسن بهائه، وهو الممدوح المثال الذي يتميّز ((بالحكمة والحزم ونفاذ الرؤية في وضع خطة المعركة واختيار لخطة الهجوم المناسبة، وتوجيه الرجال بما يتوافق ومقتضيات الموقف قبل المعركة وفي أثنائها، واعتماد أسلوب القتال الملائم لدحر العدوّ وإيقاع الهزيمة به))[١].

من الأمثلة الشعرية النابضة بتلك الأوصاف، قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ) وهو يبتدئ أبياته بمفردة الحرب فيقول[٢]:

والحربُ قد نشَرَتْ مُلاءَ عَجاجةٍ ... بسنابكِ الجُرْدِ الصَّلادم[٣] تُنْسَجُ

في حيثُ تلمعُ للسيوفِ بوارقٌ ... تَهْفو وينشَأ للقَساطِلِ زِبْرِجُ[٤]

وتنير من أَسَلِ الرماحِ كواكبٌ ... ما إن لها إلاّ العوامل أَبْرُجُ

والسيفُ ذو ضدَّينِ فوقَ يمينه ... طوراً يسيلُ وتارةً يتأجج

ماءٌ له جثَثُ الفوارسِ جَذْوَةٌ ... نارٌ لها قممُ الأعادي عرفج[٥]

---

(١) البطولة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. مؤيد اليوزبكي: ٢٤٥.
(٢) ديوانه: ١١٨ ـ ١٢٠.
(٣) الصلادم: جمع صلدم، وهو القوي الشديد الحوافر. ينظر: لسان العرب، مادة (صلدم).
(٤) الزبرج: زينة السلاح. ينظر: لسان العرب، مادة (زبرج).
(٥) العرفج: نوع من الحطب. ينظر: لسان العرب، مادة (عرفج).

والبيضُ تُذْهِلُهُ عن البيضِ الدُّمى حتى لقد حَسَدَ القرابَ الدُّمْلَج[١]

والبيضُ تَبْسِمُ والجيادُ عوابسٌ والسُّمْرُ بالعَلَقِ[٢] المُمارِ[٣] تَضَرَّج

يتّخذ الشاعر من هذه الأبيات مدخلاً يرسم به مشهد الوغى بعجاجه وسنابك خيله، ثم يأتي على السيوف ويصفها بالبوارق، والرماح بالكواكب، ثم ينتقل بالمشهد إلى أثر فعل السيف في يد الممدوح، فهو ذو حدين يحتوي على عنصري الماء والنار، ويحاول أن يجمع عناصر مشهد الحرب بين بياض السيف وكدرة الجياد، وسمرة الرماح، وحمرة الدم.

وظّف الشاعر وحدات لونية رصدها لآلة الحرب ووسائلها رصداً دقيقاً في أبياته، إذ جاءت موزّعة خير توزيع في الصدور، وأردفها بما يوازيها في أعجاز أبياته بألوانٍ مشعّة مثل: (زبرج، يتأجج، دملج) إلاّ أنّه جمع في بيته الأخير العناصر اللونية الأساسية؛ ممّا جعل القصيدة لوحة بألوان رائعة تنبض بروح الحرب وتفي بتفاصيلها الكثيرة؛ لأنّها كانت تمثّل جزءاً من الحياة التي لا بدّ أن ينظر إليها الأندلسي، فحاول الشاعر أن يثني عليها، وكأنّها جزء منها ـ أي الحياة ـ ولا بدّ من التعامل معها والاقتراب منها على الرغم ممّا يترتب عليها من نتائج.

وفي موضع آخر يتناول (إبراهيم بن الحاج النميري ت٧٩٣ هـ) موضوع الحرب من زاوية أخرى فيفصّل القول فيه ما بين وصف الممدوح وبسالته، ووصف مشهد المعركة، وحركة الخيل وألوانها، كلّ ذلك بانتقالات جميلة تبرز قدرة الشاعر على تناول اللون وسط هذا التزاحم الحركي فيقول[٤]:

لَوْ كَانَ عِنْدَ الْبَدْرِ بَعْضُ جَمَالِهِ عِنْدَ اشْتِدَادِ الرِّيحِ لَمْ يَتَمَوَّجِ

(١) الدملجة: تسوية الشيء، وهو حليّ يلبس في المعصم. ينظر: لسان العرب، مادة (دملج).
(٢) العلق: قطرات الدم. ينظر: لسان العرب، مادة (علق).
(٣) الممار: الذي يمور، أي يتحرّك ويتموّج. ينظر: لسان العرب، مادة (مَوَرَ).
(٤) ديوانه: ٦٣، ٦٤.

أَوْ جَـــازَتِ الظَّلْمَـــاءُ نُـــورَ جَبِينِـــهِ لَـــمْ تَبْـــغِ صَـــدْعَ صَـــبَاحِهَا الْمُتَـــبَلِّجِ
أَغْنَـــاهُ شُـــرْبُ دَمِ العِـــدَى وِلِـــوَاؤُهُ عَـــنْ مَـــوْرِدٍ عَـــذْبٍ وَظِـــلٍّ سَجْسَـــجِ(١)
بِلَّهِ فِـــي يَـــوْمِ الحُـــرُوبِ مُحَمَّـــدٌ وَالأَرْضُ تُشْـــرِقُ بِالقَنَـــا الْمُتَوَشِّـــجِ(٢)
وَالْخَيْـــلُ تَزْحَـــفُ بِالكُمَـــاةِ كَأَنَّهَـــا بَحْـــرٌ وَبِـــيضُ الْهِنْـــدِ طَـــامِي الأَمْـــوُجِ
مِـنْ أَشْـهَبٍ كَـالطِّرْسِ لاَحَ الطَّعْـنُ فِـي لَبَّاتِـــهِ كَسُـــطُورِ خَـــطٍّ مُـــدْمَجِ
أَوْ أَشْـقَرٍ كَـالْبَرْقِ أَوْمَـضَ فِـي دُجَـى نَقْـــعٍ بِكَـــرَّاتِ الخُيُـــولِ مُهَـــيَّجِ
أَوْ أَحْمَـــرٍ عَرِقَـــتْ نَوَاصِـــعُ نَحْـــرِهِ فَغَـــدَتْ كَمِثْـــلِ الْخَمْـــرِ مَهْمَـــا تُمْـــزَجِ
أَوْ أَصْـــفَرٍ لَـــبِسَ الأَصِـــيلَ وَعَرْفُـــهُ كَاللَّيْـــلِ فَـــاضَ عَلَـــى الأَصِـــيلِ المُـــبْهِجِ
أَوْ أَدْهَـــمٍ كَسَـــوَادِ عَـــيْنٍ فُتِّحَـــتْ وَحُجُولُـــهُ كَبَيَاضِـــهَا المُتَمَـــزِّجِ
أَوْ أَشْـــعَلٍ كَضِـــرَامِ نَـــارٍ إِنْ يَطُـــلْ فِـــي الْحَـــرْبِ هَائِـــلُ نَفْخِـــهِ يَتَـــأَجَّجِ

ركّز الشاعر الضوء على ممدوحه وهو يخوض غمار المعركة، إذ يصف بتعبيرات مخصوصة وسامة المحارب (محمد)(٣) الذي يطاول جماله جمال البدر، ويخترق نور جبينه الظلمات، إذ أفاد الشاعر من تجسيد البطل بهذه الهيئة، ومن ثم أدخله في الحرب.

ثم ينتقل إلى صورة الخيل في الزحف ويأتي على ذكر ألوانها (الأشقر، والأحمر، والأصفر، والأدهم، والأشعل) ويضيف إليها دلالات تعبيرية ليفعّل لون أدائها في مضمار الحرب، ممّا يضفي حركة رشيقة وسرعة خاطفة.

(١) سجسج: الهواء المعتدل بين الحر والبرد. ينظر: ينظر: لسان العرب، مادة (سجج).
(٢) المتوشج: المتداخل والمتشابك والملتف. ينظر: لسان العرب، مادة (وشج).
(٣) هو محمد بن يوسف بن أبي الحجاج بن إسماعيل، ثامن ملوك دولة بني الأحمر، الذي تولى الحكم في غرناطة خلال فترتين ابتداءً من ٧٥٥وحتى ٧٩٣هـ. ينظر: الأعلام: ٧/ ١٥٣ ـ ١٥٤.

حشد الشاعر أبنية لونية طرّز بها لوحته الحربية؛ ممّا أبرز فيها دور اللون بوصفه عنصراً يؤدي دوراً مخصوصاً كما يؤدي السيف، أو الترس، أو الفرس، ولاسيما لدى المتلقي الذي يستحضر هول الحرب في ذاكرته، فتبرق أمامه ألواناً توشّي جوّ المعركة.

وفي قصيدة مميّزة للشاعر (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩ هـ) ينشئ فيها تصنيفاً لونياً خاصّاً فيقول(١):

حـامي الـذِمارِ وَنـارُ الحَـربِ حامِيَـةٌ ... طَلـقُ المُحَيّـا وَحَـدُّ السَـيفِ غَضـبانُ

يُبكـي الصِـفاحَ نَجيعـاً وَهـوَ مُبتَسِـمٌ ... وَيوسِـعُ السُـمرَ رِيّـاً وَهـوَ ظَمـآنُ

يَـرى الـدِماءَ عُقـاراً وَالظُبـى زَهَـراً ... فَـالحَربُ فـي زَعمِـهِ راحٌ وَرَيحـانُ

كَأَنَّمـا البَحـرُ مَعنـىً مُشـكِلٌ صَـدَعَت ... عـويص إشـكاله مـنهنَّ أذهـانُ

خُضـرٌ وَدُهـمٌ وَحُمـرٌ مـا بَـدَت عَلِمَـت ... بِهـا أَعاديـكَ أَنَّ المَـوتَ أَلـوانُ

فَالخُضرُ قُضبٌ لَها الأَعلامُ عَن وَرَقٍ ... لَـو أَثمَـرَت قَبلَهـا بِـالحَتفِ قُضـبانُ

وَالحُمرُ يَرمي بِها المَوجُ الخِضَمُّ كَما ... تَختـالُ فـي زَهَـراتِ الـوَردِ كُثبـانُ

وَالـدُهمُ تَسـتَوقِفُ الأَبصـارُ حِكمَتَهـا ... كَأَنَّهـا فَـوقَ خَـدِّ المـاءِ خـيلانُ

شكّل الشاعر لوحة المعركة خير تشكيل، وأدخل عليها من عناصر الطبيعة الزاهية بألوانها، مثل (الزهر، والريحان، والورد) وأورد كذلك عنصر الماء، إذ نقل صورة المعركة على أنّها صورة من صور الطبيعة حفلت بها كلّ هذه العناصر، وأنّ هذا المزج جاء موفّقاً حين أدخل صورةً في أخرى، فاستحالت التراكيب إلى هيئات جديدة لم يعتد عليها المتلقي من قبل، وهذا حاصل من جراء تأثير بيئة الأندلس على نفسية الشاعر.

(١) ديوان إبراهيم بن سهل الإشبيلي، حققه ورتّبه: د. محمد فرج دغيم: ٣٤٣.

ثم يذشئ الشاعر تصنيفاً لونياً خاصاً بالموت يحيله على (الخضر، والدهم، والحمر)، ثم يفصّل القول في ذلك، ويصوّر الممدوح على أنّه يسقي عدوّه ألواناً من الموت، فالخضر رماح، والحمر سيوف، والدهم خيول.

هذه التحوّلات والتنقلات التي ساقها الشاعر في قصيدته، جاءت منسجمة مع طبيعة وصف الممدوح في هذا الموضع ـ الحرب ـ وما شكّله اللون من بنية أساسية ارتكزت عليها هذه اللوحة.

وفي موضع آخر يذكر (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨ هـ) في معرض وصفه للحرب مفردات لونية مميّزة في القتال فيقول[١]:

خاضت دماءَهمُ السوابحُ فاستوتْ ... منها عتاقُ الخيلِ في الألوان

والجوُّ يرفلُ في مُلاءِ قَساطلٍ ... رفعتْ بها ظلا على الفرسان

والسيفُ دامي المضربين كجدولٍ ... في ضفَّتيه شقائقُ النعمان

أَلْبَسْتَ أعطاف الجيادِ لدى الوغى ... حُلَلَ الدماءِ بمرهفٍ عريان

وعجاجةٍ كالليلِ إلاَّ أنها ... ينقضُّ فيها نجمُ كلِّ سنان

زاحمتَها والشهبُ دهمٌ والقنا ... متقصفٌ والموت أحمر قاني

ما أن تني الخضراءُ في رَهَجٍ به ... يسمو ولا الغبراءُ في رَجَفَان

بيضٌ يرونَ البيضَ أو سُمْرَ القنا ... أَوْلَى من الأرواح والأبدان

يذكر الشاعر في معرض وصفه للحرب مفردات الألوان وكأنّه يعي دورها الارتكازي في ملحمة المعركة، ثم كدأبه فيما سبق، يستعرض هذه الألوان على أنّها سيوف أو رماح أو خيول أو فرسان، إذ يلبسها ألواناً تنهض بجوّ المعركة ونتائجها

(١) ديوانه: ٢٦٧ ـ ٢٦٩.

من موتٍ أحمرٍ قانٍ، وقد استحالت لديه الخضر والبيض أو السمر ثوابت أساسية تؤسس لدوال معروفة، وهذا متأتٍ من كثرة تكرارها وورودها في التراث الشعري.

انتقل الشاعر انتقالات متعددة ما بين وصفه للخيل تارة، ووصف جوّ المعركة تارة أخرى، ومن ثم فعل السيف في العدو، وهو في ذلك يستقي ألفاظه من الطبيعة التي أغنت النصّ بصورٍ متعددة، وفيها يبرز الممدوح وسط أجواء المعركة المفعمة بالقتل والطعن وكثرة الدماء، وكلّ ذلك لا يخلو من ألوانٍ برزت بصورةٍ أو بأخرى، وكان لها الأثر البيّن في تحديد غرض القصيدة المتمثل بالحرب وما رافقها من ألوان بدت على اللوحة الشعرية التي رسمها الشاعر.

أمّا (ابن فركون ت٨٢٠هـ) فيأتي اللون المرتبط بالقصيدة الحربية في شعره بصورة يزاوج فيها بين الممدوح وشدة بأسه وفتكه من جهة، وبين أثر اللون في رسم معالم النص من جهة أخرى فيقول[١]:

كـأنْ بمـوْلايَ قـد خفّـتْ كتائِبُـهُ إلـى العِـدَى وصَـباحُ العـزْمِ منْـبَلِجُ

كـأن بأسْـيافِهِ بيضـاً مضـارِبُها حُمْـرُ الحُلَـى برقـابِ الصُـفْرِ تمتَـزِجُ

يشبّه الشاعر مسيرة الممدوح (مولاه) وكتائبه معه مسرعة للقاء العدوّ بصبحٍ منبلج يوعز بعزمٍ ونشاط، ثم يستطرد في وصفه فيذكر ألواناً ثلاثة (الأبيض، والأحمر، والأصفر)، فكانت الدلالة اللونية تشير إلى بياض السيف، ثم تزيّنه بالحلي الأحمر (الدم)، وبعد ذلك امتزاج هذين اللونين باللون الأصفر الذي جاء كناية عن العدو (الروم).

إذ يرسم الشاعر لوحةً تؤسس لمآل الوقيعة التي تستمدّ عناصرها من السيف والرمح والخيل، وهذا المزج يريح النفس على الرغم من الإقبال على الحرب، إذ اعتادت النفس أن تتعامل مع هذا التلوّن، الذي يماثل متغيرات الحياة ومتطلباتها.

(١) ديوانه: ٣٣٣.

ويؤكد الشاعر ذاته في موضع آخر دور اللون في المعركة، وهو يركز على ألوان متعددة تُظهر أثر النصر فيقول[١]:

ومُذْ خفَقَتْ أعْلامُ نصْرِكَ أخْفَقَتْ مَساعٍ وخابَتْ للعدوّ مَطامِعُ
فَخافٍ لدى حُمْرِ البُنودِ وخائِفٌ وخاشٍ أذَى زُرْقِ النّصولِ وخاشِعُ
مواقِفُ عَرْضٍ تُطْلِعُ السُمْرُ عندَها نُجوماً لَها في الدّارعينَ مَواقِعُ
كذلكَ بيضُ الهِنْدِ وهيَ جَداولٌ مصارِفُها للمُعْتَدينَ مَصارِعُ

ابتدأ (ابن فركون) أبياته ببيان النصر، ورمز إليه بـ(أعلام النصر)، ثم يثني على موجبات النصر من سيوف، ونصول، ودروع، وخيول، ويمنحها ألواناً زاهية (زرق النصول، بيض الهنود، حمر البنود) وهي تدلّ على تحقق النصر الذي لولاها لما أنجز النصر، ويعي ابن فركون ما للون من أهمية في بثّ السرور في النفس، وهي مقترنة بآلة النصر وموجباته.

ومن مواطن ورود اللون في قصيدة الحرب الأندلسية قول (ابن حمديس ت٥٢٧هـ)[٢]:

كَمْ ليلَةٍ أشرَقَ في جُنحِها بخضرمِ الجَيشِ إلال[٣] الصّباح
تسري بها عقبانُ راياتِهِ مهتَديات بنُجومِ الرّماح
حوائِماً تحسبُ في أُفْقِهِ مَجَرّةَ الخَضراءِ ماءً قراح
كأنّها والرّيحُ تَهفُو بهَا قلوبُ أعدائِكَ يومَ الكِفاح
كَمْ مأزِقٍ أصدرتْ عن أُسْدِهِ حُمْراً خَياشيمَ القنا والصفاح

(١) ديوانه: ٣٧٥، ٣٧٦.
(٢) ديوانه: ٩١، ٩٢.
(٣) يقال: أللتُ الشيء تأليلاً، أي: حددت طرفه. لسان العرب، مادة (ألل).

يَفـــتَح فـــي سَوْسَـــانِ لَبّـــاتِهِم بنفســـجُ الـــزّرْقِ شـــقيقَ الجـــراح

يصف ابن حمديس الجيش الزاحف إلى المعركة والعقبان المهتدية برماحه المشرعة للحرب وهي تنتظر نتيجة هذه الحرب، إذ تحوم على جثث الأعداء.

ثم ينبري لوصف المعركة وما للسيوف والرماح من أثر في ارتباط أفعالها بالألوان، وكذلك تمثيله الجراح بزهر السوسن التي تتفتح عن شقائق شبهها بالجراح، وهذا مشهد نادر في مزج الألوان واستخراج المعاني وتعميق أثر الفعل في الحرب. فالشاعر هنا في معرض فخرٍ بجيش الممدوح، فما إن يتقدم حتى تحوم الطيور على قتلى العدو لتحصل على الفريسة، كل هذا يحدث في يوم عاصف، إذ تتحطم قلوب الأعداء وتتناثر الأشلاء بإعمال القنا والسيوف، وهذا ما بدا بتفتح السوسن الذي يرمز إلى النصر.

استعمل الشاعر الألوان ومزجها بعناصر الطبيعة وعناصر اللغة، وجعلها لوحة واحدة تكتنف صورة الحرب التي ذكرها الشاعر، إذ إنّ الألوان أدّت فعلها المتطلّب في ذلك.

وفي موضع آخر يسير الشاعر ذاته على نهج من سبقه في وصف الحرب فيقول[1]:

وحـــربٍ أذيقـــتْ فـــي بنيهـــا ببأسِـــه مـــرارةَ كـــأسِ الثكـــل لا عَـــدِمتْ ثكـــلا

وَكانَتْ عيونُ الماءِ زُرْقاً فَأَصبَحتْ بمـــا مازَجَتْـــهُ مـــن دمـــائهمُ شُـــهْلا

ومـــا ولـــدتْ ســـودُ المنايـــا وَحُمْرُهَـــا عَلى الكرهِ حَتَّى كانَ صارِمُكَ الفحلا

يرسم الشاعر لوحته مبيّناً خلالها ما يريد أن يصرّح به أو يوحيه، فاللغة طيّعة سلسة، والمشهد مفعمٌ بالأحاسيس والخيال، وهو ما جعل الشاعر قادراً على المزج

(١) ديوانه: ٣٧٧.

بينهما مستعملاً الوحدات اللونية الدالة دلالة واضحة على المقصود الذي يُظهر مشهد الحرب وتجلّياته.

ويذكر (ابن زمرك ت٧٩٧ هـ) صورة أخرى من صور الحرب القائمة على أساس ديني، إذ يكون اللون هو الفارق بين الكفر والإيمان فيقول[١]:

واسودَّ وجهُ الكفر من خزي متى ... ما احْمَرَّ وجه الأبيض البتّارِ

ولرُبَّ روضٍ للقنا متأوّدٍ ... ناب الصهيل به عن الأطيارِ

مهما حكت زُهرُ الأسنةِ زَهرَهُ ... حكتِ السيوف معاطف الأنهارِ

متوقِّدٌ لهب الحديد بجوّهِ ... تصلى به الأعداءُ لَفحَ أوارِ

يماثل ابن زمرك بين وجهين مختلفين، هما: وجه الكفر، ووجه الإيمان، إذ جاء التمثّل بالأبيض البتّار، الذي حسم هذا الخلاف من خلال لونه الذي اصطبغ بالدم. إذ تعتمد المقطوعة كلّها على السيف الموصوف بالأبيض، ودوره في حسم المعركة بين الكفر والإيمان، على الرغم من وجود موحيات لونية أخرى كـ(زُهر الأسنة، ولهب الحديد)، إلاّ أنّها لم تصل إلى (احمرار وجه الأبيض البتار) الذي كان الفيصل في الأمر على مستوى الدلالة والتصوير، إذ تمحورت المقطوعة وارتكزت عليه؛ لأنّه تحوّل لونٍ وصفة ثبات جاءت من مفردة (أحمر) ومفردة (أبيض).

وفي موضع آخر يستنهض (ابن خفاجة ت٥٣٣ هـ) الهمم لاسترجاع مدينة بلنسية من أيدي الغزاة فينظم قصيدة ضمّنها ألواناً متعددة، يقول فيها[٢]:

مِن أَدهَمٍ أَخضَرِ الجِلبابِ تَحسِبُهُ ... قَدِ اِستَعارَ رِداءَ اللَيلِ وَاِشتَمَلا

وَأَشهَبٍ ناصِعِ القِرطاسِ مُؤتَلِقٍ ... كَأَنَّما خاضَ ماءَ الصُبحِ فَاِغتَسَلا

تَرى بِهِ ماءَ نَصلِ السَيفِ مُنسَكِباً ... يَجري وَجاحِمَ[١] نارِ البَأسِ مُشتَعِلا

(١) ديوانه: ٤٠٧.
(٢) ديوان ابن خفاجة، تحقيق: د. سيد غازي: ٢٠٨، ٢٠٩.

وَأَشـرَقَ الـدَمُ فـي خَـدِّ الثَـرى خَجَـلاً وَأَظلَـمَ النَقـعُ فـي جَفـنِ الـوَغى كَحَـلا
وَأَقشَـعَ الكُفـرُ قَسـراً عَـن بَلَنسِـيَةٍ فَانجـابَ عَنهـا حِجـابٌ كـانَ مُنسَـدِلا
تَرى بَني الأَصفَرِ البيضَ الوُجوهِ بِهِ قَد راعَها السَيفُ فَاِصفَرَّت بِـهِ وَجَلا
فَكَـم هُنالِـكَ مِـن ضَـرغامَةٍ سَـفَرَت سُـمرُ العَـوالي إِلـى أَحشـائِهِ رُسُـلا
يُـرى عَلـى جَمـرَةِ المِـرّيخِ مُلتَهِبـاً تَحـتَ القَتـامِ وَيَعلـو هِمَّـةً زُحَـلا
قَـد كَـرَّ فـي لأمَـةٍ خضـراءَ تَحسِـبُها بَحـراً يُلاطِـمُ مِـن أَعطافِـهِ جَـبَلا

يصف ابن خفاجة في قصيدته التي تمثّل اللوحة اللونية خير تمثيل، الدفاع عن بلنسية في وجه الكفر الذي رمز إليه ببني الأصفر. لذا نراه يخلع صفات لونية على كلّ من أسهم في هذا الذود من (أدهم، أخضر، الجلباب، أشقر، أشهب)، ثم يذكر بلاء هذه الأدوات الفواعل في المعركة وآثارها البادية على الأعداء من جراح ودم. وتطالعنا صورة جميلة مبتكرة ذكرها الشاعر حين جعل لون وجوه الغزاة ـ الروم ـ علامةً تدلّ على الخوف من فعل السيف وأثره، وليست السمة التي عرفوا بها. حشّد الشاعر وحدات لونية فيّاضة توازي الحدث الجلل الذي ألمّ بنفسه، فانبثقت قريحته الشعرية بدفق من الألوان والانفعالات والأحاسيس الموحية بجوّ الحرب، وصورها المختلفة بما تحفل به من عناصر كثيرة، ولاسيما أنّ الحدث هو الدفاع عن مدينة بلنسية.

ث ـ اللون في شعر الرثاء:

الرثاء: أحد الأغراض الشعرية المعروفة، وهو تعبير عن شعور عميق بالحزن والألم ومرارة الفقد، يلجأ إليه الشعراء تأثّراً بفراق الأحبة، ويكون على عدة أشكال: إمّا ندباً ونواحاً على الميت بأشجى الألفاظ وأكثرها حزناً، ويكون في الأهل

(١) جاحم: متوقد وملتهب. ينظر: لسان العرب، مادة (جحم).

والأقارب ومن ينزل منزلتهم، أو التأبين من خلال الثناء على الميت وتعداد خصاله ومناقبه، أو العزاء والتصبّر، والرضا بما قدّر الله، والتفكير بحقيقة الموت وفلسفة الوجود والخلود(١).

يزخر الشعر الأندلسي بتلك المعاني والدلالات التي تشكّل بعداً رمزياً يتقصّده الشعراء في شعرهم ـ أي عن طريق الرثاء ـ، وقد كان اللون مادةً أدبية تثري الصورة بمختلف الإيحاءات المعبّرة عن طبيعة الموقف، والقيمة الرمزية التي يضفيها اللون على النصّ الشعري، لاسيّما أنّ الشعراء ينتخبون لألفاظ الرثاء بعض الألوان التي تؤدي دورها في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم الحزينة.

من تلك الصور اللونية المعبّرة قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)(٢):

فمِـــن نبـــأٍ تســـودُّ منـــه قلوبنـــا ومِـنْ حَـدَثٍ تبـيضُّ منـه الـذوائب

يقدّم ابن الزقاق البلنسي تصوّره عن الرثاء في بيت شعري يبدو كأنّه حقيقة ماثلة للعيان، إذ يستخدم لونين متقابلين جاء بهما على صيغة فعل المضارعة (تسودّ وتبيضّ) وربطهما بما يتخلّف في القلب من جرّاء الحزن الحاصل بعد غياب المرثي وما ظهر على المفارق من بياض الشيب حزناً ولوعةً.

عرض ابن الزقاق البلنسي في صدر البيت وعجزه تركيبين متطابقين دلالياً؛ وذلك ليظهر الأثر الذي عمّقه الغياب في القلب والذوائب، واستعمل لونين صافيين هما الأسود والأبيض، إلاّ أنّ الأول كان له أثرٌ نفسيٌّ، والثاني ظاهريّ، وكأن الداخل والخارج يعتملان من أثرٍ حلّ بهما، وهو مفارقة المرثي.

وفي موضع آخر يقول (الأعمى التطيلي ت٥٢٥هـ)(٣):

تودُّ بـيضُ الأمـاني كلَّمـا سَـنَحتْ لـو حاسَـنَ الحَلْـيَ فـي أجيادهـا غَيـدَا

(١) ينظر: الرثاء، د. شوقي ضيف: ١٢، ٥٤، ٨٦.
(٢) ديوانه: ١٠٧.
(٣) ديوانه: ٢٤.

قـلْ للـدُّجَى وقـد التفَّـتْ غَيَاهِبُهَـا فلـو تَصَـوَّبَ فيهـا المـاءُ مـا اطَّـردا

إنَّ الشّهابَ الذي كُنَّا نجوبُ به أجوازَهـا قـد خبـا فـي التُّـرْبِ أو خَمـدا

يصوّر الشاعرُ المرثيَّ على أنّه شهاب يجوب الأفلاك، إلاّ أنّه قد تلقّفه التراب فغار فيه، فالمرثي يشكّل مركز التناول في المقطوعة، فهو الشهاب المنير، إلاّ أنّه خارج عن دورة الأفلاك، فلا الأماني البيض تبقيه، ولا الغياهب تقيه.

نظر الأعمى التطيلي إلى مرثيّه بوعي خاص، لكونه فاقداً لحاسة البصر، وجاءت مقطوعته صعبة التركيب، وقد أدى اللون فيها دوراً بارزاً في تحديد البنى الدلالية الموضّحة لمسار المرثي ومآله، وجلال قدره وهو يتوارى من عليائه إلى التراب، ملاذه الأخير.

أمّا (الرصافي البلنسي ت٥٧٢هـ) فيرثي صاحبه الذي ألمّ الموت به رثاءً مرّاً فيقول(١):

خاضوا عَلَيكَ حَشا الخَليجِ ضَنانَةً بِـكَ أَن تَضـيعَ الـدُرَّةُ البَيضـاءُ

وَتَبـادَروا بِـكَ لِلضَّـريحِ صِـيانَةً أَن تَكثُـرَ العِقيانَـةُ(٢) الحَمـراءُ

أتى الشاعر في هذا الموضع بالألوان بصورة مغايرة تُنبئ عن إبداع في تناول الصورة المرصودة لهذه الأبيات، فلفظة: البيضاء، استعمل الشاعر معناها المجازي، إذ دلّ بها على الحوزة أو الوعاء، وكذا الحال بالنسبة إلى لفظة: الحمراء، أي: شدة البأس. فقد أراد الشاعر أن يقول: إنّ الناس تذاكروا فِعالك وما اشتملت عليه من خير ونجدة، فخوفاً من ضياع مناقبك وما حواه شخصك من فعال كريمة، تسارعوا لتغييبك في اللحد، لئلا يختلط بالذهب الخالص، سواء أكان رمالاً أم حجارة أم غير ذلك.

(١) ديوان الرصافي البلنسي (ت٥٧٢هـ)، جمعه وقدم له: د. إحسان عباس: ٣١.
(٢) العِقْيانُ: ذَهَبٌ ينبُتُ نَباتاً وليس ممّا يُذابُ من الحجارة. العين: ٢/ ١٧٨.

ويصوّر (ابن زمرك ت٧٩٧هـ) مرثيّه بصورة حزينة، يتغشّاها الظلام بحلكة سواده فيقول[١]:

وتلــبَسُ فِيــكَ النَّيِّــراتُ ظلامَهَــا حــداداً ويــذكي الــنجمُ جَفــنَ مُســهَّدِ

ومــا هــي إلاْ أعــين قــد تســهَّدت فكحَّلهـــا نجـــم الظـــلام بإثمِـــدِ

يكوّن الشاعر صورة حداد المرثي من امتزاج النور والظلمة، فألبس أحدهما في الآخر ليفي مشهد الحداد حقّه، ويديم النجم بنوره صحوة الأجفان المسهّدة، إذ كللها الظلام بكحله الذي صوّره على أنّه (نجم الظلام) وهو رمز للمرثي حيث مستقرّه في العيون. وقد أفاد الشاعر من لون السواد الذي لم يصرّح به، والمتمثّل بثوب الحداد، إذ استمدّ صورة الأفلاك المنيرة في الظلمات، وكذلك من لون الكحل الأسود والعيون السوداء، وإنّ تداخل السواد بالسواد المتمثّل بالعين والكحل وثوب الحداد كثّف من صورة الحزن على المرثي، إذ تشكّلت لوحة حزينة تنمّ عن الألم والفجيعة التي خلّفها المرثي بعد رحيله، إذ تعاورت الأفلاك والنجوم على إظهار هذا الحزن العميق.

وفي موضع آخر يقول (ابن الزقاق ت٥٢٨هـ)[٢]:

لــبس الشــهادةَ حلَّــةً حمــراء مــن عَلَــقٍ تعــمّ الســابريَّ[٣] فضــولا

وتغيّــر الصــبح المنيــر فخلتــه ممّــا تســربل بالشــحوب أصــيلا

يــا حســرةً نفــتِ الرقــادَ وأطلعــتْ للشــيب فــي رأسِ الوليــد نصــولا

يغدق الشاعر على مرثيّه حلّةً حمراء، وهي رمز الشهادة المضرّجة بالدماء التي فاضت بها جروح المرثي الساعي للشهادة، واصطبغ بها الصبح، واستحال إلى شفقٍ أحمرٍ وضرّجه بدم الشهيد، وكأنّه إعلانٌ عن الشهادة بسمتها العظيمة والكبيرة

(١) ديوانه: ٣٩٠.
(٢) ديوانه: ٢٤٣ ـ ٢٤٤.
(٣) السابري من أجود الثياب وأرقّها. ينظر: لسان العرب، مادة (سبر).

في السماء والأرض، وإنّ هذا التحوّل رافقته حسرات أبعدت الرقاد وتأثّر بها حتى الوليد فشاب شعر رأسه، وهذا البيت جاء تضميناً من الشاعر لشعر المتنبي؛ ليقوّي أثره في النفس، كونه يرتكز على شعر شاعرٍ كبير(١).

ظهر اللون الأحمر طاغياً في مشهد الشهادة حتى انسحب على السماء التي اكتست به، وكانت رمزاً للتضحية في سبيل المبدأ العظيم، وهذا ما وفّر للمرثية أرضية تستند عليها في ارتكازها على الأحمر وموحياته اللونية من الحلّة الحمراء، والجروح، والشفق الموشّى باللون الأحمر وتدرّجاته.

أمّا (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩ هـ) فيركّز في رثائه على التضاد اللوني بين الأبيض والأسود فيقول(٢):

لَئِن سَوَّدَ الآفاقَ يَومُ حِمامِهِ لَقَد بَيَّضَت صُحفَ الحِسابِ فَضائِلُه

يذكر الشاعر أنّ الآفاق اسودّت بموت المرثي، بيد أنّ فضائله أحالت صحائف حسابه بيضاً، فهو يسلّي النفس بحسن المآل عوضاً عن اليوم الذي اسودّت فيه الآفاق حزناً لموته، وقد أدرك الشاعر ما لأثر السواد من سمة غير مرغوبة في هذا الموضع، إذ كانت تخيّم على يوم الممات، فأراد أن يمحوها بالبياض الذي يريح النفس، ويبعث فيها الأمل والطمأنينة والراحة والسكون.

وفي موضع آخر يرجع الشاعر ذاته بالذاكرة إلى أيام خلت كان قد أمضاها قرب المرثي فيقول(٣):

وَكانَت لَيالي العَيشِ بيضاً بِقُربِهِ فَقَد أَصبَحَت أَيامُنا بَعدَهُ دُهما

(١) في البيت تضمين لقول المتنبي:
يا نظرةً نفت الرقاد وغادرت في حدّ قلبي ما حييت فلولا
ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي: ١٤٥.
(٢) ديوانه: ٢٥٧.
(٣) ديوانه: ٣٢٣.

يصف الشاعر الليالي ببياض اللون، و هي دلالة على الهناء والسرور، أمّا الآن فقد أصبحت الأيام دهماء من أثر الفقد والغياب، وقد أفاد البيت الشعري من دلالة اللونين (الأبيض والأسود) في تصوير حالة الراثي قبل موت المرثي وفي موته في حالتي الو جود والغياب، فالوجود أبيض، والغياب أد هم، وإنّ هذا التحوّل من البياض إلى السواد كان من أثر الفراق الذي ألمّ بالشاعر فظهرت ألفاظه تنبئ عن شدة حزنه وألمه لهذا الفقد.

وفي موضع آخر يقول (ابن الجنّان الأنصاري ت٦٤٨هـ)[1]:

أَصَبرٌ جميلٌ في قبيح حوادث ... خلعن على الأنوار ثوب الحوالكِ

ووارى سنا شمس المعارف غيهبٌ ... من الخطب يودي بالشموس الدوالك

بكت حزنَها الغبراء فيه فأسعدتْ ... بأدمعها الخضراء ذات الحبائك

ومن لليراع الصفر طالتْ بكفّه ... فصارت طوال السمر مثل النيازك

ومن للرقاع البيض طارتْ بذكره ... فجابت إلى الأملاك سبلَ المسالك

ومن لمقالٍ كالنضار مخلّصٍ ... لإبريزه التبريز لا للسبائك

يسجّل الشاعر سيرة المرثي فيقدّم لمطلعه وكأنّه النور الذي كسف كلّ نورٍ، وكلّ التعبيرات جاءت بتراكيب لونية مجللة بالنور وهي (أشرق، أنوار، نور، منير)، وأضفى عليها قوةً لاكتساحها الظلام والسدف، وتحزن الأفلاك والطبيعة وتتحول ظواهرها إلى خلاف ما هي عليه، ومثّل الشاعر لها بالرياض الزهراء المحال إلى هشيم أصفر، والشمس آفلة صفراء، والبدر كذلك، والشهب منكسفة، وكلّ هذا التلوّن أثاره الحزن على المرثي، الذي تغيّرت بعد وفاته كلّ الصور اللونية المعهودة. إنّ مزج الشاعر اللون بالحركة عبّر به عن دلالات الحزن والفراق التي اعتملت في

(١) ديوانه: ١٣٠.

نفسه فأضفت على جوّ القصيدة بعداً فلسفياً بدا واضحاً في المزاوجة بين الطبيعة والظواهر الكونية.

أمّا (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) فيصوّر هول خبر الفراق فيقول(١):

أتـــاني بـــدارِ النـــوَى نَعْيُـــهُ فيـــا روعـــةَ الســـمع بالداهيـــهْ

فحمّـرَ مـا ابـيضّ مـن عَبرتـي وَبَـــيّضَ لِمّتـــيَ الداجيـــه

إنّ سرعة تغير لوني الأبيض والأحمر، كانت لهول المصيبة التي ألمّت بالشاعر، فالدمع غدا أحمراً، واستحال الشعر الأسود أبيضاً، وهذا يظهر عمق الحزن والأسى من خلال التحوّل اللوني من الأبيض إلى الأحمر، ومن الأسود إلى الأبيض، إذ ارتكز البيت على هذين اللونين في إظهار عمق الدلالة التي يحملها اللون حينما يتغيّر من مظهر إلى آخر، إذ تبرز الصورة في أبعادٍ أخرى تفصح عن إحساس مختلفٍ، ومشاعر لم تعهد من قبل.

من الشعراء الذين رثوا زوجاتهم (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨ هـ)، إذ يبيّن منزلتها وحزنه على فقدها، فيصوّر مشهداً مؤثراً يقول فيه(٢):

وشقَّ وميضُ البرقِ ثوباً منَ الدجى كـأنْ لـم يكـنْ يُجلـى بضـوء سـناكِ

وتُـورثُ شـمسَ الـدُّجْنِ أختـك لوعـةً بفقـــدكِ والبـــدرَ المنيـــرَ أخـــاكِ

عجبـتُ لـــه أنّـــى رمـــاكِ بصـــرفِهِ ولـم يَغْـشَ عينيـه شـعاعُ سـناكِ

فيـــا دُرُّ إن أمســـيتِ عُطـــلاً فطالمـــا غـدا الـدرُّ والياقوتُ بعـض حـلاكِ

يلجأ الشاعر الفاقد لزوجته إلى تصوير الحزن المخيّم على نفسه، فاستمدّ من الطبيعة ألفاظاً لونية صريحة وغير صريحة، فهذا وميض الدجى يشقّ ثوبه، وهو يستمدّ ضوءه منك أيتها الزوجة، وتذهب الأفلاك في كدر وحزنٍ شديد، فهما أخوتك

(١) ديوانه: ٥٢٣.
(٢) ديوانه: ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

في الأفق، ولهذا نرى الشاعر يتساءل متعجباً، كيف أنّ الدهر أصابك ولم يلمّ به شعاع سناك؟

يأتي (ابن الزقاق البلنسي) بلوحة رثائية رائعة يمزج بها ألوان الطبيعة وأنوارها التي أسهمت في هذا الرثاء، وكأنّ الكون يشيّع أحد أفلاكه، فهو - أي الشاعر - يخرج من إطاره الضيّق لكي يشرك رموزاً عظيمة، ذات ألوان زاهية في الكون من خلال هذا الرثاء، وكأنّ الزوجة كوكبٌ غادر عالمه، وإن كان الدرّ والياقوت بعض مكملات جمالها.

استعار الشاعر صور الأفلاك وحركاتها وجعل الزوجة المرثية كوكباً خاطفاً في سماء الدجى، وجعل الحزن يفتك بالكوكبين الكبيرين (الشمس والقمر)، وكأنّها أختهما الثالثة، أفاد الشاعر كثيراً من تداخل النور والظلمة، وأبرز الصورة وزيّنها بالحلى الثمينة التي تبيّن قيمة الزوجة المرثية.

على الرغم من وفرة الأمثلة الدالة على الرثاء وارتباط اللون بدلالاته العميقة، إلاّ أنّ المعاني المتداولة لم تخرج عن السائد المألوف، أو اجتذاب الشوارد البكر، فكثير من تلك الأبيات تصوّر المرثي على أنّه كوكب أفل، وأنّه كان صاحب يدٍ بيضاء، معزّين أنفسهم بأنّ الزوال هو مصير الحياة، وأنْ لا بقاء إلاّ لله[1].

اللون في شعر رثاء المدن والممالك:

تناوبت على بلاد الأندلس الفتن والحروب، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وقامت الثورات والانقلابات والفوضى فعمّت أرجاءها، ثم انقسمت بعد ذلك إلى عدة دويلات[2]، إلاّ أنّ شعراء الأندلس لم يكونوا بمعزلٍ عمّا يدور في تلك المدن، فانبرى

(١) ينظر على سبيل المثال: المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي (ت٥٢٥ هـ)، محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣٠، العدد: ٣، ٢٠٠٢م: ١٠٣، ١٠٤، وشعر عبد المجيد بن عبدون اليابري (ت٥٢٧هـ)، جمع وتحقيق: د. نزهة جعفر حسن الموسوي، مجلة التربية والعلم، المجلد: ٩، العدد: ٢، ٢٠٠٢م: ٦٦٥.

(٢) ينظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ابن علي المراكشي: ٣٢١، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: ٤/ ٣٨٣، وإعلام أهل العلم والدين بأحوال دولة المرابطين، د. علي محمد

كثير من الشعراء ينافحون ويدافعون عنها، سواء أكان ما يمرّ بتلك البلاد اعتداءً خارجياً أم داخلياً، وذلك يكون إمّا باستنهاض الهمم، أو التحريض على استلهام العبر من مجدهم التليد، أو التحريض على الجهاد وبثّ روح الحماس والمقاومة، فكان ذلك اتّجاهاً ايجابياً، ثم ظهر قسم آخر سلّم بقضاء الله وقدره، فمضى يندب ويرثي، وهو على قناعة تامة بأنّ الأيام دول، وتلك حال الدهر، دأبها التقلّب والتغيّر(١). لذا سيتتبع البحث أثر اللون في تلك النغمة الشجية التي تميّزت بها أشعار رثاء المدن، وكيف كان له دور جماليٌّ في تعزيز المعاني، والتعبير عن الذات المفقودة في ضياع تلك المدن.

من الأبيات التي نظمت على هذا الغرض، قول (ابن الأبار ت٦٥٨ هـ) يرثي مدينة بلنسية(٢):

لهفي عليها إلى استرجاع فائتها ... مدارساً للمثاني أصبحت دُرُسا

وأربعاً نمنمت أيدي الربيع لها ... ما شئت من خلع مَوشيّةٍ وكُسا

كانت حدائق للأحداق مونقة ... فصوّح النضرُ من أدواحها وعَسا

وحالَ ما حولَها من منظرٍ عجبٍ ... يستجلسُ الركبَ أو يستركبُ الجُلَسا

إذ يورد الشاعر في هذه الأبيات العديد من الوحدات اللونية غير الصريحة، لاسيّما في البيت الثاني، الذي من شأنه أن يعزز الذكرى ويحيل الصورة على المآل الذي أصبحت عليه المدينة وهي دارسة.

أيقظت الأبيات مشاعر المتلقي من خلال وصفه الذي جسّد حال المدينة بين ماضٍ قريب كانت فيه المدينة محطّ الأنظار، لما فيها من حدائق غنّاء ترفل بالألوان،

الصلابي: ١١٧، ١٦٥، ودولة المرابطين في عهد علي بن يوسف بن تاشفين ـ دراسة سياسية وحضارية، سلامة محمد سلمان الهرفي: ٧١، ٨٤، ١٨١ وما بعدها.

(١) ينظر: رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي، اتّجاهاته ـ خصائصه الفنية، د. مهجة أمين الباشا: ١٨٣، ٢٤٩.

(٢) ديوانه: ٣٩٦.

ثم استحالت إلى منظرٍ أليم، (يستجلس الركب أو يستركب الجلسا)، فكان اللون هو العلامة الفارقة التي استند عليها الشاعر في التمييز بين الحالين.

ونراه في موضع آخر يركّز على وصف جيش الغزاة وما يتميّز به من ألوان فيقول(١):

زُرْقــاً أسِــنَّتُهُمْ مِــنْ جِــنسِ أعْيُــنِهِم مُشْــتَقَّةً مِــنْ قِتَــالِ الفَــرْضِ والسُّــنَنِ

قَـدْ أَلْبَسـوا خَـيْلَهُم أَمثـالَ مـا ادَّرَعُـوا وَاسْـتَقْبَلُونا حُصُـونا فـي ذرَى حُصُـنِ

ذكـر الشـاعر اللـون فـي البيـت الأول صـراحة، ليبـيّن شـدة فتـك السـلاح الموصوف في المعركة، واشتق من زرقة السلاح المذكور، لون أعين الأعداء، فضلاً عن ذلك؛ فإنّ البيت الثاني كان يحمل ألفاظاً لونية غير صريحة، إنّما تُلمس من خلال صفة الخيل وتعدد ألوانها.

برز (ابن الأبار) في رصده لأحداث سقوط المدن الأندلسية، ولعلّه ((كان أبرز شعراء القرن السابع الهجري في هذا الميدان، ميدان الاستنجاد والاستصراخ لمدّ يد العون للأندلس الجريح))(٢).

شكّلت مدينة بلنسية حين تعرضّها لعديد الهجمات والغزوات موضوعاً استلهم منه الشعراء معاني أشعارهم، فكان ابن الأبار من بين أولئك الشعراء الذين لم يعرفوا اليأس ولا القنوط في الذود عن مدنهم، لاسيّما مدينة بلنسية (موطن الشاعر) فقال(٣):

لا تَصُــدُّوا فرُبَّمــا مــاتَ صَــدا مُســتَهامٌ لِسَــلْوَةٍ مــا تَصَــدّى

جَعَـلَ السـهْدَ فـي رضـاكُم كـراهُ واكْتَسـى فـي هَـواكُمُ السُّـقم بُـرْدا

وإذا بــارِقٌ تَــألّق فِــي المُــزْ نِ حكــى ذا وذاك وَدْقــاً ووَقْــدا

ليتَ شِعري هل يَرْجِعُ الدّهرُ عَيْشاً يَشْــهَدُ الطيــبُ أنــه كــانَ شُــهْدا

(١) ديوانه: ٣٢١.
(٢) محطات أندلسية، دراسات في التاريخ والأدب والفن الأندلسي: محمد حسن قجّه: ٢٢٢.
(٣) ديوانه: ١٧٥ ـ ١٧٦.

وَمَجَـــالاً لِرَوضَـــةٍ مـــن غَـــدير تَبْتَغِـــي لِلْمـــرادِ فيهـــا مَـــرَدّا
حَيْـثُ كُنّـا نُغَـازِلُ النّـرجِسَ الغَـض ضَ جُفُونـــاً ونَهْصُـــر الآسَ قَـــدّا
وتُنـــاغي الحَـــدائِقُ العَـــيْنَ آدا بـــاً كَمـــا تُنْضَـــد الأزاهِـــرُ نَضْـــدا
تَحْـــتَ ليـــلٍ مـــن حُسْـــنِه كَنَهـــارٍ قُـــطَّ مـــن صـــيغَة الشّـــباب وَقـــدا
والثرَيـــا بجانِـــب البَـــدْرِ تحْكـــي راحَـــةً أوْمَـــأَتْ لِـــتَلْطِمَ خَـــدا

يمثّل الشاعر مدينته (بلنسية) بالحبيب الذي صدّ عن حبيبه، فيهيم بذكره كلّما مرّ بارق في المزن، وهنا يكمن مبعث الذكرى وألم الفراق على المدينة التي أمضى الشاعر فيها أيام شبابه، لذا نره يتمنى عودة الزمن ليحلو عيشه ويصفو، إلاّ أنّ هذه الذكرى تجعله يسترسل في ذكر محاسن مدينته، إذ يفيض الروض فيها ألواناً، والغدير يسيل رونقاً توشّيه أز هار النرجس والآس، والحدائق فيها قبلة للعيون التي تعشق جمال الألوان وموحياتها والتناسق المطّرد فيها يجذب العيون إليها، ثم نراه يستجلي نهار المدينة وليلها في حسنهما وما يزيّنهما من شمس ونجوم وبدر. إذ رصد الشاعر كمّاً كبيراً من الوحدات اللونية التي تعزز في النفس أثراً عميقاً، يبيّن عمق ارتباط الشاعر بمدينته، إذ أسس لدلالاتٍ ومعانٍ أبدع في تصويرها، وإن كانت مطروقة لدى كثير من الشعراء، إلاّ أنّ (ابن الأبار) اقترب من خلجات المتلقي في لهفته لمجدٍ ضائع في بلاد الأندلس.

وفي موضع آخر يوظّف (أبو البقاء الرندي ت٦٨٤ هـ) اللون بصورة مبتكرة في موضوع الرثاء، وذلك من خلال التركيز على المعاني الإسلامية السامية وارتباطها باللون فيقول(١):

تَبكِـي الحَنيفِيَّـةُ البَيضَـاءُ مِـن أَسَـفٍ كَمـا بَكَـى لِفِـراقِ الإِلـفِ هَيمَـانُ

(١) شعر أبي البقاء الرندي (٦٠١ ـ ٦٨٤هـ)، جمع وتحقيق: د. إنقاذ عطا الله محسن العاني، مجلة الأستاذ، كلية التربية ابن رشد، العدد: ٢٥، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م: ٧٣٦.

عَلـــى دِيـــارٍ مـــنَ الإِســـلامِ خالِيَـــةٍ قَـــد أَقفَـــرَت وَلَهـــا بـــالكُفرِ عُمـــرانُ

هذان البيتان من قصيدة ذائعة الصيت لأبي البقاء الرندي، إذ طارت شهرتها، وتداولها الناس في مختلف البلاد، نظراً لما تحمله من صدقٍ وعاطفة مفعمة بالحزن المرير، والتأثر بعمق المأساة(١).فالشاعر يصوّر بلاد الأندلس ترثي نفسها بكاءً على ما حلّ بها، فهي بيضاء لنقائها وعفّتها، وتعكس نفسية الشاعر في أساه لفقدان الحبيب، وقد حلّ الغريب فيها بعد أن كانت عامرة بالإسلام. إنّه مآل صعب ومفارقة خطيرة في قلب الصورة اللونية التي كانت بيضاء بسواد لم يصرّح عنها.

وفي موضع آخر يرثي (ابن اللبانة ت٥٠٧هـ) دولة بني عباد ويصوّر نكبتهم فيقول(٢):

والبيض بيض الظبى فلّت مضاربها أيدي الردى وثنتها دون إغماد

كم من درايٍّ سُعدٍ قد هوت ووهت هناك من درٍر للمجدِ أفرادِ

نَورٌ ونورٌ فهذا بعد نعمته ذوى وذاك خبا من بعدِ إيقادِ

استعمل الشاعر اللون الأبيض ليدلّ به على سقوط دولة بني عباد، فكثّف من إيراد هذا اللون في مفردتين متكررتين، ليركّز لنا مشهد المعركة، فينتقل بعدها في البيت الثاني إلى لون الدرّ الذي جسّد إيحاءً لونيّاً أحال ذكر المتلقي إلى أمجاد الدولة الضائعة. أمّا البيت الثالث فانتهى فيه المشهد اللوني بصورة تنبئ عن حزن الشاعر، فكما أنّ أزهار النَور ذوت، فإنّ النور المنبثق من مدينته استحال ظلاماً، مشبّهاً هذه التراكيب بما آل إليه حال مدينته.

أمّا مدينة (مرسية) فيندبها الشاعر (ابن الجنان الأنصاري ت٦٤٨ هـ) مصوّراً مأساتها ومعاناتها فيقول(٣):

---

(١) ينظر: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، د. الطاهر أحمد مكي: ٣١٧ ـ ٣١٨.
(٢) ديوانه: ١٣٨ ـ ١٣٩.
(٣) ديوانه: ١٢١.

ويــا لمرســيةَ الغــرّاء مــن بلــدٍ أضــحى منيــراً وأمســى نــورُهُ خُسِــفا

يلجأ الشاعر إلى أسلوب النداء، ليجعل لرثائه صدىً يتردد في أرجاء مرسية التي سكنها الظلام من خلال التحوّل الماثل بين الضحى والمساء. وقد برع في استعمال التضاد اللوني الذي جسّده بالنور وضدّه، ولم يذكر الظلام صراحة، لما قد يبديه من أثر حزين في النفس. وبدا الترابط اللوني والزمني واضحاً من خلال قرب المسافة بين الضحى والليل، وهذا التعبير يدلّ على سرعة تغيّر حال المدينة، وكرر الشاعر العبارة اللونية بصورة مغايرة في البيت نفسه حينما قرن بين النور وخسوفه بصورة أقرب من ذي قبل، وذلك في قوله (نوره خُسفا)؛ لكي يوحي للمتلقي بسرعة زوال مجد مدينته، وبيان مدى حزنه لما حلّ بها.

أمّا (ابن سهل الأشبيلي ت٦٤٩هـ) فيستنهض همم المسلمين في الذود عن بلاد الأندلس قائلاً[1]:

خَلّــوا الــدِيارَ لِــدارِ مُلــكٍ وارِكَبــوا غَمــرَ العَجــاجِ إِلــى النَعــيمِ الأَخضَــرِ
أَنــتُم بَنَيــتُم رُكنَــهُ فَلِمَــدعَموا ذاكَ البِنــاءَ بِكُــلّ ِلــدنٍ أَســمَرِ
وَعَــلا الجَزيــرَةَ غَيهَــبٌ وَغُمــودُكُم مَطوِيَّــةٌ فَــوقَ الصَــباحِ المُســفِرِ
وَالكُفــرُ مُمتَــدُّ المَطــالِعِ وَالهُــدى مُتَمَسِّــكٌ بِــذِنابِ عَــيشٍ أَخضَــرِ
البــيضُ تَقلَــقُ فــي الغُمــودِ مَضاضَــةً لِلحَــقِّ إِذ تلقــي يَــدَ المُستَصــغَرِ
وَالخَيلُ تَضجَرُ في المَرابِطِ حَسرَةً أَن لا تَجوسَ حريم رَهطِ الأَصفَرِ

يحثّ الشاعر المسلمين على إنقاذ بلاد الأندلس والقصيدة ملأى بالحزن العميق، لكنّه بثّ فيها دعوة صادقة لإنقاذ هذه الجوهرة (الأندلس). فالشاعر يبث الألوان في أرجاء أبياته، ويستعملها كمؤثرات حسية وبصرية، مثل: (النعيم الأخضر

(١) ديوانه: ١٥٨ ـ ١٦٠.

والعيش الأخضر)، (والبيض) السيوف، و(الأصفر) العدو. ولم يبالغ في حشد الألوان وموحياتها، بل اقتصر على عدد محدود منها؛ وذلك لدلالتها البالغة والوافية في هذا المقصد، وحسبه أنّه يعاني ـ وهو ينشد قصيدته ـ من نوازع كثيرة كانت تعتمل في نفسه في توصيل رسالته إلى المسلمين، محذّراً وحاثّاً للذود عن بلاد الأندلس.

المبحث الثاني

اللون في شعر الطبيعة

حبا الله الأندلس بطبيعة ساحرة، كانت مرتعاً خصباً ينهل منه الشعراء صورهم ومعانيهم وأخيلتهم الزاخرة بالجمال، فتؤطر رؤاهم، وتفتن إحساسهم المفعم بالحياة، وذلك بما تحويه من حسنٍ بهيٍّ جسّدته الجبال الخضر، والأنهار، والأشجار، وطيب النسائم.

فضلاً عن ذلك، فإنّ طبيعة التكوين النفسي للأندلسيين، وشدّة تعلّقهم ببلادهم، وافتتانهم ببيئتهم، ساعد على نموّ شعر الطبيعة، بل أصبح سمة يتّصف بها الشعر الأندلسي، ويتفوّق بها على المشرقيّ، فكان من الطبيعي ((أن يزدهر وصف الطبيعة في الشعر الأندلسي، لخصب المجال ووفرته وتعلّق أهله به، خصوصاً أيام استقرارهم النفسي والسياسي))[1].

إلى جانب ذلك؛ فإنّ شعر الطبيعة اكتسب سمة الصدق في التعبير عن العواطف والأحاسيس الفيّاضة، التي تحرّكها عدة عوامل، كالحبّ، والشوق إلى الوطن، فهي تثير المتعة في النفوس، سواء أكان استذكار الشاعر لملاعب صباه ومغامرات شبابه التي احتضنتها الطبيعة الوارفة، يتنزّه في مغانيها فيمتّع بصره، ويستمدّ منها الجمال والألوان، ليستقي من تلك الأوصاف ما يشاء، ويخلعها على محبوبته، أم كان شوقاً وحنيناً إلى الموطن الذي ابتعد عنه، فأثار ذلك البُعدُ مكامن وجده وشوقه، فاسترجع تلك الأيام الخوالي متحسّراً متلهفاً على ضياعها، وما اختزنته ذاكرته من لوحاتٍ طبيعية ملوّنة ظلّت راسخة ماثلة أمام ناظريه؛ فكانت ((باعثاً قوياً من بواعث الشعر... لها في نفوس الشعراء وقع عميق الأصداء

(١) الشعر الأندلسي في القرن التاسع الهجري (موضوعاته وخصائصه)، قاسم الحسيني: ٢٢٤.

بعيدها))[١]، لذا يمكن القول: ((إنّ وصف الطبيعة في الأندلس كان على الغالب الأعم، شغفاً بمحاسنها وتصويراً حسيّاً لمباهجها، تموج به، بين حينٍ وآخر، خفقة من حياة ودفقة من عاطفة صادقة))[٢].

وتظهر قيمة وصف الطبيعة في الشعر الأندلسي حين تصبح اللوحة الطبيعية بألوانها ومباهجها مقدمةً لقصائدهم، مستعيضين بها عن مقدمات الغزل وغيرها من الأغراض الأخرى، فأكثروا من أوصاف الورد والأزهار، وتغنّوا بالرياض والأنهار، وبكلّ مظهرٍ من مظاهر الجمال[٣].

حمل اللون تأثيراً فاعلاً في نقل مشهد الطبيعة الأندلسية، ومَنَحَ الصورة بعداً شعرياً، يكرّس جماليتها، ويستكمل عناصر تشكيلها، بوصفه عنصراً من العناصر الصورية، وركناً أساسياً من أركانها[٤].

أدرك الشاعر الأندلسي قيمة اللون وقدرته في التعبير عن المدركات الفنّية والمعنوية العميقة للنصّ، فأولاها عنايته؛ كونها ترفد شعريته بفيضٍ من الإيحاءات والرموز والدلالات، التي تفتح للمجال الإبداعي الخلاّق، آفاقاً أوسع، يمكن للنص أن ينبثق من خلالها، ليكشف عن إمكانياته وتجلّياته.

قسّمت الدراسات الأدبية شعر الطبيعة تقسيماً ينسجم مع المفهوم العام لمعنى كلمة الطبيعة[٥]، وهي بمجملها تكون على صنفين:

أ- الطبيعة الصامتة.

ب- الطبيعة الحيّة.

أ. الطبيعة الصامتة:

(١) فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، د. حكمة علي الأوسي: ٣٨.
(٢) الطبيعة في الشعر الأندلسي، د. جودت الركابي: ٥٠.
(٣) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، د. إحسان عباس: ٨٤.
(٤) ينظر: ذو الرمة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د. خالد ناجي السامرائي: ١٩٣.
(٥) ينظر: الطبيعة في الشعر الأندلسي: ١٢٥ ـ ١٢٦، والبيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: ١٠٥.

يقصد بالطبيعة الصامتة ((مظاهرها ووجودها المتجسّد في سهولها وبحارها وسمائها وبواديها وحدائقها وحقولها وما إلى ذلك))[١]، وهي ممثلة بما تحويه الطبيعة من رياض وزهور وأنهار وأبنية وقصور، إذ إنّ اللون يعدّ عنصراً مهماً في تشكيل هيئتها، بما يمتلكه من قدرة تصويرية فائقة، ترتفع بالنصّ إلى مستوى الاستجابة بين الشاعر والمتلقي، من ناحية التأثّر والتأثير، لذا ستقف الدراسة على النماذج الشعرية المجسّدة للطبيعة الصامتة، كالرياض، والزهور، والثمار، والأنهار وما شاكلها.

١. الرياض:

يتجسّد اللون في وصف الرياض بصورة جميلة في قصيدة لـ(صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨هـ) يقول فيها[٢]:

جاد الربى من بانة الجرعاءِ ... نوآنِ من دمعي وغيم سماءِ

يا ليت شعري والزمانُ تَنَقُّلٌ ... والدهرً ناسخُ شدّةٍ برخاءِ

هل نلتقي في روضةٍ موشيةٍ ... خفّاقة الأغصان والأفياء

ونَنال فيها من تألفنا ولو ... ما فيه سخنة أعين الرقباء

في حيث أتلعت الغصون سوالفاً ... قد قلدت بلآلئ الأنداء

وبدت ثغور الياسمين فقبّلت ... عنّي عذار الآسة الميساء

والوردُ في شطّ الخليجِ كأنه ... رَمَدٌ ألمَّ بمقلةٍ زرقاء

وكأنّ غضّ الزهرِ في خُضر الرُبى ... زُهْرُ النجومِ تلوحُ بالخَضراء

وكأنما جاءَ النسيمُ مُبَشراً ... للروضِ يُخبِرُهُ بطولِ بَقاء

فكساهُ خلعةَ طِيبِهِ وَرَمَى لَهُ ... بدراهم الأزهارِ رمي سخاء

---

(١) الطبيعة في الشعر الأندلسي: ٧.
(٢) شعر صفوان بن إدريس المرسي، القسم الأول: ١٩٥ ـ ١٩٦.

وكأنمـــا احتقـــرَ الصـــنيع فبـــادرت للعـــذرِ عَنـــهُ نغمـــةُ الورقـــاءِ
والغصـنُ يـرقص فـي حلـى أوراقـه كـــالخود فـــي موشـــيّةٍ خَضـــراءِ
وافتـــرّ ثَغـــرُ الأقحـــوانِ بمـــا رأى طربـــاً وقهقـــهَ منـــهُ جَـــريُ المـــاءِ

يبدأ الشاعر قصيدته بوصف روضةٍ غنّاء تُبهر العيون بما اشتملت عليه من جمال آسر، وألوانٍ أخّاذة، ثم يضفي على الطبيعة الصامتة حياةً بشرية حين يلقي عليها صفة العشق، إذ يمنح الياسمين فماً يقبّل الآس، ويجعل الورد بألوانه المتنوّعة يحفّ النهر بزرقته الطاغية.

ثـم يسـتعمل الشـاعر أدواتـه البلاغيـة فـي التشـبيه، إذ يجمـع بـين صـورتين مختلفتـين، يسـتوحيهما مـن الطبيعـة، فـالأولى: (غـضّ الزهـر فـي خُضـر الربـى)، والأخرى: (زُهرُ النجوم تلوح بالخضراء)، إذ يمزج الشاعر الصورتين اللونيتين ويداخل بعضها في بعض، لينتج مشهداً أثيراً محبباً إلى النفس.

اجتمعت للشاعر عدة عناصر جعلته قادراً على المناورة بها، فاستعملها في تحريك الحدث، كالرياح، والصوت، والصورة، فتفاعل المشهد طرباً، وقد ظهر المشهد واضحاً في أبعاده الثلاث؛ ممّا قرّب الصورة ومكّنها من أداء دورها، لاسيّما وأنّها تبثّ موجاتها اللونية الموحية بشكل جميل.

وفي موضع آخر يقول (أبو علي بن كسرى المالقي ت٦٠٣هـ)[١]:

ومشـمولةٍ رقّـت فلـم تـرضَ صـاحباً لهـا غيـر مشـمول النطـاق رقيـقِ
يفـيضُ علـى كـفّ المـدير شـعاعها كـــأنّ عليـــه منـــه درع خلـــوقِ
إذا شـــجّها بالمـــاء حلّـــى كؤوســـها بـــدُرٍّ فحلّـــت خـــدّه بعقيـــقِ
ومـا هـي إلاّ الشـمس تشـرق مـن فـمٍ وقـد أذنـت فـي وجنـةٍ بشـروقِ

(١) شعر أبي علي بن كسرى المالقي (٦٠٣ ـ ٦٠٤هـ)، د. سليمان القرشي، مجلة الذخائر، بيروت، العددان: ١١و١٢، ٢٠٠٣م: ١٣١.

أدر ها على الروض الذي راق حُسنُهُ فكم لك من مرأى هناكَ أنيقِ

إذا أعيُنُ النوّار أيقضها الحيا تضاحكت الأكواس فعل عشيقِ

يبدأ الشاعر قصيدته بذكر الخمر لما لها من ألوان متعددة، ليصل بذلك إلى وصف الرياض وما تشتمل عليه من أنهار وأزهار وما شاكل ذلك، فيصف انعكاس الشعاع على من يدير كؤوس الخمر.

إنّ هذه الانعكاسات بين الألوان ومشاهد الطبيعة التي تبثّها الرياض، والخمر، والساقي، تداخلت في وصف لوحة مميزة في نفس الشاعر، حتى يلتقط مشهد شروق الشمس، ويطوّعه في صورة طريفة من ناحية ظهوره في الفم، وما يلقيه من لون على الوجنة، ممّا يبيّن قدرة الشاعر على توظيف اللون في مشهد الطبيعة.

تمكّن الشاعر من تحريك هذه الطبيعة الصامتة، فأضفى عليها وحدات لونية غير صريحة، من ضياء، وسنا، وأزهار، وخمر ممزوجة بألوان الطبيعة، ممّا جعل المشهد حياً على الرغم من سكونه، إذ حرّك في المتلقي المشاعر والأحاسيس النابضة بالحياة، والدفء والألفة.

هكذا دأب الشاعر الأندلسي على المزاوجة بين ألوانٍ بعينها تتوافر في الرياض والخمر، إذ ألّف بينهما، وأبدع في تصويرهما حينما استعمل لغة شفافة تنمّ عن ذوق مميز في اختيار الألفاظ الدالة على اللون الذي يقدّم صورة الأشياء وكأنّها نابضة بالحياة.

٢. الزهور:

شكّلت الزهور ملمحاً واضحاً في الشعر الأندلسي يمكن أن ينهض بالدلالات اللونية المعبّرة عن شعر الطبيعة في الأندلس، ((ولم تخلُ قصيدة منها من تشكيل باللون كعنصرٍ جمالي ونفسي، إن لم يكن ذكر اللون في بعضها مباشراً، فإننا نرى التلوين والتزيين يتّخذ شكلاً موحياً في وصف غير مباشر...))[١].

(١) صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنية)، د. حافظ المغربي: ١٣.

من ذلك قول (ابن شكيل[١] ت٦٠٥هـ) في وصف سوسنة[٢]:

سَوسَـــنَةٌ بَيضـــاءُ قَـــد أَودَعَـــت شَـــــقيقَةً قانِيَـــــةَ البُـــــردِ

أَبيَضُـــــها عَـــــن أَحمَـــــرٍ كَـــالبُرقُعِ اِنشَـــقَّ عَـــنِ الخَـــدِّ

يتقصّى الشاعر في استعراضه للطبيعة الأندلسية وصف زهرة السوسن البيضاء، ويجسّدها من خلال الإفادة من التداخل اللوني بينها و بين شقيقتها قانية اللون، فيشبه هذا التداخل بانزياح البرقع عن خدّ المرأة الحسناء.

إنّ هذا التصوير اللوني لزهرة السوسن زاوج بين وصف الطبيعة الساكنة، وما يماثلها من حياة في وجه الحسناء، و هو ما قدّم للصورة بعداً آخر جعلها تُبرز حياة نابضة بتفاصيل دقيقة، التقطها الشاعر وجسّد بها صورة اللون في هذين البيتين.

وفي موضع آخر يصف (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) النيلوفر فيقول[٣]:

وَنَيْلُـــوفَرٍ أَوْرَاقُـــهُ مُسْـــتَديرَةٌ تَفَـــتّحَ فيمـــا بيـــنهنّ لَـــهُ زَهْـــرُ

كَما اعتَرَضَتْ خُضرُ التِّرَاسِ وَبَينَها عَوامِـــلُ أَرمـــاحٍ أَسِـــنَّتُها حُمـــرُ

هُـوَ ابْـنُ بِـلادي كَـاغتِرابي اغتِرابُـهُ كِلانـا عَـنِ الأَوْطـانِ أَزْعَجَـهُ الـدَّهرُ

يسعى الشاعر إلى إظهار التداخل اللوني والتضاد الحركي في بسط فكرته التي تناول فيها زهرة النيلوفر و هي تنفتح على هذا العالم، على الرغم من انغلاقها واستدارتها.

عزز الشاعر صورة النيلوفر المتفتح من خلال مقاربته بمشهد الحرب الذي أخذ منه أدواته: الترس، الرمح، إذ أضفى عليهما ألواناً زاهية صريحة مثل: الأخضر والأحمر، ليوائم بين النفس، والطبيعة الصامتة، ويجعل للإنسان من صفاتها.

---

(١) أحمد بن يعيش بن شكيل الصوفي، أبو العباس: شاعر أندلسي، من أهل شريش. الأعلام: ١/ ٢٧١.

(٢) أبو العباس أحمد بن شكيل الأندلسي (شاعر شريش)، د. حياة قارة: ٥٣.

(٣) ديوانه: ١٨٥.

و من موا ضع ذ كر الأز هار واقترانها بالغزل، قول (ا بن ز مرك الأندلسي ت٧٩٧هـ) يصف أزهاراً متعددة، يقول فيها[١]:

ترقـرقَ دمـعُ الطـلّ فـي لحـظِ نـرجسٍ فكـــم مـــدمعٍ للعاشـــقينَ بـــهِ طُـــلاّ

وآسُ عـــذارٍ فـــوق ثغـــر إقاحـــةٍ يُقبّـلُ خـدَّ الـورد فـي الوجنـة الخجلـى

يحيل الشاعر الصفات الإنسانية على الأز هار عبر آلية التشخيص، فيجعل دمعها يترقرق في عيون النرجس والآس، إذ يستثمر الشاعر الألوان التي تنكشف عن حالات التحوّل في الحزن والعشق، فكلاهما يظهر فيه اللون بصورة مغايرة عن الأخرى. وقد جسّد الشاعر الألوان في هذا المشهد بصورة جميلة، من خلال تداخل الطبيعة الممثلة بالطلّ، والنرجس، مع الصفات الإنسانية من دمع، ولحظ، وأكّد هذا التداخل في البيت الثاني حينما قرن بين الآس، والإقاح من جهة، وبين العذار والثغر من جهة أخرى.

أمّا (ابن صارة[٢] ت٥١٧هـ) فيختار من الطبيعة لوناً صريحاً جسّدته شقائق النعمان بلونها المميّز فقال[٣]:

هـــذا الثنـــاءُ إلـــى زَمـــانٍ مُشـــرقٍ أهـــدى إليـــكَ شـــقائقَ النُعمـــانِ

قامـت فُـرادى فَـوقَ سـوقِ زَبَرجـدٍ صِـــيغَت عَليـــه جَمَـــاجمُ العُقيـــانِ

يهفـــو بهـــا مَـــرّ النســـيمِ كأنّهـــا حُمـــرُ البنـــودِ نُشِـــرنَ فـــي ميـــدانِ

ركّز الشاعر على زهر شقائق النعمان بما يوحيه من لون كان ركيزة أساسية في بقية الأبيات، واكتسب ـ اللون ـ قدرة دلالية كبيرة من خلال تأكيد الشاعر العبارات اللاحقة، التي تتزين باللون الأحمر، سواء أكان صريحاً أم غير صريح.

---

(١) ديوانه: ٢٥٠.

(٢) عبد الله بن محمد بن صارة البكري الأندلسي، أبو محمد: شاعر، من الكتاب. ولد في شنترين وتجول في بلاد الأندلس شرقا وغربا. ومدح الولاة والرؤساء. وكتب لبعضهم. ثم عول على الوراقة وسكن المرية وتوفي بها وفي شعره رقة. ينظر: الأعلام: ٤/ ١٢٢ ـ ١٢٣.

(٣) ابن صارة الأندلسي (حياته وشعره)، د. مصطفى عوض الكريم: ٥٥.

ينقل الشاعر إعجابه بهذا الزهر إلى المتلقي بصورة جميلة من خلال ذكر القرائن التي تبيّن أثر اللون الأحمر في المشهد الطبيعي، وهو يستقي بعض ألفاظه من مشهد الحرب الدامي، للدلالة على القوة التي يتمتع بها زهر شقائق النعمان بما يحويه من لونٍ مميز، ((والزهرة بشمائلها: لونها، رائحتها، لفظة تنقل المعاني، وبخاصة ما يخاف افتضاحه، وهي بكلمة لا تنطق بالتعريض والتصريح، ولكن بالشمائل والهيئات...))[1].

٣. الثمار:

إلى جانب الأزهار بما تحويه من أصناف وألوانٍ متنوعة، يحفل الشعر الأندلسي بأوصاف كثيرة للفاكهة والثمار، التي كانت معيناً ثرّاً نهل منه الشعراء أوصافهم، وأبدعوا في نقل الصور الجميلة التي تحملها ألوانه، إذ كان ارتباط اللون بهذه الثمار صفة لازمة وواضحة في أغلب الأبيات الشعرية، فهي صريحة بألوانها لا تحتاج إلى الإيحاء ((وقد أقبل عليها الشعراء يصفونها ويتحدّثون عنها، وقد تستقلّ فاكهة معينة باهتمام الشاعر فيخصّها بخياله لا يكاد يتجاوزها إلى غيرها، وقد تكون مدخلاً لفكرةٍ أو مخرجاً من أخرى، وعندئذٍ يمزج بينها وبين الحديث عن الأشجار والأزهار والمياه...))[2].

من بين الشعراء الذين أخذ وصف الثمار في شعرهم مأخذاً كبيراً (ابن صارة ت٥١٧هـ) إذ يقول[3]:

ونارنجةٍ لم يدع حُسنُها لعينيّ في غيرها مَذهَبَا

فَطَوراً أرى ذَهَباً مُضرَماً وَطوراً أرى شَفَقاً مُذهبَا

(١) اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، د. محمد كشاش: ١٨٨.
(٢) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: ١٢٠.
(٣) ديوانه: ٤٧.

وصف الشاعر الثمار في بيانه للطبيعة الصامتة، فنراه يخلّد فيها نعمة سابغة من نعم الله، فهو يصوّرها بكلّ ما أوتي من وسائل فنية تتيح له أن يبدع في هذا المجال.

لم تتح هذه الثمرة للشاعر مجالاً أن يمتّع نظره في غيرها، وذلك لما تحويه من ألوان برّاقة، فأوحت للشاعر لونين متداخلين في الطبيعة، الأول: جسّده بالذهب المحمرّ وما يدلّ عليه من صفاء ونقاء، والآخر: جسّده بوقت الغروب واختلاط اللونين الأحمر والأصفر، في مزاوجة جميلة، جعلت البيتين متناسقين على الرغم من اختلاف الألفاظ، وقد رصد الشاعر هذا التداخل اللوني بصورة دقيقة، ونقله إلى المتلقي بأسلوب مميزٍ وجميل.

وفي موضع آخر يصف (ابن زمرك ت٧٩٧هـ) الكمثرى فيقول فيها[١]:

أنبـــاتُ روضٍ أم حقـــاق زبرجـــدِ فـــي خُضـــرةٍ شـــيبت بصـــفرة عســـجدِ

ذوبُ اللجـــين وقـــد كســـاهُ حُســـنُهُ خُضـــر الحلـــى للســـندس الخَضِـــل النـــدي

كانـــت أزاهرهـــا زواهـــر لؤلـــؤٍ ثـــم اســـتحالت بعـــدها لزمـــرّدِ

يتعجب الشاعر من شكل هذه الثمرة ولونها، هل هي من ثمار الرياض؟ أم هل هي حجرٌ ملوّن بهذه الألوان البهية؟ فهي ما بين لون الخضرة، وصفرة العسجد، وحسن لون الفضة وبياضها.

يمزج الشاعر في هذه الأبيات بين عناصر الطبيعة، كالأزهار، والورود، وعناصر الجمال التي تحملها الأحجار الكريمة كاللؤلؤ، والعسجد، والزمرد، فهي تزيّن المشهد البصري بما تشتمل عليه من بريقٍ، ووهجٍ، ونضارة. والشاعر حينما يصف الطبيعة الجامدة وتجلّياتها، لا يفوته أن يأتي على ذكر هذه العناصر المادية المطرّزة بالألوان، وهذا دأب الشاعر الأندلسي المفتون ببيئته وطبيعتها.

(١) ديوانه: ١٩٤.

أمّا (أبو البقاء الرندي ت٦٨٤ هـ) فيصف تفاحة اختلط فيها اللون الأحمر بالأصفر فقال(١):

تفاحـــــة كالمســـــك نفّاحـــــةٌ يصـــبو لهـــا النـــاظرُ والناشـــقُ

جَـرَت بهـا الحمـرةُ فـي صـفرةٍ كمـا التقـى المعشـوقُ والعاشـقُ

يكثّف الشاعر فكرته الشعرية في تصوير التفاحة التي نظرت إليها العيون، واستُنشِق عطرها، إلاّ أنّ لونها المتداخل أوحى للشاعر بمنظر التقاء العاشقين وما يحكيانه من ألوانٍ بدت على وجهيهما، فهي من جهة تحاكي صفرة وجه العاشق الكمد الذي أضناه الشوق، ومن جهة أخرى تحاكي وجنة المعشوقة المحمرّة خجلاً، وهي لمحة طريفة جسّدها الشاعر من خلال رصد اللونين (الأصفر والأحمر).

وفي موضع آخر يظهر الشاعر (ابن خفاجة ت٥٣٣هـ) اللون الأسود بصورتين مختلفتين من خلال وصفه لثمر العنب فيقول(٢):

وأسـود معسـول المُجـاج لـو انّـهُ لمـى شـفةٍ لـم أروَ يومـاً مـن القُبْـلِ

حكـى ليلـةَ الهجـرِ اسـوداداً وإنّـهُ لأشـهى وأنـدى مـن جَنَـى ليلـةَ الوَصْـلِ

اتّسم المشهد الشعري في البيتين بالانتقال من حالة إلى أخرى، مع اقتران كلّ منهما بما يناسبه، مع اشتراكهما باللون الأسود، وهذا الاقتران اللوني كان متناسقاً، فاللون السود في البيت الأول كان صفة لهذا الثمر، أمّا البيت الثاني فكان متّشحاً بالسواد الذي يحكي ليلة هجر محبوبه له.

فالشاعر يرسم مفارقة تصويرية نفسية بين اللون الأسود والطعم، فالعنب أسود معسول الريق، وهو بسواده الضارب إلى الحمرة، تحوّل ناطقاً بالأنوثة إلى شفة لمياءَ لم يرتوِ الشاعر من لذة رضابها. ثم يسمو الشاعر باللون الأسود ليغدو سواده مشبهاً ـ معنوياً ونفسياً ـ وقع ليلة هجر المحبوب على نفس حبيبه، ويغدو

(١) شعر أبي البقاء الرندي: ٧٠٧.
(٢) ديوانه: ٣٥٠.

طعمه أشهى لذة مما يجنيه الحبيب من ليلة وصلٍ مع المحبوب. وبذلك يقدم الشاعر دلالتين متباينتين، فهو في البيت الأول يحمل دلالة الطعم اللذيذ في اقترانه بلون العسل، ودلالة اللذة الحسية في اقترانه بلون الشفاه ـ اللمى ـ في مقابل ما ذكرناه من دلالات سلبية في البيت الثاني.

٤. الأنهار والبحار:

شكّلت الأنهار والجداول بكلّ مظاهرها مادةً ثرّة أفاد منها الشعراء في وصفهم للطبيعة الصامتة، فهي تعزز الجمال الماثل أمام أعينهم، ساعدتهم على ذلك، تلك البيئة المحيطة بهم، فأخذوا يصفونها ويصفون ما اشتملت عليه من مظاهر خلابة، فكان اللون يحمل نصيباً وافراً من تلك المشاهدات الطبيعية التي أثارت قرائح الشعراء، فجسّدوها خير تجسيد.

من ذلك قول (أبي البقاء الرندي ت٦٨٤هـ)[١]:

وأزرق محفوف بزهرٍ كأنهُ نجومٌ بأكناف المجرّة تُزهِرُ

يسيلُ على مثل الجُمانِ مُسلسلاً كما سلّ عن غمدٍ حسام مجوهرُ

وقد صافح الأدواح في صفحاته رقيقُ حبابٍ بالنسيم مكسّرُ

إذ تنساب الأبيات الشعرية في هذه المقطوعة انسياب النهر الذي وصفه الشاعر، إلاّ أنّه زاد على ذلك بأن وشّى لوحته بألوانٍ باردة[٢] جعلت المشهد يبدو كذلك.

يبدأ الشاعر أبياته باللون الأزرق الذي يشابه في لونه وبهائه، نجوم السماء المتلألئة، ثم يُظهر الشاعر الماء في صورة لونية جميلة لجريانه الذي يشبه السيف

(١) شعر أبي البقاء الرندي: ٧٠٢.
(٢) سمّيت الألوان الزرقاء والقريبة منها بالألوان الباردة، لأنّ السماء والمياه ـ وكلاهما مصادر برودة ـ تميل ألوانهما إلى الزرقة. ينظر: نظرية اللون، د. يحيى حمودة: ٥٣.

المرصّع بالحليّ، ثم ينتقل إلى وصف جانب النهر الذي يسير فيه الحباب بهدوء، وما يلبث بعد ذلك إلاّ أنّ يتكسّر من فعل النسيم به.

تبدو الأبيات مرتكزة على اللون بصورة رئيسة، فأفاد من الألوان الصريحة وغير الصريحة، وما تحمله من دلالات أخذت مأخذاً كبيراً في ذات الشاعر المرهفة بتصوير هذا المنظر الجميل.

وفي موضع آخر يصوّر (ابن الأبار ت٦٥٨ هـ) نهراً متلوناً بألوان الطبيعة فيقول[١]:

ونَهْـرٍ كَمـا ذابَـتْ سَـبَائِكُ فِضَّـةٍ ... حَكَـتْ بِمَحانيـهِ انْعِطـافَ الأراقِـمِ

إذَا الشَّـفَقُ اسْـتَوْلى عَلَيْـهِ احْمِـرَارُه ... تبـدَّى خَضـيباً مِثْـلَ دَامِـي الصَّـوارِمِ

وتَحْسِـبُهُ سُـنَّتْ عَلَيْـهِ مُفَاضَـةٌ ... لإرْهـابِ هَبَّـاتِ الرِّيـاحِ النَّواسِـمِ

وتَطْلَعُـهُ فـي دُكْنَـةٍ بعـدَ زُرْقَـةٍ ... ظِـلالٌ لأَدْواحٍ عَلَيْـهِ نَـوَاعِمِ

كَما انْفَجَرَ الفَجْرُ المُطِلُّ عَلى الدُّجى ... ومِـنْ دُونِـهِ فـي الأُفْـقِ سُـحْمُ الغَمَـائِمِ

بدا تأثر الشاعر بطبيعته الساكنة (النهر)، والمتحركة (الأراقم) واضحاً، إذ كان هذا التأثر موشّى بألوانٍ بدت صريحة وغير صريحة.

فالشاعر في البيت الأول لم يصرّح بلونٍ محدد، بل أشار إليه من خلال سبائك الفضة ودلالتها على اللون الأبيض، فيما صرّح في البيت الثاني وبوضوح بأنّ احمرار الشفق مثّل عنده فعل الصوارم في الأعداء، وهو بذلك لم يخرج عن بيئته التي عاش فيها وما احتوته من معارك أثّرت على ما أنتجه من صورة شعرية تلوّنت بلون الدم تارة، وبغيره تارة أخرى.

(١) ديوانه: ٢٩١ ـ ٢٩٢.

كان للبيئة الأندلسية الجميلة أثرها الواضح في الألفاظ والصور الشعرية من خلال البيت الثالث، فما كان من الشاعر إلاّ أن أغدق الأوصاف اللونية كما فاض النهر على جوانبه.

إنّ جمال المنظر الأندلسي، واستجابته للتأثير المكاني في مخيلة الشاعر بدا واضحاً من خلال استعماله لألوانٍ توحي بالعمق والتركيز، تؤكده (الدكنة) و(الزرقة) وما تظهره من كثافة وثراء.

إنّ ما يعتلج في صدر الشاعر من مشاعر حاول أن يخفيها خلف المشهد الجميل الرقراق، ظهرت ضبابية في بيته الثاني، إلاّ أنّه لم يستطع إخفاء ذلك في نهاية أبياته، فشبّه الفجر بثورة على الظلام الحالك، على الرغم من تأثير الغمام على المشهد الذي صوّره الشاعر.

وتتشابه صور شعراء هذا العصر كثيراً في تناولهم للمشاهد المائية، ويدل هذا على طبيعة لغة العصر وأسلوبه المتمثّل في التناول المستساغ للطبيعة وما يكتنفها من تغيّرات كثيرة.

من ذلك صورة البحر في الشعر الأندلسي التي تمثّلت في شعر (الأعمى التطيلي ت٥٢٥هـ) حين يرسل تحية إلى ممدوحه فيقول[١]:

بعثت به طيفَ الخيالِ ولم يكن ... لِيَسْلُكَ بين الهُضْبِ والموجُ كالهضب

وَهَبْهُ مضى قِدْماً ولم يَثْنِ عَزْمَهُ ... غواربُ خُضْرٌ تُتَّقَى بِذُرى شهبِ

وبيدٌ كأيامِ الصدودِ ترى الضحى ... بها شاحباً لا من شكاةٍ ولا حُبِّ

يبعث الشاعر سلاماً إلى ممدوحه ويأمل أن يجتاز بحوراً مظلمة، ثم يسلم الحال إلى البحر ليكمل المهمة، فيصوّره وهو هادرٌ بأمواجه الخضر المتلاطمة، ثم يستذكر من خلاله أيام الصدود وما يكتنفها من تباريح وجد تلمّ بصاحبها.

(١) ديوانه: ١٣.

ألقى الشاعر على البحر ما تعتمل به النفس من لواعج وأحزان، وأفاد من رمزية اللون الأخضر في عمقه البعيد، ودلالته - في بعض الأحيان - على شدة السواد[١]، الذي يصوّر النفس البشرية وخباياها وأسرارها، وهذا يعكس نفسية الشاعر الذي عانى كفّ البصر، فاصطبغت الرؤيا في ذهنه بألوانٍ قاتمة مظلمة.

٥. الظواهر الكونية وما يتّصل بها:

اشتملت الطبيعة على موحيات لونية أخرى من خلال وصف الشعراء ((لليل والنهار، ولهب النار ولمعان البرق وأصوات الرعد، ومسرى النسيم وعصف الريح، وتعدّ هذه الأمور كلّها من صميم الظواهر الطبيعية في البيئة الأندلسية))[٢].

من ذلك قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ) يصف الشمس[٣]:

كأنَّ البحرَ إذْ طَلَعَتْ ذُكاءٌ ... ولاح بمتنه منها شعاعُ

جيوشٌ في السوابغِ قد تبدَّى ... لبيضِ الهندِ بينهما التماع

إذ يستثمر الشاعر الأشعة والألوان الصريحة وغير الصريحة، وانعكاسات الضوء، في رسم مشهد شروق الشمس، فيستعين بصورة الحرب الراسخة في مخيّلته، وما تتطلب من آلاتٍ رآها مجسدة على صفحة الماء، فكانت اللوحة التي رسمها الشاعر نابضة بالحياة، إذ قام اللون بدورٍ بارزٍ في تكوينها، من خلال الرؤية البصرية، التي منحها اللونُ بعداً خاصاً في تشكيل الصورة الشعرية.

وفي موضع آخر يصف (ابن فركون ت٨٢٠هـ) الهلال بصورة طريفة يخلص فيها إلى المدح فيقول[٤]:

كأنّ الهِلالَ على أدْهمٍ ... من الليلِ سرْجٌ وقدْ فُضِّضا

---

(١) ينظر: فقه اللغة وسرّ العربية، للثعالبي: ٧١.
(٢) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: ١٥٧.
(٣) ديوانه: ١٩٨.
(٤) ديوانه: ١٩٠، ومظهر النور الباصر، جمع أبي الحسين ابن فركون، إعداد: محمد ابن شريفة: ١١٦.

كـــأنّ ثرَيّـــاهُ راحـــةُ خَـــوْدٍ تُعَـــوِّذُهُ خَمْسُـــها إذْ أضـــا

يستعمل الشاعر أسلوب التشبيه في تصويره لمشهد الهلال وسط السماء الصافية، إذ يتخيّل الهلال ـ بشكله ولونه ـ سرجاً مفضضاً، ويصوّر الثريا على أنّها راحة فتاة حسناء ناعمة، تشير بأصابعها الخمسة، لتعوّذ الممدوح الذي ينير ما حوله. وقد شكّلت الألوان في هذين البيتين عنصراً مهماً في وصف الشاعر للهلال، إذ مثّله بالضياء الذي يبدد الظلام المخيّم، ويعكس من خلال توهجّه، التأثير الذي يحدثه على المشهد برمّته.

ومن الظواهر الكونية التي استرعت اهتمام شعراء الأندلس في الوصف، مشهد الليل والنهار وتعاقبهما، إذ يثير بألوانه وتجلّياته دلالات عميقة، يسجّل الشاعر من خلالها رؤيته ونظرته من ناحية قتامتها، أو انفتاحها على آفاق رحبة، تُتيح المسرّة والتفاؤل، من ذلك قول (ابن صارة ت٥١٧هـ)[١]:

وليـــلٍ كـــأنّ الـــدهر أفضـــى بعمـــره جميعـــاً إليـــه فـــانتهى فـــي ابتدائِـــهِ

تكـــاثفَ ظِـــلُّ الغـــيمِ فيـــه فَلَـــم تَكُـــنْ بـــه العـــينُ تـــدري أرضـــه مـــن ســـمائِهِ

إذا افتـــرَّ فـــي أبعـــاده بـــرقُ دُجنـــةٍ حَكَـــى حَبَشـــياً ضَـــاحِكاً مـــن بُكَائِـــهِ

ضـــربتُ بسـيفِ العَـزمِ عُنـقَ ظَلاَمِـهِ وَضَـــرَّجتُ بُـــردَي فَجـــره مـــن دِمائِـــهِ

يصفُ الشاعرُ الليلَ الطويلَ بصورةٍ جميلةٍ تُبرز التأثير النفسي الذي ألمّ به، فكأنّ طول هذا الليل، مستمدٌّ من طول الدهر الذي أعطاه كلّ عمره، لكنّ ذلك لم يكن إلاّ ابتداء ليل الشاعر.

ثم يسترسل الشاعر في وصف شدة سواد هذا الليل، إذ تكاثفت الغيوم مُطبقةً على السماء، فاختلطت الرؤيا، ولم يعد يميّز بينها وبين الأرض، حتى البرق الذي ينير السماء بتوهّجه؛ يسلبه الليل الحالك نوره، فيغدو تأثيره كومضة عابرة، تُشبه

(١) ديوانه: ٤٥.

ابتسامة حبشيٍّ باكٍ، فينكشف سواد بشرته عن بياضٍ يسيرٍ ممثّل بالأسنان، فيتلاشى بصورةٍ خاطفة.

هذا السواد الحالك المطبق، يعكس نفسية الشاعر الملأى بالخوف والحذر، وهواجس مجهولة، تجعله ينغلق على ذاته، لكن الإشارة إلى وميض البرق الخاطف، تفسح المجال للشاعر أن يتطلّع إلى عالمٍ أوسع، أحسّ به الشاعر فبث فيه بصيص حياة، وهو ما تجلّى في البيت الرابع حين تخلّص الشاعر من همومه، فانبرى متسلّحاً بشدة عزمه ليبدد الظلام، حتى تضرّج بُرد الليل بالدماء، فانكشف عن فجرٍ منيرٍ يجلو كلّ عتمة.وقد لعب اللون دوراً أساسياً في رسم مشهد الليل في هذه اللوحة الشعرية الجميلة، إذ عبّر عن انتقالات نفسية عميقة في ذات الشاعر، ومن ثم القدرة على امتلاك زمام الصورة الشعرية، وتطويعها في بنية النص.

وفي موضعٍ آخر يكرّس (الأعمى التطيلي ت٥٢٥هـ) دلالات الليل في الصورة الشعرية الأندلسية، إذ يؤكد تأثير المدة الزمنية المتمثلة بطول الليل فيقول[١]:

ألقى المراسيَ واشتدتْ غَيَاطِلُهُ[٢] على ذُكَاء فلم تَطْلُعْ ولم تَغُرِ

فالشاعر يستعين بمعطياتٍ معنوية راسخة في ذهن المتلقي من خلال ثقل المراسي، التي تبعث في النفس معاني الثبوت، والرسوخ، وطول الإقامة، ثم يعمّق الأثر اللوني لليل من خلال حلكة السواد المتمثلة في لفظ (غياطله).

على الرغم من مجيء اللون بلفظٍ غير صريح، إلاّ أنّ الدلالات التي اكتسبتها الصورة الشعرية المستوحاة من البيت، كانت زاخرةً بالمعاني، وفرض اللون فيها حضوراً فاعلاً، عبّر عن قوة المشهد الذي رسمه الشاعر، فانسجم مع المستوى

(١) ديوانه: ٥١.

(٢) الغيطلة: هي اختلاط ظلامة الليل، والغيطلة من الليل: التجاج سواده، وقيل: التباس الظلام وتراكمه. ينظر: جمهرة اللغة، ابن دريد: ٢/ ٩١٨، وأساس البلاغة، الزمخشري: ١/ ٧٠٥، وتاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي: ٣٠/ ١٠٦.

النفسي الذي تركه للمتلقي، ليتآلف مع النصّ، ويشترك مع الشاعر في أحاسيسه ومشاعره.

ب ـ الطبيعة الحيّة:

تعدّ الطبيعة الحية المتحركة، القسم الثاني من أقسام البيئة الطبيعية ((ويقصد بالطبيعة الحية ما اشتملت عليه من أصناف الحيوان ما عدا الإنسان))[1].

فالحيوانات على اختلاف أنواعها تشكّل قيمة كبرى ترفد الصورة اللونية بفيض من الصفات والألوان الصريحة وغير الصريحة، فضلاً عن ذلك فإنّها تبيّن مدى اهتمام الشعراء في رصد حركات الحيوانات وسكناتها، والوقوف على طبائعها.

أتقن الشاعر الأندلسي وصف الحيوانات بصورة كبيرة، ووقف بعناية بالغة على دلالة ألوانها، مُدركاً السمات التي تتميّز بها، والجزئيات التي يُثبت من خلالها دقة مزج الألوان، أو التفرّد بلونٍ واحد، أو يمنح كلّ لونٍ ما يحتاج إليه من ظلٍّ ونور، لذا ستقف الدراسة على أبرز الموضوعات التي تجسّد شعر الطبيعة الحية، وأبرزها (الخيل).

١. اللون في وصف الخيل:

لعلّ الخيل من أهم مظاهر الطبيعة الحية المجسّدة في الشعر العربي، إذ لا يكاد يخلو منها ديوان شعر، سواء أكان ذلك عرضاً، أم تعمّداً، فانبرى الشعراء يصفون سرعتها، وقوتها، وأصالتها، وألوانها، وقد عقد ابن قتيبة في كتابه باباً لألوان الخيل[2]، وهو يدلّ على عظيم اهتمام العرب بها، وعنايتهم بصفاتها.

تأتي أوصاف الخيل حين يصوّر الشعراء الحرب، وكيف أنّها تلفت الأنظار وسط المعركة بمشيتها وألوانها، ناهيك عن ارتباطها بالممدوح وبـ((القيم والمثل التي يوحيها ذكرها ويومي إليها وجودها ممّا يتّصل بالشرف والعزة والفخر والعُلى،

(١) الطبيعة في الشعر الأندلسي: ٧.
(٢) ينظر: أدب الكاتب، ابن قتيبة: ١١٢ ـ ١١٣.

وبذلك تأخذ الخيول بعداً آخر في شعرهم إلى جانب كونها أداة تنقّلٍ وحركة))[1]. وقد أكثر شعراء الأندلس من وصف الخيل، وبدا تركيزهم واضحاً على ألوانها في معظم القصائد التي فصّلت القول فيها، إذ يأتي (ابن زمرك) و(لسان الدين بن الخطيب) و(ابن خفاجة) و(ابن حمديس) في مقدمة الشعراء الذين افتتنوا بالخيل، وأولوها عنايتهم فنعتوها بدقة، وشبّهوها بتشبيهاتٍ حسنة، ووقفوا على الاختلاف اللوني لأشكالها، فكثيراً ما يعمد الشاعر إلى الاستعانة ((بالتشبيه وبالصور والأخيلة والألوان، ويستخدم الطبيعة كلها في سبيل توضيح فكرة، أو تثبيت لون في اللوحة الأصلية))[2]. من ذلك قول (ابن زمرك ت٧٩٧هـ)[3]:

من أشهبٍ[4] كالصبحِ يطلع غرةً ... في مستهلِّ العسكرِ الجرّارِ

أو أدهمٍ[5] كالليلِ إلاَّ أنّه ... لم يرضَ بالجوزاء حلي عِذارِ

أو أحمرٍ كالجمر يذكي شعلةً ... وقد ارتمى من بأسه بشرارِ

أو أشقرٍ[6] حلّى الجمالُ أديمَهُ ... وكساهُ من زهو جلال نُضارِ

أو أشعلٍ[7] راق العيون كأنه ... غَلَسٌ يخالط سُدفةً بنهارِ

شهبٌ وشقرٌ في الطراد كأنها ... روضٌ تفتّحَ عن شقيقِ بهارِ

تتوافق الخيل التي وصفها الشاعر مع تحوّلات الظواهر الطبيعية المتكررة يومياً، فمنها الأشهبُ الذي يشبه الصبح المنير، وبياضه وسط أجواء المعركة الحالكة

(١) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ١٤٥.
(٢) الوصف عند امرئ القيس (دراسة تحليلية)، نصر الدين فارس: ٤١.
(٣) ديوانه: ٤٠٧.
(٤) الشهب والشهبة: لون بياض، يصدعه سواد في خلاله. لسان العرب، مادة (شهب).
(٥) الدهمة: السواد، والأدهم: الأسود، يكون في الخيل والإبل وغيرهما. لسان العرب، مادة (دهم).
(٦) الأشقر من الدواب: الأحمر... حمرة صافية. لسان العرب، مادة (شقر).
(٧) أشعل: هو البياض الذي يكون في طرف ذنب الفرس أو ناصيته. ينظر: الاشتقاق، ابن دريد: ١٨٩، والأنوار ومحاسن الأشعار، الشمشاطي: ١٣٥.

السواد، يجعله يبدو كالغرة وسط ذاك المعترك. ومنها الأدهمُ كسواد الليل البهيم، إلاّ أنّه لا يرضى أن تكون الجوزاء حليّ عذاره، في كناية عن طول أذنه ونحره وسالفته، وهي من الأوصاف المحمودة في الخيل[1]. ويرسم صورة الفرس الأحمر الذي يحاكي الجمر اتّقاداً وهمة. ويبرز من بين تلك الخيل، الأشقر الذي منحه سمة الجمال لانعكاس الضوء على جسمه، واكتسابه الزهو لمشابهته لون الذهب.

ثم يختتم وصفه بذكر الفرس الأشعل، وكأنّه يتوهّج سناً في العيون، وقد اختلطت الألوان فيه ما بين حمرة جسمه، والبياض الذي يزيّن ناصيته وذنبه.

شكّل اللون في هذه الأبيات ركيزة استند عليها الشاعر في وصفه ورسمه للصورة الشعرية، فهذه الصور المتلاحقة، تعدّ مشهداً طبيعياً يضجّ بالحركة والألوان، وهو ما يحاول الشاعر أن يقرره في تصوير مشهد الحرب الضروس.

وفي موضع آخر ينظم (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) قصيدة في ممدوحٍ أهديت إليه مجموعة خيل، والقصيدة مكوّنة من (٢٧) بيتاً، إلاّ أنّ الشاعر يسترسل فيها بوصف هذه الخيل، فلا يُبقي لممدوحه نصيباً من هذه المِدحة، إلاّ (٤) أبيات يختتم بها القصيدة، إذ يبدو أنّ الشاعر افتتن بجمال هذه الخيل، فنراه يفصّل القول في ألوانها، ومشيتها، وسرعتها، وأصواتها ويلقي عليها من التشبيهات الرائعة، التي تنمّ عن إحساس الشاعر بجمالية المنظر، الذي انعكس تأثيره على أبياته، فأشرك المتلقي بهذا الإحساس المكتنز بالجمال، إذ يقول[2]:

جاءتك أولادُ الوجيه ولاحقِ ... فأرَتْكَ في الخَلقِ ابتداعَ الخالقِ

قد وَقّعتْ لك بالسعود وما جَرَتْ ... بسوادِ نِقْسٍ في بياض مَهارِقِ

غُرٌّ محجَّلَةٌ تكامَلَ خلقها ... بمجانسٍ من حسنها ومطابقِ

وكأنّما حَيّتْ عُلاكَ وجوهها ... فأسال فيها الصبحُ بيضَ طَرائقِ

(١) ينظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني: ٢/ ٦٨٦.
(٢) ديوانه: ٣٣٠ - ٣٣١.

وإذا الجــلال تجــرّدَت عــن جردهــا لبســت غلالــةَ كــلّ لــونٍ رائــقِ
وَرْدٌ[1] تَمَيَّــعَ فيــه عَنْــدَمُ حُمْــرَةٍ كــالورد أُهْـدِيَ فــي الرّبيـع لناشـقِ
وكأَنَّــهُ وكــأنَّ غُــرَّةَ وَجهِــهِ شــفقٌ تــألّقَ فيــه مطلَــعُ شــارِقِ
وَكَــأَنَّ صــبحاً خــصَّ فــاه بِقُبلَــةٍ فــابيضّ موضــعها لِعَــيْن الرامــقِ
ومزعفــرٍ لــونَ القمــيص بِشُــقْرَةٍ كــالرّيح تعصـفُ فـي التِهـاب البـارقِ
كَادَ الكميتُ[2] يَنوبُ عَن لَعسِ اللمى ويســوعُ كــالخمر الكُمَيْــتِ لــذائقِ

يصوّر الشاعر مجموعة الخيل تصويراً دقيقاً فاحصاً، يحيط بصفات الخيل، ومكامن الجمال التي تأسر الألباب بهيمنتها على حيوية المشهد الشعري، ويُبرز دور الطبيعة في التعبير عن المنحى الجمالي للقصيدة.

أشرك الشاعرُ المتلقي في أحاسيسه ومشاهدته لمنظر الطبيعة الحية، وأبانَ عن تأثير المفردة اللونية في خلق الصورة الشعرية ((إذ بدخول اللون ينقلب كيان الصورة... فاللون هو كلّ شيء في بناء شعرية المقطع، ومن دونه أو باستبداله تفقد كلّ المفردات صفتها الشعرية وتتنازل عن عطائها الفني))[3].

إنّ صياغة الشاعر لصورة الخيل بهذا الأسلوب الفني المُتقِن لرصد التفاصيل الدقيقة، لاسيّما تنوّع الألوان، يوجِدُ في النفس تقبلاً ومحبةً لهذه الخيل، إذ أفاد الشاعر من الطبيعة التي احتضنت الصورة بكلّ تجلّياتها، ثم أبدع في جعل رؤيته لمشهد استعراض الخيل، رؤية مطلقة، لا تتقيد بالزمان والمكان، بل هي أنموذج يتمتّع

(١) ورد: لون يضرب بين الحمرة والصفرة. ينظر: المخصص، ابن سيدة: ٢/ ٨٩.
(٢) الكميت: لون ليس بأشقرٍ ولا أدهم، فهو بين السواد والحمرة. ينظر: لسان العرب، مادة (كمت).
(٣) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد: ١٦.

باستجابات حسية عالية، يمكن أن تتكرر غير مرة، لاسيما وأنّ الشاعر التقط من ألوان الخيل أهمّها[١].

وفي موضع آخر يخلع الشاعر (لسان الدين ابن الخطيب ت٧٧٦هـ) على خيل ممدوحه صفةً ذات أبعاد مرتبطة بالدلالة القرآنية، فيُكسبها مرجعية شرعية، مستمدة من ألفاظ القرآن الكريم، إذ يقول[٢]:

وأعْـدَدْتَ مـنْ غُـرِّ الجِيـادِ صَـوافِنا[٣] تَغـــارُ بأدْناهَـــا البُـــروقُ اللّوامِـــعُ

مُطَهّمَـةً[٤] جُـرداً[٥] لهـا مـنْ دَمِ العِـدَى شِـياتٌ[٦] ومـنْ نسْـجِ القَتـامِ البَراقِـعُ[٧]

ومُنْصَـلِتٌ كالصُّـبْحِ أشْـهَبُ سـاطِعٌ وأحْمَـــرُ وردِيٌّ وأصْـــفَرُ فـــاقِعُ

يصف الشاعر هذه الخيل بأنّها غُرٌّ لا يدانيها حتى البرق اللامع بسرعته، وشدّة وهجه وتلوّنه، وهو يُحيل القارئ على الآية الكريمة ﴿ إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِٱلْعَشِيِّ ٱلصَّٰفِنَٰتُ ٱلْجِيَادُ ﴾ ص: ٣١، فهي تامة الخلق والجمال، اكتسبت ألوانها من دم الأعداء، وجعلت براقعها غبار النقع المثار من المعركة. ثم يعدد أنواع هذه الخيل، فمنها الأبيض الأملس الواضح كالصبح، ومنها الأشهب صريح البياض، ومنها الأحمر، والأصفر الفاقع الناصع اللون.

(١) ينظر: الحيوان في الأدب العربي، شاكر هادي شكر: ٢/ ٢٨.
(٢) ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين ابن الخطيب، دراسة وتحقيق: د. محمد الشريف قاهر: ٦١١.
(٣) يقال: صفنت الدابة تصفن صفونا: قامت على ثلاث وثنّت سنبك يدها الرابع... وصفن الفرس إذا قام على طرف الرابعة. ينظر: لسان العرب، مادة (صفن).
(٤) المطهم من الناس والخيل: الحسن التام كل شيء منه على حدته فهو بارع الجمال. ينظر: لسان العرب، مادة (طهم).
(٥) يقال: فرس أجرد، إذا رقّت شعرته وقصرت، وهو مدح، ففيه علامة على العتق والكرم. ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري: ٢/ ٤٥٥، ولسان العرب، مادة (جرد).
(٦) يقال: وشية الفرس، أي: لونه، والجمع: شيات. ينظر: جمهرة اللغة: ١/ ٢٤٠.
(٧) هي غرّة الفرس. لسان العرب، مادة (برقع).

اصطبغت هذه اللوحة الطبيعية المتحركة بألوانٍ شتى، كانت لها دلالاتها المختلفة باختلاف ألوانها، إذ يؤكد الشاعر أداء الألوان في تركيز الصور الجمالية المتزاحمة، وفي ذلك استبطان لأحاسيسه في تناول اللون وموحياته.

٢. اللون في وصف الحيوانات الأخرى:

ورد اللون في الشعر الأندلسي في وصف حيوانات أخرى، كان الشعراء قد أعجبوا بها وبألوانها فقيّدوا مشاهداتهم تلك بأشعارٍ تنمّ عن متابعة دقيقة لما وصفوه، لكن ذلك لم يمنع من مجيء بعض القصائد التي تفتقر إلى الجمالية والخيال المبدع الخلاق، الذي يهزّ المشاعر والأحاسيس، فتبدو الصورة الشعرية باهتة، لا تنهض بالدلالات اللونية المعبّرة كما في غيرها من نصوص.

من ذلك قول (ابن زمرك ت٧٩٧هـ) في قصيدة يصف فيها الطائر البازيّ، ثم يخلص منها إلى المدح(١):

أبدت لنا سَبَجَ(٢) العيونِ وطوّقت ... أرجاءَهَا بعقيقةٍ حمراءِ

واستاقت الياقوت في منقارها ... ومشت على المرجان في استحياءِ

وَوَشَت يَدُ الأقدارِ في أعطافها ... وشياً زرى بالحلة السيراءِ

ملكُ الطيورِ أتى إلى ملك الورى ... فاستاقها لمؤمّل الخُلَفَاءِ

فلصاحبِ الصفراءِ فَخرٌ خالد ... يحظى به من صاحبِ الحَمراءِ

بيضاً وسمراً قد شرعت لِنَصرِهِ ... وأعَنتَ بالبيضاءِ والصَفراءِ

يتّخذ الشاعر من وصف هذا الطائر موضوعاً يدخل به على ممدوحه، ويركز على المظاهر اللونية التي تزيّن المشهد. فالطائر يمتلك عيوناً سوداء صافية كالسبج، تحيط بها هالة حمراء اللون تشبه العقيق، وفي ذلك إشارة إلى اتّقاد العيون وحدّة

(١) ديوانه: ٣٦٦ ـ ٣٦٧.
(٢) السبج: خرز أسود. لسان العرب، مادة (سبج).

نظرها، وهو ما يزينّ الطائر والممدوح. ثم يسترسل في ذكر الأوصاف اللونية التي تجمّل المشهد، ويذكر أنّ جمالها لا تدانيه حتى الحلة السيراء بألوانها المتداخلة في حسنٍ ولطافة.

على الرغم من احتفاء القصيدة بالألوان الزاهية والمطرزة، إلاّ أنّ الشاعر لم يكن موفقاً في تناول الجانب الدلالي من ناحية اتّفاق المعاني مع دلالات الألوان ومعطياتها في اللوحة الشعرية المرسومة، فكان المشهد أقرب إلى الوصف التقريري.

ونراه في موضع آخر يتناول طيراً جارحاً، لكنّ وصفه يرتقي إلى مستوىً أعلى من سابقه، إذ يهيمن المشهد الطبيعي على الصورة بشكلٍ بيّن، فيبدع في وصف رحلة الصيد، ويجعل المتلقي في إحساس المشارك، فيقول(١):

وجـــوارحٍ ســـبقت إليـــه طلابهـــا ... فكأنّمـــــا طالبنـــــه بالثّـــــار

ســـودٌ وبـــيضٌ فـــي الطّـــراد تتابعـــت ... كالليـــل طـــارَدَهُ بيـــاضُ نَهَـــارِ

وبكـــلّ فتخـــاء الجنـــاح إذا ارتمـــت ... فكأنهـــا نجـــمُ الســـماء السّـــاري

زجـل الجنـاح مصـفق كَمِـن الـردى ... فـــي مخلـــبٍ منـــه وفـــي منقـــارِ

أجلى الطريدَ من الوحوش وإن رمى ... طيـــراً أتـــاك بـــه علـــى مقـــدارِ

وأريتنـــا الكســـب الـــذي أعـــداده ... مـــلأت جمـــالاً أعـــين النّظّـــارِ

بـيضٌ وصـفرٌ خلـتَ مطـرحَ سَـرحِهَا ... روضـــاً تفـتّح عـن شـقيق بهـارِ

تتناوب الوحدات اللونية وموحياتها في أبيات الشاعر فهي سود وبيض وصفر، وموحيات لونية أخرى، جاءت لتؤكد هيمنتها على الحدث الرئيس ومجرياته، إذ نراها تتداخل بين السواد والبياض، في مذظر يبينّ استباق الليل والنهار، وهي صورة لونية مستمدة من وصف الطبيعة الساكنة، لكنها تليق بوصف المشهد،

(١) ديوانه: ٤١٦.

وتؤسس لدلالاته العميقة بما يوحي في النفس حضور تفاصيل رحلة الصيد، على الرغم من غيابنا عن المشهد الحقيقي.

رصد الشاعر عبارات لونية مخصوصة بأسلوب جميل، وجاءت ضمن سياقات بلاغية تنبئ عن قوة التعبير في إظهار الصورة الشعرية المرسومة بألوان متنوعة؛ لكي تكمل المشهد الذي رسمه لهذه الرحلة.

ومثل ذلك فيما يتعلّق برحلة الصيد، قول (ابن خفاجة ت٥٣٣ هـ) يصف كلب قنصٍ مطوّق العنق بالبياض، محجّل الأربع، ويصف أرنباً[١]:

وَأَطلَسَ مِلءُ جانِحَتَيهِ خَوفٌ ... لأشوَسَ مِلءُ شَدقَيهِ سِلاحُ

نجا هرباً يَطيرُ حَذارَ طاوٍ ... لَهُ رَكضٌ يَغَصُّ بِهِ البَراحُ

وَأَعجَبُ أَن تَقَلَّصَّ ذَيلُ لَيلٍ ... أَحَمَّ وَقَد أَجَدَّ بِهِ الرَواحُ

يَجولُ بِحَيثُ يَكشِرُ عَن نِصالٍ ... مُؤَلَّلَةٍ وَتَحمِلُهُ رِماحُ

وَطَوراً يَرتَقي حُدبَ الرَوابي ... وَآوِنَةً تَسيلُ بِهِ البِطاحُ

جَرى شَدّاً وَلِلصُبحِ اِلتِماعٌ ... بِحَيثُ جَرى وَلِلبَرقِ اِلتِماحُ

فَخَلخَلَهُ وَسَوَّرَهُ وَميضٌ ... جَرى مَعَهُ وَطَوَّقَهُ صَباحُ

يصوّر الشاعر في رحلة صيد، مطاردة بين كلبٍ قنص وأرنب، فتشتدّ هذه المطاردة وتستمرّ بينهما طوال الليل حتى ابتداء الصباح.

إذ يرصد الشاعر تحركاتهما ومظاهر اقترابهما وابتعادهما الواحد عن الآخر، ثم يركز تصويره على كلب القنص في سكناته وحركاته واهتياجه واندفاعه حتى الصباح، في إشارة إلى طول هذه المطاردة.

(١) ديوانه: ١٤٧.

أفاد الشاعر من موحيات غياب اللون وحضوره في رسم صورة المطاردة، إذ يصوّر الليل بعتمته، والتماعات فجر الصباح، ووصف سرعة الكلب المشابهة لسرعة البرق، وكانت الأبيات تحكي مشهداً متحركاً تداخلت فيه موحيات الظلمة والنور وأثرهما في النفس، فهي صورة جميلة ((تنطق بسرعة الحركة، وتتضمن قدراً لا يستهان به من التلوين والمزج إلى جانب التفصيل في الصفات، ممّا يدعو إلى التأمّل وطول النظر))[1].

لا يقتصر وصف الطبيعة المتحركة في الشعر الأندلسي على وصف رحلة الصيد وما فيها من متعة، بل سار الشعراء على نهج المشارقة من ناحية ذكر الحيوانات المفترسة وغيرها، وأبرز تلك الحيوانات (الذئب)، إذ أبدع الشعراء في وصفه، كونه ينبع من خبايا النفس وما تجسّده تلك المقابلة بين الشاعر والذئب من تحديات يستلهم منها الشاعر المعاني التي تعتمل في نفسه، فيحاول أن يستنطقها من خلال وصف الذئب.

ومن الطبيعي أن تشتمل اللوحة على ألوانٍ يتّصف بها الذئب من ناحية لونه أو لون عينيه أو وصف الوقت الذي تتمّ فيه المقابلة بين الشاعر والحيوان، وكلّ ذلك له دلالته التي تجمّل المشهد بما تحويه من صور لونية مختلفة.

من ذلك قول (ابن خفاجة ت٥٣٣هـ)[2]:

وَمَفــــازَةٍ لا نَجــــمَ فـــي ظَلمائِهـــا ... يَســــري وَلا فَلَــــكٌ بِهـــا دَوّارُ

تَتَلَهَّــبُ الشِــعرى بِهـــا وَكَأَنَّهـــا ... فـــي كَـــفِّ زِنجِـــيٍّ الــدُجى دينــارُ

تَرمـــي بِـــهِ الغيطـــانُ فيهـــا وَالرُبـــى ... دُوَلاً كَمـــا يَتَمَـــوَّجُ التَيّـــارُ

والقطـــبُ ملتـــزمٌ لمركـــزه بهـــا ... فكأنّـــه فـــي ســـاحةٍ مســـمارُ

---

(١) وصف الحيوان في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د. حازم عبد الله خضر: ٢٠١.

(٢) ديوانه: ٨٥ ـ ٨٦.

قَـد لَفَّنـي فيهـا الظَـلامُ وَطـافَ بـي ذِئـبٌ يُلِـمُّ مَـعَ الـدُجى زُوّارُ
طَـرّاقُ سـاداتِ الـدِيارِ مُسـاوِرٌ خَتّـالُ أَبنـاءِ السُـرى غَـدّارُ
يَسـري وَقَـد نَضَـحَ النَـدى وَجـهَ الصَـبا فـي فَـروَةٍ قَـد مَسَّـها اِقشِـعرارُ
فَعَشَـوتُ فـي ظَلمـاءَ لَـم تُقـدَح بِهـا إِلاّ لِمُقلَتِـهِ وَبَأسـي نـارُ
وَرَفَلـتُ فـي خُلَـعٍ عَلَـيَّ مِـن الـدُجى عُقِـدَت لَهـا مِـن أَنجُـمٍ أَزرارُ
وَاللَيـلُ يَقصُـرُ خَطـوَهُ وَلَرُبَّمـا طالَـت لَيـالي الرَكـبِ وَهـيَ قِصـارُ
قَـد شـابَ مِـن طَـوقِ المَجَـرَّةِ مَفـرِقٌ فيهـا وَمِـن خَـطِّ الهِـلالِ عِـذارُ

يبتدئ الشاعر قصيدته بوصف الليل الحالك الظلمة، ووصف نجم الشعرى الذي يبرز وهو يتلألأ ملتهباً بضيائه، والليل يبدو طويلاً ثقيلاً على الشاعر، إذ يشبّهه بالقطب الملازم لمكانه فلا يبرحه أبداً.

ثم يذكر الشاعر لقاءه مع الذئب في هذه المفازة القاحلة، وسط أجواء الليل البهيم، فيبتدئ تصوير الذئب بما يحمله من صفات معهودة من مخاتلة وغدر، وهو الذي يضرب به المثل في ذلك، فيقال: ((أختل من ذئب))[1].

يسترسل الشاعر في وصف الذئب، فيشير إلى استعداد الذئب للقائه، فعلى الرغم من الظلمة المخيّمة على الأجواء، إلاّ أنّ اتّقاد مقلة الذئب بما تحمله ومن غيظ وحنق، تنير عتمة الليل، يقابلها في ذلك شدّة بأس الشاعر الذي لا يخشى مجابهة الذئب. لكنّ الشاعر يتّجه إلى وصف النجوم التي زيّنت السماء، فكانت كساءً يرفل به الشاعر، وهو يختتم المشهد الليلي الطويل، متأملاً أن ينبلج عن صباح مذير يبدد تلك الظلمة القاسية.

(١) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، للثعالبي: ٣٩١.

تبدو النهاية التي اختتم الشاعر بها قصيدته غير مكتملة، إذ كان الأحرى أن تتوّج تلك المقابلة بظفر أحد الطرفين، لكنّ الذي يلمح من هذه الخاتمة، اشتراك الشاعر والذئب بالخوف من هذا الليل المطبق بسوداويته، فكأنّها مواساة للغربة النفسية التي ألمّت بهما في ليلٍ بهيم لا يكاد يمضي ليجتازا هذه المحنة، وكانت الألوان عبارة عن رؤية جديدة للشاعر، تمكن من خلالها من رسم المشهد الشعري بكلّ تجلّياته، وبكلّ ما يحمله من علاقات لونية مختلفة.

وفي موضع آخر يصف (ابن زمرك ت٧٩٧هـ) حيوان الزرافة وصفاً دقيقاً يتناول من خلاله ما اتّصفت به من شكلٍ ولون ميّزاها عن سائر الحيوانات، فيقول(١):

موشـيّةُ الأعطـاف رائقـةُ الحُلـى ... رَقَمَـت بـدائعَهَا يـدُ الأقـدارِ

راقَ العيـونَ أديمُهـا فكأنّـهُ ... روضٌ تفـتّح عـن شـقيق بهـارِ

مـا بـين مبـيضٍّ وأصـفرَ فـاقعٍ ... سـال اللُجـينُ بـه خـلال نُضـارِ

يحكـي حـدائق نـرجسٍ فـي شـاهقٍ ... تنسـابُ فيـه أراقـمُ الأنهـارِ

تتجلى الرؤية التي شخّصها الشاعر في هذه الأبيات من خلال الوقوف على بديع الصنع الإلهي، في تصوير هذا المخلوق الغريب على بيئة الأندلس.

فأديم هذه الزرافة ممثّلٌ بروضة غنّاء زينها البهار الذي تدرّجت ألوانه ما بين الأبيض والأصفر والأصفر الفاقع المذساب من الذهب والفضة، فهو يشبّه خلقها وطولها بحدائق نرجس عالية، تنحدر منها الأراقم بألوانها المختلفة.

لا يخرج الشاعر الأندلسي عموماً، وابن زمرك خصوصاً عن بيئته التي يألفها وتألفه، فكلّما وصف عنصراً من عناصر الطبيعة، جذبه المشهد إلى تعداد مشاهد أخرى ملوّنة، لاسيما الرياض والأزهار والأنهار، ويقف على التداخل بين الطبيعة الصامتة والمتحركة، إذ كلٌّ منهما يدعم الآخر في إبراز الدلالة المتطلبة في التصوير الفني للمشهد الشعري.

(١) ديوانه: ٤٣١.

المبحث الثالث

اللون في موضوعات أخرى

لا يقتصر ورود اللون في الشعر الأندلسي على غرض محدد، فهو قيمة جمالية يمكن أن تدخل في شتى الموضوعات، فمنها ما ينسجم مع طبيعة الغرض الشعري من ناحية تقبّله للألوان بشكلٍ يفوق غيره، كما وجدنا في شعر الطبيعة، أو يكون اللون أداة الشاعر في التعبير عن الصفات الإنسانية الإيجابية والسلبية، فينقل الأحاسيس بصورة مميزة، يمكن أن يحدد بها نمط الفكر بشكل عام، فـ((كثيراً ما نعتمد على اللون في إدراكنا وتشخيصنا لكثير من الأشياء والظواهر...))[1].

لذا ستقف الدراسة في هذا المبحث على دور اللون في الموضوعات التي تشكل فضاءً يمكن أن يتجاوز أبعاده الدلالية إلى مستوىً أعمق من ناحية شعريته، وجماليته.

أ ـ اللون والخمر:

حفلت البيئة الأندلسية بشتى الصور والمناظر الطبيعية الخلابة التي استوحى الشعراء منها تشبيهاتهم وأخيلتهم، وكانوا ينعمون بحياة رغيدة ملؤها الترف والراحة والدعة، ((وساقهم ترفهم إلى وصف الخمر مع وصف الزهر ثم وصف مجالس الشراب وما ينطوي فيها من قيان))[2]، وهي عوامل أسهمت بشكل كبير في انتشار أشعار الخمر في الشعر الأندلسي، إذ إنّ الطبيعة احتضنت تلك الصور، واستمدّ منها الشعراء مختلف الألوان، فهي تمتزج مع الخمر امتزاجاً قوياً ((ويزداد التداخل

(١) سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح: ١٠٨.
(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف: ٤١١.

والاتّصال حتى تغدو الطبيعة مكمّلة لمجلس الشرب وملازمة لاستكمال دواعي السرور والطرب))[1].

كما إنّ شيوع الغزل والحياة اللاهية بما فيها من جواري وغلمان وأسواق النخاسة، ساعد على رواج وصف الخمر في الشعر الأندلسي، ((فالغزل كان يذساب على شفاه الشعراء ويدعو إليه كلّ ما في الأندلس من طبيعة جميلة وحياة حضرية ناعمة ومجالس أنس ورخاء وخمر وغناء...))[2].

وبين هذا وذاك، اكتسبت المفردة اللونية خصوصيتها في شعر الخمر، ذلك أنّ الأوصاف التي حملها الخمر، غذّت المعاني بأبعاد ذهنية تتفتح دلالاتها على مستويات أعمق، من ناحية تجاوز الدلالة الوصفية لهذا الغرض.

يذكر الشاعر (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ) الخمر وما يشتمل عليه من ألوان متنوعة فيقول[3]:

ولـيـــلٍ قطعـــتُ ديـــاجيرَهُ بعـــذراءَ حمـــراءَ كـــالأنجم
أديـــرت كواكـــبُ أقـــداحها علـــيَّ فأغربتُهـــا فـــي فمـــي
تجلَّـــى الظـــلامُ ســـريعاً بهـــا كســـرعةِ عَبْـــلِ الشَّـــوى أَدهـــم
يقـــولُ وقـــد مـــال عرنينُـــهُ ولـــونُ الـــدجى واضـــحُ المبســـم
رأَيْتـــكَ تشـــربُ زُهـــرَ النجـــومِ فولَّيْـــتُ خوفـــاً علـــى أنجمـــي

تبدو الألوان واضحة في هذه المقطوعة، فالشاعر استغلّ اللون ليعبّر عمّا يدور في خاطره، إذ أضفى على الخمر العديد من الألوان، فتارة يصفها بأنّها عذراء، أي لم يخالطها الماء، وفيه إشارة إلى تركيز لون هذه الخمر، وأخرى يماثل فيها لون

(١) الشعر في عهد المرابطين والموحّدين بالأندلس: ٢٠٤.
(٢) في الأدب الأندلسي، د. جودة الركابي: ١٢١.
(٣) ديوانه: ٢٥٩.

النجوم، فيعكسها على نفسية الشاعر؛ وذلك حين يستعير لفظ الكواكب ليجعلها أقداحاً تتوالى، وهي بذلك تقصّر وقت الليل من ناحية انقضائه، فيشبّهه بالفرس الأدهم.

ثم يعمد إلى رسم صورة جميلة من خلال وصف الفرس الأدهم الذي تعجّب ممّا رآه من الشاعر، فذكر على لسان فرسه بأنّه شرب هذه الخمر الموصوفة، فأدركه الهلع والفزع فولّى مدبراً، وهي صورة مبتكرة، أسهم اللون والخمر معاً في وضع ملامحها، من خلال إشراك الطبيعة الساكنة والمتحركة فيها، ((ولا يخفى على المتلقي ما في عذرية الخمر وارتباطها بالحمرة في جوّ ليليّ من لذة ومتعة عُرف بها الأندلسيون))[1].

ظهرت الألفاظ اللونية بصورة واضحة وجليّة، وكان لها دورٌ مميّزٌ وفاعل في بعث الحركة والحياة والاستمرارية في أبيات المقطوعة، وقد عززت من دلالة الصورة الشعرية اللطيفة من خلال طرافة توظيف اللون في هذا الموضع.

وفي موضع آخر يقول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ)[2]:

وَكَـــأَنَّ الإِبريـــقَ جيـــدُ غَـــزالٍ دَمُ ذاكَ الغَـــــزالِ فيـــــهِ العُقـــــارُ

قَهـــوَةٌ إِن جَـــرى النَسـيمُ عَلَيهـــا كـــادَ يَعلـــوهُ مِـــن سَـــناها اِحمِـــرارُ

يمزج الشاعر بين الغزل والخمر، فيصف في بادئ الأمر الأدوات التي تكتمل بها مجالس الشرب، فيشبّه الإبريق ـ الذي يُسقى منه ـ بجيد الغزال، وإنّ لون الخمر يحاكي دمه، في إشارة إلى لون هذه الخمر، صافية الاحمرار.

ثم ينتقل الشاعر في البيت الثاني إلى التأكيد على لون الخمر (القهوة) بصورة طريفة تكمن فيها براعة الشاعر في تصوير صفاء لونها ونقائه، فهذه الخمر لشدة لونها تؤثر على النسيم إذا مرّ بها، فيُرى لونه محمرّاً مضيئاً.

(١) صورة اللون في الشعر الأندلسي دراسة دلالية وفنية: ٢٦٧.
(٢) ديوانه: ١٢١.

ربط الشاعر بين الدم والخمر بما يحملانه من لون رآه الشاعر رمزاً يمثّل نسقاً دلالياً يعيد تشكيل المدركات اللونية بصورة تضمن المتعة والبهجة للشاعر والمتلقي.

أمّا (أبو الحسن الششتري ت٦٦٨هـ) فيقول[١]:

هل لكم في شُرب صَهْبَا مُزجت ... فهي ما بين اصفرارٍ واحمرارْ

وَلها عَرْفٌ إذا ما استُنشِقَت ... أطربت في دِّنها قبل انتشارْ

وإذا عَايَنْتَها في كأسِها ... ذَهَبَ العقلُ ولم يبقَ استتارْ

لست تدري الكأسَ مِن خمرتها ... قد صفا الكلُّ صفاءً إذا تُدارْ

فكأنّ الشمسَ حلّت قمراً ... وكأنّ النور للنور قرارْ

إذ يجمّل الشاعر الخمر بأسلوب محببٍ يغري إلى شربها، مستغلاً بذلك اللون وتأثيره على النفس في تأكيد ما يدعو إليه.

فالخمر صهباء اللون بين صفرةٍ وحمرةٍ تشتهيها الأنفس لوناً قبل أن تكون جوهراً أثيرياً تتفاعل مع مكنونات العقل، ثم يذكر تأثير رائحتها التي تفعل فعلها قبل شربها، وإنّ مرآها يُذهب العقل.

أسبغ الشاعر على الخمر ألواناً رائعة، ليجمّل صورتها، وأضفى عليها من نورانية الشمس والقمر كمّاً كبيراً من الضياء، إنّها لعبة العقل إزاء ما لا يعقل، ولكنه كان وصفاً رائعاً في خيالات شعرية تتجلّى في هذا الوصف.

وفي قصيدة أخرى يصوّر (الجزار السرقسطي ت٥١٥ هـ) الخمر على شكل مشهدٍ شعريٍّ، وقصة متسلسلة، كان اللون فيها عاملاً رئيساً في سير الأحداث من خلال الزمن، وشكل الخمرة التي وصفها فقال[٢]:

---

(١) ديوان أبي الحسن الششتري، تحقيق: د. علي سامي النشار: ٤٤ ـ ٤٥.

(٢) ديوان الجزار السرقسطي، المسمى: روضة المَحاسن وعُمدة المُحاسِن، تحقيق ودراسة: د. منجد مصطفى بهجت: ٢٠٠ ـ ٢٠١.

هاتَهـــا كَوثَريَـــةً عَســـجديهْ بنـــتَ كَـــرَمٍ رَحيقـــة عُطريـــهْ
كُلَمـــا شَـــفها النحـــول تَقـــوّت فَـــاعجبوا مِـــن ضَـــعيفَةٍ وَقَويـــهْ
رُب خَمـــارَةٍ ســـريت إِلَيهـــا وَالـــدُجى فـــي ثِيابـــهِ الزنجيـــهْ
وَجُيـــوش الصِـــبا تَحـــثّ رِكـــابي وَشَـــياطينه تَجـــدّد نِيَّـــهْ
تَمسَـــح النَـــوم عَـــن جُفـــون أَمـــاقٍ بِبنـــانٍ مُخضـــبٍ فضـــيّهْ
قُلـــت هـــاتي الَّتـــي بِهـــا يُســـتَمال الـــ شـــادن الصَـــعبُ وَالنُفـــوس الأَبيـــهْ
فَـــأَتَتني بِهـــا تَـــلألأ نـــوراً فـــي كُـــؤوس كَأَنَّهـــا عَدنيـــهْ
كَـــم عَقـــارٍ بِذَلتـــهُ بِعُقـــارٍ وَثِيـــابٍ صَـــبَغتُها خَمريـــهْ

يصف الشاعر الخمر التي يتناولها من يد الساقي بالكوثرية والعسجدية في غزارتها وتلوّنها، ثم ينثني إلى وصف أصلها وجوهرها، فهي من الكرم برحيقها وعطرها، ثم يستدرك حقيقتها أن أصابها التحوّل، فهي ضعيفة في ذاتها، قوية في أثرها على العقول.

على الرغم من أنّ المشهد الشعري كان متّشحاً بالسواد، إلاّ أنّ الشاعر استطاع أن يبرز عدة ألوانٍ من خلال سعيه إلى مكان الشرب، ووصف ساقية الخمر.

حققت الألوان مراد الشاعر من ناحية التخفي في وقت الليل الداجي، ثم التغزّل بالساقية ذات البنان المخضّب، ثم آل الحوار بينهما إلى مشهد لوني من خلال وصف الخمر.

جاء اللون في هذه القصيدة مبيّناً قدرة الخمر على اللعب بالنفوس والعقول، إذ مزج الشاعر بين الوحدات اللونية التي أسست لدعامات قوية، ارتكز عليها بناء المقطوعة (عسجدية، زنجية، فضية، خمرية).

على الرغم من أنّ الشاعر كان واعياً في وصفه لما تؤديه الخمر داخل النص الشعري، إلاّ أنّ النصّ أثّر بعقل المتلقّي الذي أصابته نشوة سحر الأبيات، إذ عبّرت

بصدقٍ عن تجربة الشاعر في هذا المضمار، ونقلت أحاسيسه وتجربته إلى المتلقي في بناء لوني وبلاغي راقٍ اعتمد فيه على ما يصل إلى المتلقي من أساليب فنية تنهض بالمقطوعة إلى المستوى الفني المطلوب في وصف الخمر، ذلك لأنّها جاءت بتسلسل منطقيّ للفكرة ومقتضياتها الأسلوبية والدلالية، إذ انسابت هادئة في أثرها في النفس كفعل الخمر.

وفي موضع آخر يصوّر (ابن جبير ت٦١٤هـ) شكل الخمر المحببة إلى نفسه فيقول(١):

أبا يحيى أما في الريِّ فضلٌ تجود به فقد طال الظماءُ

فأطلعها لنا حمراء تُبصر بها شفقاً تضمّنه الإناءُ

وليس بلونها لكن أغبّت زيارتها فخامرها الحياءُ

إذ يطلب من صاحبه أن يسقيه من هذه الخمر، فهو ظامئ لشربها، ويستحسن شكلها لأنّه يرى فيها صورة الشفق المحمرّ الذي أطّره الإناء، وهي صورة تراثية متداولة، بوصفها مصدراً من مصادر إيحاء الكلمات(٢).

فضلاً عن ذلك؛ فإنّ هذا اللون الأثير إلى نفسه كان خالصاً نقياً، وذلك من خلال نفيه اختلاط لون الشفق بلون الخمر، بل إنّ له لوناً مميزاً يشبه لون الخدود الحييّة، ويبدو اللون الأحمر قد غلب على عقلية الشاعر في تناوله لهذا الوصف.

ب ـ اللون والشيب:

أخذت صورة وصف الشيب في الشعر العربي مأخذاً ثابتاً من ناحية التداول، والحرص الشديد على وصفها لدى كثير من الشعراء، مجسّدين بذلك حالة الضعف والكبر التي تلمّ بهم بعد سنوات الشباب، وما يرافقها من لهوٍ ومتعة، فإذا هم على

(١) المستدرك على شعر ابن جبير، د.محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣١، العدد: ٢، ٢٠٠٤م: ١١٩.

(٢) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني، د. يوسف حسن نوفل: ٧٦.

حين غفلة يرونها تمضي مسرعة، فتنقلب الحال، ويصبح الشيب ((نذير الآخرة... وخطام المنية))[١].

في هذا الموقف يكون للون أثره البالغ على نفسية الشاعر من ناحية اختلاف الرؤية التي كان ينظر من خلالها إلى دلالة اللون الأبيض المرصود للشيب، إذ يتحوّل ((إلى وجهه المميت، فيمسي نذيراً بالعجز والوهن والموت، ويصيب العربي بخيبة أمل في كلّ شيء، حيث يتحوّل عنه أصدقاؤه ونساؤه، وتفارقه قوّته الأولى، فيغدو حزيناً هادئاً لا يرحّب بهذا الزائر الذي جاء بالموت معه...))[٢].

وردت المفردة اللونية المرتبطة بدلالة الشيب في الشعر الأندلسي بصورٍ طريفة، كما في قول (الشريف السبتي ت٧٦٠هـ)[٣]:

دَعَتني إلى لَهوِ التَصابي وما دَرَت ... بِأَنّ زَمان اللَهو عَنّيَ ذاهِبُ

فَقُلت لَها: مالي وَلِلّهوِ بَعدما ... تَوَلّى الصِبا وَازوَرّ لِلغِيد جانِبُ

وَقَد وَخَطت بِيض مِن الشعر لمّتي ... تُخبّر أنّ البيض عَنّي رَواغِبُ

أَأَلهُو وَفَجر الشيب قَد لاحَ بدؤه ... بِفودي فَقالَت: أَوّل الفَجر كاذِبُ

يسرد الشاعر حكايته مع الشيب بدعوةٍ جاءت من محبوبةٍ قديمةٍ لم تدرِ ما حلّ به من تحوّلٍ طرأ على شعر لمّته؛ وقد نال منها البياض ما نال، إذ إنّ إحساس الشاعر بالفناء صرف عنه فكرة اللهو، وما كان يحمله من حيوية وعطاء، فكان اللون الأبيض هو الفارق بين الزمنين: زمن الصبا، وزمن الشيخوخة.

وعلى الرغم من تلك المبررات التي أثارها الشاعر في تعليل ابتعاده عن التصابي، إلاّ أنّ هذه المحبوبة كانت تنظر إلى روح الشاعر الشابة، فأخذت تهوّن

(١) ينظر: البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: ٢/ ٣٧٨، والعقد الفريد، ابن عبد ربّه الأندلسي: ٣/ ٤١.
(٢) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: ١٥٨.
(٣) شعر الشريف السبتي الغرناطي، جمع ودراسة وتحقيق: محمد هيثم غرّة، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد: ٩٧، ٢٠٠٥م ٥.

عليه مصابه، ولم يشكّل الشيب لديها عامل نفور، بل سوّغت ذلك اللون وجعلته محبباً إلى النفس بعبارة: أوّل الفجر كاذب.

عبّرت المقطوعة عن نفسية الشاعر المنكسرة بسبب هذا التحوّل، وكان للون حضورٌ مميزٌ من خلال المزاوجة بين لفظتي (بيض والبيض)، على الرغم من اتّفاقهما الظاهر من ناحية اللفظ، واختلافهما من جهة المدلولات المعنوية لكليهما، وكانت الحقيقة التي حاول الشاعر التخفيف من وطأتها، ماثلةً راسخة في ذهنه، فهي تكمن في النفس، ويصعب تغييرها، بل تزداد قوةً كلّما مرّت السنوات، فهي فجرٌ صادقٌ في ذاته، على الرغم من المسمّيات التي حملتها المقطوعة.

وفي موضع آخر يعترف (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧هـ) بحقيقة أثر الشيب الذي لا يخفيه الخضاب، فهو انتهاء مرحلة الشباب، وابتداء مرحلة الهرم، إذ يقول(١):

قُـل للـذي خَضَـبَ المَشـيبَ مَسـرّةً لمْ تـدرِ جهـلاً ما اعتـراكَ ومـا اتّفـقْ

فنهــارُ شــيبكَ قــد تقضّــى جُلّــهُ وخضــابُهُ المصــفرّ منــهُ هُــوَ الشَــفَقْ

لا يدع الشاعر مجالاً للذي خضب شيبه أن يتفاءل بالمسرّة حين يعيد جزءاً من شبابه، إذ إنّه يجهل الحقيقة المرتبطة بفوات الأوان.

فالشاعر يستعين بالزمن ليدلل على صدق قوله بتعبيراتٍ لطيفة، جسّدها بالنهار وبالشفق، وهو توظيف لصورة يومية متكررة مستوحاة من الطبيعة، فكانت لغته تقريرية، لا تحتمل الجدل بما يمليه عليه واقع الحال.

ظهرت الوحدات اللونية بدلالات خاصة، من خلال التوظيف الشعري المتطلّب للسياق، إذ إنّها بُنىً داعمة للغة الشعرية مهما كان الغرض الذي يعبّر عنه الشاعر.

(١) ديوانه: ٣٤١.

أمّا (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) فيرى في الشيب مصاباً جللاً، يشبه حال الدنيا في تقلّبها وخيانتها لأصحابها، ويجعل من التغيّر الحاصل بين اللونين (الأبيض والأسود) عنواناً لفقد الشباب، إذ يقول(١):

ولـــم أرَ كالـــدّنْيا خؤونـــاً لصـــاحبٍ ولا كُمصـــــابي بالشـــــبابِ مُصَـــــابا

فَقَـدْتُ الصّـبا فـابيضّ مُسْـوَدّ لمّتـي كـأنّ الصّـبا للشـيب كـان خضـابا

يؤكد الشاعر العلامات الفارقة في النظر إلى حال حلكة الشعر المتحوّل إلى بياضٍ مكروهٍ في دلالته، ((فالبياض هنا يقتل الأمنيات التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها، إذ البياض و هو الشيب، يكون دالاً على العجز وعلى الخوف من الموت، وهكذا تموت الأمنيات والأحلام))(٢).

يبدو الشاعر معاتباً الدنيا، ومتحسّراً على شبابه لما آل إليه مسودّ لمّته حين استحال بياضاً خالصاً لا أمل في رجعته.

فقدان الصبا الذي كان سبباً في التغيّر اللوني الحاصل في شَعره، و نذير مرحلة الشيخوخة؛ كان تعليلاً لجأ إليه الشاعر في التعبير عن الرؤية القاسية التي انطبعت في ذاكرته، فسعى إلى التشبيه والربط بين الزمن واللون، وهذا التداخل شكّل جمالية النصّ بصورة توحي بقدرة الشاعر على إقناع الآخر برؤيته، ونظرته إلى فعل الشيب، وهيمنته على مخيّلته.

يمكن القول أنّ نظرة الشعراء الأندلسيين إلى الصورة اللونية المتحققة من أثر الشيب، لم تُحط بالمعاني الإيجابية التي يمكن استجلاؤها من هذه المرحلة الزمنية في عمر الإنسان؛ ذلك أنها نظرت إلى الأمر من زاوية واحدة، و هي نظرة متشائمة قامت على أساس نفسي يعكس حالة الوهن والكسل والعجز التي يؤول إليها حال المرء، فغابت الرؤية التي ترسم الهيبة، والتعقل، والوقار الذي يخلعه لون الشيب

(١) ديوانه: ٥٤٠.
(٢) اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجاً)، ظاهر محمد هزّاع الزواهرة: ٧٧.

على صاحبه، وأنّه أحرى به للعودة والرجوع إلى الله، والاستغفار عمّا مضى، فضلاً عن اكتساب الرضا، والقناعة، ثم التسليم باستحالة بقاء الحال على ما هو عليه.

ت ـ اللون والشوق إلى الوطن:

شكا الأندلسيون البعد عن الأوطان، وصوّروا تلك المشاعر والأحاسيس بعواطف صادقة، صدرت عن نفوس تحمل مرارة الضياع والتشتت والاغتراب، دفعتهم إلى ذلك عدة عوامل، سواء أكانت نفسية أم سياسية أم اقتصادية(١).

فمواطن الجمال في أوطانهم، ظلّت راسخةً في أذهانهم، فانعكست على أشعارهم التي كان اللون بارزاً فيها بشكلٍ لافت، و هو ما شكّل ملمحاً فنّياً يمكن الإشارة إليه، وإلى الدلالات التي حملها في طيّاته.

وكان الأندلسيون قد برعوا في هذا المضمار، فقصائدهم تُنبئ ((عن عاطفة صادقة وإحساس مرهف ونفوس معذّبة تجرّعت مرارة الغربة، فكان حنينهم إلى الأندلس من أصدق ما قيل في هذا الباب وأبلغه على مرّ العصور))(٢).

يبرز الشاعر (صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨هـ) في هذا الجانب، إذ تبدو قصائده مفعمة بالألفاظ اللونية التي تبيّن حالته وهو يستذكر تلك المنازل والديار، وما اختصّها الله به عن سائر البلاد، فيقول من قصيدةٍ مدحية(٣):

وَمُـذ خَيَّمتُ بِالخَضـرَاءِ(٤) دَارَا وَزَنتُ بِشِسعِ نَعلِي تَاج دَارَا

تَوَهَّمتُ السَّمَاءَ بِهَا مَحَلّي لأَنِّي لِلنُّجُومِ أَقَمتُ جَارَا

(١) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤ ـ ٨٩٧هـ)، د. محمد عويد محمد ساير الطربولي: ٢٥٥ ـ ٢٥٦.
(٢) الشعر الأندلسي في عصر الموحّدين: ٢١٥.
(٣) شعر صفوان بن إدريس المرسي، القسم الثاني: ١٥٨.
(٤) هي الجزيرة الخضراء ويقال لها جزيرة أم حكيم، وهي جارية طارق بن زياد مولى موسى بن نصير، كان قد حملها معه فتخلفها بهذه الجزيرة فنسبت إليها. الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحميري: ٢٢٣.

كَـــأَنَّ اللَّهَ قَـــد سَـــبَكَ المَعَـــالِي فَخَلَّـــصَ مَجـــدَهُم مِنهَـــا نُضَـــارَا

وَمَـــا قَـــالُوا لَهَـــا الخَضـــرَاءَ إلا لأَن كَانَـــت لأَنجُمِهِـــم مَـــدَارَا

وَمَنزِلُنَـــا بِـــأَزرَقَ كَـــوثَرِيٍّ بِمَنـــزِلِ أَزرَقٍ مَـــا إِن يُجَـــارَا

لَبِســـنَا لِلغَـــدِيرِ بِـــهِ دُرُوعـــاً وَجَرَّدنَـــا جَدَاوِلَـــهُ شِـــفَارا

يتشوّق الشاعر إلى موطنه مشيراً إلى المدح بصورة ضمنية من خلال وصف الممدوح بأنّه نجمٌ مشرق في السماء، وأنّه توهّم في موقع هذا البلد (الخضراء) فظنّ أنّه في السماء، لأنّه يجاور الممدوح الموصوف.

إذ يصوغ الشاعر المعاني بصورة طريفة، تكمن في إعلاء شأن الموطن، من خلال علوّ شأن الممدوح، فأبرز الصورتين بتشبيه مستساغ تظهر فيه الفخامة، فكأنّ تلك البلاد صيغت من ذهب، وكأنّ الممدوح هو خلاصة هذا الذهب (النضار). ثم يؤكد الشاعر بأنّ تسميتها (الخضراء) ما كانت إلاّ لأنّها أشبهت السماء في كونها مداراً لتلك النجوم (الممدوح ومن معه).

ثم يستذكر المنزل الذي كان مرتع صباه، وما فيه من ذكريات، فيصفه بأنّه مكان طبيعي خلاّب، بما يحويه من نهرٍ أزرقٍ وغدرانٍ وجداول ليس لها مثيل.

ظهر اللون بصورةٍ لافتة، وبدا تأثيره واضحاً في أثناء الأبيات، إذ كان يُبرز الأثر النفسيّ الذي اختزنته ذاكرة الشاعر في تعبيرها عن الموطن المحتلّ، وكيف أنّه كان يشكل بنية أساسية في إظهار المستوى الشعري للنص، وحاجته للون.

ويبدو أنّ حال بلاد الأندلس وما فيها من انقسامات، واحتلال لمدنها ومعاهدها، كان يؤثر في ذات الشاعر (صفوان بن إدريس التجيبي)، فنراه يُكثر ذكر تلك البلاد المحتلة، الضائعة من أيدي المسلمين، فيستثير المشاعر، ويحرّك النفوس

لاستعادة تلك البلاد، وذاك المجد المذهوب، من خلال التأكيد على حسنها وجمالها المتمثل بما فيها من طبيعة غنّاء، مطرّزة بالألوان المبهجة، إذ يقول(١):

لِيَسقِيَ مِن تُدمِيرَ(٢) قُطراً مُحَبَّباً ... يَقِرُّ بِعَينِ القُطرِ أَن تَشرَبَ القَطرَا
وترضعُهُ ذَوبَ اللُجينِ وَإِنَّمَا ... تُوَفِّيهِ عَينِي مِن مَدَامِعِها تِبرَا
وَمَا ذَاكَ تَقصِيراً بِهَا غَيرَ أَنَّهُ ... سَجِيَّةُ مَاء البَحرِ أَن يُذوِيَ الزَّهرَا
خَلِيلَيَّ أعنِي أَرضَ مرسِيَةَ المُنى ... وَلَولا تَوَخِّي الصِّدق سَمَّيتُها الكُبرَى
وَمَا رَوضَةُ الخَضرَاءِ قَد مُثِّلَت بِهَا ... مَجَرَّتُهَا نَهراً وَأَنجُمُهَا زهرَا
بِأبهَجَ مِنهَا وَالخَلِيجُ مَجَرَّةٌ ... وَقَد فَضَحَت أَزهَارُ سَاحَتِهَا الزُّهرَا
هِيَ الكَاعِبُ الحَسنَاءُ تُمِّمَ حُسنهَا ... وَقَدَّت لَهَا أَورَاقُها حُلَلاً خُضرَا
إذا مَا بَدَا فِيهَا الهِلالُ رَأيتَهُ ... كَصَفحَةِ سَيفٍ رَسمُها قُبعَةٌ صَفرَا
وَإِن لاحَ فِيهَا البَدرُ شَبَّهتَ مَتنَهُ ... بِشَطٍّ لُجَينٍ ضَمَّ مِن ذَهَبٍ عَشرَا

يأمل الشاعر أن تكون سُقيا هذا البلد بالغيث، سقياً تُحييه، وتحيي ذاكرته العطشى إلى الموطن المسلوب. فهو يفصّل القول في ذكرها، ويستحضرها بدقةٍ وهو الغائب الحاضر، إذ يفصح وصفه عن عِظم تشوّقه وتشوّفه لهذا الوطن الساكن في خلده. وقد وقف على معظم المشاهدات التي رآها في موطنه، فأعاد تشكيل الصورة على نحوٍ يُبرزُ للمتلقّي شدّة التعطّش الذي أصاب روحه؛ روح الحنين إلى الموطن الأصل، الذي لم يذكر اسمه صراحة فحسب؛ بل اختصّه عمّا سواه، وهي أرض مرسية.

(١) شعر صفوان بن إدريس المرسي، القسم الثاني: ١٥٤ ـ ١٥٥.
(٢) تدمير: اسم الولاية التي تقع فيها مدينة مرسيه، وقد سمّيت باسم ملكها (تدمير). ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار: ١٣١.

شكّلت الألوان الواردة في أبيات الشاعر رموزاً ودلالاتٍ تفتح المشهد الشعري على آفاقٍ أوسع وأرحب في التعبير عن تَمَكّن الصورة المختزنة في ذاكرة الشاعر من الظهور على هيئة ألوان مجسّدة بألفاظ الطبيعة، و هي قادرة على حمل المعاني التي أراد الشاعر أن يُبرزها في شعره، فكانت الألوان والأنوار دافقة فيّاضةً، مؤثرةً في نفس الشاعر أولاً، والمتلقي ثانياً، فرسّخت أثراً كان قوياً في مخيّلته، و هو ما يصرّح عن حنين الشاعر إلى بلدته.

يطالعنا شاعر آخر هو (أبو جعفر الرعيني ت٧٧٩ هـ) حين يصوّر لحظة الفراق والوداع عند رحيله عن مدينته غرناطة، وهو يركّز على الجانب الجمالي من ناحية شكل المدينة، والمنظر الذي حرّك دواخل نفسه بما يحويه من مشاهد حضارية قيّمة، تبعث على البهجة والسرور، وذلك من خلال التحوّل اللوني والأشعة المنعكسة من تلك المدينة المفعمة بالمناظر الطبيعية الجميلة، فيقول(١):

ولمّـــا وقفنـــا للـــوداع وقـــد بـــدت قبـــابٌ بنجـــدٍ قـــد علـــت ذلـــك الـــوادي

نظـــرت فألفيـــت الســـبيكة(٢) فضـــةً لحســـن بيـــاض الزهـــر فـــي ذلـــك النـــادي

فلمّـــا كســـتها الشـــمس عـــاد لجينهـــا لهـــا ذهبـــاً فاعجـــب لإكســـيرها البـــادي

إذ يودّع الشاعر مدينته بقبابها البارزة المشرفة من واديها، وتتحوّل في رؤيته منطقة (السبيكة) إلى فضة استمدّت لونها من بياض الزهر المنتشر فيها، ويتابع هذا التحوّل في مرأى الشمس الذي أحال لون الفضة إلى لون الذهب.

حفلت المقطوعة بعدّة ألوان صريحة، وأخرى غير صريحة، كالبياض، والفضة، والذهب، والشمس، والزهر، وكانت رموزاً عبّر بها الشاعر عن مشاعره الجيّاشة، وجعل المتلقي يقف معه في حالة الوجد الذي اعتراه وقت الفراق، وكأنّها

(١) شعر أبي جعفر الرعيني، جمع وتحقيق ودراسة: د. فراس عبد الرحمن النجار، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، العدد السابع، ٢٠٠٧م: ٦٠.
(٢) السبيكة: موضع يقع خارج مدينة غرناطة. ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة: ١/ ١٨٣.

ذات الشاعر في غربته وترحاله، ((والشعراء ليسوا إلاّ معبّرين عن شعور عامة الأندلسيين، فإذا تتبعنا أشعارهم وجدنا نزعة الوطنية عاطفة ثابتة، شأنهم في ذلك شأن أي مواطن يدين لبلاده بالحب والولاء، غير أنّ هذه النزعة لا تظهر إلاّ عند الاغتراب، ولا تلتهب إلاّ حينما تعتريها هزّات تحرّك كوامنها، وتثير رواسبها التي استقرّت في أعماق النفوس))[1].

(١) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: ١٦٦.

الفصل الثاني

اللون في البناء الفني

المبحث الأول

اللون والبنى الصوتية

توطئة:

يرتكز بناء القصيدة على جملة مستويات تبرز الأداء الشعري وتظهره بشكل يجعل القصيدة وحدةً متماسكةً من ناحية التلاحم وإحكام النسيج الشعري داخلها، حتى تكون كلاً مترابطاً بسلسلة من العلاقات البنائية التي يعتمد بعضها على بعض، فتشكل بناءً هرمياً يستمد قوته وديمومته بترابط أجزائه. ويعُزَزُ ذلك بأحاسيس ومشاعر يعبّر عنها الشعراء بالتجربة الشعرية المشحونة بفيض الخيالات والصور الملتقطة من فكر الشاعر وحصيلته المعرفية والتقاليد، و من ثم صياغتها صياغةً فذيةً محكمةً تبيّن قدرته على إبداع نصوص يتفاعل فيها المنشئ والمتلقي.

من بين المستويات الداخلة في تركيب البناء الشعري (البنى الصوتية)، و هي ترتكز في تقسيمها على أسس فنية عمادها الصوت ودلالاته، ولا يأتي ارتباط الصوت مع اللون ـ موضوع الدراسة ـ عبثاً؛ بل إنّ ارتكاز البُنى الصوتية ومجيئها على هيئاتٍ وصيغٍ لونيةٍ محددةٍ، تكمن فيه صورٍ إبداعيةٍ يمكن للمتلقي أن يحسّ بها ويتلمّسها بذائقته الشعرية، ولا فرق في ذلك بين الأصوات الإنسانية أو الأصوات الموسيقية[1].

وتقسيم البناء الصوتي يتفرّع إلى قسمين رئيسين هما: الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية. وابتداءً يمكن أن تأتي الموسيقى الداخلية بما تحمله من مفردات فنية في مقدمة الموضوعات التي يتشكّل منها البناء الصوتي اللوني، كونها ترتكز

(١) ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ١٦٩.

على المحسنات البديعية وما فيها من معانٍ بلاغية يمكن للون أن يبرز ويُظهِرَ طاقته التعبيرية فيها على نحوٍ مميّزٍ وفاعل.

فالمحسنات البديعية أو (البديع الصوتي)، ((يقصد إلى جلب متعٍ صوتية تتواشج مع متعة الوزن والقافية/ الموسيقى والإيقاع. أي جلب موسيقى متعددة المستويات في النص الشعري يساعد على الحفظ، وجذب الأذن عند الإنشاد، وتخلق متعة في التلقي تغري بمعاودة استماع النص نفسه، وإنشاده))[١]، وهو ما ستحاول الدراسة تتبعه في الشعر الأندلسي.

١. الموسيقى الداخلية:

هي ((اختيار الكلمات وترتيبها لتأتي متوافقة مع اللحظة الشعورية))[٢]. فالبناء الصوتي الداخلي يخلق قيماً إيحائية مضافة إلى المعنى الكلي، حتى وإن اتّسم بالجزئية في التشكيل البنائي للبيت الشعري.

ويتأتّى ذلك الانسجام والتوافق عن طريق وسائل البديع اللفظي حين تترابط مع المعاني فتنتج صوراً فنية إبداعية، لاسيما إذا عزز ها اللون وحرّكها بالألفاظ الملائمة للمعنى والغرض.

تتعدد الأساليب البديعية بوصفها عاملاً مهماً في بنية القصيدة وارتكاز ها على أنماط الحروف الصوتية عن طريق الجناس، والتجانس الصوتي، والتقسيم الإيقاعي، وردّ الأعجاز على الصدور، فهذه أبرز الأساليب التي تمثّل عمق التداخل الصوتي الحاصل في الكلمة وموقعها، ومن ثم ارتباطها باللون ودلالاته المتعددة في سياق الكلام.

أ. للون والجناس:

(١) موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات)، د. مدحت الجيار: ٢١٦.
(٢) البناء الفني في شعر الهذليين (دراسة تحليلية)، د. إياد عبد المجيد إبراهيم: ٣٢٥.

الجناس: ((هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها))[١].

فالتجانس الموسيقي حين تتآلف الحروف والألفاظ يضفي حسناً وجمالاً تلتذّ به الأسماع، وكان من عناية العرب به أن عدّوه ((من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرّة في وجه الفرس))[٢]، فضلاً عن ذلك فإنّ الأندلسيين أولعوا بالجناس حتى غدا ((أحبّ ألوان البديع إليهم))[٣].

يتّخذ الجناس صوراً تحقق النغم الموسيقي الشعري من خلال التجانس الصوتي بين الألفاظ، سواء أكان التجانس تاماً أم غير تام، وكان للمفردة اللونية حضور مميز وفاعل من خلال تحقيق الانسجام الصوتي في البيت الشعري، إذ تسهم في خلق دلالات جديدة تضاف إلى الدلالات الأخرى المتحصلة من كونها مفردة لونية، فهي تأتي ـ في كثير من الأحيان ـ على شكل يميّزها عن غيرها من الألفاظ من ناحية النغم الإيقاعي الذي تشكلت منه.

ففي قول أبي (جعفر الرعيني ت٧٧٩هـ)[٤]:

ذابَت على "الحَمراءِ" حُمرُ مدامعي والقلبُ فيما بين ذلكَ ذائِبُ

يحدد لنا الشاعر منذ الوهلة الأولى لوناً معيناً يأخذ صيغة الصفة المشبهة، وهو ينتقل بها إلى تركيز اللون الأحمر من خلال اختصار الحروف من خمسة أحرف إلى ثلاثة، فضلاً عن كونه جمع تكسير يفيد الكثرة، حتى ثبت لنا شدة هذا اللون القاني الذي يحيل المتلقي على دلالات مؤثرة في نفس الشاعر، فنراه قدّم اللون على متطلب دلالة المبنى من خلال تراكم مفردات اكتمل فيها البيت الشعري، ومن ثم الصورة اللونية التي نقلها الشاعر لنا.

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: ٣٢١.
(٢) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي: ٣٧٢.
(٣) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: ٥٢٦.
(٤) شعر أبي جعفر الرعيني: ٥٨.

والجناس هنا لم نر فيه افتراقاً بين اللفظتين، إنما نراه يقترن سوية في بنية واحدة؛ ممّا يؤكد لنا تركيز دلالة اللون لدى الشاعر حينما قدّم هذه اللفظة على باقي المفردات.

واللون يشكل عاملاً مؤثراً في رسم المشهد الشعري وإضفاء ((قيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية، وتضاعف من حجم حضوره المؤثر في منطقة الاستجابة والتلقي))[١].

أعطى الجناس بين لفظتي (الحمراء ـ حمر) إيحاءً جميلاً داخل البيت الشعري من خلال الربط بين اللفظتين وإن كانت دلالتهما متباعدة، وهذا التآلف اللوني بين المفردتين يوضّح مدى التقارب الذي أحدثه الشاعر بينهما، حتى غدت كلّ كلمة متممة للأخرى من جهة التلاحم الدلالي والإيقاعي.

فهو ينقل تجربته إلى المتلقي بصورة أراد لها أن تكون متماسكة مع إحساس القارئ، إذ إنه وهو يتشوّق إلى مدينة الحمراء يُظهر مدى الحب الذي استحوذ عليه حتى كان دمعه دماً حزناً على فراقه لها.

وفي موضع آخر يلجأ (الشريف السبتي ت٧٦٠هـ) إلى الجناس بصورة توضّح قدرة هذا الفن على إحكام النسيج اللغوي وتطويع الألفاظ لتكون عنصراً صوتياً لونياً يتشكل من خلاله البيت الشعري بإيحاءاتٍ جميلةٍ يتضافر اللونُ والصوتُ معاً على رسمها فيقول[٢]:

وقد وَخَطَت بِيضٌ من الشَّعرِ لمّتي تُخبّرُ أنّ البيضَ عنّي رَوَاغِبُ

فلفظة (بيض) الأولى تشير إلى اللون الأبيض صراحة وهو الطاغي على شَعره فاستحال بياضاً واضحاً، وهذه المفردة اللونية لها دلالة ثانية تقف موقفاً مغايراً مع لفظة أخرى من جنسها الصوتي والنغمي، وهي لفظة (البيض) في الشطر الثاني

(١) مرايا التخييل الشعري، أ. د: محمد صابر عبيد: ٢٤٧.
(٢) شعر الشريف السبتي الغرناطي: ٥.

من البيت، فهي تشير إلى النساء الحسان اللواتي اتّسمن بالجمال فغدا اللون دلالة عليه، وقد تحقق الإيقاع الصوتي المتجانس بين اللفظتين فازداد البيت تأثيراً في النفس، واستطاع الشاعر من خلاله أن ينقل القارئ إلى إحساسه ليشاركه فيه.

إذ يطرح الشاعر لوناً معيناً يصل إلى درجة النقاء التام، وهو اللون الأبيض، ومن شدة نقاوة اللون في ذهن الشاعر أنّه طابق فيه الجناس التام من ناحية عدد الحروف وحركة الحرف؛ ممّا يؤكد الدخيلة العميقة لإحساس الشاعر بهذا اللون حتى استوفى ذلك من خلال الجناس المشار إليه حرفاً وحركة.

زيادة على ذلك فإنّ الأندلسيين اتّخذوا اللون الأبيض لباس حزنٍ على عكس ما اعتاد عليه أهل المشرق(١)، وقد اختار الشاعر اللون الأبيض بوصفه لون الضعف أو العجز، أو رمز الكآبة والحزن(٢).

واللون الأبيض هنا لا يستوفي بديله إلاّ من جنس لفظه؛ وذلك لشدة إحساس الشاعر ببياض الشيب وأثره المركب على ما يصبو إليه أو يرغب، حتى إذنا نرى صورة بدلالة لونية أعمق وذلك من خلال استعمال الشاعر لمفردة من الأضداد، التي جاءت بلفظة (رواغب).

وفي موضع آخر نرى (ابن الأبار ت٦٥٨ هـ) ـ وهو يصف بستاناً جميلاً مطرزاً بألوان الطبيعة ـ يوظّف الجناس توظيفاً أخّاذاً حينما يصوّر مشهداً يتشكّل من اللون والطبيعة بكلّ ما توحيه من جمال فيقول(٣):

والزَّهـــرُ مُنشـــقةٌ عنـــهُ كَمائمُـــهُ كـالجوهَرِ انشـقّ عـن شـفّافهِ الصَّـدَفُ

يضـاحكُ النُّـورُ فيهـا النَّـورَ عـن كثـبٍ مهمـــا بكـــت للغـــوادي أعـــينٌ ذُرُفُ

خُضـــرٌ خَمائِلُهـــا زُرقٌ جَـــداولُها فالحســـنُ مؤتلـــفٌ فيهـــا وَمُختلـــفُ

(١) ينظر: نفح الطيب: ٣/ ٤٤٠.
(٢) ينظر: الإضاءة المسرحية، شكري عبد الوهاب: ١٢٥.
(٣) ديوان ابن الأبار: ٣٧٥ ـ ٣٧٦.

فالمشهد الطبيعيّ الماثل بتفتّح الزهر ومحاكاته الجوهر ينبئ عن رسم صورة قوامها اللون، وكأنه يهيئ للصورة القادمة حينما يربط بين البيت الأول والثاني بدلالة اللون.

ويبدو أنّ مخيلة الشاعر ارتأت رصد الجناس التام ليتحمّل تشكيل الإيقاع الصوتي الذي أسهم بشكل فاعل في هذه الصورة الجميلة، فزهر النَّور يكاد يبدو ضاحكاً متلألأً لشدة ضيائه وهو يتناغم مع إشراق النور، فهما ـ النّورُ والنُّورُ ـ يكمل بعضهما الآخر من جهة الوزن والدلالة والانسجام داخل البيت، فضلاً عن المقابلة التي ظهرت أثناء البيت من تضاحك النور مع النَّور وبكاء الغوادي، في إشارة طريفة إلى شكل الطبيعة، وباستعارة لطيفة نقلت صفة البكاء إلى السحاب وهو يسقط الغيث.

ثم يعود إلى إظهار اللون ليكمل رسم الصورة الطبيعية بألوانها المختلفة ما بين الخمائل الخضر، والجداول الزرق؛ ليصبح الوصف أبرز وأكثر تعبيراً عن شدة التناسب بين اللون وموحياته من جهة، وبين الجانب الصوتي النغمي المتجسّد بالجناس.

والشاعر ينبّه إلى دلالة اللون الأخضر واتّصافه ((بالطبيعة النباتية والحياة والخصوبة، فيوحي... سيكولوجياً بالراحة والصبر والنموّ والأمل))[1].

وصورة اللون هنا تأخذ بعداً آخراً ليس بصفة لون معين أو محدد، وإنما نرى هذا اللون قد تجسّد بنورٍ أضاءَ ما حوله، وهذه الإضاءَة التي استوفت شرطها من خلال لون (النُّور) الذي يتّصف بطبيعة شمولية تمنحنا صورة أخرى ينتقل بها الشاعر من خلال الجناس التام الذي لا يشابه سابقه، وإنّما يختلف عنه من ناحية حركة الحرفين الأول والثاني، فنرى حركة حرف النون هي الضم، أمّا حركة النون في الكلمة الثانية فهي الفتح التي تدلّ على التفرّد في الصورة من خلال تركّزها في حركة الحرف الأول، ولا يكتفي الشاعر بذلك وإنما نرى أنّه يغير حركة الحرف

(١) نظرية اللون: ١٣٢.

الثالث في موقعه الإعرابي الذي هو حركة الضم، فنرى حركتي الضم الواحدة تلو الأخرى ونرا ها في (النَّورَ) حركتي الفتح التي لها دلالتها المعتبرة في مستحق الحرف من ناحية المبنى والمعنى والتفرد في إظهار الصورة.

و في مو ضع آخر يذكر (ا بن سهل الإ شبيلي ت٦٤٩ هـ) غلا ماً كان يعشقه ويتغزّل به واصفاً لحظة فراقه عنه فيقول[١]:

وجُدتُ بذوب التبر فوق مورّسٍ[٢] وضنَّ بذوب الدرّ فوق مورّد

ومسّح أجفاني برطب بنانه فألّف بين المزن والسوسن الندي

فنظرة الشاعر إلى هذا الموقف تجسّدت بالتمني والرجاء أن يستحضر المحبوب ذاك الخطاب الذي تظهر عليه سمات القلق والتأثّر، إذ إنّ المفارقة واضحة بين شطري البيت الأوّل.

فهو يجود بما ملك من دموع على فقدان الحبيب، بينما المحبوب يبخل بدموعه على هذا الفراق؛ لأنّه لا يعاني الوجد الذي يعانيه. وتوّج البيت بجناس جاء في نهاية صدر البيت الأوّل وعجزه من خلال كلمتي (مورّس) و(مورّد) اللتين أعطتا البيت قيمة صوتية مضافة، ممّا يعزز درجة الثبوت اللوني ـ المورّس والمورّد ـ في ذاكرة المتلقّي.

أمّا (ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) فقد أتى بلفظتي (مورّد ومورّس) بشكل مغاير؛ ذلك لأنّ غرض البيت يخصّ نعم الله المتجلّية في الطبيعة الحيّة فقال[٣]:

الأرضُ بينَ مُدبّجٍ وَمُحلّلٍ والروضُ بين مُتوّجٍ وَمُكلّلِ

والزَهرُ بين مُورّدٍ وَمُورّسٍ والنَشرُ بينَ مُمسّك وَمُصندَلِ

(١) ديوانه: ١٠٧.
(٢) صبغ أصفر إذا أصاب الثوب لوّنه. ينظر: لسان العرب، مادة (ورس).
(٣) ديوانه: ٢٢ ـ ٢٣.

إذ مثّل الأرض كأنّها ترفل بالألوان وبالرياض الزاهية وموشّاة كما يوشّى الرداء، فكان اللونان الطاغيان هما: الخضرة والحمرة في الطبيعة؛ إذ يتّخذ اللون من خلال اللفظتين نفسهما مدلولاً آخر غير المدلول الذي قصده (ابن سهل الإشبيلي) مع الأخذ بنظر الاعتبار أن اللفظتين المقصودتين مشتقّتان من الذبات، والشاعر هنا يشرك الطبيعة النباتية واللون مع وصف الطبيعة من خلال هذه النباتات وما تحيله في إيحاءاتها اللونية إلى دلالات يؤكد فيها الشاعر اللون نفسه، لكن باستعمالٍ مغاير في الطبيعة الحية؛ ممّا رسم صورة جميلة بألوان تعبّر عن البهجة والفرح اللذين يتجلّيان في موسم اخضرار الأرض واكتسائها بالحلة.

واختلف مشهد الألوان في الطبيعة باختلاف المناسبة التي أراد الشاعر أن يبرزها لأجل رسم الصورة، إذ جاءت من خلال توارد ألفاظ الجناس المبثوثة في البيتين؛ ممّا جعلها شكلاً بلاغياً رائعاً من ناحية المفردات المتجانسة صوتياً، إذ ظهرت الموسيقى واضحة بجرسها القوي لتصدح كما تصدح الطبيعة بألوانها وحللها ورياضها الزاهية.

وحُبُّ الأندلسيين للطبيعة وشغفهم بها ((منحهم خيالاً جميلاً، وتشابيه حلوة، فكانت الرقة والنعومة ميزة أشعارهم، والفضل في ذلك للأندلس وما لربوعها من تأثير في نفوسهم...))[1].

ب. اللون والتجانس الصوتي:

يشكّل التجانس الصوتي صورة واضحة تُرسمُ من خلالها الملامح اللونية التي تسهم في استكمال البنية الشعرية، فـ((حين ينطق المرء بكلمة أو مجموعة من الكلمات نلحظ أنّ أصوات الكلمة الواحدة قد يؤثر بعضها في بعضها الآخر، وقد نلحظ أنّ اتّصال الكلمات يخضع لهذا التأثّر))[2].

(١) أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، بطرس البستاني: ٧٠.
(٢) علم اللغة، عبد الله عبد الحميد وآخرون: ٢٣٧.

وتداخل أصوات الكلمة هذا يزداد به تأثير النغم الموسيقي لاسيّما إذا كان اللون محور هذا التداخل الصوتي، ((وما دامت اللفظة اللغوية ذات الطبيعة الصوتية هي الوسيلة التي تحمل تلك الشحنة اللونية البصرية في مضمونها فإنّ ثمة تداخلاً يحصل بالضرورة بين إيقاع الكلمة الصوتي الشكلاني المهمل وإيقاع مضمونها الدلالي الداخلي المقصود))[١].

تتراكب الألفاظ داخل البيت الشعري حتى تشكّل نسيجاً متداخلاً يحمل دلالات صوتية مميزة تأتي نتيجة تماثل الألفاظ من ناحية التجانس الصوتي.

فهي تأتي على نسقٍ واحدٍ في موسيقى الكلمة وترديد نغمها الإيقاعي، فتسهم في تجلية المعنى واستجابته لتكثيف التعبير، وإذا ما ارتبط الجانب الصوتي باللون على شكل يبرز فيه كل منهما، فلا شكّ في أن المعنى يتوهّج مشكّلاً انسيابيةً وسهولةً واضحةً في اللفظ، فاتّفاق الألفاظ والتزامها بصورة معينة، يعطي إيحاءً موسيقياً جميلاً ومساواة تحتفظ ببعدها النغمي والإيقاعي، ((وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تام، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتلذّ به، ويسري ذلك إلى النفس فتسرّ به أيضاً...))[٢].

يظهر التجانس الصوتي واللوني واضحاً في قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ)[٣]:

وَتفضضت أزهَارُهُ وَتَذَهَّبَت فكأنَّها الطاووسُ في تَلوينِهِ

وذلك من خلال لفظتي (تفضضت وتذهّبت) المتماثلتان وزناً وإيقاعاً في الشطر الأول، وهما يظهران مستوى دلالي متميّزاً بلوني الفضة والذهب اللذين يشكلان عماد البيت؛ ممّا يعطي رجحان صدر البيت على عجزه؛ وذلك لإبراز دلالة

(١) السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، (الجزء الأول بنية الإيقاع)، علوي الهاشمي: ٤١١.
(٢) موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري: ١٦٥.
(٣) ديوانه: ٣٦٦ - ٣٦٧.

لوذية بصورةٍ كانت أكثر قيمة ودلالة فيما يخصّ اللون وتوظيفه من خلال معيار صوتي موزون ودقيق، فيما جاء الشطر الثاني تشبيهاً مؤطراً لمعنى الشطر الأول وإن كان مجسّماً للّون وإيحاءاته.

استعمل الشاعر اشتقاقاً يخصّ الكثرة والمبالغة بلفظتي (تفضضت وتذهّبت) وجعل لفظة (أزهاره) القاسم المشترك بينهما، ويظهر أسلوبه بشكل جلي من خلال قدرته على ترتيب السياق اللغوي المناسب من خلال الفصل بين اللفظتين بمفردة توحي باللون، لكنه جعلها استكمالاً لمعنى البيت.

وفي موضع آخر يمزج (ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) بين اللون والعطر والجانب الصوتي في البيت الشعري الذي يصف فيه فصل الربيع بعبارتي (تبرّجت أنواره) و(تأرّجت أسحاره) فيقول[١]:

فـــإذا الربيـــعُ تَبرّجَـــت أنـــوارُهُ وتأرّجَـــــتْ أســـــحارُهُ وَتطيَّبَـــــا

وَجَـلا خُـلا الزهـرِ النضـيرِ مُـدبّجاً ومـــــدملجاً ومُفَضَّضـــــاً ومُـــــذهّبا

إذ يكمل الشاعر مشهد الجمال والحسن في جانبيه اللوني والحسي وتداخلهما من خلال العبارتين، وهما يشكلان البعد الدلالي بالتقائهما معاً في هذا المشهد الجميل الذي يأسر حاسة البصر والشم، وكانت التفاتة ذكية من الشاعر في فهم البعد الإنساني عند تجلّي الربيع بألوانه ونسائمه. إذ إنّ الربيع بحسنه وبهائه كثيراً ما يذكره الشعراء، لاسيّما إذا كان في الأندلس بطبيعتها وحسنها الأخّاذ، حتى قال صاحب كتاب (البديع في وصف الربيع): ((وفصل الربيع آرجُ وأبهجُ وآنس وأبدعُ وأرفع من أن أُحدّ حسن ذاته وأعدّ بديع صفاته...))[٢]. وتأخذ الألفاظ هنا طبيعةً لوذيةً مركبةً من خلال وصفٍ عامٍّ لمقصود يتّصف بالجمع وهو: الزهر الذي أينع في فصله، فكان هذا اللون موصوفاً بلون ذو صفة نسيجية متضمناً طبيعة الرقة والنعومة بلفظة

(١) ديوانه: ٩٣.
(٢) البديع في وصف الربيع، أبو الوليد إسماعيل بن عامر الحميري: ١.

الديباج التي هي نسيج الحرير، والمدملج والمفضض والمذهّب، و هذا النسيج المتفرد يمنحنا تشكيلاً لونياً وبصرياً متعدد المستويات من خلال طبيعة مشتق اللون من الحرير أو المعدن الذي يجسد لنا وشياً جميلاً يأسر عين الناظر ببريق ألوانه وتناسقها بحسب ما شخّصه الشاعر ورآه في مخيّلته أولى بهذا الذي لا يجعلنا نحسّ باللون فحسب؛ وإنما نكاد نشم عطر الزهر من خلال تجسيد الألوان في هذه اللوحة الربيعية الجميلة.

ومن المواطن التي يظهر فيها التجانس والتناغم بين الألفاظ اللونية والصوتية قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)[١]:

غازلتها والدجى الغربيب[٢] قد خلعت منه على وجنتيها حلّة الشفق

إذ يختار جوّاً مناسباً يتمّ فيه تغزّله بالحبيبة حينما يكتنف هذا الجو - (الدجى الغربيب) الذي يعكس على وجنتيها - (حلّة الشفق) في إشارة إلى لونها؛ ممّا يبرز مشهداً لونياً ونفسياً يجعله مناسبة للتغزل بها. وكان لعبارة (الدجى الغربيب) جرساً لفظياً موحياً بهذه المناسبة المميزة لدى الشاعر؛ ممّا كلل المنظر بنورانية ساطعة مثّلها بظهور الشفق الأحمر الطاغي، و هو يثير في النفس مكامن الشوق والوجد الدفين الذي ظهر بأحسن تجلّياته.

وتركيب عبارة (الدجى الغربيب) ينمّ بحروفه القوية عن قيمة صوتية ونغمية تكثّف دلالة اللون في نفس المتلقي حتى نراه يوغل ويعمّق من دلالة السواد وأثره في البيت؛ وذلك بما خلعه على اللفظتين من مزج لوني وصوتي حملته الإضافة في (الدجى الغربيب) ومن ثم لفظة (الغربيب) وما تزخر به من دلالة صوتية توحي بالكثرة والمبالغة. ثم يستخلص من هذا التركيب الموحي بالسواد، لوناً آخر زيّن به

(١) ديوانه: ٢٢.

(٢) الغربيب: الأسود، والأسود الحالك. ينظر: كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: ٤/ ٤١٢، وكتاب مختصر تهذيب الألفاظ، ابن السكيت: ١٤٣.

وجنتي المحبوبة، في إيماء من الشاعر إلى اللون الأحمر وحالة الخجل التي غطت وجه الفتاة حين غازلها، فكان شكلاً جميلاً مستساغاً يصلح لما وضع له.

قد تأتي الألفاظ مترابطة متناسقة مع بعضها لتدلّ على نسيج لغوي محكم يكون للون فيه حضورُ مميّزُ وفاعل من خلال تردد الألوان وتدفّقها بشكل تتناغم فيه مع الأصوات على نحو بارع، إذ ((يشكّل التلاؤم الصوتي بين الألفاظ ضرباً من التناغم، أحسّه القدماء في بحثهم لتركيب الحروف فميّزوا ما يتآلف من الحروف وما يتنافر))[1]، فكان ذلك مجسداً في قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ)[2]:

خدٌّ تردّى احمرارَ الصبغِ عن خَفَر ... جفن تحلّى سوادَ القار عن كحلِ

سواده إثمد يشفي العيون إذا ... أعشى سنا الهند فيه راني المقلِ

لم أدرِ لولاه زنجياً قد اتّضحت ... على دجى وجنتيه حمرة الخجلِ

وألحفوه بياض الشحم فوقهما ... فجاء كالخمر تلويناً ولم يَحُلِ

احمرّ موقده وابيضّ خامده ... واسودّ ما كان منه غير مشتعلِ

تشكّل هذه الأبيات لوحة شعرية تظهر فيها الألوان وتختفي لتحلّ محلّها إيحاءات بأدوارٍ متتابعة، إذ يحيل اللون مكانه الدلالي والصوتي على آخر يمثّل صورة لونية صوتية تتشابك نغماتها وتنفتح على حضور طاغٍ لمشهدٍ لا ينفك يأسر المتلقي على الرغم من سرعة إيقاع الأبيات، إذ إنها كانت حافلة بتدرجاتٍ لونية أساسية وثانوية، لكن الشاعر بأسلوبه أضفى أهمية تذكر على أنها ألوان أساسية لا ثانوية، فضلاً عن استعماله عدداً كبيراً من الألوان، وهي بمجملها تزخر بالجانب الصوتي المتمثل بجرس المفردة وجرس العبارة.

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال: ٢٢٣.
(٢) ديوانه: ٢٨٤ ـ ٢٨٥.

إنّ الألفاظ الدالة على اللون في هذه الأبيات جاءت بصيغ مكثفة تنبئ عن قوة لونية وصوتية من خلال اشتقاقات أتى بها متتابعة (احمرَّ، ابيضَّ، اسودَّ) و هو يعزّز نغماً صوتياً قصد به إضفاء صفات قوية، إذ يثبت الشاعر المشهد الذي يصوغه لنا من خلال البيتين الأولين، فاحمرار الخد في خجل، وسواد جفن عن كحل، فلا يكتفي بالسواد القار، وإنما يضيف له سواداً آخر ويضيف احمراراً آخر للخد، هو لهيب النار، ولا يتوقف هذا اللون الأسود عن الذكر وإنما يعطيه بعداً آخر من خلال لون الزنجي الأسود الذي يضفي عليه سواداً آخر هو سواد الدجى (الليل)، لكن هذا السواد المركب من عدة مشاهد لونية لم يكن مانعاً عن وضوح حمرة الخد الموصوفة بالخجل، إلاّ أنّ هذه الحمرة التي يحيط بها بياض ناصع، جاءت كلون الشحم، وهو ما يبين شدة أثر اللون الأبيض في ذات الشاعر الذي لم يكتفِ بوصفه الأول، وإنّما زاد عليه وصفاً حسياً آخر ليعمّق دلالة اللون في ذات القارئ، ومن ثم تأخذ عمقها المحسوس لدى الشاعر عن طريق جعل اللون الأبيض كالخمر الذي خالطه ماء.

ونراه في موضع آخر يرصد الأحمر بثلاث مفردات حسية فيقول(١):

كـأنّ احمـرار الأفـق والفجـر والـدجى دمٌ وحســـــام مشـــــرفيّ ومفـــــرقُ

إذ يرصد الاحمرار بالأفق والفجر والدجى ليجسّم فيها وعلى التوافق ـ صورة الدم والحسام المشرفي والمفرق؛ ممّا جعل البيت صورة متداخلة مركبة حسّياً ومادياً؛ وذلك برصد هذه المفردات بأخرى لها قرائن تدل عليها؛ ممّا تجعلها أكثر بروزاً ووضوحاً ضمن إطار الصورة التي تنبئ عنها، وكان الأحمر مفتاح هذا البيت وتدرّج عباراته، إذ وشّى فيه الأفق والفجر والدجى وماثلهم بالدم والحسام والمفرق، إذ ظهرت المقابلة بين هذه الألفاظ على نحوٍ واضح، ويبدو أنّ الشاعر التقط مشهداً لونياً ثبّت فيه ثلاثة ألوان، اللون الأول أعطاه اسم اللون الصريح، أمّا اللونين الآخرين فكانا كناية عن قرينين لونيين (الأفق والدجى) فلا يأخذان اسماً صريحاً

(١) ديوانه: ٢٢٧.

للون، وإنّما شيئين محسوسين تطلّع إليهما الشاعر فأراد أن يجعل لهذا المشهد في الشطر الأول ما يقرّبه من مشهد لوني آخر يقابله في قوة طبيعة اللون وأثر المشهد وعمقه ودلالته في ذات الشاعر، فكان اللون الأحمر يقابله الدم الذي لم يجد الشاعر ما يقابله أقوى من حمرة لون الدم، واللونين الآخرين الحسام المشرفي الذي هو السيف البتار، والسواد الحالك لشعر رأس الإنسان.

ت ـ اللون والتقسيم الإيقاعي:

يعرّف التقسيم الإيقاعي بأنّه: ((تجزئة الوزن إلى مواقف، يسكت عندها المرء أثناء التأدية للفظ البيت...))[١].

فالتقسيم الإيقاعي من شأنه أن يخلق صيغاً لفظية متساوية تعمد إلى كسر رتابة ترديد الألفاظ حتى وإن اتّسمت بالمساواة؛ ذلك أنّ النمط الصوتي يتطلّب تنويعاً موسيقياً في النغم والأداء من حينٍ لآخر، ((ولا يشترط في حدوث الإيقاع تساوي الجمل، فقد يحدث الإيقاع لمجرد تجزئة الوزن إلى وحدات))[٢].

وتقسيم الألفاظ على أساس صوتي ولوني يبدو مشحوناً بمستوى جمالي راقٍ من خلال تنامي العلاقة بين أجزاء النصّ، لتكون ـ فيما بعد ـ وسائل فنية تمتلك وظيفة التعبير عن الأفكار.

يتبيّن التقسيم الإيقاعي جليّاً في أبيات لـ(ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) يكمل فيها الجانب الصوتي من ناحية التقسيم الإيقاعي، إذ ينتقل من الأول إلى الثاني عندما يمهّد به ببيت يوضّح فحوى هذا التقسيم وإيقاعاته المتسلسلة، التي تظهر كأنّها موجات تتدافع إلى نهاية البيت؛ ممّا يظهر صورة رائعة بتقطيعات موزونة تتخللها صور لونية تثبت أحاسيس دافقة بالمشاعر والوجدان اللذين يتناغمان مع هذا التقطيع؛

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب: ٢/ ٢٧٨.
(٢) البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب: ١٧٥.

ممّا يشرح صدر المتلقي عند سماعه لهذا الوصف المتعلق بمظاهر الطبيعة إذ يقول[1]:

قد مدّ طاووسُ الجمالِ جَنَاحَهُ فيها فَغَطّى غُصنَهَا وَكَثيبها

ما شئتَ من وَشيٍ بِهَا تَوريدَهَا تَوريسَها تَفضيضَهَا تَذهيبَهَا

فهو يردف لفظة بأخرى؛ ممّا يقدم زخماً لونياً وصوتياً في آن واحد، وهو يبثّ في هذه الألفاظ ألفاظاً أخرى تتردد أصداؤها في ذاكرة المتلقي، كونها تتابع بشكل موسيقي موزون ومنضبط من ناحية اللغة والدلالة.

إذ تتداعى الألفاظ لدى الشاعر في هذين البيتين من خلال تكرار عدد معين من الحروف داخل البيت الأول في حرف (الجيم والهاء والألف) بدرجة أكثر في الشطر الثاني من البيت الأول، وتداعي الحروف في البيت الثاني نراه ينتقل إلى حرف آخر هو حرف الشين في الشطر الأول، ((وكثيراً من الحسن والانسجام الصوتي ينشأ من تكرير الحرف في الكلمات على أبعاد مناسبة لسلامة الجرس وصحة الإيقاع في بناء الجملة أو النسق))[2].

بعد ذلك يتلمّس الشاعر تداعي الحروف من خلال تكرار حرفي الهاء والألف بدرجة أكثر عدداً من البيت الأول ليعطيه أكثر إيقاعية بتكراره لهذه الحروف؛ ممّا يجعل الصوت يتذبذب في أذن السامع تبعاً لإيقاعية تكرار الحروف في البيت الشعري، و هذا التكرار يثبت لنا إيقاعية معينة متعلّقة بخصوصية إيقاع الحرف، وخصوصية عدد مرات تكرارها، القصد منها أن يجعلها الشاعر أكثر مشابهة للمشهد الحسي من خلال المشهد اللفظي وطبيعة اشتقاق اللون، من خلال صيغة التفعيل في (توريدها، توريسها، تفضيضها، تذهيبها)، وهذا سرّ جمال أسلوب الشاعر وتنويعاته اللونية والصوتية في هذا البيت.

---

(١) ديوانه: ٢٥ ـ ٢٦.
(٢) التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين علي السيد: ٥٧.

وفي موضع آخر يتدرج (أبو جعفر بن سعيد الأندلسي ت٥٥٩ هـ) بوصفه الإيقاعي مجسّداً قدّ المحبوبة بنظارة الغصن، والحليّ بتنوّع ألوان الأزهار، وحمرة الورود بالخدّ، والأقاحي بالمبسم فيقول[١]:

الغصنُ قَدٌّ والأزاهرُ حِلِيَةٌ والوردُ خَدٌّ والأقاحي مبسمُ

إذ خصص لكل جزء من الروض ما يماثله من جسم المرأة من اللون، فتدرّجت الألوان من الأخضر إلى الأحمر الملتهب، وكان التقسيم الإيقاعي هو التركيب اللغوي الممتزج من اللون وما رصد له من مفردات، كالقدّ والحلية والخد والمبسم، وهي تشكيلات انتخبها الشاعر وأضفى عليها صفات ألوان استمدّها من الطبيعة وتشكيلاتها، كالغصن والأزاهر والورود والأقاحي، فمزج بين العنصر الطبيعي والجوهر البشري، وكأنهما يتعايشان معاً لينتجا صورةً لونيةً وحركيةً دافقةً بالمشاعر والأحاسيس التي تختلج في نفس المتلقي حال سماعه لهذا التقسيم الصوتي اللوني الجميل.

لا يخرج اللون بشكل عام من فائدة أسلوبية تتنازعه سلباً أو إيجاباً، أو بتعبير بلاغي: (متضادة ومتطابقة)، وهذا ما يمكن أن نعدّه تعدداً لونياً في هذا الموضع من قول أبي جعفر بن سعيد، إذ ((تعمل التعددية اللونية في مثل هذه الصور على استقرار الشكل وتكامله، وتتدخل الألوان في توجيه مسارات الخطاب وموجّهات أفكاره ونيّاته الدلالية وإشاراته السيميائية، على النحو الذي يؤثر فيه كل لون من زاوية خاصة يستجيب لخواصه وصفاته وقابليته على التشعير))[٢].

فالتقسيمات الإيقاعية لدى الشاعر يستثمر فيها شكلاً بلاغياً من خلال التشبيه المقلوب[٣] الذي يجعل المتلقي في مستوى معين من المفارقة الدلالية التي تنبّه إلى

---

(١) ديوانه: ١٤٠.

(٢) مرايا التخييل الشعري: ٢٧٠.

(٣) التشبيه المقلوب: هو عكس طرفي التشبيه بحيث يجعل المشبه مشبهاً به، بادّعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر. علم أساليب البيان: غازي يموت: ١٥٨.

مقصود معين يتكرر أو يظهر من خلال مجموع الألفاظ التي نراها متوازنة في الشطر الأول والثاني، إذ نرى كلّ لفظة من الشطر الأول ما يقابلها من لفظة في الشطر الثاني فيكتمل الإيقاع بعدد من الألفاظ ثابتة الحروف، والإيقاع، والجرس اللفظي، فيكملها في الشطر الثاني بالثبات الحرفي، وقوة الإيقاع، وجرس الألفاظ نفسها، فهذه الرتابة تمنحنا إيقاعاً متذبذباً بزمنية ثابتة متعلّقة بطبيعة صوت الحرف، وصيغته الصرفية في البيت الشعري ذاته، وتبعاً لذلك، نرى اللون ههنا يتركز في طبيعةٍ مضمونيةٍ من خلال تركيب الألفاظ الظاهرة لدينا في كافة مستوياتها المشار إليها فيما سبق.

أمّا (الأعمى التطيلي ت٥٢٥ هـ) فيتمازج عنده اللون والنور بكلّ أبعادهما، حتى الظلمة تضفي على اللون إيقاعاً حيوياً باهراً؛ لأنّه يمتزج مع ألوانٍ قريبةٍ منه كلون الشعر في ظلمة الغسق، والخدّ في انبثاق الشفق، والثغر بنور الفلق فيقول[١]:

تتوّجت بالدجى فالشعر من غسق والخدّ من شفق والثغر من فلق

قسّم التطيلي بيته الشعري على إيقاع اللون والنور، إذ رصد لكل مفردةٍ لونيةٍ ما يناسبها في وجود الضوء وإحاطته له، إذ إنّ ((اللون لا يمكن أن تراه العين إلاّ في وجود الضوء...))[٢].

كان مزج الشاعر لموحيات الألوان موفّقاً حين رسم صورة قلّ مثيلها في تدرّجات اللون الأسود الممزوج بالنور وانفتاحه من خلال دفق الضوء المتنامي بازدياد من الغسق إلى الفلق، لاسيّما إذا علمنا الصلة بين اللون والضوء من ناحية ((انتساب اللون إلى الضوء وارتباطه بالموجة الضوئية التي تستطيع المادة الملوّنة أن تعكسها...))[٣]، وهو ما بدا واضحاً في بيت الأعمى التطيلي.

---

(١) ديوانه: ٨٨.
(٢) القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، شكري عبد الوهاب: ٥ ـ ٦.
(٣) سيمياء الضوء في المسرح، د. رياض شهيد الباهلي: ٤٣.

فالشَعرُ شَابهَ الغسق بلونه الفاحم، والخدّ بالحمرة، والثغر بالبياض، وهو تقسيم برز من خلال العبارات المنتهية بحرف القاف، إذ تجسّد الإيقاع الصوتي لديه بشكل أكثر إيقاعية ورتابة لتبلغ مستوى من السمع من خلال هذا الحرف ـ القاف ـ ولا نعلم مدى عمق الرتابة هذه لدى الشاعر، إذ إننا لا يمكن أن نحسّ ما كان يحسّ به من إيقاعية صوتية؛ لأنّه يختلف عنّا كونه بصيراً، فربما كانت هذه الإيقاعية ذات طبيعة مضمونية محسوسة لديه، وتدلّ عنده على طبيعةٍ لونيةٍ معينةٍ أراد أن يثبتها من غير أن يكون على بيّنةٍ من مديات ألوانها، إذ يفتقد الشاعر التواصل مع الألوان، فاستثمر هذه الإيقاعية ليثبت لنا ألواناً رآها ببصيرته، ولكنه عجز أن يراها ببصره فكان موفقاً جداً، إذ اعتمد على حرف القاف لإظهار الصوت كبديل عن البعد اللوني، و هذا يدلّ دلالة قاطعةً على إحساسه الذي يعاني منه في الألوان من خلال الصورة التي نطقت بها حروف البيت الشعري الواحد الذي كان مشهداً لونياً مفعماً بالإحساس، و هذا من متطلبات حاستي اللمس والسمع لدى الشاعر اللتين استغنى بهما عن البصر، كل ذلك أوجد قافيةً داخليةً تحدد بدايةَ ونهايةَ هذا التقسيم، ولا ننسى أنّ التطيلي كان كفيفاً يتحسس الألوان بصورة مختلفة، وذلك من خلال اللغة التي يعبّر بها عن دواخل مكنوناته العاطفية؛ لأنّه لم يدركها حقيقة مجسّدة في حياته الواقعية.

ومن الأبيات الدالة على قوة سبك العبارة وتجانس الألفاظ مع دلالتها على قيم لونية جميلة قول (ملك غرناطة يوسف الثالث ت٨٢٠هـ)[١]:

يَـرُدّونَ عَنهـا اللحـظَ قَبـلَ التفاتِـهِ ويلقـونَ فيهـا المـوتَ والمـوتُ أحمـرُ

فـلا تَصـدُرُ الغـاراتُ إلا ووردهـا نجيـعٌ وفجـرُ اليـومِ نَهـرٌ مُفجّـرُ

وثـوبُ أصـيلٍ مِنـهُ يسـحب ذيلَـهُ إلـى أن تَـراهُ وَهـوَ ثـوبٌ مُحَبّـرُ

يتجسّد التقسيم الصوتي وبالتالي الإيقاعي هنا من خلال حرفين أو ثلاثة حروف تكررت في هذه الأبيات، و هذه الحروف هي: الراء حرف الروي، وحرف

(١) ديوانه: ٥٧.

آخر داخل ألفاظ الأبيات، وحرف الحاء والجيم، وهذه الحروف شكلت المستوى الصوتي (الإيقاعي) داخل لوحة المشهد اللوني الذي شخّصه لنا الشاعر، وهو لا ينفصل عن طبيعة شخصيته كونه ملكاً لغرناطة، وهذه هي نظرة الملوك للأمور، ومن ثم للمشاهد اللونية التي ذكرها بوصفه شاعراً.

فاللون الأحمر يجسد لفظاً صريحاً، إلاّ أنّه يدخل في لفظتي: النجيع والأصيل، ويكون جزئياً في لفظ: المحبّر، كون المحبّر ليس من لون واحد، إلاّ أنّه لا يخلو من اللون الأحمر؛ وذلك لشدة جذب هذا اللون، فضلاً عن أنّ الشاعر في منزلة أهّلته اختيار الرائق من الألفاظ كلفظة (محبّر)، ((وثياب الحبرة من الثياب الغالية الجيدة التي يلبسها الأغنياء والسادات، وكثيراً ما يوصف الرداء بالمحبر أي المزيّن...))[1]. فالألفاظ التي استعملها الشاعر في هذا الموضع جاءت قوية تدلّ على الشدة والغلظة والموت، بوصفها صوراً تمثّل القتل، وهي وإن كانت كذلك فهي ليست مناسبة في هذا الموطن، لاسيما وأنه كان يتغزل، فأورد ألفاظاً طبعت بطابع يحيل على أجواء المعارك وقرع السيوف، وكان حريّاً به أن يدّخر تلك الألفاظ لأغراض أخرى تلائم غير هذه المناسبة.

ث ـ اللون وردّ الأعجاز على الصدور:

ردّ العجز على الصدر هو أحد الأنماط البلاغية المرتبطة بالنغم الصوتي ومدى قيمته وتأثيره في تأكيد المعنى وإبرازه بصورة فنية مستساغة، تمزج بين التكرار الحرفي والصوتي، وهذا بدوره يظهر مدى قدرة الشاعر على تحقيق المعنى وتأكيده، وقد عرفه القدماء بقولهم: ((هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيةً وطلاوة))[2].

(١) الملابس العربية في الشعر الجاهلي، د. يحيى الجبوري: ٣٩.
(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني: ٢/ ٣.

والذي يهمّنا من هذا الفن ارتباطه باللون ودلالته الصوتية، كون الألفاظ التي استُقرِأت كانت تحمل دلالات لونية معينة أسهمت ـ حين تكررت ـ بإضفاء قيم معبرة تتعاقب على نقل إيحاءاتها إلى المتلقي بصورٍ أدبيةٍ مستحسنة.

من ذلك قول (ابن الحاج البلفيقي[1] ت٧٧١ هـ) ينعي شبابه وقد مضى عمره الذي أفناه في عيش رغيد، وهو الآن يعاني صروف الدهر وقد استحال سواد شعره شيباً يماثل أكفانه فيقول[2]:

أُبَكّي شباباً قد مضى صَفوُ مَائِهِ ... وأقبلَ شيبٌ أبيضٌ مثل أكفاني

ُأُسوِّدُهُ جُمّاء[3] يَحكي سوادُه ... غُراباً لبين أو حداة على غانِ

فأصبِغُها حُمراً فيهتفُ حَالُها ... ألم تَدرِ أنّ الموتَ أحمَرُها قَانِ

فالشاعر يتحدث عن صفاء العيش وكدرته في صورة تجلّت بلفظة (شيب)، فهي تعزز الأسى الممزوج بلون البياض المتحوّل من الصفاء إلى ابيضاض الشيب، ومن ثم النهاية المنطقية المحتومة المتمثّلة بالأكفان البيضاء من غير أن يذكر لونها.

وصورة الشيب ((احتلت مساحة لا بأس بها في القصيدة العربية؛ حيث يتحّول اللون الأبيض إلى وجهه المميت، فيمسي نذيراً بالعجز والوهن والموت... حيث يتحول عنه أصدقاؤه ونساؤه وتفارقه قوته الأولى...))[4].

ويتمثل اللون في هذا الغرض البلاغي ـ رد العجز على الصدر ـ من خلال اللون الأسود، وقد ماثله بلون الغراب الذي يدل على البين والفراق، إذ اعتمد لفظتي (أسوّده) و(سواده) ليعزز ويكثف هذا اللون وتأثيراته النفسية من خلال التكرار اللفظي؛ ممّا يرسّخ في ذاكرة المتلقي الأثر الشديد الذي تركه الشيب في نفسه. ثم

---

(١) محمد بن محمد بن إبراهيم بن الحاج السّلمي البلفيقي، أبو البركات، من ذرية عباس بن مرداس السلمي: قاض، مؤرخ، من أعلام الأندلس في الحديث والأدب، من أهل بلفيق (من أعمال المريّة) تعلم بها وفي بجاية ومراكش، واستقر بسبتة. ينظر: الأعلام: ٧/ ٣٩.

(٢) شعر أبي البركات ابن الحاج البلّفيقي، بعناية: عبد الحميد عبد الله الهرامة: ٧٧.

(٣) الجُمة: مجتمع شعر الرأس. لسان العرب، مادة (جمم).

(٤) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: ١٥٨.

يتوسّل بصبغة الاحمرار ليخرج من هذا المآل، لكنه يدرك في قرارة نفسه صدى الموت الذي ينذر به الشيب ونراه يستعين بلفظتي (حمراً) و(أحمر ها) الموصوفة للدم، لكن حاله يجيبه بلفظ حزين يدلّ على خاتمة تصيب كل الناس.

وظّف الشاعر ثلاثة ألوان أساسية هي: الأبيض والأسود والأحمر لينسج من خلالها مقطوعة شعرية تصف حاله ومعاناته التي لها عميق الأثر في نفسه جرّاء تحوّل الألوان بتحوّل فصول حياته، واستعمل أسلوباً بلاغياً متميزاً من خلال (ردّ الأعجاز على الصدور)، إذ لم يذهب بعيدا في تقديمه لمفردات لونية متقاربة الاشتقاق ليعزز القيمة الصوتية والدلالية من خلال التكرار الصوتي الذي يستقرّ في نفس المتلقي، ولكن بمعانٍ مختلفة تبعاً لدلالات الاشتقاق وإن تقاربت الألفاظ. فهذه المضامين البلاغية شخصها الشاعر من خلال استغلال الألوان في مضامين معينة مرتبطة بتجربته الشخصية، وذهنيته التي تحيل الأشياء تبعاً لهذه التجربة وإيحاءاتها الدفينة، فيردّ الألوان المشخصة في بادئ البيت إلى ألوان أخرى تعكس مضموناً مخالفاً للون المشخص، فيكون لون سواد الشعر هو الشباب والحيوية والنشاط والإقبال على الحياة، ونذر الشاعر بظهور المشيب. ولكن هذا المشيب الذي حاول يائساً أن يخفيه بالخضاب الأحمر لا ينطلي على الشاعر ولا على غيره، وهو الأكثر إحساساً بهذا الأمر حتى يخفي بياض الشيب، ولا يكتفي بذلك، إذما يجعل الاحمرار نذر شؤم مثلما جعل البياض نذر الشيب، والاحمرار نذر الموت، وهذه الألفاظ اكتست بعداً فلسفياً مرتبطاً بالعلاقة بين الدم والحياة تبعاً للثقافات والديانات ومعتقدات الأمم منذ القدم[١].

وفي موضع آخر يشبّه (صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨هـ) الزهر الأخضر بالنجوم المنتثرة في السماء التي أضفى عليها لون الاخضرار لانعكاس صورة الزهر اليانع ونظارته، إذ استحالت السماء مكتسية بهذا اللون فيقول[٢]:

(١) ينظر: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: ٦٠.
(٢) ديوانه: القسم الأول: ١٩٥ ـ ١٩٦.

وكأنّ غضّ الزهرِ في خُضرِ الرُبى زُهـرُ النجـومِ تَلـوحُ بالخَضـرَاءِ

استعمل التجيبي مفردتين من اشتقاق واحد وهما: (خضر، خضراء)، وتحيل كلمة (خضر) على الذبات الحاصل في أصل الكلمة، والمتجسّد في الزهر المنثور على الربى، فيما حملت مفردة (خضراء) اشتقاقاً متغيّراً لأنها انعكاس لهذه الخضرة، فتنقّل الشاعر بين عنصري الثابت والمتحول في اللون، والاشتقاق، والدلالة، والصوت، واختزلهما بلفظتين لا غير؛ ممّا أعطى لهذا البيت بعداً نفسياً بارتكازه على الحركة والسكون. إذ استغلّ الشاعر الطبيعة الأرضية بحلّتها الخضراء وهي تتفتح زهراً غضّاً على روابي جعلها في الشطر الأول من هذا البيت، فأحالت هذه الألوان على ألوان أخرى ارتدت في ذاكرة الشاعر، وهي ليست من البيئة الأرضية نفسها، ولكنها ألوان تلوح في السماء، فعقد ارتداداً لونياً لاخضرار الزهر في الأرض إلى النجوم التي رآها تزهر كما تزهر النجوم في السماء بلون آخر يوحي بالخضرة. واللون الأخضر في الشطر الأول كان لوناً مركزاً في طبيعته وأصله وحال حدوثه، ولكنه يتحوّل بمعطياته اللونية إلى إيحاءات بالخضرة جعلها تلوح وليست آخذة طبيعة الثبات والوضوح والشمول.

ومن المواطن التي ورد فيها تكرار اللفظ وأصداؤه تقديماً لصورة صوتية لونية تجسّد الأبعاد الحسية والنفسية تستوطن ذاكرة المتلقّي قول ابن (الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)[١]:

قُـــمْ فاســـقِنِي ذَهَبيّـــةً إنّ الأصـــيلَ مُـــذَهّبُ
صـــفراءُ مـــن زُهـــر الكَـــوا كـــبِ للزجاجـــةِ كَوكَـــبُ
أوَمَـــا تَـــرَى ذَيـــلَ السَـــحَا بِ علـــى الحَـــدَائِقِ تُســـحبُ

(١) ديوانه: ٩٣- ٩٤.

إذ يصف الكأس والخمر بلونٍ لم يذكره صراحة، بل أحال على لون محببٍ إلى النفس، قريبٍ منها، ليسوّغ ما ذهب إليه من محاولة لفت الانتباه إلى ما يحاكي الخمرة بلونها الذهبي، ثم يعزز هذه الالتفاتة بعبارة (إنّ الأصيلَ مُذهّبُ)؛ وذلك لينتقلَ من المتغيّر إلى الثابت؛ ممّا يشكل بعداً نفسياً بالقبول لما آلت إليه الخمرة في نظره.

ثم نراه في البيت الثاني يصرّح بصفرتها التي أشبهت زهر الكواكب وتجمّلت الكأس بها. فاللفظ الذي صرّح به في شطري البيت (ذهبية، مذهب) أعطى البيت رونقاً مميزاً بدا واضحاً من خلال تقارب اللفظتين لفظاً ومعنى، وجعل للبيت الأول تنويعاً لغوياً يشبه ما ذكره من قبل بتركيب لغوي (زهر الكواكب) بآخر مخالف، وهو ما شحن البيت بطاقة تعبيرية مستمدة من ألوان مضافة إلى اللون المكرر، وهذا التغير بين لفظتي (ذهبية والمذهب) يأتي استجابة لطبيعة لونية رسّخها اللون الأصفر من ناحية ما يتصف به من لمعان وإشعاعٍ وإثارة الانشراح[1]، ومن ثم تعدد الموارد التي يستقي منها نوره ما بين لون الذهب والنحاس، أو ضوء الشمس عند الطلوع وعند المغيب.

وفي موضع آخر يصف (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧هـ) جنة العريف[2] وما فيها من القصور والرياض والمشاهد الطبيعية فيقول[3]:

فيهـــا مـــن النـــوّار كـــلّ غريبـــة أنوارهـــــا للمجتلـــــي تتـــــألقُ

ينسج الشاعر في بيته صورة رائعة تستند على الاختلاف والائتلاف من منظور القرب والبعد، فيذكر أنّ في جنة العريف من الأزهار ما هو متشكل بأجناس غريبة، إلاّ أنّ منظرها العام يتناسق ويأتلف كأنه لون واحد، وهذا متأت من طبيعة

(١) ينظر: اللغة واللون: ١٨٤.
(٢) موضع خارج مدينة غرناطة اشتهر بالحسن والجمال والربيع وطيب التربة. ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب: ١/ ٢٦.
(٣) ديوانه: ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

تناسق الألوان، إذ ذكر ـ من غير أن يصرّح بكلمة غريبة ـ أنواع الأزهار وتشكيلاتها، وأكد ذلك بلفظة (تتألق).

فلفظة (نوّار) تكون فيها دلالة اللون الأصلي، أمّا مشتق (أنوارها) فتنفتح على دلالات لونية متنوعة وزاهية ومتألقة، فاختلاف اشتقاق المفردتين أوجد تبايناً لونياً أراد من خلاله أن يقترب كثيراً ممّا يعتمل داخل نفس المتلقي ووجدانه، وهذا التجانس اللفظي بين حروف الكلمة اللونية كان مميّزاً ومكملاً لتضاعيف البيت الشعري، وكانت اللفظتان تقتربان من وعي الرائي نتيجة هيبة وجلال هذه الحديقة المطرّزة والمنوّرة بنوّارها على اختلاف أشكاله، ممّا أعطى البيت صياغة لغوية تماثل دلالتها، وكانت بحق لغة تجسّد ما تنبو عنه من خلال لفظتي (النوّار) و(أنوارها) اللتين ركّب عليهما مفردات بيته الشعري، وأسس بهما صورة عمادها الألوان. فالتشخيص اللوني للشاعر يرتدّ من خلال ما ذكره في الشطر الأول، وذلك عن طريق الصورة التي التقطها بشكل جزئي كان أكثر وضوحاً لديه من خلال مجموع النوار الذي بدا له، وكان وجوده في الكل المشخّص بطبيعة غريبة ليست نشازاً فيه، بل إنّه أكثر تآلفاً وظهوراً، ومن ثم أكثر جمالاً.

٢. الموسيقى الخارجية:

يستند الشعر في نظامه على جملة ضوابط تحدد المداخل الأولى لتنظيم القيم الجمالية داخل القصيدة، فهي تقوم باحتواء العناصر الشعرية المكونة للنص، وتنسيقها بصورة تضمن لها الولوج بصورة مستساغة إلى أذن المتلقي، ومن ثم تفعيل العلاقة بين الطرفين (النص ـ المتلقي)، ليستقرّ الترابط وثيقاً بينهما.

هذا الإطار المحدد لبنية الشعر، يقوم على أساس شكلي ومضموني مجسد بالوزن والقافية، فهما عماد البيت الشعري وهيكله وقوامه الذي يعتمد عليه؛ لذا ستتبع الدراسة تأثير الوزن والقافية واللون على تشكيل النص الشعري، ومدى الاستجابة المتحصلة من بناء الشعر ـ من ناحية الوزن والموسيقى ـ على أساس لوني.

أ. الوزن:

هو الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها الشعر في بنائه، وبه يفرّق بين الشعر والنثر، وهو أساس الترابط بين أجزاء البيت، إذ إنّ النسق الشعري الذي يفرضه الوزن يعدّ شكلاً من أشكال الانسجام النغمي الذي يعلق في الذهن بصورة أكبر ممّا لو كان نثراً، والفضل في ذلك للوزن ((لأنّ كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أنّ الدرّ وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب وإن كان أعلى قدراً وأغلى ثمناً، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع...))[١].

الحديث عن الأوزان الشعرية ينطلق من مفهومٍ محددٍ بإطار البناء الشعري الذي يؤلف من حضور المفردة بصورة فاعلة، وذلك بالاعتماد على الوزن المقيد لها، وليس التقيّد هنا قسر المفردة داخل السياق الشعري؛ بل هو انتظامها على وفق بنيةٍ صوتيةٍ مطلقةٍ، تتيح مساحةً كاملةً من الإيحاء والتركيز والطاقات الشعرية الخلاقة. وموضوع الوزن يتطلّب التفريق بينه وبين الإيقاع، فالإيقاع هو ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة...))[٢]، أمّا الوزن فهو ((مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت))[٣]، وهو أحد الوسائل التعبيرية التي تعكس قدرةً فاعلةً في تحريك موسيقى القصيدة باتجاه تهيئتها لتكون وحدة بنائية متماسكة، فـ((حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية... فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً وشكلاً واحداً))[٤].

---

(١) العمدة: ١/ ١٩.
(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٤٣٥.
(٣) المرجع نفسه: ٤٣٦.
(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد: ١٣٤.

ومن الأبيات الدالة على امتزاج اللون مع الوظيفة الدلالية للوزن الشعري قول (الأعمى التطيلي ت٥٢٥هـ)[١]:

والليلُ كالبحرِ وإنْ لَمْ يَلتَطِمْ

جَونُ[٢] ظَلامٍ هل سَمِعتَ بالرَجمْ

أسحمُ[٣] حتى لَيسَ في شيءٍ سَحمْ

لو خُلقَ الشبابُ منهُ لَسُئِمْ

أو كانَ مَوصولاً به لَمَا انصَرَمْ

والأرضُ منهُ غرّة وهيَ غَمَمْ

قد ادلهمّت في دُجاهُ وادلَهَمْ

ليلٌ يُجيبُ صُبحَهُ عَن هَل بلَمْ

لم يذهب (الأعمى التطيلي) بعيداً عن حالته التي شابهت الليل المدلهّم، ذلك لأنه كان يعاني فقدان بصره، وهو يصف في مقطوعته التي نظمها على بحر الرجز، هذا المشهد وحلكته المطبقة بعبارات تدرجت قوتها في أجواء المقطوعة، إذ يشبهه بالبحر الساكن، وهذا ما يكثف سواد الليل.

ثم يذكر بأنه جون ظلام أسحم يحيل الأشياء وألوانها على عتمة وظلام، ولقد غيرت الحالة النفسية التي مرّ بها الشاعر من طبيعة اللون وتراكيبه، حتى جعلت الألوان قاتمة تُشعِرُ بالكآبة، لأنها مرآة تعكس نفسيته، فهو يسأم من استرساله في

(١) ديوانه: ١٨٤.

(٢) الجَوْنُ: يطلق على اللون الأسود والأبيض والأحمر، وهو من الأضداد. ينظر: كتاب الملمّع، للذمري، تحقيق: وجيهة أحمد السطل: ٢٨، ٣٠، ٦٧، والمزهر في علوم اللغة، جلال الدين السيوطي: ١/ ٣٠٥.

(٣) السَّحَمُ والسُّحام والسُّحْمَةُ: السواد... وكل أَسود أَسْحَمُ. ينظر: لسان العرب: مادة (سحم).

وصف الليل وتداعياته التي سادت أجواء القصيدة، لذا نراه يذكر أن الأرض اسودت وادلهمت.

وقد كان مجيء المقطوعة على بحر الرجز وحرف الروي ـ الميم ـ، ممّا يكثّف مشهد الظلمة وتشكيلاتها؛ لأنها ألفاظ تبثّ في النفس صدىً لألوان الظلمة، ((فتحمل الفكرة التي تعمّد الشاعر إبرازها كما تجلّت في خياله، دون أن يهدف إلى الزخرفة اللغوية أو اللعب المجرد، ودون أن يحتفظ بخاصية اللون الأسود، بل استخدمه ليحمل عدداً من الإيحاءات ومنها الإيحاء الذي يغمر النفس من الظلمة ووقعها على النفس))[1].

وعلى الرغم ممّا وصف به بحر الرجز من صفات تدلّ على وضعه في مرتبة أدنى من غيره من بحور الشعر العربي الأخرى[2]، إلاّ أنّ التطيلي أفاد من بحر الرجز وتتابع تفعيلاته التي كساها بألفاظ تخص الظلمة وتنويعاتها اللفظية؛ ممّا جعل مقطوعته متماثلة صوتياً مع دلالات اللون وموحياته، واتّخذ من التكرار الذي جاء بألفاظ لوذية داخل المقطوعة سبيلاً يرتكز عليه في رسم مشهد العتمة التي ظهرت جليّةً من بداية المقطوعة واستمرت متواصلةً في تكرارها حتى نهايتها، وهذا لم يتح متنفساً للشاعر كي يخرج عن غرضه الأصلي، وكان للانعكاسات اللونية تأثيرٌ كبيرٌ على استمراره في حالته الموصوفة بأجواء الحزن والسأم والملل.

لم تشهد المقطوعة ألواناً تدلّ على الفرح أو الانشراح، بل كانت الألفاظ قوية مركزة حاشدة لطاقة شعرية ينبع منها هذا الهم الإنساني المتمثّل بالشاعر، الذي كفّت عنه حاسة البصر، فنصّب نفسه مناصراً للألوان القوية التي توصف بالسواد والظلمة وما يمثل هذا اللون، (كالليل، والظلام، والسحم، والمدلهم).

---

(١) شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي، د.نادر مصاروه: ٢٨٨.

(٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٢٦٢، وموسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ١٢٩.

تعدّ هذه المقطوعة خير شاهد على فقدان حاسة التلذذ بألوان الطبيعة وموحياتها، كونه أعمى لم يدرك الألوان حقيقة، إنما اختبرها في ذاته نتيجة اكتسابه للغة ومفرداتها واشتقاقاتها سمعاً لا مشاهدة، وربما كان اللون الأسود يرتبط في مخيلة الكفيف ((بمعنى الغيوم، الحزن، الموت، الظلام، وتصبح دلالة اللون الأسود لديه هو ما تثيره تلك المعاني في نفسه من أحاسيس))[1].

ومن ذلك أيضاً قول (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) يتشوّق إلى أهله[2]:

وحمّر دمعي المبيضّ حزنٌ يذوب بحرّه قلبي المشوقُ

كأن العين تُسقِطُ منهُ عَيناً فلؤلؤهُ إذا ذَرَفَت عَقيقُ

جاءت الأبيات سلسة شفافة انطبع فيها أثر المناسبة ـ التي تخص التشوّق إلى الأهل ـ على بحر الوافر الذي يتّسم بالسهولة واللين وقوة النغم، وما أكد ذلك هو الوحدات الإيقاعية المتسارعة داخل البيتين الشعريين، إذ استحالت مكنونات النظم إلى نبضات دافقة بالوجد واللوعة للقاء الأحبة، وما عزز ذلك التراكيب التي جاءت ضمن تعبيرات لونية تساير غرض القصيدة ودلالاتها وزناً وإيقاعاً، إذ يقول: (وحمّر دمعي المبيضّ حزنٌ) ممّا يحيل درجة البياض إلى احمرار حاصل من جراء هذا الشوق المبرح في خلجات الشاعر.

ثم يردف ذلك في عجز البيت الثاني بقوله: فلؤلؤه إذا ذرفت عقيق، إذ إنّ هذا الدمع تتحوّل قطراته إلى عقيق أحمر، وهذه التحولات جاءت مذسابة رقراقة تتماشى مع جوّ القصيدة ومناسبتها، إذ اختار وزناً وتفعيلة يلائمان ذلك، وعزز بتحولات الألوان من الأبيض إلى الأحمر من قوة هذا الإيقاع، التي كانت ظاهرة بألفاظ

(١) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي: ١٢٠.
(٢) ديوانه: ٣٣٣.

مخصوصة في البيتين، ذلك أنّ البحر الوافر يمكن أن يطوّع لموضوعات وأساليب خطابية، ما بين الرقة والشدة[١].

وقد وظف مفردات الألوان توظيفاً لم يخلْ بإيقاع الأبيات ووزنها، بل جاء متمماً لذلك، ومبرزاً في الوقت نفسه تفعيلاتها؛ ممّا أوحى بعداً نفسياً ووجدانياً مكثفاً يناسب أسلوب الأبيات.

وجاء التحوّل اللوني من الأبيض إلى الأحمر بصورته الصريحة معززاً ومرسخاً لإحساس الشاعر وعظم هذا التشوّق، واستحال في آخر البيت الثاني إلى تحول ضمني ممثلاً باللؤلؤ الذي صار عقيقاً أحمراً، وهذا أكد من ناحية أخرى أثر الفراق الذي يعتمل في روح الشاعر ووجدانه، وقد جسده بهذه التعابير التي تشف عن هذا التلوّن المتحوّل من البياض إلى الاحمرار؛ ممّا يدل على مستوى الأثر الذي مرّ به عند تذكّر هذا الفراق وتداعياته.

قد تأتي الأبيات الشعرية على بحر معين متطابقة بين الوزن والقافية من جهة، والغرض الشعري وحال الشاعر من جهة أخرى، ويكون اللون عاملاً حاسماً في هذا التطابق كما نرى في أبيات (ابن خفاجة ت٥٣٣هـ) التي يصف فيها سرعة زوال أيام الشباب معتمداً على وزن البحر السريع فيقول[٢]:

أَلا مَضى عَصرُ الصِبا فَانقَضى وَحَبَّذا عَصرُ شَبابٍ مَضى
بِتُّ بِهِ تَحتَ ظِلالِ المُنى مُجتَنِياً مِنهُ ثِمارَ الرِضا
ثُمَّ مَضى أَحسِبُهُ كَوكَباً مُنكَدِراً أَو بارِقاً مومِضا
فَما تَصَدّى يَنتَحي مُقبِلاً حَتّى تَوَلّى يَنثَني مُعرِضا
وَمَرَّ لا يَلوي وَما ضَرَّ مَن أَعرَضَ لَو سَلَّمَ أَو عَرَّضا

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٣٥٩، وشرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي: ١٥٣.
(٢) ديوانه: ٨٥.

وَإِنَّمـــا ضـــاءَ بِلَيـــلِ الصِـــبى صُـــبحُ مَشـــيبٍ ســـاءَني أَن أَضـــا

لاحَ فَفـــي عَينَـــيَّ نـــورُ الهُـــدى مِنـــهُ وَفـــي قَلبـــي نـــارُ الغَضـــا

وَابـــيَضَّ مِـــن فَـــودي بِـــهِ أَســـوَدٌ كُنـــتُ أَرى اللَيـــلَ بِـــهِ أَبيَضـــا

يعقد الشاعر مجموعة من الكنايات، شخّصها في ذاكرته على شكل أبيات شعرية، وهذه الصور تتحوّل إلى طبيعة لونية يعقد بينها مقارنة، إذ يطرح لنا الصورة في الشطر الأول ويعالجها بمعاناته وأثره بعد مرور الزمن.

فكل شكل من هذه الأبيات له صورة لونية معينة تتحوّل إلى صورة لونية أخرى معاكسة ومضادة، وهذا التعاكس والتضاد اللوني يعالجه الشاعر معالجة محددة بطبيعة مزاجه ونفسيته، فيتشكّل اللون لديه بصورة معينة ويجعل له تضاده، وهذا التضاد يطرحه الشاعر لنا في الشطر الأول ويعبّر عن مضادّه في إيجابية اللون الأول بالنسبة لشبابه مع اللون الذي يعقبه بعد مضي السنين وما تتركه من أثر على شكل الإنسان. فعند النظر إلى الأبيات التي صرّحت بألوان جاءت مسايرة لتوالي إيقاعات القصيدة، يبدو أنها قد أكدت حضورها كبنىً صوتية ولونية دافقة كأنها أمواج بحر تتسارع في جوّ القصيدة ودلالاتها، لاسيما إذا علمنا أنّ البحر السريع ((بحرٌ متدفقٌ متلاحق المقاطع))[1].

فالشاعر كان ((يعيش الخصب والإشراق والجمال، ونقاء الصورة، والحيوية، وقوة الذهن، وحضور البديهة، وصار مع الزمن يفقد كل شيء تدريجياً، حتى الشعر الأسود الجميل يتغير لونه إلى الأبيض، فالسواد هنا جمالٌ وحياة، والبياض موتٌ وفناء وخوف وقهر وضعف وسكينة واستسلام، ومع ذلك يحاول الإنسان أن يقاوم...))[2]. ويتبيّن هذا في البيت الذي يذكر فيه ذهاب شبابه عندما يمثله بكوكب

(١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢٣٣.
(٢) جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، د. عدنان محمود عبيدات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد: ٨٠، الجزء (٢): ٣٦٠.

(منكدراً أو بارقاً مومضاً)؛ ممّا يشير إلى هذا التدفق الموجي واللوني معاً، إذ تبرز الصورة بسرعتها الخاطفة والبارقة والمنكدرة، وهو يدلّ على أثر انطباع فقدان أيام الصبا، وأنه لم يبق سوى هذا البرق الخاطف الذي ترك في الذاكرة لوناً سريعاً عابراً شابه أيام الصبا التي ولّت.

كثّف الشاعر من تعبيرات غير لونية صراحة، إلاّ أنها تحمل دلالات لونية وحركية متوهجة مدركة في الذهن، وتجسّد سرعة زوال هذه الأيام وتمثل الوزن الذي اختاره لأبياته الشعرية ولاسيما حين قال:

لاحَ ففي عينيّ نورُ الهُدى منه وفي قَلبيَ نَارُ الغَضَى

إذ تزاوجت مفردات اللون والحركة في تناسق جميل؛ ممّا عزز من قوة هذا التسارع وتحولاته إلى ألوان خالصة في البيت الذي يليه وهما: (الأبيض والأسود) أو تحولات النور والظلمة المتمثلة بالبين وانجلائه بصبح أبيض إذ قال:

وابيضّ من فودي به أسودٌ كُنتُ أرى الليلَ بِهِ أبيَضا

ب. القافية:

تبرز القافية ـ وهي الشكل الثاني من أشكال الموسيقى الخارجية ـ ركيزةً أساسية تكشف عن نظامٍ صوتيٍّ محكمٍ متوازن؛ لذا فقد اهتمّ بها الشعراء والنقاد وأولوها عناية بارزة، كونها إحدى أهم الوسائل في البنية الدلالية الإيقاعية للنصّ الشعري، وأنّها هويته الإبداعية، والدلالة على شعريته، وتعددت المؤلفات التي تناولت القافية قديماً وحديثاً، ففصلت القول وأفاضت الحديث بصورة تُظهر مدى العناية في القافية، كونها من النظم الأساسية التي اعتمد عليها النظام الشعري العربي[1].

(١) ينظر: القوافي، للأخفش: ١٠، والفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري: ٣١ ـ ٣٢، والقوافي: لأبي يعلى التنوخي: ٥٩، وموسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد: ٨٩، موسيقى الشعر: ٢٤٦، والقافية في العروض والأدب، د. حسين نصار: ١٧.

فابن جني يرى أنّ العرب تُكسب الشعرَ أهميته لاشتماله على القافية فيقول: ((ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنما هي بالقوافي... والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم...))[١].

والقافية هي ((حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطّراده، و هي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته))[٢].

وللقافية وظيفة إيقاعية محددة ((تتجلى في ضبط مقادير الأبيات، وذلك أمر ضروري؛ لأنّ تحديد عدد المقاطع في البيت جزء من الشكل الشعري، فالشاعر ـ في الشعر الذبري ـ قلما يتبع نظاماً وزنياً صارماً، ولذلك يحتاج إلى أداة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن ـ ذلك الإيقاع الذي يعدّ جزءاً ثابتاً من الشكل الشعري ـ وليست تلك الأداة إلاّ القافية))[٣].

وانطلاقاً من تأثير القافية على بناء النغم الصوتي المتلاحق في شكل القصيدة العربية ومضمونها؛ فإنّ الوظيفة الدلالية المتحصلة منها تمنحها صفة الاتّساق والمواءمة بين وحدة الإيقاع ووحدة المعنى[٤].

و من هذا المنطلق يمكن لنا أن نتتبع علاقة اللون بالقافية، و مدى استجابتها لألوان محددة دون أخرى، وهذا ما يمكن رصده في قافيتي الهمزة والراء، فهما من أكثر القوافي التي تأتي مشتملة على اللون؛ وذلك لأنّ بناء الكلمة اللونية وتركيبها يختتم بهذين الحرفين[٥].

من بين الأبيات التي تزخر بتنوّع صوتيٍّ لونيٍّ بارزٍ في حرف القافية، أبيات (لابن حمديس ت٥٢٧ هـ) جاءت مختومة بالراء، و هو تكرار صدىً لإيقاعٍ يتمّ به البيت الشعري، وكانت مفردات هذه القافية تنبو عن ألوان غير صريحة، إلاّ أنها قوية

(١) الخصائص، ابن جني: ١/ ٨٤.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ٢٧١.
(٣) القافية في العروض والأدب: ٣٦.
(٤) ينظر: فنّ التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢٢٠.
(٥) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: ٢٦٩.

الجرس؛ ممّا جعلها تبقى في سمع المتلقي، وهذا يؤكد شرف القافية التي هي آخر ما يبقى في السمع[١] فيقول[٢]:

قهـــوةٌ مزّقـــت بكـــفّ سَـــنَاهَا بُرقُـــعَ الليـــلِ عـــن مُحيّـــا النَهَـــارِ
عـــدلت بعـــد ســـيرة الجـــورِ لمّـــا نَـــرجَسَ المَـــزجُ لَونَهَـــا الجلّنـــاري
وحكـــى نَشـــرَهَا النســـيمُ ولكـــن بعـــدما نَـــامَ فـــي حُجـــورِ البَهَـــارِ
وهـــي ياقوتـــةٌ تُبرقِـــعُ خَـــدّا مـــن جمـــانٍ مـــنظّمٍ بعجـــارِ
كلّمـــا صـــافَحَت يـــداً مـــن لُجـــينٍ مَنَحَتهـــا أنـــاملاً مـــن نضـــارِ

لا يمكن القطع بأنّ الشاعر كان قاصداً الراء حرف رويّ في هذا الموضع من قصيدته؛ وذلك لاستحالته بالنسبة لنا من ناحية بعد المسافة والزمن بيننا من جهة، وعدم قدرتنا على استجلاء هذا المضمون من جهة أخرى، ولكن يمكن القول بأننا أمام لوحة لونية جاءت على شكل أبيات شعرية عاش صاحبها في زمنٍ وبيئةٍ تبعد عنا كثيراً، وهذه اللوحة أو المشهد اللوني كان على بحر من بحور الشعر العربي المعروفة ـ البحر الخفيف ـ، إذ نرى الشاعر قد جعل من الراء حرف رويّ لقصيدته، وهذه القافية لا بدّ أن تكون لها قرائن ثابتة أو مستقرة في ذات الشاعر حتى استطاع أن يطوّع مجموعة الألفاظ في داخل البيت الشعري مختوماً بقافيته الماثلة أمامنا، ويبدو أنّ هناك تجاذساً يدركه الشاعر بين المشهد اللوني المطروق داخل أبيات القصيدة وقافيتها في حرف الراء، وانتقالات هذا اللون وتحولاته من ناحية التدرّج والقوة والعمق، ومن ثمّ اللفظ الدال عليه في ذاكرة الشاعر على هذا البحر الشعري،

(١) ينظر: تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتّجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، د. علي عباس علوان: ٢٢٠، ومفهوم الشعر، د. جابر أحمد عصفور: ٤٠٧.
(٢) ديوانه: ٢٢٨.

والقافية المعينة، ((من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكاً فاعلاً لا مكملاً تزيينياً قابلاً للحذف))[1].

فالألوان التي يجعلنا الشاعر نتطلّع إليها لا تأخذ اسماً صريحاً، ولكن هناك دوال معينة لهذه الألوان من خلال ألفاظ استعملها الشاعر تدلّ في ذاكرة المتلقي ـ إذا ما استحضرها أو استذكرها في نفسه ـ على لونٍ معينٍ معروفٍ يعلمه الجميع، ولكن الإحساس الفردي باللون لا يمكن قياسه؛ لأنّ هذا متعلّق بطبيعة الذات الإنسانية، وطبيعة مدركها الحسي، ومن ثمّ اللوني، وأثر كلّ لون على الإنسان يختلف من إنسان لآخر.

وفي موضع آخر يذكر (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ) ـ في قصيدةٍ غزليةٍ ـ لوحةً لَوَّنها بأطياف مشهد تعاقب الليل والنهار وما يصدر عنه من صورٍ لونية، إذ جاء حرف الروي بالقاف الذي تمثلت به صورة الحلكة بارزةً عن باقي المفردات، وقد كانت تتمثل بصورة الليل وتشكيلاته من هلالٍ وشهبٍ فرّق بينهما ـ لونياً ـ نورُ الأفق الممتد مع نهايات الأرض فيقول[2]:

وأرسلت من مُثنّى فَرعِها غَسَقاً ... في ليلةٍ أرسَلَت فَرعاً من الغَسَقِ

تبدو هلالاً ويبدو حُليها شُهُباً ... فما يُفَرَّقُ بينَ الأرضِ والأُفُقِ

غَازلتُهَا والدُجَى الغربيبُ قَد خَلَعَت ... منهُ عَلى وَجنَتَيهَا حلّة الشَفَقِ

حتى تقلّصَ ظلُّ الليل وانفَجَرَت ... للفجرِ فيهِ يَنابيعٌ مِنَ الفَلَقِ

كانت لفظة (أفق) تحمل درجةً لونيةً بما صار عليه هذا الغسق، إذ تتمايز عن باقي المفردات حينما جاء آخر البيت مختوماً بحرف القاف؛ ممّا أضاف لوناً وجرساً موسيقياً صادحاً بقوته؛ لأنه من الأصوات القوية التي تبقى في ذاكرة المتلقي.

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد: ٨٧.
(٢) ديوانه: ٢١٢.

إنّ هذا المزج بين اللون ونهاية القافية شحن جوّ القصيدة بما ينبئ عن مزاجٍ يتمثل فيه الغزل بصورةٍ واضحة؛ وذلك لارتباط لون الليل بلون الغسق، ولون الأرض بلون الأفق.

واكتملت منظومة الألوان بتتابع مفردات القافية وصفاتها اللونية (الشفق، الفلق) المختومة بالقاف، الذي يضفي حليةً مميزةً على نهايات القوافي؛ ممّا يجعل المشهد الغزلي رائقاً وجليّاً بكلّ أوصافه التي زخرت بها القصيدة، وقد ((كان التعبير باللون وسيلةً... من الوسائل التي استخدمها الشعراء للإحساس بجمال الليل، أو وحشته أو ظلمته أو انكشافه))[1].

ومن مواطن ورود القافية متداخلة مع اللون قول (ابن حمديس ت٥٢٧ هـ) في وصف الخمر[2]:

يا عليلَ القَلبِ كَم ذا تَشتَهي ... سوسنَ النَحرِ وعُنّابَ البَنَانْ

وقطوفُ اللهوِ مِن قَاطِفِهَا ... دانياتٌ ببنيّاتِ الدِنَانْ

كُلُّ عذراءَ عجوزٍ قَد عَلا ... رأسَهَا في الدنِّ شيبُ القُمُّحَانْ[3]

وكأنَّ الكَفَّ من حُمرَتِهَا ... غُمِسَت أنمُلُها في الأرجُوَانْ

يمنّي الشاعر نفسه بما تشتهي بتعابيرَ لونية مخصوصة أشار فيها إلى سوسن النحر، وعنّاب البنان المتمثلة بالخمر الموصوفة بهذه التراكيب المزجية اللونية، وإنّ هذا التشاكل أضاف جمالية لمشهد الخمر بأوصاف يظهر فيها اللون بصورةِ زهرٍ أو ثمرٍ أو تغيّراتٍ طارئةٍ على مماثلة هذا الكأس لشيب القمّحان.

وقد جاءت هذه التراكيب ضمن قوافي المقطوعة الشعرية، فكان لمفردات اللون أساس في بناء البيت الشعري واعتماده عليها، إذ أضافت بعداً وصفياً وتجسيدياً

(١) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، أنور أبو سويلم: ٧١.
(٢) ديوانه: ٥٠٣.
(٣) القمّحان: البياض الذي يتغشّى دنّ الخمر. ينظر: لسان العرب، مادة (قمح).

لما آلت إليه الخمر حين ربطها بتحوّلات الصبا والكهولة، وذكر في البيت الثالث، وأكمل في البيت الرابع بلونين صريحين مشمولين بقوةٍ تعبيريةٍ وإيقاعية في نهاية صدر البيت وعجزه، وهما (حمرتها ـ الأرجوان).

وقد ارتكز البيت الأول على مفردتي (سوسن النحر، وعنّاب البنان)، إذ برزت قوة القافية وتأثيرها على مجمل المقطوعة، وكان للألوان الأخرى حضورٌ تكميليٌّ للمشهد الحسي المرتبط بإيقاعاتٍ تداخل فيها اللون ومثيله.

ونلحظ في الجانب الصوتي أنّ هناك حرفاً يتداعى داخل القصيدة فضلاً عن كونه حرف رويّها، وهو النون الذي يتميّز بلغته تميّزاً بخصوصية، هي خصوصية النطق به؛ كونه من بين أوضح الأصوات الساكنة في السمع[1]، ومن ناحية حدوده الصوتية حينما تستقرّ في أذن المتلقي.

وكان لحرف النون صدىً ظاهراً في تكراره؛ ممّا خلق قوة هذه النغمة الموسيقية التي جاءت ضمن تكوينات القافية والوزن معاً؛ فاجتمع سكون الحرف لذاته، وسكون القافية، وهو ما جعل الجرس اللفظي واضحاً وقوياً بتكرار حرف النون في مفردات خصّت هذا التشبيه الموصوف للخمرة.

وفي موضع آخر يكثّف (إبراهيم بن الحاج النميري ت٧٩٣ هـ) من صورة مشهد الحرب، فيمزج في لوحته ألواناً قوية تثير في النفس صدىً يتلاءم مع مناسبة أجواء المعركة وما ينكشف عنها من نصر، إذ تترادف المفردات اللونية الصريحة وغير الصريحة بتجليات المعركة وتطوراتها عبر فضاء القصيدة، فيمثل سُحبَ دَمٍ أحمرٍ نازفٍ من العدوّ فيقول[2]:

تُري الذَقعَ سُحباً أُثقلَتْ بِدَمِ العِدَى ... فبرقُ الظُبَا ما بَينَهَا صادِقُ الوَمضِ

يُمـيطُ عَجاجَ الخَيلِ أسودَ حَالِكاً ... فَيكشِفُ عَن وَجهٍ مِنَ النَصرِ مُبيَضِّ

(١) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: ٦٤.
(٢) ديوانه: ١٧٤ ـ ١٧٥.

ثم ينجلي عجاج المعركة (الأسود الحالك) ـ وهي تعبيرات تمثل شدة المعركة وما ينتج عنها ـ فَيكشف عن نصرٍ وصفه بلون أبيض، وكان لهذا التضاد بين الأسود الحالك والأبيض الذقي ما يصف بداية المعركة ونهايتها، وقد أفادت القافية من المفردات اللونية القوية التي شحنت جوّ البيتين بأصداء الحرب وعواقبها، وكان المشهد بصرياً ولونياً دلّ على أثر القافية التي هي استجابة نفسية لما تمثلت به نفسية الشاعر وهو يرتجل أبياته عن الحرب.

وجاءت مفردات السحب المثقلة بدم العدى، وبرق الصبا لتختم بقافية لونية تنسجم مع سياق الوصف المذكور في البيت الأول، أمّا البيت الثاني ومفرداته الدالة على قوة اللون وشدته كـ(عجاج الخيل والأسود الحالك) فجاءت لتنتهي أيضاً بخاتمة لونية تشرق بالنصر ودلالاته السارة، وما تحمله من بشائر ترسخ في الذهن بما تنطوي عليه من إيحاءٍ لونيٍّ يبقى أثره في النفس.

أما قافية الضاد فهي من القوافي قليلة الشيوع في التراث الشعري العربي[1]، ولكنّ قلّتها لم تدع الشاعر إلى تركها؛ بل إنّه استغلّها في هذه القصيدة، فجعلها كأنّها من ندرتها في الشعر وصفاً للمعركة، والندرة في القتال وصورة المشهد اللوني يقترنان بهذه الندرة.

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٥٩، وموسيقى الشعر: ٢٤٨.

المبحث الثاني

اللون والبنى التركيبية

يعدّ البناء التركيبي من بين أبرز وسائل البناء الشعري في القصيدة العربية، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة التجربة الشعرية والتعبير المبدع الذي يستمدّ جماليته عن طريق الفرادة والتميّز في رسم شخصيةٍ يتكوّن بموجبها نظام القصيدة، أي: (شعريتها).

فالقصيدة تستلزم الانسجام بين مكوّناتها وعلاقة أجزائها ببعضها، حتى تنطلق منها مشاهد القصيدة؛ لتحقق القيم الجمالية التي يسعى القارئ إلى تحصيلها، مستنهضاً بذلك قدرته وقدرة النص على إثراء فكره، ومن ثم إمكانية هيمنة النص على غيره من النصوص المرتبطة بذاكرة القارئ، معتمداً بذلك على نوعية العمل الإبداعي، وتلاقيه مع التجربة الشعورية الناجحة، مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ لكل عمل شعري ((شكله الشخصي الخاص به الذي يمليه على نفسه، والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية))[1].

من هذا المنطلق يكتسب البناء التركيبي أهميته في رسم معالم النص الشعري وارتكازه على الأسس التي تجعل منه نظاماً بنائياً متشابكاً يعطي - حين يستكمل أدواته - دلالاتٍ جماليةٍ رائعة، وهذا ما يمكن أن ندعوه (شعرية القصيدة)؛ ذلك لارتباطها القويّ بشكل القصيدة، كونها - الشعرية - ((الاستخدام الخاص للغة، الذي يكوّن بدوره رؤية خاصة للعالم والأشياء))[2]، فضلاً عن ذلك فإنّ شعرية القصيدة وفاعليتها تبقى مرهونةً ((بقابليتها على الاستجابة والتمثيل من جهة، وابتكار سبل

(١) النقد التحليلي، محمد محمد عناني: ١٢٠.
(٢) كتاب المنزلات - منزلة الحداثة، طراد الكبيسي: ١٦.

تختـرق السـائد والمـألوف لتحقـق رؤيتهـا الجديـدة للعـالم والإنسـان مـن جهـة أخرى...))[1].

تعتمد الدراسة في تحديد البناء التركيبي للشكل الشعري على مدى تأثير اللون في تشكيل البيت الشعري وارتكازه عليه من ناحية المبنى والمعنى، وذلك حين يكون اللفظ اللوني هو المهيمن على بناء البيت، فيوجّه مساره إلى دلالاتٍ معينةٍ يتقصّدها الشاعر، لاسيما حين يصبح اللون محور البيت أو القصيدة، والمرتكز الذي تبنى عليه.

ونحاول تلمّس أثر اللون في بناء البيت الشعري، ثم المقطوعة وكيفية وقعه داخلها، وصولاً إلى القصيدة حين يمتلك اللون القدرة على تحريك الطاقة التعبيرية لمضمون النص، وتوجيهه في مسارات تعبّر عن نمطٍ خاصٍ ومستقل لحضور اللون وفاعليته داخل السياق الشعري.

اللون في بناء البيت الشعري:

يتشكّل البيت الشعري من مجموعة كلماتٍ يؤلف بينها الوزن، ثم تأتي القافية لتؤطر هذه الكلمات وتتوجّها بنسقٍ موسيقيٍّ صوتي تألفه الأسماع، فتلتذّ وتستريح به النفس.

فالقيمـة الفنيـة للبيـت الشـعري تسـتمدّ قـدرتها وطاقتهـا التعبيريـة مـن خـلال مجموعة الألفاظ المكوّنة لهذا النصّ بكلّ خصائصه الأسلوبية والبنائية، لاسيّما إذا كان ((كلّ بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده))[2].

تنفتح دلالة البيت الشعري على آفاقٍ أوسع حين تكون الألفاظ اللونية هي أساس البيت وعماده، فـ((الألوان تتحقق عادةً في الصورة على شكل صفاتٍ تمثّل

(١) صوت الشاعر الحديث، د. محمد صابر عبيد: ٨٣.
(٢) العمدة: ١/ ٢٦١.

رموزاً معينة، يحددها مسار الفعل الشعري والفضاءات التي يبتكرها، زائداً السياقات التي تفرضها الحال الشعرية على تركيبة النص))[١].

ويبدو اللون في كثيرٍ من نصوص الشعر الأندلسي قائماً على هذا الأساس، من ذلك قول (ابن الصباغ الجذامي ت بعد ٦٤٨هـ)[٢]:

والآس والـورد والخيـريّ ينعشـني والأقحـوان مـع النسـرين يسـبيني

يقوم البيت الشعري على مجموعة من الألوان التي تجسّدت بأزهارٍ ورياحين شكّلت البنية الأساسية لهذا البيت الذي ذكر فيه الشاعر أنواعاً من الورود.

إذ اعتمدها الشاعر مرتكزات أساسية ثبّت فيها البيت وأركانه، ودعّم من معانيه بإضفاء الورد مختاراً من طبيعة تكوّن هذه الباقة، حتى نراه يقول عنها: (تنعشني)، فهي تنمّ عن شذى ينبعث من ورودها.

وفي موضع آخر يصف (ابن الأبّار ت٦٥٨ هـ) موقفاً حربياً يذكر فيه ألواناً صريحة بدلالاتٍ مختلفةٍ تدلّ على صفات آلات الحرب وأدواتها فيقول[٣]:

لعمـري لقـد هـانوا وكـانوا أعـزّةً ومـن ذا يقـاوي البـيضَ والسـمرَ والزُرقَـا

اعتمد الشاعر على هذه الألوان اعتماداً كلياً وواضحاً، وذلك برصفها الواحد تلو الآخر؛ ليؤكد على بنائها في البيت الشعري، وأنّها احتلّت قوة دلالية؛ لأنها ارتبطت بواو العطف الجامع والمساوي لقيمة هذه الوحدات البنائية، التي جعلها في آخر عجز البيت؛ لتحتفظ بها الذاكرة، وتحفّز المدركات الحسية المرتبطة باللون الأبـيض حـين رصـده للسـيف، والأسـمر للرمـاح، والأزرق للسـهام، وهـي دلالات يتحصّل معناها عند ذكر ألوانها، وهي للضرب والطعن والرشق، وهي ألفاظ كان لها نصيبها من ناحية أهميتها وأثرها في المعركة[٤].

(١) مرايا التخييل الشعري: ٢٧٧.
(٢) ديوان ابن الصباغ الجذامي، تقديم وتحقيق: نور الهدى الكتاني: ١٣٦.
(٣) ديوانه: ٣٨٢.
(٤) ينظر: لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة، د. صادق حسين كنيج: ١٣٣.

وعلى الرغم من اختلاف ألوان هذه الأدوات الدالة على الحرب، إلاّ أنّها شكّلت بنىً راسخة في بناء البيت الشعري، إذ ارتكز البيت عليها؛ لأنّها تراكب دلاليّ مستمد من عدة أوجه، ترتبط بذاكرة المتلقي بالأداة واللون، وفعلهما المؤثر في سوح الوغى، فكانت الألوان تحمل دلالات رمزية تدل على قرائنها لا ألوانها فحسب.

لم يكن استعمال (ابن الأبار) لهذه الأدوات اللونية الثلاث عشوائياً، بل جاء ليمثّل رموزاً شاخصة تلخّص مشهد المعركة وتلوّنه بشكلٍ يُظهرُ قيمة اللون في اللوحة الحاصلة من جرّاء هذا البناء المتداخل بأسلوبٍ رائعٍ ينمّ عن قوّة المخيّلة التصويرية في ذكر مشهد الطعن المألوف في الأدب العربي.

وفي موضعٍ آخر يتشوّق (الرصافي البلنسي ت٥٧٢ هـ) إلى موطنه بلنسية ((وكان قد خرج منها صغيراً))[١]، فيأتي بصورةٍ تمثّل وحدة البيت واشتماله على اللون كعنصر أساسي في بنائه فيقول[٢]:

هـي الـدرّةُ البَيضَـاءُ مـن حَيـثُ جِئتَهَـا أضَـاءَت وَمَـن للـدُرِّ أنْ يُشـبِهَ البَـدرَا

إذ يهيمن اللون الأبيض الذي نسب إلى الدرّة (مدينة بلنسية) موطن الشاعر هيمنةً كاملةً على دلالة البيت؛ لأنّه يصفها بالدرة البيضاء المضيئة في كلّ الأنحاء.

فالقادم يرى نورها المتجلي في كلّ الاتجاهات؛ ممّا جعل البلنسي يصفها بأنّها أعلى منزلة من الدرّ، حينما رجّح نور البدر على نور الدرّ، وجعل الدرة البيضاء ـ مدينـة الشـاعر ـ تفوقهمـا حسـناً وجمـالاً. ويبـدو إحسـاس الشـاعر مفعمـاً بـالعواطف والحنين إلى موطنه، وتلك سمة أشعار الغربة، ذلك ((أنّها تعبيرٌ صادق عن الهموم الذاتية للإنسان))[٣].

ارتكز البيت الشعري في مبناه ومعناه على اللون الأبيض الذي أضاف دلالات ورؤى شاخصة تفوق باقي الأنوار والألوان المنبثقة من الدرّ والبدر في ضيائهما

---

(١) ديوانه: ٦٧.
(٢) ديوانه: ٧٠.
(٣) الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، أحمد حاجم محمد (رسالة ماجستير): ٥٦.

الحاصل بانعكاس النور عليهما، إلاّ أنّ (بلنسية) هي التي تشعّ هذا النور الموصوف بالأبيض، بتركيبٍ جاء ليثبّت عماد البيت الشعري، ويسمو به إلى آفاق رحبةٍ تحيل على ذاكرة المتلقي شيئين ممزوجين معاً كأنهما بنية واحدة لها ثقلها في رجحان كفة الدرّة البيضاء على البدر، فيما هذه الدرّة بإحالاتها المعنوية أفادت من هذا التركيب الذي كان محور البيت وبؤرته الأساسية من ناحية الصورة التي تلوّنت بعنصرين واضحين هما: النور، والبياض، اللذان يشعّان على كافة مديات بناء البيت الشعري بتوهّجاتٍ دلاليةٍ ونفسيةٍ جعلت باقي البنى تابعةً لهذا التعبير، ومفسّرة له، وموجزةً لمعناه، وكان وصفاً رائعاً لم يبالغ الشاعر بتركيباته الفيّاضة باللون وتداخلاته.

والدرّ في مردوده الصوتي المتشكّل من حرفين أحدهما مضعّف، يمنح اللفظة ((القدرة على إحداث متواليات صوتيةٍ تنهض لإثراء المفردة، لاختراق قانون اللغة العادية...))[1]، وهذا التضعيف يمكن أن يعدّ من أساليب تركيز الإيحاء والمبالغة فيه[2]، فهو يمتلك دلالة صوتية على تركّز مدلول معيّن، وهو يترك أثره الفاعل في ذات الإنسان من ناحية مضامينه الحسية إذا نظرنا للأمر من زاوية لونية؛ ومن جانبه الاعتباري إذا نظرنا للأمر من زاوية مادية.

اللون في بناء المقطوعة:

ينظم الشعراء أشعارهم على أشكال بنائية مختلفة، تبعاً لما يرونه مناسباً للموقف، والحالة النفسية، والموضوع، والمناسبة التي أنشئ النص من أجلها. ففي بعض المواضع يكتفون بالبيت الواحد تعبيراً عن حالة معينة لا تستلزم إطالة القول ولا الإسهاب فيه، أو قد يلجؤون إلى القطع[3] كونها أعلق في الذهن، وأيسر في

(١) النظرية التوليدية ومناهج البحث عند جومسكي، د. عبد السلام المسدي، مجلة الفكر المعاصر، عدد: ٤، السنة الثالثة، الجزائر، ١٩٧٨م: ٣١.
(٢) ينظر: دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح: ٢٢.
(٣) المقطوعة: عدد أبياتها ما بين (٣ ـ ٩). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي: ٢٠٣، وأبحاث في الشعر العربي، د. يونس السامرائي: ٣٧.

الحفظ، وقد أفرد ابن رشيق القيرواني باباً أسماه (باب في القطع والطوال) تحدّث فيه بشكل جميل عن هذا الموضوع[١]. أو قد تكون القصائد هي القالب الذي يؤثره الشاعر على غيره من أشكال النظم، ذلك أنّها تتيح للشاعر بسط القول والإفصاح عن المعاني والأفكار التي يودّ إيصالها للمتلقي بصورةٍ أكثر إيضاحاً وتفصيلا.

أمّا المقطوعة فهي مساحة بنائية محددة بعدد من الأبيات، تعرض لموضوع واحدٍ معيّنٍ لا تخرج إلى غيره، فهي ((النموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة))[٢].

يدخل اللون في بناء المقطوعة ليشغل حيّزاً واسعاً من تأثير النصّ وإمكانياته، حتى يكون هو المحور والمرتكز الذي تقوم المقطوعة عليه، من ذلك قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ) حين بثّ اللون في مقطوعته بشكل متسلسل يعتمد وصف غروب الشمس وتدرّجه من ناحية اللون، وذلك من زاوية ذكر الشفق الذي يؤطر هذه اللوحة الجمالية فيقول[٣]:

شَفَقٌ وَشَتهُ خُضرَةٌ في حُمرَةٍ فَكَأَنَّهُ خَدُّ الحَبيبِ مُعَرَّضا

وَالشَمسُ تَنظُرُ نَحوَهُ مُصفَرَّةً قَد شَمَّرَت ذَيلَ الوَداعِ لِتَنهَضا

كَالصَبِّ حينَ رَأى عِذارَ حَبيبِهِ لَمّا بَدا فَسَلا وَوَلّى مُعرِضا

فحمرة الشفق تتراءى من خلال الخضرة، وتظهر الشمس في وسط هذه اللوحة لتكمل المشهد بصفرتها التي أضافت بُعداً نفسياً على أثر هذا الغروب الذي نظر إليه الشاعر وكأنّه حبيب رأى عذار محبوبه بادياً في هذه التشكيلة اللونية؛ ممّا جعله يسلو عمّا تمثّل لديه من وجود الحبيبة.

(١) ينظر: العمدة: ١/ ١٨٦.
(٢) الشعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته الفنية، سيد حنفي حسنين: ٢٥.
(٣) ديوانه: ١٩٥.

استطاع الإشبيلي من خلال تركيب مقطوعته على ثلاثة ألوان رئيسة هي: الأخضر والأحمر والأصفر أن يقيم وزنها ويسمو بها إلى الغرض الذي تطلّب منه استعمال ركائز لونية محددة وجعلها ملوّنة ورائعة.

أمّا باقي المقطوعة فجاءت فيها التراكيب تدعم هذا الوصف وتمنحه دلالة إضافية وتكمل التفاصيل الدقيقة التي تحتاجها اللوحة لتكون مجسّدة بلغة شعرية ابتدعها الشاعر بمفردات لونية صريحة وغير صريحة، إلاّ أنّها تمكّنت من التعبير عمّا يختلج في صدره من أثر هذا الغروب وموحياته، وكأنّه وداع حبيب لحبيبه.

ونرى (ابن الأبّار ت٦٥٨ هـ) ينحو منحى آخر حينما يتناول اللون بصورة مغايرة تعتمد المفارقة، وذلك حينما فضّل السواد على غيره من الألوان فيقول(١):

لا تَعِيبُوا السَّوادَ فَهُوَ مُناكُمْ ... فِي فُرُوعٍ وأَعْيُنٍ وَحَواجِبْ

ولَقَدْ تَجْعَلُونَ مِنْهُ رُقُوشاً ... وَنُقُوشاً عَلَى خُدُودِ الكَوَاعِبْ

وَأَرَى اللَيلَ عِنْدَكُمْ مُسْتَحَبّاً ... وَأَرَى الصُبْحَ عابَهُ كُلُّ عائِبْ

وَسَلِ المِسْكَ وَالغَوَالِيَ عَنْهُ ... وَسَلِ الحِبْرَ فِي صَحِيفَةِ كاتِبْ

وَعِذَاراً إِذَا أَلَمَّ بِخَدٍّ ... دَبَّ فيهِ كَما تَدِبُّ العَقَارِبْ

وَكَفَى أَنَّهُ لِحَبَّةِ قَلْبِي ... وَلِعَيْنِي وللشبابِ مُناسِبْ

إذ ذكر هذا اللون صراحة في بداية تأسيسه لمقطوعته التي تحمل موضوعاً فنّياً يخالف ما اعتاد عليه الشعراء من طرق الموضوعات التقليدية.

ولمّا كان سبب نظم المقطوعات ـ في نظر بعض الباحثين ـ يرجع إلى أسباب فنية ونفسية وشكلية(٢)، فإنّ مقطوعة ابن الأبّار كانت تحمل انطباعاً نفسياً أسهم في تشكيلها وبنائها على وفق هذا المنظور المغاير لما هو معتاد.

(١) ديوانه: ٤٣٨.
(٢) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف حسين بكار: ٢٤٤ ـ ٢٤٥.

فقد جاءت في تفضيل السواد على سائر الألوان، مع أنه لم يذكره بلفظه إلاّ مرة واحدة، بل فصّل موحياته وخصص في بنائه ما أفاد منها من بنىً لغوية توزّعت في تراكيب المقطوعة بأسرها. واهتمّ بما يمثّل هذا اللون من فروع وأعين وحواجب، وهي داخلة في فهم الناظر الذي يقيّم هذه الأشياء، ثم انعطف إلى تراكيب تظهر فروقات بادية على الوجه تكمل صورة هذه الأعين والحواجب.

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى الجانب النفسي ليعزز صورة هذا السواد المتجلّي بهيأة الليل الذي يحلو فيه السمر وهو مستحبٌّ للعشاق وغيرهم، ولم يفته أن يذكر موحيات اللون في تراكيب كثيرة انتقلت بها الأبيات، وهي: المسك، والغوالي، والحبر الأسود، والعذار، وما يناسب الحبيب والعين والشباب.

يمنح الشاعر اللون الأسود صفة السيادة على بقية الألوان، وهذا صحيح باعتبار سيادة اللون الأسود على بقية الألوان، إذ إنّه من الناحية الفيزياوية يمتص كلّ الألوان ولا يعكس لوناً غير لونه[1]، فمسوّغ المفارقة هنا لدى الشاعر هي أولويّات تواضع عليها المجتمع في حاجته لوجودها وأهميّتها في إدراك ما تؤول إليه في ذاكرة الإنسان.

لم يشكّل اللون الأسود ثقلاً على النفس حتى وإن تدفّقت التراكيب الشعرية الدالة عليه بشكل كبير في تضاعيف المقطوعة، بل على الرغم من الدلالات اللونية التي يوحيها[2]، وإدراك المتلقي للبعد الدلالي والنفسي لها من شؤم وكآبة وحزن وفراق وما شاكلها، إلاّ أن الشاعر جمّل تلك الأوصاف والتعابير، وجعلها في سياقات متناسقة ومتآلفة في هيكلها، وهذا المشهد الذي يفاضل فيه اللون الأسود على بقية الألوان لا بدّ لمن يفاضل أن يعطينا شروطاً تُقنعُ بأسباب المفاضلة، وهذا ما ساقه الشاعر لنا في نهاية الأمر سواء كان الشاعر مجدّاً في قوله أم مداعباً فيه.

(١) ينظر: في سبيل موسوعة علمية، د. أحمد زكي: ٣٤٠ ـ ٣٤١.
(٢) ينظر: اللغة واللون: ١٨٦.

إذ ركّز اللون ليس بوصفه لوناً فحسب؛ وإنما بوصفه لوناً أولى من غيره من الألوان، ومن شدّة تحيّزه فقد جعل الشاعر اللون الأسود محور مقطوعته، وساق الأدلة بصورة مستساغة تبيّن سبب تفضيله لهذا اللون.

ومن المواضع التي ورد فيها اللون مشكلاً بناء المقطوعة قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)[١]:

وأغيَدٍ طافَ بالكؤوسِ ضحىً ... فحثَّها والصباحُ قد وَضَحا

والروضُ يُبدي لنا شقائقهُ ... وآسُهُ العنبريُّ قد نفحا

قلنا وأين الأقاحُ قال لنا ... أودعتُهُ ثَغْرَ مَنْ سَقَى القدحا

فظلَّ ساقي المُدام يجحدُ ما ... قالَ فلمّا تبسَّمَ افْتُضِحا

تمثّل أبيات ابن الزقاق التي يذكر فيها الساقي محاورة ارتكزت لغتها الشعرية على آفاق من التراكيب التي تصفه بشكل تجلّى اللون فيه من خلال مدركات حسية وبصرية عبّر عنها في بداية المقطوعة بالصباح وتجليّاته والروض وما يحتويه من أزهار وورود تعبق شذىً ونفحات، إلاّ أنّ الواصف يستدرك الأقحوان في هذه التشكيلة اللونية ويتساءل عن وجوده في ثغر الساقي. ثم تتجه المحاورة إلى أسلوب لغوي وتذكر المتلقّي بما خفي من أقحوان ووجد في مبسم الساقي الذي افتضح أمره وهو ناكر له. فمن خلال ذلك يطرح الشاعر تساؤلاً عن غياب لون معيّن عن الذكر هو لون الأقاح، فاحتاج إلى من يجيب الحائر جواباً، فبدل أن يكون الجواب كلاماً ينطق، تجسّد بلونٍ ظهر من بين شفاه الساقي.

فالشاعر حصر لنا عدة ألوان، وهذه الألوان ليست اسماً صريحاً للون، وإنما هي صورة طبيعية لأزهار وكؤوس ووقت لزمن الضحى والصباح. وقد رسم الشاعر الصورة الشعرية من خلال تشكيل الروض بالزهور والآس والأقاح، فضلاً

(١) ديوانه: ١٢٤.

عن لون المدام الذي لا نعرف لونه بدقة، ولكنّه كان لوناً يقترب كثيراً أو يبتعد قليلاً عن المشهد اللوني المتاح في هذه المقطوعة، فقد ركّز الشاعر ألوانه كما بانت في لفظها.

لقد أراد الشاعر أن يلفت الانتباه إلى جمال هذا الغلام من خلال تراكيب لونية جميلة ظهرت في البيئة وتجلّياتها من طبيعة وورود، إلاّ أنّه بالغ في وصفه كعادة الشعراء في تجاوز المألوف والاستفادة من عناصر اللغة التي تركّب الدلالات وترسم الخيالات وتصوّر ما لا يصوّر وكأنّه حقيقة ماثلة للعيان، فجسّم الأقحوان بمبسم الموصوف، وكان هذا التعبير مركز البنية التي أظهرت المفارقة باستعمال اللون كتعبير رمزي عن ثغر الغلام.

جاءت المحاورة الشعرية بسيطة بتراكيبها اللغوية، إلاّ أنّ إشعاعات اللون ومظاهره الجميلة أضفت جوّاً من التقبّل والاقتراب ممّا هو معهود في متن هذا الوصف.

وفي موضع آخر يقول (ابن اللبانة الداني ت٥٠٧هـ)[١]:

يـــومٌ تكـــاثف غيمُـــه فكأنـــه دون الســماءِ دخــانُ عــودٍ أخضــرِ

والطــلُّ مثــل بــرادةٍ مــن فضــةٍ منثــورةٍ فــي تربــةٍ مــن عنبــرِ

والشمس في حجب السماء كأنها حســناً تســتّرَ تحــت كُلّــةِ تُســتُرِ

يرصد الشاعر ظاهرة بيئية في كلّ تحولاتها اللونية وتجلّياتها البصرية، وهي ظاهرة قلّ مثيلها، إلاّ أنّه يقتنص لحظة التكوّن من خلال رؤيته الشعرية الممزوجة بالأحاسيس والمشاعر المتدفقة التي وصف من خلالها تكوّن الغيمة في السماء، فمثّلها بصورة جميلة تجسّد لحظات هذا التكوّن وما ينمّ عنه من صور تقترب من صورة الدخان الصادر من العود الأخضر، إذ يرمز بذلك إلى تكاثف السحب وتصاعدها إلى أعنان السماء، واللون الرمادي يكلل هذا المشهد، وهذا ظاهر في البيت الثاني حينما

(١) ديوانه: ١٥٣.

تفضي هذه الغيمة عن طلّ أنيق يماثل برادة الفضة المنثورة في تربة عبقت برائحة العنبر الزكية، وهذا هو مطلب الشاعر في الوصول إلى صورة تتداخل فيها الحواس بين اللون وروائحه.

ظهر اللون بصورة تنمّ عن قدرة الشاعر على بناء مقطوعته بألوان جاءت في حالات تشبيه ورسم لمشاهد طبيعية مزج معها صوراً حية مأخوذة من مناظر مألوفة يتداخل فيها اللون والعطر والنور، وأسست هذه المحاور الثلاث البنية المعتمدة في تكوين الأبيات الشعرية، إذ جاءت كلوحة حية نقلها (الداني) من خلال هذه البنية اللغوية إلى وعي المتلقي الذي أدركها كتجسيدات وتكوينات حاشدة بأحاسيس ومشاعر أفضت إلى جمالية مشوبة بانفعالات تؤطر هذه الصور الشعرية الأنيقة والمزخرفة بكلمات اختارها من ضمن قاموسه الشعري الزاخر بمفردات الطبيعة الجميلة المستوحاة من واقع بيئته (غيمة، عود أخضر، طل من فضة، تربة من عنبر، الشمس في السماء)، وهي البنى التي أسست لهذا اليذبوع الحي من التصوّر الخلاق الذي نسجه الشاعر ورفعه إلى مصاف الغيمة الموجودة في السماء، وهذا التوازن الراقي كان موجوداً في المقطوعة على المستوى الفني والبنائي؛ ممّا جعلها مألوفة لدى النفس وتتابع جريان مادتها اللغوية والوقوف عند أبز محطاتها المتمثلة بالقافية الرائية التي تعيد تكرار صدى البيت في ذاكرة المتلقي؛ فتمنحه انتشاءً نفسياً وزهواً عقلياً؛ لأن المشهد امتزجت فيه معظم الحواس المدركة لعملية الخلق والبناء الفني في هذه المقطوعة الوصفية للطبيعة الحية المستمرة، إذ نرصد بداية الظاهرة ونهايتها من خلال الغيمة والشمس، وهما العنصران اللذان ارتكزت عليهما.

اللون في بناء القصيدة:

ينتظم في القصيدة الطويلة ما ينتظم في البيت الواحد من بنىً شعرية تتشكل مفرداتها لتؤهلها لحمل الدلالات على نحو يقوّي أداءها ويميّز فعاليتها عن غيرها من الأشكال الشعرية.

وهي ـ القصيدة ـ تتسع فتعطي مجالاً رحباً للشاعر حتى يحشّد صوراً يرتّبها بشكل يبيّن مدى تطوّر التجارب واختلاف أنماطها وحساسياتها، وهو ما ينبئ عن بناء متميز للنسيج اللوني داخل أبيات القصيدة.

فمن بين تلك الصور اللونية التي تستفيد من مجال القصيدة أبيات صدح بها (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧هـ)، وهي تشتمل على موضوعات تصف الطبيعة والخمرة والغزل بالجنسين، إذ توزّعت الألوان على ألفاظ القصيدة، وأظهرت أهمية البناء اللوني المتمثل في كينونات خصّها الشاعر بحضور أكبر من ناحية المستوى الفني والدلالي فقال(١):

هبّ النسيم على الرياض مع السَحَرْ ... فاستيقظت في الدوح أجفان الزَهَرْ

ورمى القضيب دراهماً من نوْرِهِ ... فاعتاض من طل الغمام بها دُرَرْ

نثر الأزاهر بعدما نظم الندى ... يا حسن ما نظم النسيم وما نَثَرْ

قُمْ هاتها والجو أزهرُ باسمٌ ... شمساً تحلُ من الزجاجة في قَمَرْ

إن شجها بالماء كفٌ مديرها ... ترميه من شُهب الحباب بها شَرَرْ

ناريةً نوريةً من ضوئها ... يقد السراج لنا إذا الليل اعتكرْ

لم يُبقِ منها الدهرُ إلا صبغة ... قد أرعشت في الكأس من ضعف الكِبَرْ

من عهد كسرى لم يُفضَّ ختامُها ... إذ كان يذخر كنزها فيما ذَخَرْ

كانت مذاب التبْر فيما قد مضى ... فأحالها ذوبَ اللجين لمن نظرْ

جدّدْ بها عرس الصبوح فإنها ... بكر تحييها الكرام مع البُكرُ

وابلُل بها ريق الأصيل عشيةً ... والشمس من وعد الغروب على خطَرْ

(١) ديوانه: ٤٠٩ ـ ٤١٠.

محمـــرة مصـــفرة قـــد أظهـــرتْ خجـلَ المريـب يشـوبه وَجَـلُ الحَـذِرْ
مـــن كـــفِّ شـــفّافٍ تَجَسّـــد نـــورُه مـــن جـــوهرِ الآلاء بهجتـــه بَهَـــرْ
تهـــوى البـــدور كمالـــه وتـــودُّ أن لـــو أوتيـــت منـــه المحاســـن والغـــررْ
قـــد خَـــطّ نـــونَ عـــذاره فـــي خـــده قلمـــان مـــن آس هنـــاك ومـــن شـــعر
والقضـــبُ مالـــتْ للعنـــاق كأنمـــا وفـــد الأحبـــة قـــادمين مـــن السَـــفَرْ
متلاعبـــات فـــي الحلـــي ينـــوب فـــي وجنـــاتهنَّ الـــوردُ حســـناً عـــن خَفَـــرْ
والنـــرجس المطلـــول يرنـــو نحوهـــا بلـــواحظ دمـــعُ النـــدى منهـــا انهمَـــرْ
والنهـر مصـقول الحسـام متـى تَـرِدْ درعُ الغـــدير مصـــفقاً فيهـــا صَـــدَرْ
يجـري علـى الحصـباء وهـي جـواهرٌ متكسِّـــراً مـــن فوقهـــا مهمـــا عَثَـــرْ

تكتسي القصيدة هنا بشمولية لونية مدهشة، و هذه الشمولية تجسّدت أمامنا كلوحة لرسّام لم يرسمها بفرشاة حتى ندركها في البصر، ولكنّه جسّدها رسماً بالكلمات فكانت أمامنا لوحة مرسومة، ويمكن إزاء ذلك أن نتساءل لو كان (ابن زمرك) رساماً ولم يكن شاعراً، ألا يمكن أن نستحضر هذه اللوحة التي لو أتيح لها أن تكون مرسومة بالأصباغ والألوان؟ يمكن القول بأن الشاعر استوفى اللوحة بكافة ألوانها، إذ إن قصيدته أحاطت بالصورة من كافة جوانبها ولم تدع شيئاً مهملاً في المشهد اللوني، فكلّها حياة في حياة، فهي تنبض بالروح، وروحها آتية من خلال السياقات التي تجسّدت أمامنا ألواناً بمديات اعتبارية توضّح طبيعة المشهد، ولكن هناك جانب آخر في هذا المشهد اللوني الذي أمامنا لم يكن جماداً، وإنما تحسّ فيه الروح تتحرك وتصبو وتتألم وتحسّ وتدرك طبيعة وجودها ومضمونها الإنساني من خلال تداخلات مدهشة تطرّق لها الشاعر فكانت حقاً لوحة لفنّان لم يكن يمسك فرشاة، وإنما لغة مصوّرة، ولا أرى أن هناك فرقاً بين فرشاة الفنان، واللغة التعبيرية

للشاعر، إذ إنّ كليهما ـ الفنان والشاعر ـ يجسّدان لنا صوراً فنية بحسب طبيعة الآلة التي تيسّرها مقترنة بطبيعة الذي يمسك بهذه الآلة من ناحية مشاعره وأحاسيسه ودقة وصفه وقدرته على التماسك أمام الموقف الذي يتحرّك في محيطه، حتى استطاع بإزاء ذلك أن يجسّد المشهد مندهشاً به ومستغرقاً به كليةً وبموضوعاته، من دون أن يفقد توازنه المطلوب الذي قد يضعف أو يوجد خللاً في اللوحة، إذ إنّه مأخوذ بالصورة، ولكنّه على الرغم من ذلك لم تأخذ منه هذه الصورة أحاسيسه ومشاعره، ولكنه كان فيها متفرداً في رسمه وصورته، إذ إن حضوره الشخصي كان واضحاً بيّناً، وهذا الحضور يجعل من القصيدة لوحة إنسانية حقاً؛ لأنها دواخل إنسان، إي إنسان! إنه (ابن زمرك الأندلسي).

يمكن رصد مركز الاستقطاب اللوني في هذه القصيدة من خلال محورها الأثير لدى الشاعر الذي يتداخل فيه الزمن واللون في حركة ارتعاشية تمنحهما مسحة لونية مضافة في قول الشاعر:

لـــم يُبـــقِ منهـــا الـــدهرُ إلا صـــبغة قد أرعشت في الكأس من ضعف الكِبَرْ

وابلُـــل بهـــا ريـــق الأصـــيل عشـــيّةً والشمس من وعد الغروب على خطَرْ

محمـــرّة مصـــفرّة قـــد أظهـــرتْ خَجَـلَ المُريـبِ يَشـوبُهُ وَجَـلُ الحَـذِرْ

فيصف الشاعر الخمر هنا بالاحمرار والاصفرار ((وليس في هذا أي جديد يؤبه له، ولكن أن تكون الخمر قد اصطبغت بهذين اللونين لأنّها تبعث على الريبة المخجلة وتتصف بالحذر والخوف، فهنا مكمن الجدة!))[1].

كان للون دور فاعل ومؤثر في بناء وحدات القصيدة؛ لأنه تجسّد بسحر الطبيعة الخلاب المتدفق بالحياة، والمتحوّل عبر هذه الظواهر إلى مشاهدات عينية وحسية تنجلي عنها صور رائعة شبّهها الشاعر بدلالات لونية جاءت مكملة للمشهد الذي يؤطر المنحنى الوصفي للطبيعة الغارقة بسحر الألوان، والتي أفادت من

(١) ابن زمرك الغرناطي سيرته وأدبه، د. أحمد سليم الحمصي: ٢٣١.

تراكيبها الزاخرة بالمشهد الطبيعي، فنرى مفردات لونية أولى جاءت لتمثّل (الشمس، السحر، الغمام، الندى)، وأخرى تحاكي عناصر طبيعية كالزهر ونوّاره، وثالثة تبيّن جواهر نفيسة بألوان مخصوصة كالدر والزجاجة. وأفاد أيضاً من تراكيب دعّمت من مستوى التصعيد اللوني في قوله: (نارية، نورية، شرر، شهب)، وكان هذا المزيج المستمد من عناصر أسهمت في جعل الأحاسيس والمشاعر تتراسل مع تراسل هذه الظواهر وتتأثّر بها وتؤثر في النفس؛ ممّا جعلها ترسل مشهداً أخّاذاً لا تستطيع إلا اللغة أن ترصده بتراكيبها وعناصرها الموحية بهذه الألوان في السماء الرحبة للقصيدة التي أقيمت على جوّ مكثّف من العبارات التي ساقها الشاعر وعززها في أبياته الأولى التي شكلت سند القصيدة وانطلاقتها نحو وصف الخمرة التي ركّزت على مظاهرها المتجسدة بأدواتها المستعملة في التناول، وأثرها الحاصل جرّاء انعكاس النور، والتأثير النفسي على شاربها؛ ممّا جعلها تماثل ظواهر طبيعية فاقت شكل الكأس المتمثّلة بصورة الساقي الذي قدّمه بألوان أفاد من ظواهر موجودة في الطبيعة وكساها إيّاه؛ ليجعل هذه الصورة أثيرة في النفس لفعل الخمرة وصورة الساقي في آن معاً؛ ممّا جعلها تبدو بتراكيب فاقت في الوصف ظواهر الطبيعة لوجود الأثر الفاعل من جرّاء هذه التأثيرات التي بدت قوية في كثير من الأبيات. ثم انعطف ليفيد من الألوان التي تمثّل وجه المحبوبة، لاسيّما التي تخصّ وجهها وشعرها وما انطوت عليه من فارق لوني بين الأسود والألوان الأخرى التي مثّلها بعناصر حية كالورد والنرجس، ثم أدخل الماء وموحياته اللونية، لوجود الضوء المنعكس في هذه العناصر المتمثّلة بالغدير والنهر والحصباء، ذلك لأنّ ((قيمة اللون تعتمد أساساً على الطاقة الضوئية الساقطة عليه، وبالتالي على الكم الذي يعكسه اللون من أشعة ضوئية...))[1].

وعلى الرغم من أنّ (ابن زمرك) تناول في قصيدته أكثر من موضوع، إلاّ أنّ وحدة القصيدة كانت ظاهرة للعيان من خلال البناء الفني المحكم والمتسلسل الذي جاء

(١) فلسفة الألوان، د. إياد محمد الصقر: ١٤٢.

به معززاً هذه الوحدة المسترسلة عبر قنوات التدفق الشعري الذي انبثق من نفس الشاعر المتأثر بهذا الجو. إذ صرّحت عمّا تختلج به النفس من تراكيب لونية، ورصدها لكلّ مشهد من المشاهد. ولم يخلّ الشاعر في البناء الفني المتماسك بوحدة القصيدة على الرغم من بعد الموضوعات التي تناولها والمفارقة الحاصلة في هذا التناول، إذ نراه يذكر الخمر ثم ساقيها، ثم يتغزّل به ومن ثم بمحبوبته. ويكلل الصورة بوصف الطبيعة والرجوع إلى عناصرها الزاخرة بالألوان الحية، والدافقة بموحيات رائعة كللت اللوحة بألوان حية وطبيعية. وأظنّ أن هذه القصيدة يمكن أن تتجسّد بلوحة فنية بألوانٍ يقوم بها من روحه تسمو فتستحضر روح القصيدة فيمثّلها لنا لوحة، لكي نكون على علم ومعرفة بطبيعة البيئة التي ساقها لنا الشاعر بكلماته مدركاً أهمية اللون إدراكاً تاماً.

وفي موضع آخر يأتي (ابن خفاجة ت٥٣٣ هـ) بقصيدة يصف فيها ناراً وما تعلّق بها فيقول[١]:

وَمَوقِدِ نارٍ طاب حَتّى كَأَنَّما ... يَشِبُّ النَدى فيهِ لِساري الدُجى نَدّا

فَأَطلَعَ مِن داجي دُخانٍ بَنَفسَجاً ... جَنِيّاً وَمِن قاني شُواظٍ لَهُ وَردا

وَضاحَكَ غُرّاً مِن وُجوهٍ وَضيّةٍ ... فَلَم أَدرِ أَيَّ كانَ أَذكاهُما وَقدا

إِذا بَسَطَت كَفُّ الهَياجِ إِلى العِدى ... أَنامِلَ سُمرِ الخَطِّ كانوا لَها زَندا

فَظَلَّت وَكُلٌّ في مَضاءِ حُسامِهِ ... فُؤاداً وَفي إِشرافِ خَطَّيهِ قَدّا

أَرى خَيرَ نارٍ حَولَها خَيرُ فِتيَةٍ ... أَنافَت لَهُم جيداً وَحَفّوا بِها عِقدا

إِذا الريحُ باست مِن سَوادِ دُخانِها ... عِذاراً وَمِن مُحمَرِّ جاحِمِها خَدّا

أَثارَت قَتاماً يَملأُ العَينَ أَكهَباً ... وَجالَت جَواداً في عِنانِ الصَبا وَردا

(١) ديوانه: ١٣٣.

رَأَيتُ جُفونَ الريحِ وَاللَيلُ إِثمِدٌ تُقَلِّبُ مِن جمرِ الجَذى أَعيُناً رُمدا

وَبِالجَمرِ في أَكنافِها مَسُّ رِعدَةٍ كَأَنَّ بَحامي الجَمرِ من شدّةٍ بَردا

يبيّن الشاعر موضوعاً واحداً في قصيدته التي جاءت زاخرةً بالألوان المعززة لهذا الوصف وتفاصيله التي تكمل صورة موقد النار وجلسائه، إذ يرى فيهم قرائن تتماثل مع صورة هذا الموقد وجمره، وكأنّهما شيء واحد متلازم لا ينفك عن الظهور برؤى يتجلّى فيها الكرم والشجاعة والحفاوة والأريحية. إذ يفيد من عناصر كثيرة يثبت فيها البنى اللونية التي اعتمدها أسلوباً في إظهار المشهد الليلي المتمثّل بالموقد، وتكلل هذا المدح بموحيات أخرى كـ(الحسام) ببريقه، و(الرمح) بحركته؛ وقد أتى بصورة جميلة جعلت كرم هؤلاء الفتية يشابه الندّ في عبقه، إذ ربط بين المعنوي/ الندى، والمحسوس/ الندّ. فالدخان الداجي المنبعث يطلع منه بنفسجاً، ومن الشواظ القاني له ورداً، وهذا البنفسج والورد ينطبق على ضاحكي الوجوه بإشراق النار على المتواجدين عليها حتى حار الشاعر في هذا التبادل، أيّهما أذكى في الوقد!

يتركّز التجسيد اللوني المبتكر لدى الشاعر في هذه القصيدة مجتمعاً في تشكيل لوني محوري، وهذا التجسيد يتّضح في قوله:

فَظَلَّت وَكُلٌّ في مَضاءِ حُسامِهِ فُؤاداً وَفي إِشرافِ خَطِّيهِ قَدّا

فيتنقل الشاعر في تحوّلاته اللونية من الحريق (الند) إلى الوجوه التي تحيط بهذه النار. إذ زاوج الشاعر بين عناصر كثيرة مأخوذة من الطبيعة التي أسبغ عليها تداعيات نفسية جاءت مكمّلة لوحدة القصيدة، وبتراكيب وبنى لونية لم تبتعد كثيراً عن صورة الليل وأثرها في النفس، إذ أفاد من عنصر لون النار وموحياته وما يشكّله من أنيس لوحشة الليل، وعنصر ألفة واجتماع للأحبة والصحبة التي يطول فيها السمر، وخصص الشاعر أبنية كثيرة ضمّنها ألواناً متعددة، وتعامل مع عنصري الدفء والبرد. فمقاربة الشاعر اللونية على الرغم من أنّه اختار شيئاً واحداً وهو يصف لنا النار لم يحجم القول على وصف النار فحسب، وإنّما تداعت له الألفاظ ألواناً أخرى

منعكسة من لون النار على وجوه الجالسين حولها، فكانت ـ فضلاً عن إضاءتها ـ تختلط نوراً يجيء مع الدخان من خلال هبّات الريح وهو يصطدم بالعيون حتى ذكرها الشاعر بأنّ من شدّة أثر الدخان تصبح أشبه بالعين الرمداء. لكنّ الصورة الجميلة التي نُكبر فيها قدرة الشاعر في تجسيد اللون بصورة مبتكرة مقترنة بوقع معيّن يحمل طبيعة إنسانية يتداخل فيها الإحساس البشري، وإحساس النار في وقدتها بالقول الجميل الرائع:

وَبِـالجَمرِ فـي أَكنافِهـا مَـسُّ رِعـدَةٍ كـأنَّ بَحـامي الجَمـرِ مـن شـدّةٍ بَـردا

فكيف يتسنّى لغير هذا الشاعر أن يجمع بين حامي الجمر، وشدّة البرد، في صورة راقية تجسّد لوحة فنية تتحرك فيها حياة، وهذه الحياة أثر من حركة الساكن (الهواء)، ((فلم يقف عند الجمع بين الحرّ والبرد، بل جعل الجمر المتوقّد يرتعد من شدة البرد!! وهذه براعة ذهنية لا تقف عند الموروث من الطباق الشائع لدى السالفين من شعراء المشرق، بل تصعد بالطباق حتى تبرز المستحيل في صورة الممكن، ولا تكتفي بوضع المعنيين المتضادين كلٌّ بجوار ما يقابله))[1].

وظّف (ابن خفاجة) في قصيدته ألواناً مختارة باعتناء؛ لتمثّل المشهد خير تمثيل، فجاءت مفرداته واضحة وموحية ببعدها النفسي الذي يحاكي المناسبة المخصوصة في وصف لوحة الموقد وتحوّلات النار من خلال الألوان المرصودة، وكانت وحدة القصيدة قد أفادت من البنى اللونية الارتكازية التي لم يخل بيت من تواجدها وتوظيفها على نحو صريح أو غير صريح، وكانت اللوحة بكلّ أبعادها تشهد على حقيقة أنّ للون بعداً نفسياً له أثر حاسم في جعل المتلقي يألف هذه الصور المنبثّة في أجزاء القصيدة، وكأنّها سلسلة من المشاعر التي ترتفع عن المنطوق الشعري

(١) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، د. سعد إسماعيل شلبي: ٨٤.

لتتواصل مع المتلقي بتدفّق مستمر يكتمل به المشهد، وكأنّ المتلقي يتواجد مع المحتفّين بالنار على بعد واحد من التأثير والتأثّر، وهذا ما جعل القصيدة تختلف عمّا هو معتاد من وصف بأغراض كثيرة، إذ اختار الشاعر موضوعاً مفرداً ومحدداً أكّد لغته الشعرية وتراكيبه اللونية في بيان متطلبات الصورة المتداخلة والمتراسلة؛ لتظهر اللوحة المفعمة بعناصر ملونة ومزوّقة بالتعابير المحببة إلى النفس، وقريبة إلى التناول من أسلوب الشاعر الذي عاش لحظة التواجد النفسي والروحي ونقلها عبر ألوانه إلى المتلقي الذي عاش كذلك جوّ ها النفسي وتأثيراتها الروحية التي استطاعت أن تجعله ضمن هذا الإطار.

المبحث الثالث

اللون والصورة الشعرية

توطئة:

تعدّ الصورة الشعرية معياراً نقدياً يمكن أن نستجلي من خلاله مقدرة الشاعر في إظهار المعنى بصورةٍ مميّزةٍ، تمكننا من الوقوف على دلالات النص وملامحه الإبداعية التي ينفرد بها نصّ عن آخر، ولا يعدّ العمل الأدبي مكتملاً إلاّ إذا كان مشتملاً على صورٍ فنيةٍ مبتكرة، ثم إنّ التعمّق في أبعاد الصور وجعلها مرتكزاً تقوم القصيدة على أساسه؛ من شأنه أن يسهم في تعزيز الأثر الفني للعمل الأدبي، ويزيد من فرص تأثيره في النفوس.

ولا يمكن أن نعدّ الصورة الشعرية تزييناً أو تجميلاً لفظياً فحسب؛ بل هي مجموعة من الدلالات والإيحاءات التصويرية، والخيالات والعواطف والأحاسيس التي تُختزل فتظهر صورة مبتكرة، فهي: ((تشكيل جمالي تستحضرُ فيه لغةُ الإبداع الهيئة الحسّية أو الشعوريّة للأجسام أو المعاني بصياغةٍ جديدةٍ، تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادليّةٍ فنّيةٍ بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبدَّ طرفٌ بآخر))[1].

والحديث عن الصورة الشعرية يتطلّب معرفة للأنماط أو الأساليب التي ترتكز عليها، لاسيما حين يكون اللون عاملاً مؤثراً في تكوين الصورة، وأبرز الوسائل التي تبنى الصورة عليها هي الأساليب البيانية من تشبيه واستعارةٍ وكناية، فهي المهيمنة على أهم ملامح اللغة الشعرية في سياق النصّ الشعري[2]، فكلّ واحدةٍ منها تتميّز عن

(١) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ: ١٥٩.
(٢) ينظر: اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، محمد كنوني: ٢٢٤.

غيرها من ناحية حاجة النص إليها، ومدى توافقها مع معطيات الصورة، وتداخل الألوان ضمن المنظومة الشعرية الواحدة.

١. اللون والصورة التشبيهية:

يعدّ التشبيه من أيسر مستلزمات تشكيل الصورة في اللغة، لاسيما إذا استوفى أدواته، فالتشبيه هو: ((الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى))[١].

ولعلّ التشبيه في الشعر فضلاً عن وجوده ظاهرة واسعة في الشعر العربي؛ فهو يدلّ دلالة كبيرة على المستوى الفني ورقيّه لدى الشاعر في جاذبه البلاغي المحدد، إلاّ أنّه في مضمونه اللوني يبدو أكثر خصوصية في الشعر.

من ذلك قول (الأعمى التطيلي تـ٥٢٥هـ)[٢]:

إنّ ابن عيسى قد أضاء وأظلموا فكأنما هو غرّةٌ في أدهمِ

يماثل (الأعمى التطيلي) بين صورتين في صدر البيت وعجزه حينما مثّل ابن عيسى[٣] ـ الممدوح ـ بالنور المضيء، وأن أعداءه أشبهوا الظلمة التي تحيط بهذا القبس الساطع، ولكي يزيد من تقنيات هذه الصورة لتكون أكثر بروزاً من ناحية اللون ودلالاته، أردفها بتشبيهٍ مثّله بغرة في أدهم، وهو تمثيلٌ دلالته اللونية واضحة وتجسيمه بارز عند العربي الذي يألف هذه الصورة في الخيل؛ مما جعل إدراك هذا التشبيه لا يحتاج إلى قابليات فذية متقدّمة في التلقّي، إذ نرى اللون متجسداً بتشبيه قرين يجعله يسيراً بالإحساس والتصوّر، ويبعده عن المجازية التي هي من متطلبات الشعر الراقي أو المتقدم.

وجاء هذا التشبيه تقليدياً لم يفد كثيراً من صور التشبيه الرائعة التي نسج عليها من سبقه من الشعراء، وكانت المقارنة بسيطة، إذ وافق بين الضياء والغرة، والظلام والأدهم، وهما المرتكزان الأساسيان في صدر البيت وعجزه، ويمثلان اللون

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: ٢/ ٣٢٨.
(٢) ديوانه: ١٧٠.
(٣) لم أهتدِ إلى ترجمته.

وتداخلاته من الضياء والظلمة (أضاء وأظلموا) وما يماثلهما في الطبيعة المتمثّلة بالخيل الموصوفة، وهذه من مقتضيات البناء اللغوي الذي تركب عليهما بعد دلالي ولوني يصوّر بعفوية هذه الحالة الإنسانية التي تعلي من شأن الممدوح وخصاله حين وصفه بالنور، وأعداءه بالظلمة وحاكاها بغرّة الفرس التي هي خصلة بارزة في البدن المخالف لونه لها، فكانت البقعة الشاخصة التي يتطلع إليها الرائي ويستحسنها؛ لأنها محاطة باللون الأسود، فكان اللون الأبيض معياراً لمدى ما يصل إليه قدر الممدوح ومنزلته بين الناس.

وقد حفل الشعر الأندلسي بالكثير من الأمثلة الدالة على التشبيه باستعمال الألوان على اختلاف هيئاتها، لكن أغلبها جاء في سياق يقارب ما ذكر من التشبيه التقليدي حينما يشبه وجه الممدوح بالبدر وجبينه بالغرة، أو تفضيل البياض على السواد في كثير من الأحيان، ونعني بذلك التشبيه اللوني المقتصر على المدح، من ذلك قول (عبد الكريم القيسي ت٨٩٧هـ)[١]:

إذ تجلـــت للصـــباح غـــرةٌ نورهـا مثـل جبـين ابـن الحسـنْ

يبدو البيت صورة نمطية دأب على استعمالها الشعراء الأندلسيون حينما وظّفوا مدّخرات التراث الشعري العربي الزاخر بهذه الصور التي انتقلت من المشرق العربي إلى مغربه؛ لتثبت أنّ التواصل في تناول التراث لدى الشاعر الأندلسي هو أحد السمات البارزة في استعماله للون الذي يكمل الصورة التشبيهية الحسية وغير الحسية. ويقول القيسي في ذلك[٢]:

يغيـب ويبـدو فـي القتـام جبينُـه كبدر الدجى في الغيم يسري ويسبحُ

(١) ديوانه: ١٨٦.
(٢) المرجع نفسه: ٥٦.

فهذه الصورة كسابقتها من ناحية المعنى العام، إلاّ أنّ الشاعر أضاف إلى اللون حركة فرشاة كست اللوحة بعداً لونياً؛ لكي يخرج من رتابة ما مثّل من تشبيه للممدوح جاء بشكل رتيب وغير ذي حسن، كما في قول الشاعر نفسه(١):

ولا استمال فؤادي غير غرّته لأنّها إذ بدت في الصبح كالفلقِ

إذ نقل هذه الصورة إلى بعد آخر هو البعد العاطفي؛ لأنّ هذه الغرة أوجدت في نفسه صدىً أبهر حواسه وتجلّت كالفلق النيّر الذي يفصل بين النور والظلمة. فنراه يضيف بعداً آخر على صوره التقليدية، كالحركة الممزوجة باللون أو العاطفة. وكان اللون وموحياته في كل هذه النماذج الشعرية هو البؤرة التي يرتكز عليها التشبيه ودلالاته النفسية والاعتبارية.

لا يقتصر التشبيه اللوني في الشعر الأندلسي على الصورة النمطية المرتكزة على عنصرين لونيين يمثّلان البناء الأساسي في البيت الشعري لغرض المديح وما ذكرنا من تشبيه وجه الممدوح بالغرة أو ما شاكلها؛ بل نراه يخرج إلى معان ودلالات وصور أخرى يرتكز بناؤها على تشبيهات لونية مترابطة ومتداخلة في آن معاً، تأتي في صدر البيت وعجزه، فجاءت لتجسد مشاهد مختلفة في شكل شعري مسبوك بصورة لونية عمادها التشبيه. وهذا التزويق ظاهر للعيان في مقطوعة (مرج الكحل(٢) ت٦٣٤هـ) حين يقول(٣):

أرأت جفونك مثله من منظر ظلٌ وشمسٌ مثل خدّ معذّرِ

وجداولٌ كأراقمٍ حصباؤها كبطونها وحبابها كالأظهر

وقرارةٍ كالعشر ثني خميلة سالت مذانبها بها كالأسطر

(١) المرجع نفسه: ١٤٩.
(٢) محمد بن إدريس بن علي بن إبراهيم، أبو عبد الله المعروف بمرج الكحل: شاعر. من أهل جزيرة (شقر) بالأندلس. توفي بها، ومولده في بلنسية. الأعلام: ٦/ ٢٧.
(٣) مرج الكحل الأندلسي، سيرته وشعره، د. صلاح جرار: ١٢١.

فكأنهـــا مشـــكولةٌ بمصـــندل مــن يــانع الأزهــار أو بمعصــفر

أمــلٌ بلغنـــاهُ بهضـــب حديقـــة قــد طرّزتــه يــدا الغمــام الممطــر

فكأنـــه والزهـــر تـــاجٌ فوقـــهُ ملـــكٌ تجلّـــى فـــي بســـاط أخضـــر

جاءت المقطوعة تصف منظر النهر الذي تتداخل فيه تجليات النور والظلمة، وهو نهرٌ رائق يعكس صوراً تمثيلية لما يحتويه من مكونات طبيعية متناسقة تشكلت داخله بألوان مختلفة تبعاً للتنوع الحاصل في قراره وما يعكسه عنصر الماء الذي يضفي على اللون بعداً مشكولاً بتنوعات الطبيعة من أزهار وحصى، ويشكل في نهاية المطاف حديقة مطرزة يكللها الزهر وهي ممتدة على بساط أخضر.

إذ يتنقّل الشاعر في كلّ بيت من صورة إلى أخرى مستعملاً أداة التشبيه في كلّ بيت بما يناسبه من أداته التي تستوفي اكتمال التشبيه بركني المشبّه والمشبّه به، ولا يخفى أنّهما تشكيل لوني يتطلّع إليه الشاعر فيدركه بحاسته (البصر) فينقله لنا على صورة ألفاظ متضمنة البيت الشعري أو الأبيات الشعرية التي نطالعها بعد عدة قرون من قولها.

ونلحظ أنّ الشعراء في الأندلس مغرمون كثيراً في التشبيه، فالشعر الأندلسي حافل بمظاهر التشبيه البلاغي، ولعلّ مردّ ذلك أنّه أثر من آثار البيئة الأندلسية التي يعيشون فيها، ودلالته كثرة الأشجار والزروع والثمار والطبيعة الخلابة التي كانت حافزاً قوياً للإكثار من استعمالات التشبيه، إذ إنه يقرن صورة بصورة ليمنح الصورة الأولى بعداً أكثر تأثيراً في الذات الإنسانية؛ لكي يعزز طبيعتها اللونية المتاحة في الأبيات الشعرية. وقد أكثر الشاعر من التشبيهات اللونية في هذه المقطوعة وهو متطلبُ تركيب الصورة اللونية التي جسدها بتلك التشبيهات؛ ليظهر اللون الفاعل في مديات الصورة الشعرية قامت ببث أحاسيس مختلفة لها تأثير محسوس ومدرك لدى المتلقي الذي ينظر إليها وكأنها لوحة رسّام أبدع لونياً ليقوي من التفاعلات الحاصلة على مستوى الوعي لهذه الفروق اللونية وتنوعاتها.

استطاع (مرج الكحل) أن يرسم الصورة اللونية القائمة على التشبيه بشكل طريف مستساغ لأنها كانت فعلاً حاضرةً في مخيلته التي تتطابق مع الواقع المتمثل بطبيعة الأندلس وبيئتها، لاسيما إذا كان الخيال يحرّك الصورة ويفجّر طاقاتها، فهو ((المملكة التي تخلق وتبثّ الصورة الشعرية))[1]، فلم يكن هذا التشبيه وما اعتمد عليه من الألوان صعباً على هذه الشاكلة الرائعة؛ كونها نابعة من إدراك حقيقي لواقع معاش من لدن الشاعر، ولهذا أفاد الأندلسي من عناصر الطبيعة التي حفزت في نفسه الطاقة الإبداعية الخلاقة في التعامل مع الصور اللونية التي تزوّق مشهد الطبيعة الماثلة في إحساس الشعراء وكيانهم؛ لذا نرى غزارة ورود الصور التشبيهية اللونية لدى أغلب شعراء هذه الحقبة.

يكمل الشاعر الأندلسي وصف الطبيعة وما حوته من ألوان وموحيات متغايرة، بوصف المظاهر العمرانية التي كانت عنصراً إضافياً مكملاً للوحة الطبيعة التي زاوجت بين العنصرين الحسي والمادي، والواقع المتمثّل بالقصور، إذ يقول (الجزار السرقسطي ت٥١٥هـ)[2]:

من أبيضٍ في أحمرٍ قد أشبها صَلَفَ الغواةِ وخَجلَةَ العذراءِ

أرضٌ دَحَاها حُسنُها من سندسٍ متهللٍ كالروضة الغنّاء

يستغلّ الشاعر (الجزار السرقسطي) الألوان الظاهرة والمنطوقة صراحة (الأبيض والأحمر) فينقلها نقلة أخرى مستفيداً من ظاهرة التشبيه البلاغي، فنراه لا ينتقل في المشبّه به بلون صريح، وإنّما يتجسّد هذا اللون بتشكيل بشري يتضمّن مزايا مقصودة تعزز الطبيعة اللونية المبتغاة من ذكرها السابق، فينقلها إلى صلف الغواة وخجلة العذراء.

(١) الصورة الشعرية، سي ـ دي لويس: ٧٣.
(٢) ديوانه: ٨٥ ـ ٨٦.

فهذه الصورة تبدو غريبة بين الصلف والخجلة، فالصلف مدلول غير مدلول الخجلة، ولكنّ الشاعر أتى به مناسباً لهذا التشبيه؛ لكي يستوفي الفخامة والشموخ الظاهر، واللون المتجسد على هذا الشموخ وهذه الفخامة.

ولكي تكتمل الصورة بألوانها نراه يدخل لفظة تعزز الشكل، وهذا التعزيز فضلاً عن أنّه يخصّ الشكل؛ إلاّ أنّه يتدخّل كلية في التشكيل اللوني، إذ ينطق الشاعر باللون السندسي الأخضر للدلالة على الربوع الغنّاء التي تتهلل بما تحويه من شجر وخضرة تتغنّى فيها الطيور مستأنسة بالطبيعة الخلابة الموحية بأثرها الجميل والوداعة المكتنزة في أثنائها والتي تدعو للبشر والانشراح.

فالألوان هنا تظهر بأسمائها الصريحة ولا يكتفي الشاعر بأسماء الألوان، وإنّما يبتكر لنا ألواناً مرافقة لهذه الألوان في مضمون يتعزز لونياً في صورة طبيعية على أرض يصفها الشاعر بأوصاف جميلة تدلل على المضامين اللونية الظاهرة بألفاظ مخصوصة عن البيئة والطبيعة المحيطة بالشاعر، والتي كانت جديرة بأن تظهر هذه الأبيات إلى الوجود حتى تسنّى لنا أن نقرأها ونسمعها لغيرنا.

يؤسس الشاعر البيت الشعري على لفظة (سندس) مضمّناً الآية الكريمة: ﴿ عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ ﴾ الإنسان: ٢١، بلونها الحسي الذي يتمثّل بالأخضر؛ ممّا يعزز في النفس الطمأنينة والسكون والراحة والخلد(١).

وهذا التشبيه اللوني المرتكز على اللون الأخضر ينبع من طبيعة بيئة الشاعر وما يعتمل في ذاكرته ومشاهداته من مناظر كان يستقي منها ويؤسس عليها.

وفي موضع آخر يرصّع (حازم القرطاجني ت٦٨٤ هـ) مقطوعته التي جاءت في مدح الخليفة المستنصر بثنائيات لونية متضادة فيقول(٢):

خيال تجلّت عن يد منه بيضاء دجى ليلةٍ مثل الشبيبة سوداءِ

(١) ينظر: الألوان في القرآن الكريم، عبد المنعم الهاشمي: ١٠٨.
(٢) قصائد ومقطعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجنّي، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب ابن الخوجة: ٧٦.

سـرى لابسـاً ثـوبين مـن شـفق ومـن دجـىً وانثنـى مـا بـين فجـر وظلمـاءِ

بـــدا بهمـــا بـــين اســـوادٍ وزرقـــةٍ كشـادخةٍ[1] بيضـاءَ فـي وجـه خيفـاء[2]

يطلع علينا الشاعر (حازم القرطاجني) بمركّبٍ لونيٍّ يعتمل في نفسه، و هذا المركب اللوني لا يظهر لوناً مفرداً، وإنّما لوناً يقترن بلون آخر يظهر أحدهما الآخر كدلالة لونية يروم الشاعر إظهارها من خلال هذا الازدواج اللوني المعروض أمامنا في هذه القصيدة التي يمدح فيها الخليفة المستنصر، و هي مطلع يتضمّن ((وصف الخيال والغزل، وأدار معانيه حول: كرم الخيال لزيارته الذي كنّى عنه باليد البيضاء، وطابقه مع وقت مجيئه في دجى الليل...))[3]، و هو من المطالع التقليدية في التراث الشعري العربي، فيما يقصد فيها الشاعر ديباجةً لونيةً جميلةً؛ لتكون مدخلاً للغرض الأصلي في القصيدة.

فهذه الثنائية اللونية التي قصدها الشاعر في إدراكه الشخصي تطلع علينا بمضامين لونية صريحة، أو قرينها اللفظي الذي يتضمّن اللون نفسه فيحرّك الشاعر الأجواء ضمن هذا التشكيل اللوني في البيت الثاني، فيرى الحبيب لابساً ثوبين يشتركان بلفظ (الشفق والدجى) الذي يرتدّ عند الشاعر لونين مكافئين أو مضاهيين.

ولكي تكتمل الصورة المذكورة لدى الشاعر يقول بأنّ هذا المشهد اللوني يتحوّل بادياً أمام الشاعر بين اسوداد اللون المذكور سابقاً في إثر لون آخر يتبدّل من اللون القرين السابق إلى لون آخر قد يكون مختلفاً عمّا ذكره الشاعر، ولكنّه وضّح المشهد بأفق أوسع ليستوفي به زرقة السماء حتى يظهر هذا المخلوق وكأنّه جزء من فضاءٍ رحبٍ ينتقل فيه الشاعر معبّراً عنه بألوان ذات دلالات معيّنة كانت كما يبدو

(١) شادخة: غرة الفرس إذا طالت واتّسعت في الوجه. ينظر: لسان العرب مادة (شدخ).
(٢) خيفاء: لفظة تطلق على الإنسان والفرس والبعير وغيرها، إذا كانت إحدى عينيه سوداء كحلاء والأخرى زرقاء. ينظر: لسان العرب مادة (خيف).
(٣) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، د. هدى شوكت بهنام: ١٦٠.

أقرب إلى ذاكرة الشاعر في الذكر والتناول. فالصورة هنا بصرية بامتياز من أثر انتقالاتها اللونية من مشهد إلى آخر (من بيت إلى آخر) لكي تكتمل الصورة فتستوفي تطلّعات الشاعر في ما يصفه أو يذكره.

جاء النسيج اللغوي بهذه التراكيب اللونية بصيغ تشبيهية عززت أثر اللون ودلالته وهي: (بيضاء، دجى ليلة، شبيبة سوداء، ثوبين من شفق، فجر ظلماء، اسوداد وزرقة، شادخة بيضاء، وجه خيفاء)، وقد خرج القرطاجني بتلك الصياغة التي كان اللون عنصراً ظاهراً فيها عمّا كان مألوفاً، فأوجد صورة يشكّل فيها اللون وضده وحدة لغوية فاعلة تتقاطع بشكل واضح مع ما يليها من تشبيهات لونية ثنائية التركيب والمصدر، وكانت هذه التفاتة حسنة من الشاعر لتأسيس اللوحة الشعرية التي تمثل تركيباً له تأثيرات نفسية وحسية بصرية يستأنس بها الممدوح.

وظّف الشاعر في مقطوعته مفردات وعرة مثل (شادخة، خيفاء) وهي وإن كانت من موحيات اللون، إلاّ أنها طبعت القصيدة بسمة التكلّف في الأسلوب الذي تناول فيه تصوير خيال يد الممدوح البيضاء في عتمة الدجى الأسود؛ ليصوّر كرمه بألفاظ حاول أن يرصد فيها ألواناً قوية تناسب مقامه.

٢. اللون والصورة الاستعارية:

مثلما يعدّ التشبيه جاذباً فنّياً يرتقي بالمضمون الإبداعي إلى مستوى معيّن، يبدو أنّ الاستعارة ترفع هذا المضمون إلى مستوى أرقى من الإبداعية، ومستلزمات قابلية الإدراك تكون أكثر عمقاً وإدراكاً؛ لأجل أن يستوفي عامل التلقّي شروطه لدى المبدع والمتلقّي. فهي ((أقدر على إدخال أكبر عدد ممكن من العناصر المتنوعة المرتبطة بعلاقات تساهم على نحوٍ كبير في النسيج الكلي للتجربة...))[١].

فهي المستوى اللغوي الذي يمنحنا قيمة اعتبارية تستلزم مرجعية متنوعة لإدراك مضامينها، وهي تحتاج إلى شكل من أشكال التواطؤ على مفهوم فكري يتّخذ

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان: ٢٥٤ ـ ٢٥٥.

أشكاله المعرفية في ذهن المتلقي، بوصفه سنداً لإدراك تلك المضامين بشكل عام، وبخصوصية تفرّعاتها التعبيرية التي تتجلّى أمامنا أبياتاً شعرية، وما دمنا ندرس هذه الأبيات بمضامينها اللونية؛ يجب علينا أن نستثمر الجانب الاستعاري لكي نستجلي الجوانب اللونية المدركة؛ بوصفها مستوى فنّي يرتقي بالنص الشعري إلى مستويات ذهنية تدرك طابعها المجازي المفترض في الشعر.

يمكن تعريف الاستعارة بأنّها: ((نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه...))[١]، أو هي: ((استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المذقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينةٍ صارفة عن إرادة المعنى الأصلي))[٢].

وممّا لا شكّ فيه أنّ اللون يعدّ طابعاً مألوفاً في القصيدة العربية، ولاسيما الأندلسية، فكان جزءاً لا يتجزّأ من الصورة الشعرية، سواء أكانت قائمة على التشبيه أم الاستعارة. من ذلك قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ)[٣]:

ياقوتُـــهُ مُتَبَسّـــمٌ عـــن لؤلـــؤٍ خجلـت عقـودُ الـدرّ عـن مكنونِـهِ

وإذا وَصَـفتُ بشَـعرِهِ غَسَـقَ الـدُجى هَجَـمَ الصـباحُ بثغـرِهِ وَجَبينِـهِ

يتداخل الجانب الاستعاري في هذه الأبيات في مكنون معيّن يدركه الشاعر إدراكاً تاماً، فمن شدّة إدراكه أنّه أشار إلى هذا المضمون من خلال البيتين الذين قالهما. ويتجلّى المفهوم المتداخل هنا بألوان معينة قوامها الجواهر التي تتضمّن مرجعية معرفية تتيح للمتلقي فهم مضامينها، وهذه المرجعية يمكن تشخيصها في جانبها الاستعاري بطبيعة مقارنة بين شيئين يظهران أمامنا بوصفهما معادلاً

(١) كتاب الصناعتين: ٢٦٨.
(٢) جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي: ٢٦٤.
(٣) ديوانه: ٣٦٦.

وبوصفهما شيئاً موجوداً لدى الإنسان. فالجانب الاستعاري الذي يظهر بألوان الياقوت واللؤلؤ يعجز عن مضاهاة مكنون عقود اللؤلؤ، فهنا الألوان تتبارى من خلال ظهورها كألوان جواهر مقترنة بجمالية أثيرة لدى الشاعر، وهذه الألوان المدركة ضمناً على الرغم من تجلّيها التام، إلاّ أنّ عقود الدرّ تصبح خجلة أمامها، لأنّ الألوان الأولى ألوان ظهرت على الإنسان، أمّا الألوان الثانية فكانت عقود درّ فحسب.

ولعلّ المفارقة الجميلة التي يتحفنا بها الشاعر حينما يصف شعر الحبيب بغسق الدجى؛ لأنّ التشكيل اللغوي الاستعاري المحبب والأثير لدى الشاعر أحسّ به إحساساً غريباً مقترناً باللون أكثر من اقترانه بالزمن المحدد.

يُدرَك الجانب الاستعاري في هذا المشهد اللوني الرائع من خلال حذف المشبّه الذي نستدلّ عليه بصفة غسق الدجى الذي يصف لنا المشبّه بقلب الشاعر في ذهنية متسارعة، صوّرته بشكلٍ مدهشٍ وعجيب يدلّ على شاعرية مستحكمة في ذات الشاعر (ابن سهل)، وهذا يدلّ على مناسبة الأسلوب الاستعاري في هذا الموضع، إذ إنّ الاستعارة ((من أدقّ أساليب البيان تعبيراً، وأرقّها تأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأديةً للمعنى...))[1].

فالشاعر يقلب صورة المشبّه المحذوف إلى استعارة أخرى، فبدل أن يكون المشبّه محذوفاً يتجلّى لنا المشبّه بصورة راقية متقدّمة تدخل بغتة لتزيل صورةً وموقعاً معيناً بشكل واضح من خلال هجوم الصباح في ثغره وجبينه، فكأنّما يصبح المشبّه والمشبّه به متداخلان في صورة واحدة متماسكة محكمة حتى لا انفصام لهذه الصورة الاستعارية التي يتجلّى فيها المشبّه والمشبّه به في صورة لونيةٍ واحدةٍ يستحيل الفصل بينهما، إنّها صورة لونية متقدّمة كان الشاعر مستغرقاً في وصفها من خلال حضوره الشخصي كشاعر وإنسان يتجلّى بعواطف جيّاشة، وفيوض شعورية راقية، تمنح الجوّ دلالة زمنية تتضمن ألواناً معينة معروفة مدركة لدى الناس، وإدراكها عامل مساعد لفهم الطبيعة المضمونية لبيتي ابن سهل من جوانبها

(١) البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس: ١٦٣.

الشعورية، ومدلولاتها اللونية المدركة والمخصوصة في هذه الصورة اللونية الاستعارية.

وفي موضع آخر يسترسل (ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠ هـ) بذكر استعارات لونية صريحة متتابعة فيقول(١):

وإلاّ فمـا بـالُ البَهـارِ مُحـدِّقاً وقـد كَحَلَـتْ منـهُ الظِّـلالُ مَآقيـا
وما بالُ صُدغِ الآسِ أخضرَ ناصِعاً وما بـالُ خَـدِّ الـوردِ أحمـرَ قانِيـا
ومـا لِثغـورِ الزَّهـرِ تُلفَـى بَواسـماً إذا مـا عُيـونُ القَطْـرِ ظَلْـنَ بَواكِيـا
ولِـمْ طـرَّزَ البـرقُ الغَمـامَ وَوَشَّـحتْ سـواجِمُه البَطْحـاءَ بيضـاً مَواضِـيا
ولِـمْ قَـبَضَ النَّيْلَـوْفَرُ الكـفَّ خائِفـاً ولِـمْ بَسَـطَ السُّوْسـانُ يُمنـاهُ راجِيـا

يضعنا الشاعر منذ الوهلة الأولى أمام مشهد لوني موصوف، وهو يتحرّك بدواخل أحاسيسه الإنسانية التي يعبّر عنها الشاعر بمضامين محددة يلقيها أمام الصورة الموصوفة فيجعلها حالة تساؤل يطرحه أمامنا بمتطلّبٍ يتحرّاه الشاعر من خلال استرساله بأبياته الشعرية، فينقلنا من صورةٍ إلى أخرى، وهذه الصور التي اقتنصها تتضمّن مشاهد لونية ذات طبيعة حية تنبعث فيها الروح جلية كما تنبض الروح في بني الإنسان، فيسقط الحواس الإنسانية على الزهور والورود فيجعل لها عيوناً تبصر، وهي تتكحّل بكحل غير معهود، وهو تحصيل حاصل من ظلال تشبه ظلال الكحل على عيني الإنسان، فكلّها ألوان متراكمة من خلال البيت.

والاستعارة التي يعقدها الشاعر بتعابير الزهور والورود في كنايات مشابهة لحال الزهر فيجعل لليلك كفّاً خائفة، أمّا كفّ السوسن فإنها مبسوطة أمام الناظرين، وهذا التضاد المذكور يجعله الشاعر تساؤلاً بدلالته التي تشير إلى ما كان الشاعر يبحث عنه، فإذن نحن أمام ألوان تعبّر عن نفسها ليس لكونه لوناً محضاً، وإنّما يتجلّى

(١) ديوانه: ١١.

أمامنا نبتاً وزهوراً وزينة (الكحل)، فيتداخل الظلّ والنور وأحاسيس الخوف والانبساط.

ثم ينتقل إلى ظواهر أخرى تمثّل تحوّلات في الطبيعة، رصدها لكي يظهر سعة هذه النعم بأسلوبٍ متقن، في الأفق الذي يؤطر مساحة هذه الامتدادات اللونية التي تصبح أكثر وضوحاً؛ لأنها تسع أفق الناظر وتستحوذ على عقله بوصفها مكونات لإبداعات ربّانية امتزجت فيها الألوان بالحركة المستمرة بتغيّر مستويات ظلال الصورة الحية التي تواجدت عبر أبيات القصيدة، وهي تمثل ظواهر لا يمكن الابتعاد عن آثارها النفسية والاعتبارية (طرّز البرق الغمام ـ سواجمه البطحاء بيضاً) وموحيات لونية غير صريحة من مثل قوله: (بطاح الأرض)، وهذه العبارات كانت مألوفة لدى المتلقي للشعر الأندلسي، إذ لم تعتمد على تأويلات ذهنية يكون الرابط فيها غير مدرك أو غير معروف؛ لأنها كانت تعبّر عن صفو السريرة التي يتمتع بها السامع والرائي لتلك الصور.

لم تكن كلّ الاستعارات اللونية التي جاءت في أشعار الأندلسيين على مستوى واحد من الإبداع المعهود لديهم، فقد كانت بعضها تقريرية كما بيّنا في تناولنا لهذا لموضوع الذي دخل اللون فيه عنصراً مميزاً، ومُظهراً لسماتٍ إبداعية، وإن كان التناول معتاداً وتقليدياً في أدب هذه الحقبة، لذا نرى شاعراً آخر وهو (مرج الكحل الأندلسي ت٦٣٤هـ) يذكر مشهداً متحركاً باستعارةٍ يبرز فيها وصف مشهد النهر الذي ينسحب منه الضياء مفارقاً لحسنه المتجلي حين امتزاج عنصري النور واللون، إذ يقول[1]:

ما اصفرّ وجهُ الشمسِ عند غروبها إلاّ لفرقــــة حســـن ذاك المنظـــرِ

يؤكد الشاعر اصفرار الشمس عند الغروب، معللاً سبب ذلك حصراً بفرقة جمال المنظر، وهذا البيت من قصيدة طويلة للشاعر (مرج الكحل الأندلسي) يصف

(١) مرج الكحل الأندلسي، سيرته وشعره: ١٢٠.

بها جريان النهر بين أشجار وخضرة ونباتات تضفي على جريانه منظراً خلاباً، لاسيما حينما تجرّ الشمس أذيال الغروب، فكأنّما نرى الشاعر هنا من خلال نفيه ظهور أو اصفرار اللون قد حصر اللون حصراً تامّاً لفرضية معينة تجلّت من خلال الاستثناء، الذي جعل اللون الأصفر محصوراً لفراق جريان مياه النهر والأشجار التي تحيط شاطئيه. فاللون الأصفر دلالته الفراق والمرض والألم لغيبة محددة، وهذه الغيبة تفارق منظراً حسناً، وهو منظر متعدد الألوان لا محالة، ولكنّها غير واضحة أو مشخّصة بلون أو اسم، وإنّما بوصف عام هو وصف المنظر، فلم يطلعنا الشاعر على الألوان التي تجلّت في هذا المنظر، ولكننا يمكن أن نستشفّ جاذباً معيناً من طبيعة هذه الألوان، إذ إنّها انعكاس لهذا الشعاع الأصفر على المشهد العام وأثر هذا اللون بما يضفيه من مسحة محددة يقتنصها الشاعر أبياتاً في قصيدته التي تمتلئ ألواناً من أوّلها إلى آخرها.

وفكرة الاصفرار هنا مفهوم شائع لدى الناس، ساقها الشاعر انسجاماً مع هذا السائد اللوني، فاستعان بصورةٍ تقريريةٍ مباشرةٍ لمشهدٍ طبيعيٍّ لم يضف إليه اللون الأصفر إبداعاً يذكر، فجانبت الجدة والابتكار، وافتقرت إلى البعد الشعري الذي يزيّن الاستعارة، حتى نراها تكاد تخلو من الحركة والحياة.

لم يخل استعمال الاستعارات اللونية من غرضٍ كان معهوداً في تلك الحقبة المتمثل بالاخوانيات والمراسلات بين الشعراء وأقرانهم، إذ نجد (صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨هـ) يأتي باستعاراتٍ لونيةٍ صريحة، ومنها الرسالة التي أرسلها أحد أخوانه، فتناول شكل ومضمون هذه الرسالة، ذاكراً ما خطّت به أنامل المرسل باستعماله مداداً أسوداً يوضّح فحوى الرسالة التي تنمّ عن كرمٍ وسماحةٍ ممثّلة باليد البيضاء، على الرغم من اللون الأسود الطاغي على نظمها، إذ يقول[١]:

سَـــوداءُ إذ أَبصَـــرتَهَا لَكِنَّهـــا كَـم تَحتهـا لـكَ مِـن يَـدٍ بَيضَـاءِ

(١) ديوانه، القسم الأول: ١٩٦.

ولَقد رَأيتُ وَقَد تَأَوَّبَنِي الكَرَى فِي حَيثُ شَابَت لِمّةُ الظَلمَاءِ
أنَّ السماءَ أَتَى إِلَيَّ رَسُولُهَا بِهَدِيَّةٍ ضَاءَت بِهَا أَرجَائِي
بِالفَرقَدَينِ وَبِالثُّرَيَّا أُدرِجَا فِي الطَّيِّ مِن كَافُورَةٍ بَيضَاءِ
فَكَفَى بِذَاكَ الطِّرسِ مِن كَافُورِةٍ وَبِنَظمِ شِعركَ مِن نُجُومِ سَمَاءِ

يقصر الشاعر الألوان لغايةٍ معينةٍ ارتآها مناسبة لمواقف موحية في ذاته ونفسه، ودلالة الألوان لدى الشاعر هنا دلالة اعتبارية ذات قيم أكّدها الشاعر من خلال عدد الأبيات، ويظهر لنا اللون مبتدأً به قوله، وقد يفاجئ المرء بهذا السواد وعلة ظهوره، إلاّ أنّ الشاعر يردف القول فيمحو هذا السواد بما يناقضه، وهو اللون الأبيض، الذي بان في اليد البيضاء، وهذه الصورة ـ صورة السواد والبياض ـ يدخلها الشاعر في انعطافة زمنية، وطبيعتها في صورة الكرى الذي بدأ يدبّ إلى عيني الشاعر في آخر الليل.

هذه الألوان تشترك في هذا المشهد مع تحوّلات الضوء والنور بالليل والنهار، وتداخلهما في بعضهما جاء قبل أن ينفكّ أحدهما عن الآخر افتكاكاً تاماً، فنلحظ ظلالاً ونور، ثم نور وظلال، وكأنّ الشاعر أدرك ما للضوء من سلطة على اللون فجعله قرينه، فـ((اللون يولد عن طريق امتزاج الظلام بالضوء...))[1]، ووجودهما معاً يفتح تركيز اللون، في بعض الأحيان، ويجعله قاتماً في أحايين أخرى[2].

فالاستعارات هنا مبنية على دلالة اللفظ الاعتبارية في المعجم اللغوي الذي يظهر لدينا لفظة بمعنى معين، ولكنّ هذه اللفظة فضلاً عن دلالتها المعينة ـ المعنى ـ لها دلالة أخرى لها صلة بما نحن بصدد دراسته وبحثه، ألا وهو اللون في الشعر العربي الأندلسي لدى شعراء هذا العصر من خلال تشكّله الإيحائي المتجسّد والشائع.

(١) الواقعية اللونية، قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، د. صلاح عثمان: ٩٢.
(٢) ينظر: الرسم واللون، محي الدين طالو: ١٦٨.

٣. اللون والصورة الكنائية:

تعدّ الكناية من الأساليب البلاغية التي يبرز فيها معنى المعنى، ويرتبط بعضها باللون الذي يقدم إيحاءات مضافة للقيم الفنية الأخرى التي يظهر فيها أسلوب الشاعر وإمكانياته على البوح بما يريده.

فالكناية هي: ((إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه...))[١].

وهناك ثلاثة محاور تستند عليها الكناية في مضمونها تتمثل بنسبة الكناية، وصفتها، وموصوفها، وهي تتداخل حتى تحلّ إحداها محلّ الأخرى.

فالكناية بوصفها عنواناً لموضوع بلاغي؛ تتطلّب مضامين حددها البلاغيون بأنواع ثلاثة[٢]، فضلاً عن كناية أخرى غير هذه الكنايات الموصوفة آنفاً، ألا وهي كناية المثل؛ التي تأخذ وضعاً مستقلاً عن الأنواع الثلاثة الأخرى.

وتتداخل أنواع الكناية تداخلاً ذهنياً من خلال علاقات مدركة مشروطة بطبيعة معينة تنقسم أيضاً على أقسامٍ ثلاثة، هي: طبيعة القائل، وطبيعة المقول، والمخاطب، ونسبة كلّ منهما.

ومن مواضع الكناية الجميلة قول (ملك غرناطة يوسف الثالث ت٨٢٠هـ)[٣]:

لنا الهضبةُ الشمّاء سامية الذرى لنا الرايةُ الحمراء يهفو بها النصرُ

فالمدرك الكنائي هنا مشروط بهذه المفاهيم؛ لذلك يمكن القول بأنّ الكنايات لا تثبت على وضع معيّن، وإنّما تأخذ طبيعة البيئة والزمان وما يوحيانه من معطيات وانطباعات تتجسّد لغة لتدرك فيما بعد كناية. وهذا الأمر متعلّق باللفظ الوارد أمامنا على شكل شعر، سواء أكان بيتاً أم أكثر.

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٦٦.
(٢) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٢/ ٤٥٧.
(٣) ديوانه: ٦٣.

وما دام هذا البيت لشاعرٍ ملك، فموجب قوله أن يكون ملكاً، وملوكيّته تتجلى في قوله من خلال نظرته للموقف الذي هو فيه، ومتطلب حاجة يجب أن يوجدها في قوله ليستجلي السامع منهما مضامين الملوكية التي يتنصب عليها هذا الشاعر، فرؤيته في قوله تبتدئ بنسبة الراية إليه بعدما نسب الهضبة من قبل، و هو بعد أن ينسب الأرض لنفسه ينسب ما يعلو هذه الأرض، ألا و هي الراية للدلالة على طبيعة مضمونية في حصّته من الهضبة.

وتجلّى هذا التملّك بوصفه أرضاً باعتبار ما يعلو عليه ـ الراية ـ؛ لذا يجب أن تكون هذه الراية حمراء، وهو اللون الأولى من بقية الألوان في الظهور والبروز أمام العين؛ حتى يكون الناظر على بيّنة من موقف الحال الذي فيه موضع الراية.

وللون الأحمر كنايات متعددة كثيرة، وكثرتها من طبيعة مضمونها في الزمان والبيئة، فالهضبة هي الموضع الذي جرت فيه المعركة، والزمان هو العصر الذي جاء فيه ذكر اللون، وهنا، بوصفه لوناً أحمراً.

إنّ ارتباط الأحمر بالراية إنّما يشير إلى أكثر من إيماء[1]، ففي العرف يكنّى بهذه الصيغة عن الشجاعة والبطولة، ويشير كذلك إلى البذل في سوح الوغى، ويدلّ بوضوح على الرفعة والسموّ والكرم لارتباطه بالملوك، ورجال الدين في الأديان الأخرى، وكذلك ارتباطه بالأحداث دلالة عن البطش والقوة، ويشير أيضاً إلى الجهود الجبارة التي لا تعرف اليأس، وإلى سعة الصدر للوصول إلى الهدف المنشود، و هذه كلّها حاصلة (بالراية الحمراء) وما تحمله من صورٍ لونيةٍ وظّفها الشاعر بأسلوبٍ جميل.

ومثل ذلك قول (ابن جابر الأندلسي ت٧٨٠هـ) مجسّداً خير تجسيد ما ذكر عن كناية الأحمر وموحياته لدى الشعراء الأندلسيين الذين ارتبط عندهم بالمعركة، وما

(١) ينظر: نظرية اللون: ١٣٥.

يأتي بعدها من نتائج مكللة بالنصر، فتهفو إليها النفوس على الرغم من التضحيات المتمثلة بالراية الحمراء، التي تتوّج النصر المعقود عليها، إذ يقول(١):

إذا مـــا الرايـــةُ الحمـــراءُ هُـــزّت نعـــم فهنـــاك للحـــربِ ازدحـــامُ

ومـا احمـرّت سُـدىً بـل مـن دمـاءٍ فلـــيس علـــى جوانِبِهـــا انســـجامُ

إذ ارتكزت الكناية في هذين الأذموذجين من الشعر الأندلسي على الأحمر ارتكازاً لافتاً بأسلوب دأب عليه الشعراء في وصف رايات النصر، ولم يخرج عن إيحاءات هذا اللون؛ لأنّه يمثّل الدلالة النفسية والاعتبارية على أحسن وجه، إذ لم تستطع الألوان الأخرى الوصول إلى القيمة الرمزية والمعنوية له على الرغم من عدم قصورها في حمل قيمٍ أخرى لها أبعاد إنسانية ترتبط بذات الشاعر والمتلقي.

وعلى الرغم من وجود أساليب بلاغية أخرى كالتشبيه والاستعارة، إلاّ أن الكناية كان لها الدور الأكبر في إظهار الدلالة؛ وذلك لتعلّقها باللون الذي يبرز جليّاً من بين باقي الأساليب التعبيرية؛ فهو يضيف بعداً نفسياً مرتبطاً بالأحاسيس والغايات المنشودة، كما جاء في قول (ابن فركون ت٨٢٠ هـ) حين وصف مسيرة النصر التي تخترقها البنود الحمراء وهي تشق طريقها للقاء العدو(٢):

كـأنْ بـالبنودِ الحُمـر تفتـرعُ الرُبـى كمـا قَـد جَلَـى حُمـرَ السحابِ أصـيلُهَا

إذ يتأسس البيت على علاقةٍ من التداخل اللوني بين مشهدين مختلفين، لكنّهما يشكلان صورة ذهنية قائمة على خلق إيحاءات قوية تعتمد الحركة في رسم فضاء شعري قائم على المزج بين هذه الحركة والرمز.

فالمستوى الذي يمكن أن يؤديه اللون ويشكّل به كيان الصورة اللونية الكنائية يضيف قيماً تشكيلية ولغوية وتعبيرية تعمل على تعزيز فعالية اللون الأحمر في بناء

(١) ديوانه: ١٣١.
(٢) ديوانه: ٢٢٢.

البيت، وتقوّي حضوره في ذهن المتلقي بوصفه رمزاً يهيمن على الحدث المتجسّد بجوّ المعركة وانتصار الممدوح، ومماثلته لمشهدٍ طبيعيٍّ قائمٍ على اللون.

إذ تشكل الكناية ملمحاً واضحاً يُستنطق من خلال المقارنة بين تجلّيات اللون الأحمر في الشطرين؛ ممّا جعل البيت يستجيب لمسار الصورة القائمة على الكناية من جهة، والتركيب اللوني بما يحمله من آفاقٍ فنيةٍ تُثري المشهد الصوري بمستوياتٍ جماليةٍ مضافة من جهة أخرى.

تميّز الأسلوب الكنائي في الشعر الأندلسي بتنوّع لافت، ففي بعض الأبيات يأتي المكنى عنه معروفاً ومحدداً، وفي أبيات أخرى يأتي غير مصرّح به، إلاّ أن القرائن التي جاء بها التعبير الشعري تدلّ على الكناية بشكل قاطع كما في قول (ابن بقيّ القرطبي ت٥٤٠هـ)[١]:

ومشمولةٍ في الكأسِ تَحسَبُ أنّها سماءُ عقيقٍ زُيّنت بالكَواكِبِ

إنّ الكناية تدلّ على الخمرة بموحياتٍ وقرائنَ لونية، إذ يمثّلها بسماء عقيقٍ زُيّنت بالكواكب، فهي صافية رائقة ماثلت ـ بأسلوب الكناية ـ السماء المرصعة بالنجوم، وهي موحيات لونية استقاها الشاعر وجسّدها بأسلوب شعري جميل، فهي تستهوي الشاربين لمنظرها الجذاب. فنرى الشاعر قد فتح الباب على مصراعيه إلى ناظريه حتى كان أفقاً سماوياً، فتداخلت فيها كنايات لونية إلى كنايات أخرى غير لونية دخلت في مضمون البيت لتجعل من مجموع الكنايات المشار إليها ضمناً، أخباراً عن كناية مجتمعة تعلّن طبيعة المشهد من خلال ما تيسّر فيه من ألوان متاحة التقطها الشاعر بحدسه الشعري حسّياً؛ لكي يجعل منه تطابقاً شعورياً مع الواقع الذي يصفه، ألا وهو مجلس الشراب وقرع الكؤوس والندامى وحال الانشراح النفسي التي لا يعترض نشوتها أي حاجز.

ومن الكنايات اللونية قول (ابن عسكر الغساني ت٦٣٦هـ)[٢]:

---

(١) ديوانه: ٤٤.
(٢) ديوانه: ١١١.

و غارت بنا فاصفرّ للناس وجهُها كما اصفرّ من خوف النوى وجهُ عَاشِقِ

تطرّق الكثير من الشعراء لوصف مشهدٍ لونيٍّ يتكرر يومياً أمام ناظري الشاعر، وقد جاءتنا في هذا المجال كثير من القصائد، وكلّها تصف مشهد غروب الشمس. ومن الملاحظ في هذا السياق أنّ هذا المشهد يتّخذ شكل الثبات اللوني إلاّ ما استثني منه في حالة تلبّد صفحة السماء بالغيوم، أو أي عوارض أخرى تطرأ لتغيّر من طبيعة المشهد الأصلي.

ومن خلال تناوب الشعراء على وصف الغروب يحاكي هؤلاء الشعراء ألوان الغروب بألوان ينسجونها معبّرين فيها عن الطبيعة اللونية الأساسية لمشهد الغروب، وهو اللون الأصفر وتدرّجاته. ومتطلّب إدراك تدرّج الصفرة للون تحتاج إلى ذوي الاختصاص لوصف الصورة الصفراء بدقة متطلّبة، إلا أن أكثر الشعراء يصفون المشهد بالأصفر عامة بالنسبة لغروب الشمس الذي قد يجعله شاعر آخر يشبه الخطوط الذهبية مع اختلاف الألوان الأخرى. والمدرك اللوني للشاعر (ابن عسكر الغسّاني) اقترن باللون الأصفر للدلالة على غروب (غياب) الشمس، و هذا الغياب بدل أن يكون لونه صفة تتصف بها الشمس، كان أثره قريناً ببني الإنسان، و هو الذي جعل له علاقة تحكّمت بظهور فراق الشمس، إلا و هو بأمل يتعلّق بالناس. ولكي يعزز هذا المشهد اللوني أتانا بتشبيه يكمل الصورة، و هذا من طبيعة التقليد الشعري لدى العرب لكي يتيح إحساساً مغايراً، وبالتالي إحساس بضوء الشمس، وهذا الإحساس الذي ساقه الشاعر هو اصفرار وجه العاشق الذي يتوجّل من الفراق حتى يجعل أمره من شدة الخوف أصفر الوجه.

فالأمر هنا كناية عن لون شخّصه الشاعر وجعله يدخل في سياق مشهد طبيعي معبراً فيه عن أثر هذا اللون في ذات الشمس و في ذات الإنسان؛ لأجل أن يقرّب الصورة اللونية التي ظهرت في هذا البيت.

واللون الأصفر في الشعر العربي كما في الشعر الأندلسي يظهر بالتشبيهات المعتادة، إلاّ أنّ تناول الشعراء لهذه الظاهرة اللونية يتعدد ليس بتعدد الطبيعة اللونية

للاصفرار، وإنّما بطبيعة المفردات التي يذكرها الشاعر مشخّصاً فيها المشهد اللوني (الأصفر)، ولنا أمثلة كثيرة في الشعر الأندلسي، منها قول الشاعر (ابن ليون التجيبي ت٧٥٠هـ)[١]:

أمَـا تَـرَى الأشـجَارَ مصـفرَّةً أوراقُهـا كالشـمسِ عنـدَ المغيـبْ

مـا هـي إلاّ صـفرةٌ آذنـت بأنّهـا تَرحَـلُ عمّـا قريـبْ

وفي موضع آخر يتغزّل (ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) بامرأة جميلة مثّلها بدُرّيّة الجسم التي لا تضمر شيئاً من مكنوناتها لفرط جمالها، فيقول[٢]:

دُرّيـةُ الجسـمِ استُشِـفّ أديمهـا فيكـادُ مُضـمَرُ سِـرّهَا لا يَختَفِـي

كان تطلّع الشاعر ابن خاتمة الأنصاري تطلّعاً يشفّ عن نظرٍ ثاقبٍ يرى دواخل الأشياء، فمن خلال حركة الجسم للموصوف كما نرى في الجمال الأخّاذ؛ استشفّ الشاعر بشرة المتغزّل بها، وهذا الغزل حسي بدرجة عالية، وهو مقترنٌ بنظرٍ يبعث تطلّعاتٍ شعورية متجسّدة في ألفاظ البيت الشعري.

ولون الجسد هنا لا يظهر لوناً باسمٍ صريح، ولكنّه لون مقترن بجوهرة ثمينة، ألا وهي الدرّ، ودلالة الدرّ فضلاً عن كونها معدناً ثميناً، فإنّه يوجب إزاء ذلك ضرورة التطلّع والاشداد والنظر. فالبشرة التي ظهرت أمامنا يجعلها في إضمار آخر يذكّرنا بطبيعة الإضمار الذي قاله (الإمام البوصيري ت٦٩٦هـ)[٣]:

وَاختفـى مـنهمُ علـى قُـرْبِ مَـرْآ هُ ومـن شِـدَّةِ الظهـورِ الخَفَـاءُ

فيكاد مضمر هذا الجسم الذي هو سرّ جمالها، يبدو متوهجاً لشدة ضيائه، وهو بسبب أثر العوامل التي تداخلت في ذلك، من بينها الكناية المنطوقة، والطبيعة الحسية لقائل هذا البيت، وما يحرّكه في مجاله الشعوري بمتطلّب أمره.

---

(١) ديوانه: القسم الأول: ص١٠٠.
(٢) ديوانه: ٥٧.
(٣) ديوان البوصيري، تحقيق: محمد سيد گيلاني: ٣٣.

ومن مواطن الكناية الواردة في الشعر الأندلسي قول (ابن خفاجة ت٥٣٣هـ)(١):

وَأَبلَجَ مَنصورِ اللِواءِ إِذا سَرى ... أَظَلَّت عُقابُ النَصرِ أَجنِحَةُ النَسرِ

عَلَيهِ يَمينٌ أَن تَفيضَ يَمينُهُ ... وَأَن لا يَغُضَّ السَيفُ جَفناً عَلى وِترِ

يَعُبُّ عُبابَ البَحرِ في السِلمِ وَالوَغى ... بِبَذلِ اليَدِ الغَرّاءِ وَالفَتكَةِ البِكرِ

لَهُ فَتكَةٌ لَو زاحَمَ الدَهرَ تَحتَها ... لَعُدَّت بِهِ دُهمُ اللَيالي مِنَ الشُقرِ

وَعَزمٌ يَرُدُّ الطَودَ هَدّاً وَنَجدَةٌ ... تَهُزُّ قُدودَ السُمرِ في الحُلَلِ الحُمرِ

سَرى بَينَ نُوّارٍ لِزُرقِ أَسِنَّةٍ ... حِدادٍ وَأَوراقٍ لِراياتِهِ خُضرِ

يتجلّى اللون في هذه الأبيات بمستويات من الإدراك المتنوعة تقترن بوصف جزئي محدد ينتقل عند الشاعر إلى مشهد لوني مصرّح به بلون واضح، ولعلّ كثرة ذكر الألوان في هذه القصيدة للشاعر ابن خفاجة يدلّ على أنّه كان مولعاً بالألوان وذكرها، ودلالة ولعه أنّه يستبدل المقصود المعيّن بلون آخر يجعله بديلاً له، بل مضاهياً، ولكن عن طريق اللون.

فنرى أنّ الألوان هنا تفعل فعل المضاهاة، حتى ليكاد يستوي الممدوح المذكور في القصيدة إلى وصف لوني ليجسّد فيها الشاعر الطبيعة المضمونية للقصيدة.

فترى الألوان هنا تأخذ مأخذها الكبير في ذاكرة الشاعر، فنرى في كلّ بيت لون، وربّما أكثر من ذلك. فالمكنّى في هذا القصيدة يذكر صريحاً واضحاً، لكنّه يدخل في كنيته اللونية الشائعة أو المعتادة؛ لكي يدخل المشهد في أفقه اللوني الذي أراده الشاعر أن يظهره في القصيدة. فإذن الألوان هنا نراها مهمة جداً لدى الشاعر؛ لأنّها حققت معادلاً موضوعياً للوصف وتداخلاته الشعورية والذهنية، لتنقله من صورة إلى أخرى تتشكّل لونياً في أفق الشاعر وذهنه.

(١) ديوانه: ٢٥ ـ ٢٦.

وظّف ابن خفاجة كنايات لونية مختلفة ومتنوّعة في ممدوحه بصفات بثّها في أبيات القصيدة، وتناثرت في تراكيب أضافت لمشهد الوصف اللوني أبعاداً اعتبارية من جانب، وأبعاداً نفسية وحسية من جانب آخر فتتابعت عبر الأبيات التي بدأها بـ(أبلج) التي أحالها من وجه الموصوف على دلالة النصر، وميّزها بظلال العقبان التي تحوم على جثث أعدائه. وهذا الممدوح له من الكرم ما له، فوصفه بصاحب (اليد الغرّاء) لجوده الذي قرنه باللون الأبيض وما فيه من دلالات جميلة تخلع عليه صفة البذل والعطاء. ثم ذكر شدّته وبطشه وفتكته وكيف أنّه يزيل بها دهم الليالي فيحوّلها إلى اللون الأشقر، في إشارة إلى مدى التأثير الذي يحدثه، وهي كناية عن مقدرته في تحويل ما يستحيل تغييره إلى واقع آخر مثّله بقوله (لعدّت به دهم الليالي من الشقر). ثم نراه يزهو منتصراً مكللاً بالنوّار الذي يتمثّل فيه النصر، فهو ماض إلى (زرق أسنة حداد) كنى بها عن المعركة، وقد أضفى على هذه الأسنة قوة الفتك، لزرقتها، ومثّل نصره متوجاً كما يتوّج الربيع بأوراقه الخضر.

اللون وتراسل الحواس:

تتداخل الحواس فيما بينها فتشكّل أبعاداً أخرى للصورة الشعرية، وهي تنمّي وتعمّق أثر التشكيل الشعري في ذلك البناء اللغوي المحكم، إذ إنّ تبادل الأدوار بين حاسةٍ وأخرى من شأنه أن يفتح مجالاً رحباً يمكن للخيال أن ينطلق ويبدع فيه على نحوٍ غير متوقّع، فيكسر المألوف ويوفّر خصوصيةً تملأ فضاء النصّ بالطاقة التعبيرية اللازمة، ثم بعد ذلك تبثّ الألوان تأثيرها وسحرها وقيمتها؛ ليتمكن النصّ من تحقيق غاياته وأهدافه، لاسيّما إذا كانت العلاقات اللونية من بين أهم العوامل التي تثير الخيال والحواس[1].

(١) ينظر: النقد الفني، د. نبيل راغب: ٦٥.

وتراسل الحواس هو ((أنّ الحواس تتبادل فيما بينها مواقع الشمّ والبصر والسمع واللمس والتذوّق، فيصبح المرئي مسموعاً والمسموع مرئياً أو ملحوظاً، بمعنى أنّ إحدى الحواس تتدخّل في مجال حاسة أخرى...))[١].

ولمّا كانت حاسة البصر هي إحدى أهمّ مستلزمات إدراك اللون حسّياً، وأنّها أولى بطبيعة اللون والتمييز بين تدرّجاته في اللون الواحد وأنواع الألوان الأخرى؛ فإنّ اللون يأتي ليبلور مفهوم تراسل الحواس، لتظهر بعد ذلك مواقف أخرى تتدخّل لتطرح بديلاً حسياً بالإحساس باللون، قد يكون هذا البديل الحسّي حواس أخرى تشترك في التطلّع للون والإحساس بإيحائه كلونٍ محضٍ أو لونٍ إيحائيّ.

ولا شكّ أنّ لتراسل الحواس قدرة إيحائية فذّة في التعبير عن الإحساس العاطفي والوجداني، ((فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة.. وذلك أنّ اللغة ـ في أصلها ـ رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب ممّا هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة...))[٢].

من ذلك أبيات لـ(صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨ هـ) نراه يدخل فيها أكثر من حاسة بتراسلٍ جميلٍ بينهما، إذ تتغاير أدوارها بحسب متطلبات السياق الشعري ومدركاته اللونية والعقلية، والسمعية والبصرية فيقول[٣]:

تأمّلْ على نحرِ المياهِ حُلَى الزَهرِ ... كعهدِكَ بالخضراءِ والأنجُمِ الزُهرِ

وقد ضحكت للياسمين مباسم ... سروراً بآدابِ الوزيرِ أبي بكرِ

وأصغت من الآس النظير مسامعٌ ... لتسمع ما يتلوه من سور الشعرِ

(١) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: ٢٥٦.
(٢) النقد الأدبي الحديث: ٣٩٥.
(٣) ديوانه، القسم الثاني: ١٦٢.

في هذه الأبيات تتداخل الصورة الحسية الملتقطة بحواس معيّنة تؤدي وظيفتها، وهذه الصور فضلاً عن أنّها تحوّل بالألفاظ بحاسّة بذاتها؛ إلاّ أنّ الشاعر قد يلتقط صوراً أخرى بحاسة أخرى تتطلّب أسبقية في الإحساس بالمشهد اللوني، وهذا المركّب من الصورة الحسية (اللونية) بيّنٌ لدينا من خلال طبيعة الفعل الذي يدلّ على الحاسة وطبيعة المضمون الذي يدلّ على غير الحاسة، ذلك أنّ تشكيل الصورة الشعرية على وفق هذه الوسيلة الجمالية ((تحقق لها نوعاً من تكامل الأثر الفنّي والنفسي ذهنيّاً وحسّياً، فهي لا تقف بالصورة عند الحواس وقفةً مادية، بل تتجاوزها إلى الإحساس العاطفي أو الوجداني بما يستثار في الذهن...))[1].

وإجمالاً فإنّ التراسل في الحواس هنا يتركّب من احتمالية الإحساس بالصورة بمحاسنها المعينة، مع تداخل حاسة أخرى في التقاط صورة أخرى، وإزاء هذا الموقف نرى صوراً حسية تنظر إلى المشهد نفسه ولكن بزوايا طبيعة الحاسة التي تشخّص كل مشهد تبعاً لطبيعته ومضمونه وأثره في ذهن الشاعر، فيما يظهر لديه حين تلقّي المشهد اللوني، فهو يدخلنا في المشهد مباشرة من خلال فعل الأمر (تأمّل) الذي يدلّ على مضامين تتطلب إعمال الذهن في المشهد اللوني.

ثمّ يتطرّق بعد هذا الفعل إلى شكل من أشكال المقارنة التي استوفت مضمونها عن طريق التشبيه بين صورتين: المشبّه والمشبّه به، وكانت الألوان فيها مع زيادة في توصيف اللون تحلّي الأزهار والأنجم الزهر.

ويتدارك الشاعر الأمر في هذا المشهد من خلال مجاز معيّن، هو ضحك الياسمين الذي يدلل على السرور، وهذه الدلالة ما جاءت إلاّ من تفرّد بخلق وأدب، إذ يضفي الشاعر على الياسمين صفةً إنسانية.

وبعد أن ضحك الياسمين بلونه المعروف احتاج المشهد إلى الإصغاء، فهنا عملت حاسة السمع من أجل أن تدرك هذه الحاسة لون الآس الموصوف بالنظير حتى يتمادى الشاعر في وظيفة السمع ليجعل من أوراق الآس آذاناً تسمع سور الشعر، فقد

(١) صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنية)، د. حافظ المغربي: ٣٣٥.

أدرك الشاعر في هذا الجانب تداخلاً مركّباً بالحواس، وهذا التداخل استنهض بحواس معينة تحقق مضمون المشهد اللوني.

فمن خلال المقطوعة تتراءى لنا قوة التعبير الشعري حينما يخاطب الشاعر ملكة العقل باستعمال فعل (تأمّل) الذي يحيل (نحر المياه) على (حلى الزهر) منظوراً إليها من خلال تحقق عظمة هذا الزهر بلونه الجليّ، إذ يمثّله بـ(الخضراء) و(الأنجم الزهر)؛ ممّا يبقي في الذاكرة قوة هذا التأمّل ومدياته العابرة لحدود المشهد الطبيعي إلى آفاق رمزية لا تصوّره إلاّ السياقات الشعرية التي تزاوج بين المعنوي بأبعاده الخيالية الرحبة وآفاقه التأويلية في ذهن المتلقي، والمحسوس الذي تدركه الحواس وتقدّمه في مشهد اللوحة المجسّدة لأبعاد الصورة الفنية الملتقطة في ذاكرة الشاعر الحية بخيالاتٍ وصورٍ قلّ نظيرها في تمثيل الحالة الإنسانية وتصويرها بقدرات لغوية خيالية.

ومن بين المواضع التي تتداخل فيها الحواس قول (ابن خفاجة ت٥٣٣هـ)[١]:

وَخَيرِيَّـــةٍ بَـــينَ النَسـيمِ وَبَينَهـــا حَـــديثٌ إِذا جَـــنَّ الظَـــلامُ يَطيـــبُ

لَهـا نَفَسٌ يَسري مَـعَ اللَيلِ عـاطِرٌ كَـــأَنَّ لَـــهُ سِـــرّاً هُنـــاكَ يَريـــبُ

يَـدِبُّ مَـعَ الإِمسـاءِ حَتّـى كَأَنَّمـا لَـهُ خَلـفَ أَسـتارِ الظَـلامِ حَبيـبُ

وَيَخفـى مَـعَ الإِصـباحِ حَتّـى كَأَنَّمـا يَظَـــلُّ عَلَيـــهِ لِلصَـــباحِ رَقيـــبُ

فالشاعر يستعمل مدركات حسية يحاول من خلالها أن يلفت الانتباه إلى المزايا المطبوعة في الذاكرة، فيتلمّس الألوان تلمّساً آخر من خلال ذكر الصورة الشعرية المتجسّدة بطبيعة لونية وحياتية، فيستعمل اللون مردوفاً بحاسة السمع التي أضفت على المشهد صورة البهجة المرتبطة بنفس المتلقي، وأتى بأسلوب حواريّ أضفى على زهر الخيري ميزة أخرى نقل من خلالها حاسة الشم إلى السمع، وذلك

(١) ديوانه: ٨٢.

ليذهي الحد الفاصل الموجود بين المعنوي والمحسوس، فيدخله بين نطاق الوهم والحقيقة؛ ليصوّر من خلاله مشهداً رائعاً تقدّمه اللغة بأبعادها التي تتجاوز الواقع الموصوف بمفرداتٍ تنهض بعمق الدلالة المطلوبة للوصول إلى الصورة النابضة باللون والحياة، إذ إنّ الشاعر بهذا التراسل يكسر الحدود المعنوية والنفسية في الأشياء المتعارف عليها لدى الجميع، وحينها ينحو منحى فنياً خالصاً في بناء صورته الشعرية؛ وذلك بتبادل مدركات الحواس وصفاتها.

الخاتمة

بعد استكمال الدراسة لموضوع اللون في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، كانت هناك جملة من المضامين التي يمكن الوقوف عليها، وهي بمجموعها تشكل خاتمة تستجلي طاقات اللون في التعامل مع الموضوعات المرصودة لهذا البحث، ومن ثم القدرة على استيعاب النص، والتأثير في مدلولاته، وفاعليته في رسم الإبداع الشعري.

من بين النتائج التي خرجت بها الدراسة ما يأتي:

- في الجانب الفني، كان للون حضورٌ مميز وفاعل، إذ أسهم في خلق الانسجام والتوافق بين ألفاظ البيت الشعري من جهة ارتكاز البيت على اللفظ اللوني، تمثّل ذلك في موضوعات الجناس، والتجانس الصوتي، والتقسيم الإيقاعي، وردّ الأعجاز على الصدور، ففيها انطلق اللون ليكسب المعاني ميزةً وتفرّداً. ثم كانت البحور الشعرية بأوزانها وقوافيها، تتلاءم مع تطلّعات الشاعر إلى التوظيف اللوني لها، فعبّرت عن دواخل الشعراء، وما تنطوي عليه من أحاسيس كانت تنسجم مع طبيعة الوزن الشعري وقافيته من جهة، وبين اللون وقدرته على كشف الرؤية الفكرية التي قصدها الشاعر في شعره.
- أمّا علاقة اللون بالبنى التركيبية للنص الشعري فتأخذ طابعاً إبداعياً من ناحية اختيار الشاعر الأندلسي للمفردة اللونية بعناية فائقة، ليشكّل بموجبها أبعاد النص، ويتلمّس المزايا الشعرية فيه، فاتّصل اللون ودلالاته بصميم العمل الشعري في بناء البيت الشعري. ثم يتّسع ليشمل المقطوعة ويشغل فيها حيّزاً واسعاً، بعد ذلك يفرض سلطته ويهيمن على القصيدة بأكملها.
- في الصورة الشعرية، حمل اللون رموزاً ودلالات حسية ومعنوية، وكان الخيال الشعري رائد تلك الصور، فارتسمت في مخيّلة الشاعر الأندلسي مفهومات تتصل بطبيعة اللون، وتأسيسه لمرجعية تشكيلية، تكوّنت على إثرها مديات اللون

وأبعاده، من ناحية التعامل مع انعكاسات اللون وظلاله، وقد أبدع في هذا المضمار عدة شعراء، أبرزهم: الأعمى التطيلي، وابن حمديس، وابن خفاجة.

- في الجانب الموضوعي لم يختلف حال شعراء الأندلس عن أخوانهم المشارقة، إذ كان للون حضورٌ تقليديّ من ناحية الموضوعات المطروقة، لاسيما في المدح والغزل والرثاء. فالجانب اللوني الذي ارتكزت عليه سمات المدح، لا يخرج عن المألوف من الوصف، فالممدوح يوسم بالبياض الدال على حسن السريرة ونقائها، أو اليد البيضاء السخية المعطاء، والشاعر يتغزّل بالمرأة مشبّهاً إياها بالتشبيهات اللونية المستمدة من طبيعة الأندلس وبيئتها، فيخلع عليها من الرياض أبهى وأروع باقات الورد الملوّنة.
- ورد في الشعر الأندلسي غرض الغزل بالمذكر، لكن الذي يحسب للمفردة اللونية في هذا الجانب، أنّها أسهمت في التخفيف من حدة هذا الغرض الشاذ وصوره الفاحشة، إذ إنّ الشعراء جمّلوا أوصاف الغلمان بألوانٍ وجّهت الدلالة الصريحة للأبيات، إلى رموزٍ وإيحاءات لا تخدش الحياء.
- في شعر الحرب، برز عدة شعراء في كثرة استعمالهم للمفردة اللونية، وأولوها عناية واهتماماً بالغين، إذ إنّهم أحسّوا بالمستوى الذي يمكن أن تنهض به المفردة اللونية في حمل الدلالة المبتغاة من تصوير مشهد الحرب الدامي، وأبرز أولئك الشعراء: ابن الزقاق البلنسي، وإبراهيم بن الحاج النميري، وابن حمديس، وابن فركون.
- أمّا شعر الرثاء، فكان مرآة صادقة للتعبير عن مشاعر الحزن والألم التي ألمّت بالراثي، فوظّف الألوان لنقل أحاسيسه وتجربته المريرة، ومعاناته من أثر الفقد.
- في شعر الطبيعة برزت الألوان وموحياتها بشكل لافت، فهي تنبع من طبيعة البيئة الأندلسية، ورهافة إحساس الشاعر بتلك المشاهد، فكان التوظيف اللوني يُنبئ عن ولعٍ شديد بمفاتن هذه البيئة الخلابة، فأكثروا من ذكر الألوان الخضراء، وتفننوا في تصوير الزهور والثمار بأساليب راقية، مزجت بين تلك الألوان

بطريقة شيّقة، تصوّر المشهد وكأنّه حقيقة ماثلة للعيان. كذلك كثر وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، بوصفه مظهراً من مظاهر الطبيعة الحية، وأكثر الحيوانات ذكراً (الخيل)، إذ تبيّن هذه الغزارة في الوصف، عمق اتّصال الشاعر الأندلسي وارتباطه ببيئته، فاستمدّ الألوان من الطبيعة وخلعها على تلك الموصوفات، وبرز في هذا الجانب شاعران، هما: لسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك.

- خرج البحث برؤية قائمة على أساس إحصائي لدواوين الشعر الأندلسي في هذه الحقبة، بأنّ اللون كان نزراً يسيراً في موضوع الهجاء، فلم يكن ليشكل ظاهرة فارقة يمكن أن نستجلي من خلالها صوراً فنية.
- ورد اللون في بعض الموضوعات الشعرية، كالفخر، والأخوانيات، والاعتبار، والموعظة، والنسيب، لكنّها لا ترقى إلى مستوىً يؤهل غاياتها ومقاصدها إلى التحليل الفني من جهة نوعيتها، وكميتها، أو التأثير الذي أحدثه اللون في معانيها، فتجنّبها البحث خشية الإطالة والإملال.
- إنّ كثيراً من الشعراء كان للون صدىً كبيراً في أشعارهم، فيكاد يدخل في جميع أبياتهم، ولم يكن ذلك مصادفة أو اعتباطاً، إذ إنّ قراءةً فاحصة متمعنة لورود اللون في تلك المقطوعات والقصائد، تبيّن مدى اهتمام الشعراء بمكانة اللون وأهميته في النص الشعري، وهو اهتمام قائم على أساس فنّي وموضوعي. من أولئك الشعراء: أبو عامر بن مسلمة، وابن خفاجة.
- على العكس من إدراك أولئك الشعراء لأهمية اللون ومكانته في النص الشعري، ودوره في رسم الصورة الشعرية، يظهر شعراء آخرون يقفون على طرف نقيض، فلا يدخل اللون في مخيّلتهم الشعرية، ولا يملك حيّزاً له شأن يذكر، منهم: ابن زهر الحفيد، وأبو زيد الفازازي، وسعد الدين بن عربي، وابن ليون التجيبي، وابن خلدون.
- خرج من إحصاء الدواوين الشعرية لدى استقراء ظاهرة اللون ضمن الحقبة موضوع الدراسة، شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني، المتوفى سنة

(٥٢٩ هـ)، فهذا الشاعر وإن كان أندلسي المولد، واشتمل ديوانه على مفردات لونية لا بأس بها، إلاّ أنّه لم يُقم في بلاد الأندلس، بل رحل عنها في بداية شبابه، وهو ما جعلنا نستبعد شعره الذي لم يكن ليمتّ إلى الأندلس بصلة، كونه نُظم في بيئة غير بيئة الأندلس، فأهمية المكان والإقامة فيه، شرط واجب للأخذ باستشهادات الدراسة.

بعد ذلك؛ فهذا ما وفّقني الله إليه، فإن أصبت فلله الحمد على توفيقه وفضله، وإن أخطأت، فلي الشرف بأن أقوّم ما غفلت عنه، ولي من آراء أساتذتي وملاحظاتهم خير معين على استدراك زللي وهفواتي، فهم أحرى وأجدر بالذي أتطلّع إليه..

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين، وصلى الله وسلم وبارك على نبيّه الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

(أ)

- أبحاث في الشعر العربي، د.يونس أحمد السامرائي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، بيت الحكمة، ١٩٨٩م.
- ابن زمرك الغرناطي سيرته وأدبه، د. أحمد سليم الحمصي، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الإيمان، طرابلس، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
- ابن السيد البطليوسي اللغوي الأديب (٤٤٤هـ - ٥٢١هـ)، حياته - منهجه في النحو واللغة - شعره، أ. د. صاحب أبو جناح، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ديوان الوقف السني، جمهورية العراق، ط١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.
- ابن صارة الأندلسي (حياته وشعره)، د. مصطفى عوض الكريم، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.
- أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة بيروت، ط١، ١٩٧٦م.
- أبو العباس أحمد بن شكيل الأندلسي (شاعر شريش)، تقديم وتحقيق: د. حياة قارة، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٨م.
- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين بكار، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م.
- أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطى، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٨م.
- الإحاطة في أخبار غرناطة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد المعروف بلسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ.

- أدب الكاتب، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٤، ١٩٦٣م.
- أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ط٣، ١٩٣٧م.
- أساس البلاغة، لأبي القاسم محمود بن عمر بن أحمد جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سورية - حلب، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- الاشتقاق، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت٣٢١هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١م.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧١م.
- الإضاءة المسرحية، شكري عبد الوهاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- إعلام أهل العلم والدين بأحوال دولة المرابطين، د. علي محمد الصلابي، دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (ت١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م.
- الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فنية)، د. محمد عويد الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- الألوان في القرآن الكريم، عبد المنعم الهاشمي، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.

- ألوان من الجمال والغزل، د. عبد العزيز جادو، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨م.
- الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي، مطبعة الكندي، حلب، ط١، ١٩٨٣م.
- الأنوار ومحاسن الأشعار، لأبي الحسن علي بن محمد بن المطهر العدوي المعروف بالشمشاطي (ت٣٧٧هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٧م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر المعروف بجلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، شرح وتعليق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.

(ب)

- البديع في وصف الربيع، لأبي الوليد إسماعيل بن عامر الحميري (ت٤٤٠ هـ)، اعتنى بتصحيحه الأستاذ هنري بيريس، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- البطولة في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٨٤م.
- البطولة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. مؤيد اليوزبكي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.
- البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط١٠، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
- البناء الفني في شعر الهذليين (دراسة تحليلية)، د. إياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.
- البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر (عصر ملوك الطوائف)، د. سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.

- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥ هـ)، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ١٩٦٨م.

(ت)

- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الملقب بمرتضى الزبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، (د. ت).
- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٠م.
- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٦٢م.
- تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل جنثالث بالنثيا، نقله عن الاسبانية: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م.
- تزيين الأسواق في أخبار العشّاق، داود بن عمر الأنطاكي (ت١٠٠٨ هـ)، دار حمد ومحيو، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٢م.
- تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، د.علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.
- التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

(ث)

- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (٤٢٩ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.

(ج)

- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.
- جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت٣٢١ هـ)، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، ط١، ١٤٢١هـ.

(ح)

- الحب العذري عند العرب، د. شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
- الحب المثالي عند العرب، د. يوسف خليف، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
- الحيوان في الأدب العربي، شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية - عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

(خ)

- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (٣٩٢ هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (د. ت).
- الخيال الأدبي، نورثروب فراي، ترجمة: حنّا عبود، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٥م.
- الخيال مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جوده نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

(د)

- دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، د. سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
- دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٨٧م.
- دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، جامعة دمشق، ١٩٦٠م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د.محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أ. د: عياض عبد الرحمن الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م.
- دولة المرابطين في عهد علي بن يوسف بن تاشفين (دراسة سياسية وحضارية)، سلامة محمد سلمان الهرفي، دار الندوة الجديدة، بيروت ـ لبنان، ١٩٨٥م.
- ديوان ابن الأبار (ت٦٥٨هـ)، قراءة وتعليق: د. عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر ـ تونس، ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر، ط٢، ١٩٨٥م.
- ديوان إبراهيم بن الحاج النميري (ت٧٦٨ هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد عبد الله الهرامة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣م.
- ديوان إبراهيم بن سهل الإشبيلي (ت٦٤٣ هـ)، حققه ورتّبه: د. محمد فرج دغيم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشّحاته: أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (ت٥٢٥هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.
- ديوان ابن بقيّ الأندلسي (ت٥٤٠هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد مجيد السعيد، دار كوثا، دمشق، ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان البوصيري (ت٦٩٦هـ)، تحقيق: محمد سيد گيلاني، مكتبة البابي الحلبي، ط٢، ١٩٧٣م.

- ديوان ابن الجزار السرقسطي ت٥١٥هـ، المسمى: روضة المَحاسن وعُمدة المُحاسِن، صنعة أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن مطروح السرقسطي (ت٦٠٦ هـ)، تحقيق ودراسة: د. منجد مصطفى بهجت، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٨م.
- ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي (شاعر المديح النبوي في القرن السابع الهجري، جمع وتحقيق ودراسة: د. منجد مصطفى بهجت، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٩٠م.
- ديوان أبي الحسن الششتري، شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب، حققه وعلّق عليه: د. علي سامي النشار، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط١، ١٩٦٠م.
- ديوان ابن حمديس (ت٥٢٧هـ)، صححه وقدّم له: د. إحسان عباس، دار صادر ـ دار بيروت، بيروت، ١٩٦٠م.
- ديوان ابن خاتمة الأنصاري (ت٧٧٠هـ)، حققه وقدّم له: د. محمد رضوان الداية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الجمهورية العربية السورية، ط١، ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م.
- ديوان ابن خفاجة (ت٥٣٣هـ)، تحقيق: د. سيد غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩م.
- ديوان الرصافي البلنسي (ت٥٧٢هـ)، جمعه وقدم له: د. إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م.
- ديوان ابن الزقاق البلنسي (ت٥٣٠هـ)، تحقيق: عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، ١٩٦٥م.
- ديوان ابن زمرك الأندلسي (ت٧٩٧هـ)، حققه وقدم له ووضع فهارسه: د. محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان ابن الصباغ الجذامي (ت بعد ٦٤٨هـ)، تقديم وتحقيق: نور الهدى الكتاني، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣م.

- ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين ابن الخطيب (ت٧٧٦ هـ)، دراسة وتحقيق: د. محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ١٩٧٣م.
- ديوان أبي العباس الجراوي (ت٦٠٩ هـ)، صنعة: د. علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٤م.
- ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي (٨٩٧هـ)، تحقيق: د. جمعة شيخة، ود. محمد الهادي الطرابلسي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، ١٩٨٨هـ.
- ديوان ابن فركون (ت٨٢٠هـ)، تقديم وتعليق: محمد ابن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ط١، ١٩٨٧م.
- ديوان ابن اللبانة الداني (ت٥٠٧هـ)، أ. د: منجد مصطفى بهجت، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، دار التجديد للطباعة والنشر والترجمة، ط٢، ٢٠٠٦م.
- ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، المعروف بـ(مقدمة ابن خلدون)، عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ابن خلدون (ت٨٠٨ هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م.
- ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث (ت٨٢٠ هـ)، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: عبد الله كنون، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٥م.

(ذ)

- ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د.خالد ناجي السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.

(ر)

- الرثاء، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٨٧م.
- رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي، اتّجاهاته ـ خصائصه الفنية، د. مهجة أمين الباشا، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
- الرسم واللون، محي الدين طالو، دار دمشق للنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، طبعة جديدة مزيدة ومنقحة، ٢٠٠٠م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- الروض المعطار في خبر الأقطار، لأبي عبد الله محمد بن عبد المنعم الحميري (ت٩٠٠هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، مؤسسة الناصر للثقافة، ط٢، ١٩٨٠م.

(س)

- سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشاعر المعاصر في البحرين نموذجاً (الجزء الأول بنية الإيقاع)، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٢م.
- سنن ابن ماجه، ابن ماجة أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني (ت٢٧٣ هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، (د. ت).
- سيمياء الضوء في المسرح (بناء نظام إعلامي للإضاءة) د. رياض شهيد الباهلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.

(ش)

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م.
- الشعر الأندلسي في عصر الموحّدين، د. فوزي سعد عيسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٩م.
- الشعر الأندلسي في عهد بني الأحمر ـ صور جهادية بطولية، د. رعد ناصر الوائلي، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط١، ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م.
- الشعر الأندلسي في القرن التاسع الهجري (موضوعاته وخصائصه)، قاسم الحسيني، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ـ المغرب، والدار العالمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
- شعر أبي البركات ابن الحاج البلّفيقي (ت٧٧١ هـ)، بعناية: عبد الحميد عبد الله الهرامة، مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، الإمارات، ط١، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م.
- شعر ابن جابر الأندلسي محمد بن أحمد بن علي الضرير (ت٧٨٠ هـ)، صنعه: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٤٢٨ هـ ـ ٢٠٠٧م.
- الشعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته الفنية، سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.
- شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي (ت٥٧٠ هـ)، جمع وتوثيق ودراسة: د. علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب بالقاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
- شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي، د. نادر مصاروه، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٩ هـ ـ ٢٠٠٨م.
- الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، د. محمد مجيد السعيد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.

- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.

(ص)

- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت٢٦١ هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ت).
- صوت الشاعر الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م.
- الصورة الشعرية، سي - دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني - دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنية)، د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٩م.

(ط)

- الطبيعة في الشعر الأندلسي، د. جودت الركابي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩م.

- الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبو سويلم، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٣م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (٧٤٩ هـ)، طبعة كاملة في مجلد واحد، مراجعة وضبط وتحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

(ع)

- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شرح: ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت ـ لبنان، (د. ت).
- العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي (٣٢٨ هـ)، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.
- علم أساليب البيان، د.غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٣م.
- علم اللغة، د. عبد الله عبد الحميد، ود. عبد الله علي مصطفى، ليبيا، ١٩٩٧م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

(غ)

- الغزل عند العرب، حسان أبو رحاب، مطبعة مصر، القاهرة، ط١، ١٣٦٦ هـ ـ ١٩٤٧م.

(ف)

- فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، د. حكمة علي الأوسي، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، ١٩٧١م.
- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري (٤٤٩هـ)، ضبطه وفسّر غريبه: محمد حسن زناتي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د. ت).
- فقه اللغة وسرّ العربية، عبد الملك بن محمد ين إسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠٢م.
- فلسفة الألوان، د. إياد محمد الصقر، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط١، ٢٠١٠م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧م.
- فنّ المديح وتطوّره في الشعر العربي، أحمد أبو حاقة، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٢م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١١، ١٩٨٧م.
- في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٦م.
- في سبيل موسوعة علمية، د. أحمد زكي، دار الشروق، (د. ت).

(ق)

- القافية في العروض والأدب، د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
- قصائد ومقطعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٢م.

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- قصيدة المديح في الأندلس وقضاياها الموضوعية والفنية (عصر الطوائف والمرابطين)، د. أشرف محمود أبو النجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٣م.
- القوافي، لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (٢١٥ هـ)، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، لبنان، ط١، ١٩٧٤م.
- القوافي، لأبي يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن التنوخي (٤٨٧هـ)، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ط٢، ١٩٧٨م.
- القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، شكري عبد الوهاب، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٨.

(ك)

- كتاب الصناعتين، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥ هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية ـ عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٩٥٢م.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تحقيق: د.مهدي المخزومي، د.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د. ت).
- كتاب مختصر تهذيب الألفاظ، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق ابن السكيت (ت٢٤٤هـ)، وقف على طبعه: لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٧م.
- كتاب الملمّع، صنعة أبي عبد الله الحسين بن علي الذمري (ت٣٨٥ هـ)، لذمري، تحقيق: وجيهة أحمد السطل، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٣٩٦هـ ـ ١٩٧٦م.
- كتاب المنزلات ـ منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.

(ل)

- لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي (٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، (د. ت).
- لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة، د. صادق حسين كنيج، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ديوان الوقف السني، جمهورية العراق، ط١، ١٤٢٩٨ هـ ـ ٢٠٠٨م.
- اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، محمد كنّوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
- اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، د. محمد كشاش، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م.
- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢م.
- اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، د. أحمد مقبل محمد المنصوري، إصدارات وزارة السياحة والثقافة، صنعاء، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.
- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ـ قراءة ميثولوجية، إبراهيم محمد علي، جروس برس، طرابلس ـ لبنان، ط١، ٢٠٠١م.
- اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، د. فاتن عبد الجبار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠٠٩ ـ ٢٠١٠م.
- اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجاً)، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

(م)

- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهانى (ت٥٠٢ هـ)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ.

- محطات أندلسية، دراسات في التاريخ والأدب والفن الأندلسي: محمد حسن قجّه، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- المخصص، لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
- المدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع للهجرة، د. ناظم رشيد، دار آفاق عربية، بغداد، ط١، ١٤٢٢هـ.
- المديح، سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٩٢م.
- مرايا التخييل الشعري، أ. د: محمد صابر عبيد، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م.
- مرج الكحل الأندلسي (ت٦٣٤هـ)، سيرته وشعره، د. صلاح جرار، دار البشير، عمّان، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٥٥م.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- مظهر النور الباصر، جمع أبي الحسين ابن فركون (ت٨٢٠هـ)، إعداد: محمد ابن شريفة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
- المعجب في تلخيص أخبار المغرب، محيي الدين عبد الواحد بن علي المراكشي (٦٤٧ هـ)، تحقيق: محمد سعيد العريان، ومحمد محمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط١، ١٣٦٨هـ.
- معجم أعلام شعراء المدح النبوي، محمد أحمد درنيقة، تقديم: ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال، ط١، (د. ت).
- معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية التربية، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، د. هدى شوكت بهنام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
- المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤ ـ ٨٩٧ هـ)، د. محمد عويد محمد ساير الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م.
- الملابس العربية في الشعر الجاهلي، د. يحيى الجبوري، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٩م.
- ملامح الشعر الأندلسي، د. عمر الدقاق، دار الشرق العربي، سوريا، (د. ت).
- من المشرق والمغرب بحوث في الأدب، د. شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجنّي (٦٨٤ هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
- موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٠٥ ـ ٢٠٠٦م.
- موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ط٥، ١٩٨١م.
- موسيقى الشعر العربي، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.
- موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات)، د. مدحت الجيار، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٥م.

(ن)

- نظرية اللون، د. يحيى حمودة، ١٩٨١م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأبي العباس أحمد بن محمد المقري التلمساني (١٠٤١هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.
- النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- النقد الفني، د. نبيل راغب، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د. ت).

(و)

- الواقعية اللونية، قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، د. صلاح عثمان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م.
- وصف الحيوان في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د. حازم عبد الله خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- الوصف عند امرئ القيس (دراسة تحليلية)، نصر الدين فارس، دار المعارف، حمص، ط١، ١٩٨٨م.

(الرسائل والأطاريح الجامعية)

- البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩م.
- الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، أحمد حاجم محمد (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- اللون في الشعر الجاهلي، صباح عودة عبد القادر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، ١٩٩٨م.
- اللون في شعر الهذليين، كتائب حسن عبود الدوري، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- اللون في القرآن الكريم دراسة لغوية نحوية دلالية، نضال حسن سلمان، (أطروحة دكتوراه)، كلية القائد لتربية البنات، جامعة الكوفة، ١٩٩٧م.

(البحوث والدوريات)

- الأداء باللون في شعر سحيم عبد بني الحسحاس، أ. د: محمود عبد الله الجادر، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، المجلد: ٢٧، العدد: ٤، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- التعبير عن اللون في الشعر العربي القديم، د. وولف ديتريش فيشر، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، العدد: ٨، صفر ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م.
- تعبيرية اللون في شعر عنترة، جاسم محمد صالح، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي، جدة، العدد: ٢، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

- جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى ربابعة، مجلة جرش للبحوث والدراسات، جامعة جرش، المجلد: ٢، العدد: ٢، حزيران ١٩٩٨م.
- جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، د. عدنان محمود عبيدات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد: ٨٠، الجزء (٢).
- دلالة الألوان في آيات القرآن، د. أحمد عطية السعودي، مجلة الحكمة، العدد: ٢٠، ١٤٢١هـ.
- دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، د. عياض عبد الرحمن أمين الدوري، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج: ١، المجلد: ٥٠، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣م.
- ديوان سعد الدين بن عربي الأندلسي (ت٦٥٦ هـ)، د. محسن جمال الدين، مجلة المورد، المجلد: ٢، العدد: ٢، ١٩٧٣م.
- رمزية الألوان في الشعر المأتمي، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، العدد: ١٠٨، حزيران ٢٠٠٤م.
- شاعرية الألوان عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، المجلد: ٥، العدد: ٢، ١٩٨٥م.
- شعر أبي البقاء الرندي (٦٠١ - ٦٨٤ هـ)، جمع وتحقيق: د. إنقاذ عطا الله محسن العاني، مجلة الأستاذ، كلية التربية ابن رشد، العدد: ٢٥، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
- شعر أبي جعفر الرعيني (ت٧٧٩هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: د. فراس عبد الرحمن النجار، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، العدد السابع، ٢٠٠٧م.
- شعر أبي جعفر بن سعيد الأندلسي (ت٥٥٩ هـ)، صنعة، د. أحمد حاجم الربيعي، مجلة المورد، المجلد: ٢١، العدد: ١، ١٩٩٣م.
- شعر الشريف السبتي الغرناطي (ت٧٦٠ هـ)، جمع ودراسة وتحقيق: محمد هيثم غرّة، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد: ٩٧، ٢٠٠٥م.
- شعر صفوان بن إدريس المرسي (ت٥٩٨هـ)، د. أحمد حاجم الربيعي، مجلة كلية التربية - الجامعة المستنصرية، ع: ١ و ٢، ٢٠٠١م، القسم الأول والثاني.
- شعر أبي عامر بن مسلمة (ت٥١١ هـ)، صنعة: د. هدى شوكت بهنام، مجلة المورد، المجلد: ١٨، العدد: ٢، ١٩٨٩م.

- شعر عبد المجيد بن عبدون اليابري (ت٥٢٧ هـ)، جمع وتحقيق: د. نزهة جعفر حسن الموسوي، مجلة التربية والعلم، المجلد: ٩، العدد: ٢، ٢٠٠٢م.
- شعر أبي عثمان سعيد بن حكم (٦٠١ ـ ٦٨٠ هـ) وما وصل إلينا من توشيحه ونثره، صنعة وتوثيق ودراسة: د. محمد عويد الساير، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، المجلد: ٣، العدد: ٩، ٢٠٠٧م.
- شعر أبي علي بن كسرى المالقي المتوفى (٦٠٣ أو ٦٠٤ هـ)، د. سليمان القرشي، مجلة الذخائر، بيروت، العددان: ١١و١٢، صيف ـ خريف، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٣م.
- شعر ابن ليون التجيبي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، د. هدى شوكت بهنام، مجلة المورد، المجلد:٣٠، العدد: ٤، ٢٠٠٢م، القسم الأول.
- شعر ابن ليون التجيبي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، د. هدى شوكت بهنام، مجلة المورد، المجلد:٣١، العدد: ٣ و ٤، ٢٠٠٤م، القسم الثاني.
- ابن عسكر الغساني المالقي (ت٦٣٦هـ) حياته وآثاره، د. محمد بن عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣٣، العدد: ٤، ٢٠٠٦م.
- ما لم ينشر من شعر أبي البقاء الرندي (ت٦٨٤ هـ)، صنعة: د. محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣٥، العدد: ٢، ٢٠٠٥م.
- المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي (ت٥٢٥ هـ)، محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣٠، العدد: ٣، ٢٠٠٢م.
- المستدرك على شعر ابن جبير (ت٦١٤هـ)، د. محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد: ٣١، العدد: ٢، ٢٠٠٤م.
- النظرية التوليدية ومناهج البحث عند جومسكي، د. عبد السلام المسدي، مجلة الفكر المعاصر، عدد: ٤، السنة الثالثة، الجزائر، ١٩٧٨م.