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.