جماليات الصورة اللونية في شعر ابن صارة الأندلسي

د. مثنى عبدالله محمد علي

جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم الانسانية

تاريخ الاستلام تاريخ القبول

٢٠١٣/٤/٣ ٢٠١٣/٦/٣٠

الملخص

تشكل هذه الدراسة واحدة من تلك الدراسات اللونية التي ترصد المواقف الجمالية التي تكون النص، وهي تحاول استنطاق دلالة الألوان وجماليتها داخل النص الشعري؛ لأن دخول الألوان في نشاطات الإنسان جاء مصاحباً للفنون عامة والأدب خاصة، فالأدب نشاط إنساني محض، وقد عُني الشعراء عناية كبيرة بالألوان، مما أدى الى زيادة الأهمية المرسومة لها، فضلاً عن رسم أفكار متنوعة من خلال الألوان التي تتعالق مع العناصر الأخرى لتشكل نصاً أدبياً ذا موقف جمالي.

إن للسياق الشعري دوراً بارزاً في الكشف عن دلالة اللون الجمالية من خلال تفاعل الدلالة اللونية مع دلالتها البصرية مع دلالات أخرى جمالية ونفسية ووجدانية تمثل مواقف متنوعة انعكاساً لما يجول في خاطر ابن صارة الأندلسي وما يرى في الحياة من وجهة نظرهِ لإكمال مسيرتهِ الشعرية، وهذا يترجم الحالة النفسية الموجودة عنده.

- في التكوين الصوري

تعد الصورة إحدى الوسائل الفنية المهمة التي يعتمد عليها الشاعر – المبدع – في نقل تجربته الشعرية، فقد أهتم الباحثون – القدامى والمحدثون – بدراسة الصورة ومفهومها، وذلك لوعيهم الكبير بأهميتها، ولكونها عماد الشعر وقوامه، فضلاً عن كونها – الصورة – الجزء الأكثر فنية في بنية القصيدة الذي لا يمكن أن ينفصل أو يتخلخل توازنه مع الأجزاء الأخرى.

تَرد الصورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيأته وعلى معنى صفته، وذلك كما ذكرها صاحب اللسان بقوله: ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته في أسماء الله تعالى المصور، الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها(١).

إن الصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصورة التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات والعبارات، أما إلى تجربة ما، أو إلى انطباع حسي فهي تعني "مجموعة من الصيغ اللغوية التي تستعمل من أجل تمثيل الأشياء والأفكار المجردة تمثيلاً وصفياً" (٢).

إن مفهوم الصورة قديم، إذ ذكره عبد القاهر الجرجاني بقوله: "وأعلم أن قولنا الصورة إنما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"(٣) فالصورة في هذا المفهوم تكون محصلة كل إدراك يصل إليه الذهن البشري، إذن فهي في ذاتها ليست عملية تشكيل محضة، بل هي "قوة خاصة تدفع الشاعر الى تجديد العالم عن طريق أسلوب الصورة المتخيلة، أي أن وعي الشاعر يقصد العالم الخارجي على مستوى الخيال، الذي فيه تلتقي الدهشة الطفولية بالرؤية المتألقة للعالم الخارجي في اللحظة الحاضرة بحيث تنصهر على دهشة الشاعر ورؤيته المتألقة في روحه في وحدة ما هوية هذه الوحدة في روحه التي يجلبها الشاعر الى النور في الصورة الشعرية "(٤) ، أي أن الصورة تركيبة عقلية تنتمي الى عالم الفكرة أكثر من انتمائها الى الواقع.

وبما أن الصورة هي التي تنقل تجربة الشاعر فإنها تستمد وجودها من موضوعات الحياة التي يعيشها الشاعر – المبدع – ليخلق بوساطتها عالماً جديداً مغايراً للواقع؛ لأن علم الفن "مبني على أساس تقويض العالم وهدم معالمه، وبناء عالم شعري خاص على أنقاضه، وفق ما

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة صور.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبه كامل المهندس: ١٢٧ .

(٣) دلائل الأعجاز: ٣٦.

(٤) جاستون باشلار ، جماليات الصورة، د.غادة الامام: ٣٧٤.

تمليه التجربة الشعورية والفكرية للنص الشعري بوساطة الخيال الفعال الذي يعمل على استنفار كينونة الأشياء ليبني منها متحد الأجزاء "[١] .

إن الإنسان تربطه علاقة تأثير وتأثر بالكون ويظهر تأثيره بعالم المحسوسات بشكل فعال، وعلى هذا تكون فاعلية الصورة عالية كلما كانت قدرتها على تحريك الإحساسات وإثارة الخيال، كونها تمثل الموضوع داخل الذات فهي بذلك مرآة تقتضي فيها الحاجة التي يتمثلها الشعور، وفكرة التصوير لا يمكن التعامل معها على أنماط الاستعارة والتشبيه فحسب، وإنما هي أشمل وأعم، فأسلوب التصوير يقوم على الخيال والوجدان والعقل والرؤية؛ لأن ذلك يبرز طبيعته الحسية أبرازاً ناضجاً[٢].

وبما أن الصورة تعد تشكيلاً لغوياً، يكوّنها خيال المبدع في معطيات متعددة؛ لذلك فإن الشاعر يحاول أن لا يقدم الصورة على هيئتها بل يستخدم عناصر تعبيرية "لا تواجه الفكر مباشرةً وإنما يخاطبها من وراء حجبا وتفضي إليها بأساليب أنيقة مختارة وبسبل طريفة، وهنا يكمن سر الإبداع الفني وأن هذه الأساليب والسبل تتصل بخيال الشاعر وإحساسه، وبهذا الحوار الخفي ينقل الموضوع من صفته الطبيعية العادية الى رفعة الفن وتصوغه صوغاً ممتازا"[٣]، أي أنها لا تنقل إلينا الاستجابة الانفعالية للشاعر فقط، بل تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر نقلاً تصويرياً، تتداخل فيه القيم الفنية بالقيم الموضوعية، ودور الشاعر يبرز من خلال رهافة حسه وسعة خياله، فهو ينظر الى الأشياء من حيث هي كل الأجزاء، وهذا يحقق لديه الجمال عبر الخيال، عن طريق الجمع بين الأشياء المتفرقة، وعن طريق ايجاد العلاقات الخفية بين هذه الأشياء، ومن خلال التعامل معها على وفق تحريك إحساس المتلقي، وهكذا فالصورة الشعرية تحيل المتلقي الى مثير لتكوّن له أفقاً شعرياً؛ لذلك فهي لا تعيده مباشرةً إلى الغرض مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه فتبرز له جانباً وتخفي جانباً حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي جاهداً يتأمل الصورة ويستقبلها [٤]. إذن لا بد للصورة من أن تخلق استجابة لدى المتلقي وهذه الاستجابة تجعل المتلقي مشاركاً في إبداع النص مع مبدعه الأول أي الشاعر، وإلا أصبحت جامدة لا حياة فيها وغير قادرة على أن تشرك المتلقي معها، فتحجب استقبال النص من لدن المتلقي، إذ تكمن أهمية الصورة في طريقة إثارة المتلقي وشد انتباهه فهي "تفرض علينا نوعاً من الانتباه

(١) أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، د.محمد صابر عبيد: ١٣٠.
(٢) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور: ٣٢١.
(٣) دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي: ٢٢٦.
(٤) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٩٧.

للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع المعنى ونتأثر به"[١]، وبها تتلون تجربة الشاعر وتحقق تأثيرها في المتلقي؛ لكونها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة؛ لأنها جزء من التجربة[٢]، فهي "رؤية فكرية أو عاطفية في لحظة من الزمن، لئن تجردت من فعلها الرؤيوي أغلقت دوننا أبوب الواقعا، لكونها قائمة على انفعال سطحي عابر"[٣]، فوجودها – الصورة – في القصيدة يضفي نوعاً من السحر فهي "أشبه بسلسلة من المرايا الموضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[٤]، وذلك لبعدها عن "الأداء المباشر وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التأثير"[٥]، ولما كان الشاعر يقصد من وراء قوله التأثير في المتلقي، كانت الصورة من أهم مقومات تحقيق غرضه؛ ذلك لما تضفيه من حيوية وإثراء للنص الشعري.

إذ تحتل الصورة الشعرية حيزاً مهماً في بنية النص، فضلاً عن كونها تشكل مفاتيح متعددة للعالم الشعري "فهي المجال الأساسي للرؤية الشعرية، لأنها تشكل مسار هذه الرؤية، إذ يصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد، أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري، فيتم توحيد جزئيات الصورة المتعددة في لوحة شاملة تشكل حيزاً أساسياً في بنية القصيدة؛ لذلك تصبح دراسة الصورة مدخلاً لدراسة البنية الشعرية"[٦]، فالصورة وفق هذا الفهم "هي التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل، واكتساب المادة من حيث كونها قوة صرفة حققت وجودها النهائي، وهذه القوة قبل التشكيل هي مادة وماهية، وعند التشكيل أصبحت الصورة"[٧]، أي أن عمل الشاعر والرسام يتشابه الى حد ما في صنع الصورة.

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٩٨.

(٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال: ٤٤٢.

(٣) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع ابي نواس، ساسين عساف: ٢٧.

(٤) الصورة الشعرية، سي – دي – لويس: ٩٠-٩١.

(٥) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د.صالح ابو اصبع: ٣٢.

(٦) دراسات في نقد الشعر، الياس خوري: ١٧٢-١٧٣ .

(٧) الصورة في التشكيل الشعري، د.سمير الدليمي: ١٥.

*** الصورة بين الشعر والرسم**

لو جئنا نبحث عن الشبه بين الشاعر والرسام، لوجدنا أن الشبه يكمن من خلال قدرتهما على إثارة إحساس وتخيل المتلقي، فنلحظ "أن كلاً من الشاعر والرسام بطريقته الحسية في التقديم وبخاصة في صياغة مادته يمكن أن يحدث تأثيراً خاصاً في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المتحاكيات في أوهامهم وحواسهم تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال". (١) أي أن هناك علاقة وثيقة ما بين عمل الشاعر والرسام، إذ ذكر ذلك الجاحظ حين قال: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير" (٢)، فالشاعر يحاول أن يجسد فكرته في القصيدة والرسام في الصورة، والقصيدة والصورة هما الوسيلتان الموضوعيتان اللتان تُنقل عن طريقهما رسالة الفنان الى العالم، فضلاً عن أن الأجسام بخواصها المرئية تكون موضوعات خاصة بالرسم، والأحداث هي موضوعات خاصة بالشعر (٣)، وأن الرسم شعر صامت وإن الشعر رسم رسم ناطق (٤)، لأن الرسام والشاعر لا يعبران عن التفاصيل المادية لعالم الواقع ولكنهما يعبران يعبران عن حالتهما الفكرية الخاصة.

يبدو أن علاقة الشعر والرسم كانت ذات طبيعة جدلية بين الفنين من تلاحم في المقومات الفنية العامة وطبيعة الأداء. فربط الشعر بالرسم يؤدي الى افتراض فحواه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً (٥)، وذلك إن مادة كل منهما ذات صلة بالحواس فـ"عندما يقومان يقومان بفعل المحاكاة سواء كانت لمعنوي مجرد أو لمادي محسوس فإنهما يخاطبان الإحساس والمخيلة ويجسمان الأشياء والأفكار في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها، إما عن طريق الباصرة – كما في الرسم – وأما عن طريق العقل والمخيلة – كما في حالة الشاعر –" (٦).

فالصورة في الرسم والشعر لا تتمخض عن تأثير حاسة واحدة بل هي نتيجة كل الحواس وكل الملكات، وحسب كيفية تدخل حساسة في العملية الداخلية للتشكيل الصوري (٧).

ويظهر من القول السابق أن ثمة صلة ما بين الشاعر والرسام، ويمكن تحديد تلك الصلة من خلال مجالين رئيسين: الصورة واللون، واللون في الفن دلالة مادية ودلالة معنوية، أما

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٤١.

(٢) الحيوان: ٣/ ١٣٢.

(٣) ينظر: صناعة الأدب، ر.أ.سكوت جيمس: ١٥١-١٥٤.

(٤) ينظر: الشعر والرسم، فرانكلين ر.روجز: ٤٦.

(٥) ينظر: اللون في شعر نزار قباني: ١٦.

(٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٤٥ .

(٧) ينظر: مرايا المتخيل الشعري، د.محمد صابر عبيد: ١٣٥.

الدلالة المادية فتبدو واضحة على الرسم، إما الدلالة المعنوية فتكون في الشعر، فالرسم أدواته الأصباغ والفرشاة، أما الشاعر فأداته الكلمات التي يرسم صورة من خلالها، وهذا القول يؤكد على عمق الصلة بينهما حتى أدى ذلك الى أن عدداً من الدارسين لم يفرقوا بين "الشعر والرسم وما بين الصورة الثابتة والصورة المتحركة في بيت شعر أو الأبيات الشعرية"(١)، غير أن الصورة تظهر في الشعر ضمن خطابه الذي تظهر فيه الفعالية التصويرية بأقصى درجاتها وإن كان يقوم أصلاً على الإيحاءات بالكلمات وهي نقطة يتفوق فيها الشعر على الرسم(٢)، في حين تظهر – الصورة – في التصوير عندما يضع أشكاله أمام العين على نحو واقعي وهنا نقطة التداخل، لأن "صورة الشاعر تفتقد الى التشابه ولا تنفذ الى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير"(٣)، أي أن الصورة الشعرية ترتقي إلى مرتبة الوجدان الشاعري وإلى الحياة الجمالية.

ل في الصورة اللونية

لا يمكن إغفال أثر اللون في الرسم وأهميته بأي حال من الاحوال، وأما في مجال الشعر، فاللون مرتبط بطبيعة اللغة وإيحاءاتها بوصفها أداة الشاعر الفنية ووسيلة تعبيره وعن طريق اللغة يحيل الشاعر تجربته الى وجود فني، "إذ يسهم تأثير الفعل اللوني في إضفاء قدرات جديدة من الآثار وتوسيع القابليات التشكيلية لهيكل النص خدمة للصورة الشعرية"(٤)، أي أن اللون مرتبط بالحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، إذ يمكن عد الألوان "ظاهرة الصورة المعبر عنها، والخيال المركب يستطيع بقدرته الخاصة التأليف بين الأشياء والألوان والأحاسيس فيبدع الصورة مستفيداً من التعاقب والحركة في الزمان ومن التشكيلية في المكان، وقد تكون الألوان رموزاً الى معانٍ معينة"(٥).

أما أدبية الألوان فهي الغور في خفايا وأسرار الألوان ضمن النص الأدبي ولا سيما الشعر، إذ أهتم بها على نحو واسع وشامل، إذ إن لكل شاعر روضته الخاصة لزراعة ورود ملونة فيها، لذلك تحمل كل قصيدة جمالها ولوحتها الملونة، وقد تأتي المقدرة في نور داخلي انبعث من عين الشاعر ليضيء الأشياء بالألوان مع ملاحظة أن للألوان مصادرها أمام عيني

---

(١) الصورة في التشكيل الشعري: ٦٨.

(٢) ينظر: نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي: ٩٣.

(٣) المصدر نفسه: ٤٧ .

(٤) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، د.محمد صابر عبيد: ١٦٩.

(٥) الصورة في التشكيل الشعري: ٦٧.

الشاعر، إذ كانت لها منزلتها في التعبير الشعري[١]، وإن الذي يساعد الشاعر أيضاً هو أن الشعر يعد قيمة جمالية في ذاته وهو وسيلة من وسائل تأصيل إبداعه[٢].

إن اللون يمثل جزءاً أساساً من نسيج وتشكيل النص الشعري، ومن هذا المنطلق اكتسب أهميته في الشعر، على الرغم من أنه "عنصر أقرب ما يكون الى عالم الرسم، فإنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور هو بهذا يتحول الى مؤشر أو دال حيث يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية"[٣]، كما وهو يمثل بنية أساسية في تشكيل اللوحة في القصيدة الشعرية، فاللون يحمل قدراً كبيراً من العناصر الجمالية واضاءات دالة تعطي أبعاداً وقيماً فنية للوحة في القصيدة الشعرية والقصيدة بشكل كلي[٤]، فضلاً عن أن اللون يعد واحداً من ركائز الفنون البصرية التي تقوم على ترابط علاقات وبنى تكوينية تربطها علاقات متراصة، إذ يأتي في مقدمة تلك العناصر، ويعد من أهم ركائز الانجاز لكل تلك الفعاليات، كونه العنصر الأكثر فاعلية، الذي من خلاله يظهر الفعل الفني الذي يشير الى الحقل الإبداعي فضلاً عن امتلاكه جانب الإسهام في جميع الفعاليات التي يقررها الفنان[٥]، إن اللون أحد المحسوسات المكونة للصورة، لكنه يتقدم على غيره من المحسوسات، وتكون له دلالات وإيحاءات ورموز تفوق سائر المحسوسات[٦]، إذن اللون "هو "هو إحساس يثير فينا حركة جمالية ناتجة عن اتصاله المباشر بنا بوساطة ذبذباته المحسوسة وإتصاله غير المباشر عن طريق الحركة الذهنية المثارة في الكلمات المستودعة والمنشودة بصفة إنتاجية في المبدع الفني، وهي اللوحة التصويرية في القصيدة الشعرية، وهو بهذا يعد المولد للصورة والمحقق لها تشكيلاً، ذلك لأنه يعد انفعالاً وجدانياً من خلال الإحساس به في أثناء رسم الشاعر للوحته الفنية لا بصفة التجريد ورمزية اللون بل بدلالاته الجمالية التي تساعد على الإدراك الأكمل لمكونات الصورة اللونية في التشكيل الشعري"[٧].

كما يسهم تأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساس في إضفاء قدرات جديدة لإثارة التوسع وتوسيع القابليات التشكيلية الجمالية لهيكل النص خدمة للصور الشعرية، إذ إن قوة الصورة

---

(١) ينظر: التلقي والنص الشعري، ذياب شاهين: ٩٩-١٠٠ .

(٢) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب: ١٢١.

(٣) جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى موسى ربابعة: ١١.

(٤) ينظر: اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة: ١٣.

(٥) ينظر: التباين اللوني ودوره في اظهار الحركة في الفن البصري، د.عباس جاسم الربيعي: الربيعي: ٦-٧ .

(٦) ينظر: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د. يوسف حسن نوفل: ٢٢٥.

(٧) الصورة اللونية في الشعر الاندلسي، د.صالح ويس: ١٤.

الشعرية كما يقول سي – دي – لويس: "تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية"[١]، ويأتي هذا بسبب طبيعة اللون وقدرته على نقل الاحساس والتأثير في متلقيه فهو "مظهر من مظاهر الحياة الجمالية والمعنوية والحسية التي فيها أثرها في مشاعر الانسان وحياته النفسية وإحساسه باللذة في الحياة، إذ ينعش فيه العواطف ويوقظ لنا المشاعر ويثير الخيال"[٢].

إن أنظمة اللون تحويلية ومتغايرة لمعايير ثابتة في المقياس التأثري والحركي، بل تعتمد حساسية اللون وتفعيل مراياه في ارتباطه بدرجة حساسية الحال الشعرية ووضع البصمات الجمالية على مكانتها[٣]، إذ أصبحت الألوان مرايا تنعكس فيها سريرة الشاعر وتقلباته الانفعالية بين فرح وحزن واستحسان واستهجان، فضلاً عن كونها تشارك في خلق إيقاع بصري قائم عل تكرار الألوان وطريقة تشكيلها في القصيدة، والتناغم الموجود بين إيقاع الألوان الموجودة داخل النص الشعري، وهذا يقودنا الى القول إن القصيدة الخالية من الألوان تضاهي عالماً وجسداً بلا أرواح، لذلك كانت الألوان موضع اهتمام النقاد في إظهار جماليته داخل النص الشعري[٤]، فضلاً عن تنويعاته المختلفة التي تكشف عن جماليات غنية لمرايا اللون.

ويبدو لي أن الصورة اللونية عند ابن صارة[B] جاءت على عدة أنماط مختلفة وباستطاعتنا تناولها من خلال عدة محاور، يمكن من خلالها أن نصل الى الدلالات الحقيقة لجماليات الصورة اللونية داخل السياق الشعري، وهذه الأنماط:

١- صورة النار.
٢- صورة الإنسان المهجو.
٣- صور لونية أخرى.

---

(١) الصورة الشعرية: ٤٤.
(٢) الصورة اللونية في شعر السياب، شاكر هادي التميمي: ١١٢.
(٣) ينظر: مرايا التخييل الشعري: ٢٢٤.
(٤) ينظر: جماليات اللون في شعر نازك الملائكة، به رى طه مصطفى: ١٩.
[B] لم اشر أية اشارة الى حياة ابن صارة الاندلسي، وذلك لتناول الدكتور مصطفى عوض الكريم حياته بتفصيلٍ وافٍ أغنانا عن ذكرها. ينظر: ابن صارة الاندلسي، حياته وشعره .

أولاً: صورة النار

لقد حظيت صورة النار برافد غني في تشكيلها الجمالي في شعر ابن صارة، إذ اتخذت النار في شعره مكاناً متميزاً، فضلاً عن وجود عدد من المقطوعات الشعرية التي أوقفها ابن صارة على وصف النار، وصور لنا افتتانه واستئناسه بها.

وبما أن الألوان من أهم وسائل التعبير الفني، وعنصراً أساس في تكوين المشاهد التصويرية في الشعر، فهي جزء لا يتجزأ من روح الأشياء في الكون، وقد خضع الشعر كغيره من الفنون الإنسانية للطبيعة وأفاد من ألوانها، وأخذ شاعرنا عن المصورين ألوانهم، فالتأثير في الألوان ما هو إلا استجابة للتعامل النفسي بين المبدع وما تصبه الألوان والأضواء فيه من معانٍ حسية، ومن ذلك قول ابن صارة[1]:

لابنـــةِ الزنـــدِ فـــي الكـــوانين جمـــرُ كالـــدراري فـــي الليلـــةِ الظلمـــاءِ

خبرونـــــي عنهـــــا ولا تَكْـــــذُبُونِي أَلَـــــدِيْها صـــــناعةٌ الكيميـــــاءِ

سَـــــبَكْنَ فَحْمَهَـــــا صـــــفائحُ تبـــــرٍ رَصَـــــعَتْهَا بالفضـــــةِ البيضـــــاءِ

كلمـــــا رفـــــرفَ النســـــيمُ عليهـــــا رَقَصَـــــتْ فـــــي غلالـــــةِ حمـــــراءِ

سَـــــفَرَتْ عـــــن جَبْينِهـــــا فَأَرْتَنَـــــا حَاجَـــــبَ الشـــــمسِ طالعـــــاً بالعشـــــاءِ

لـــــو تَرانَـــــا مـــــن حولِهـــــا قلـــــتَ قـــــومٌ يَتَعَـــــاطَوْنَ اكـــــؤسَ الصـــــهباءِ

يشكل ابن صارة صورته على مستويات عدة تسير مع بعضها لتكتمل الصورة الأساس، فقد جمع عدداً من الألوان ليرسم لنا منظراً يشتد إليه المتلقي، لأن وفرة المصادر اللونية في تشكيل الصورة تحقق للشاعر استخداماً أفضل للون في التعبير، فضلاً عن أنها تظهر قدرته التعبيرية على التعامل مع اللون وهو يشكل صورته بعناية ووضوح[2].

رسم ابن صارة في هذه المقطوعة، صورة النار التي تبدأ بالضياء الذي يظهر وسط الظلام

لابنـــةِ الزنـــدِ فـــي الكـــوانين جمـــرُ كالـــدراري فـــي الليلـــةِ الظلمـــاءِ

فكان الظلام خلفية للصورة، يشبّه جمره الملتهب بالنجوم المتلألئة في الليلة الظلماء، وفي هذه الصورة جمع شاعرنا بين ثلاثة ألوان، فكان اللون الأول في الشطر الأول الأحمر (جمر)، أما في الشطر الثاني في البيت جمع بين متضادين الأصفر والأسود (الدراري، ليلة

---

(١) ابن صارة الأندلسي، حياته وشعره، د.مصطفى عوض الكريم: ٥٧.

(٢) ينظر: تعبيرية اللون في شعر عنترة، جاسم محمد صالح: ٣٧٩.

ظلماء)، فاللون الأصفر يكون في قمة توهجه عند التقائه مع الأسود[١]، فهو يصور للمتلقي حال النار وهي تحيل الفحم الأسود الى جمر أحمر ثم يعلو هذا الجمر الرماد الأبيض، وعبر هذه المجموعة المحددة من الألوان التي يذكرها ابن صارة يبين صورة لونية محددة، جاعلاً اللون العنصر البارز والأساس في تكوين الصورة، ثم ينتقل من الصورة الموجودة في البيت الأول الى سؤال، يبين من خلاله اندهاشه:

خبرونـــــي عنهـــا ولا تَكْـــذِبُونِي ألَـــــدِيْها صـــــناعةٌ الكيميـــــاءِ

فهو يسأل: أهي المالكة – النار – لصناعة الكيمياء؟ لأن السائل يعلم بأن من خواص الكيمياء تحويل الشيء من حالة الى حالة أخرى، وبعد هذا التساؤل يؤكد مرة أخرى على لون النار:

سَـــبَكْنَ فَحْمَهَـــا صـــفائحُ تبـــرٍ رَصَـــعَتْهَا بالفضـــةِ البيضـــاءِ

إذ اجتمعت ثلاثة ألوان كان اللون الأول الأسود (سبكتِ فحمها) واللون الثاني الأصفر (تبر) واللون الأبيض (الفضة البيضاء)، فالشاعر – ابن صارة – " يعلي من قيمة النار ويسمو بصفرتها الفاقعة الى صفرة الذهب، ولكي تبدو هذه الصفرة أكثر بريقاً وانسجاما جعل الرماد الهين المتطاير من احتراقها فضة بيضاء في انسجام بين الصفرة كلون ساخن يناسب النار، والبياض كلون بارد ويناسب الرماد"[٢]، ثم ينتقل ابن صارة بعد هذه الصورة الى صور أخرى، فالشاعر استخدم وسيلة أخرى في رسم صورهِ، إذ شبه النار بالغانية – الراقصة – فكان اللون عنصراً بارزاً في التكوين الصوري، إذ قال:

كلمـــا رفـــرفَ النســـيمُ عليهـــا رَقَصَـــتْ فـــي غلالـــةِ حمـــراءِ

سَـــفَرَتْ عـــن جَبْينِهـــا فَأَرْتَنَـــا حَاجَـــبَ الشـــمسِ طالعـــاً بالعشـــاءِ

لـــو تَرانَـــا مـــن حولِهـــا قلـــتَ قـــومٌ يَتَعَـــاطَوْنَ اكـــؤسَ الصـــهباءِ

لقد جمع ابن صارة بين حركة النسيم وحركة النار المشبهة بالراقصة التي تلبس غلالة حمراء، فضلاً عن ذلك نجد في قوله:

كلمـــا رفـــرفَ النســـيمُ عليهـــا رَقَصَـــتْ فـــي غلالـــةِ حمـــراءِ

(١) ينظر: الالوان نظرياً وعملياً، ابراهيم دمخلي: ١٢٩.

(٢) صورة اللون في الشعر الأندلسي، د.حافظ المغربي: ٢٠٥.

علاقة طردية، فكلما مرَّ من فوقها النسيم ازدادَ توهج النار وازدادَ احمرارها، إذ هي تضيء في الظلام:

سَـــــفَرَتْ عـــــن جَبْينِهِـــــا فَأَرْتْنَـــــا حَاجَـــبَ الشـــمسِ طالعـــاً بالعشـــاءِ

فهو يشبه النار بالمرأة الحسناء المضيئة الوجه، كما أنه قد جمع في البيتين السابقين فضلاً عن فضائهما التشكيلي، بين ثلاثة ألوان، إذ جعل اللون الأحمر مباشرةً، واللون الأصفر بصورة غير مباشرة (الشمس) واللون الأسود (الظلماء) بصورة غير مباشرة أيضاً، وفي استخدام اللون الأحمر بهذه الصورة مع اللونين (الأصفر والأسود) قد أكسب الصورة قيمة تشكيلية من خلال اجتماع الألوان المتضادة (الأصفر والأسود) وهذا يؤكد أن الألوان قادرة على نقل الإحساس العاطفي، إذ توصف الألوان بالكلمات ذاتها التي تنقل بواسطتها الإحساسات فنحن نتحدث عن ألوان زاهية وباعثة على البهجة مثلما نتحدث عن أخرى حزينة[١].

وبعد ذلك ينتقل بنا الشاعر إلى صورة لونية أخرى ليختم مقطوعته:

لـــو تَرانَـــا مـــن حولِهِـــا قلـــتَ قـــومٌ يَتَعَـــــاطَوْنَ اكـــــؤسَ الصـــــهباءِ

فابن صارة يشبه نفسه وصحبه بقوم سكارى يشربون خمرة صهباء (يخالط بياضها حمرة) لم يقف الشاعر هنا بالحمرة مع الدلالة النارية، وإنما جاءت الحمرة الدالة على النارية/ الجنس/ النشوى[٢] ، فضلاً عن ذلك أن الألوان جاءت مع القافية (حمراء، صهباء) وهو أمر حسن صرح به القرطاجني إذ قال: "إذ كلما كان الاسم والوصف في القافية كان أحسن موقعاً وأبلغ شهرة" [٣] .

إن الصورة المرسومة في هذا النص امتازت بالجمالية اللونية، فضلاً عن الحركة المستمرة، وتمثلت الجمالية اللونية في الكثافة اللونية التي طغت على النص فكانت في (سواد الليل، والفحم، وحمرة الجمر، واللهب، والذهب، وبياض الفضة، والشمس، والنجوم، وصهبة الخمرة)، أما الحركة متمثلة في (رفرفة النسيم، ورقص الراقصة) ومع تعدد هذه الصور الجزئية غير أنها مرتبطة مع بعضها في تشكيل هذه الصورة اللونية.

---

(١) ينظر: الرسم كيف نتذوقه، فريدريك فالتر:١٨١ .

(٢) ينظر: صورة اللون في الشعر الاندلسي: ١٩٤.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الادباء: ٣١٨.

وفي مقطوعة أخرى يسهم اللون في التكوين الصوري لصور النار عند ابن صارة، إذ يقول[١]:

جَاءَتْكَ فِي تَنُّورِهَا المَسحورِ زهراءُ فِي حُلَلٍ مِنْ الدِيجورِ

لَمّا تَهَلَّلَ فِي الظلامِ جَبْينُهَا لبسَ الظلامُ بِهَا غلالةَ نورِ

يا حُسْنَها وقد آرْتَمَتْ جَنَباتُها شرراً كمثلِ العسجدِ المنثورِ

والجمرُ فِي خللِ الرمادِ كأنَّه ورد عليه ذريرةُ الكافورِ

فِي ليلة خلنا دجاها أثمدا ونجومَها مَرْضَى عيونِ الحورِ

اعتمد ابن صارة في هذه الصورة على مجموعة من الألوان، مازج بينها في صور متعددة، لتكوين صورة النار، إذ يلتقي في البيت الأول اللون الأبيض والأسود وذلك من خلال قوله:

جَاءَتْكَ فِي تَنُّورِهَا المَسحورِ زهراءُ فِي حُلَلٍ مِنْ الدِيجورِ

مثل اللون الأبيض (الزهراء) واللون الأسود (الديجور)، وعندما يلتقي اللون الأبيض مع الأسود فإنه يظهر بياضاً ناصعاً من خلال نقيضه الأسود، فتظهر قيمة اللون الأبيض فيكون ضوءاً ينير الصورة، تظهر من خلاله قيمة الألوان[٢].

ابن صارة يعود في البيت الثاني ليرسم للمتلقي صورة أخرى تحمل تضاداً لونياً أيضاً، وكان هذا التضاد ما بين اللونين (الأبيض المصفر والأسود) أيضاً، كما جاءَ بصورة غير مباشرة، لكن اللافت للنظر أن البياض غلب السواد على الرغم من أن اللون الاسود طغى على فضاء البيت:

لَمّا تَهَلَّلَ فِي الظلامِ جَبْينُهَا لبسَ الظلامُ بِهَا غلالةَ نورِ

أي أن الظلام (السواد) شغل ثلثي الصورة، وذلك من خلال تكرار لفظة (الظلام) مرتين إلا أن توهج اللون الأبيض المصفر على فضاء هذه الصورة كان أكثر لأن النور بدد الظلام وذلك عن طريق قول الشاعر (لبس الظلام بها غلاله نور) فأصبح النور هو المسيطر على فضاء النص ثم يعود ابن صارة ليرسم صورة أخرى ويبدأ معها معالم هذه الصورة إذ يقول:

يا حسنها وقد ارتمت جنباتها شرراً كمثل العسجد المنثور

---

(١) ابن صارة الاندلسي: ٥٩.

(٢) ينظر: ملامح الفن التشكيلي في الشعر الاندلسي، صالح ويس الجحيشي: ٣٦.

فهو يحاول أن يُلمح للمتلقي موضوع الصورة، وذلك من خلال (شرار جنباتها) فإن ابن صارة اعتمد في هذا البيت على تقنيتي الضوء والظل في تشكيل صورته، فهو يحاول أن ينثر الضوء على مساحة واسعة من فضاء الصورة.

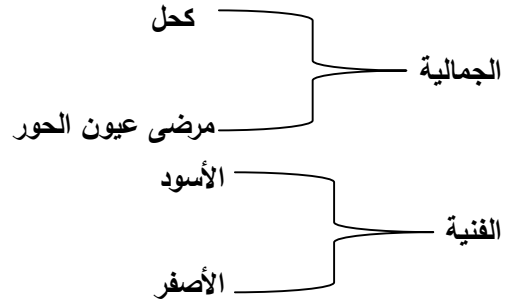
ومن الملاحظ على الأبيات الثلاثة الأولى أن الشاعر – ابن صارة – يتدرج في الضوء، فهو يبدأ بالأبيض (زهراء)، ومن ثم الأبيض المصفر (غلالة نور)، ومن ثم الأصفر (العسجد)، فهو يرسم صورة الضوء بهيئات متغايرة لكل لحظة من لحظات الصورة، وبعد هذه الأبيات الثلاث ينقلنا ابن صارة إلى صلب موضوع الصورة، وذلك من خلال قوله:

والجمرُ في خللِ الرمادِ كأنّه ورد عليه ذريرةُ الكافورِ

ابن صارة يحاول أن يرسم صورة ذهنية للمتلقي، إذ أخذ كل من الجمر والرماد مدلولين الأول: حقيقي، والثاني: ذهني، فهو جعل ما هو حقيقي ذهني وما هو ذهني حقيقي. "فالجمر في اللوحة الحقيقية مثّل الضوء بينما في اللوحة المشبهة بها والمرسومة في مخيلتنا مثل الظل، ليمثل الرماد (الظل) في اللوحة الحقيقية (الضوء) في الكافور ببياضه"[1]، وما هذا التلاعب الصوري إلا للتأكيد على شدة التوهج وتحول الرماد الى ذرات بيضاء متطايرة في فضاء الصورة ، ثم يختم ابن صارة مقطوعته بقوله:

في ليلة خلنا دجاها أثمدا ونجومَها مَرْضَى عيونِ الحورِ

تمثلت القيمة التشكيلية في هذه الصورة من خلال اللون (الأسود)، إذ جعل ابن صارة اللون الأسود فضاءً شكلّ عليه الصورة، فالليلة شديدة السواد غير أنه أكد السواد بالسواد (سواد الليل الدجى أثمد) واضعف الضوء/النور لتزداد قيمة الليلة الجمالية.



وهذا يؤكد لنا أن العمل الفني المنتج عبارة عن "صورة حركية ناتجة عن اندماج عناصر الشكل القابلة للتحول في الصورة المستوعبة بعناصر الشكل القابلة للتحول في صورة الذاكرة لنظام مختلف من الأشياء والاندماج تحت دافع تحويلي في الفنان له من القوة ما ينقل

(١) ينظر: ملامح الفن التشكيلي: ٥٦.

الصورة الحركية الى مجال منفصل عن دافع البنية المستوعبة"[١]، كما أنه شكل صورة ثانية وإن كانت ذهنية من قوله (خلنا) ويكون مردّ هذا التغير الدلالي الى إرادة ابن صارة في إظهار النار بهذه الصورة.

يقول ابن صارة في مقطوعة شعرية أخرى يصف فيها النار، لكنه يخلع عليها صفات المرأة[٢]:

دَعَوْا لامرئ القيس بن حجر طُلُوْلَه يَظَلُّ عليها سافحُ العبراتِ

وعوجوا بَياقُوْتَيةٍ ذهبيةٍ يَهُمُّ بها المقرورُفي السبرات*الالسبرات(B*) السّبُراتِ(B)

إذ ما ارْتَمَتْ من فَحمِها بشرارها رأيتَ نجومَ الليلِ منكورات

حَكَى لي منها الجمرُ تحتَ رمادِها دُمًى بدقيقِ الربطِ متعجراتِ

وقد عَصْفَرَ التجميشُ بِيْضَ خُدُودْها فَأَنْبَتَ منها يانعُ الثمراتِ(B)**

اعتمد ابن صارة في هذه المقطوعة على رسم صورة تقوم على أساس صورة أخرى مقابلة لها، وذلك من خلال اختياره لألوان عدة تتداخل مع بعضها لتكوين صورة لونية.

فهو يدعو من الشعراء إلى ترك الوقوف على الأطلال، فضلاً عن سخريته ممن يفعل ذاك، ومن ثم يضف النار – بياقوتية ذهبية – مكان الوقوف على الأطلال من خلال قوله:

دَعَوْا لامرئ القيس بن حجر طُلُوْلَه يَظَلُّ عليها سافحُ العبراتِ

وعوجوا بَياقُوْتَيةٍ ذهبيةٍ يَهُمُّ بها المقرورُ في السّبُراتِ

فابن صارة برع في الاحتجاج لفضل النار على الأطلال، وذلك من خلال عامل نفسي، فهي لا تقارن بأحجار الطلول، فضلاً عن كونها ذات نفع ودفء للمقرور، وكما إن ابن صارة يجعل اللون الأسود هو المحدد لصورتهِ – السبرات – ليكون الأسود فضاء الصورة فضلاً عن هذا يستخدم مع اللون الأسود الأحمر المصفر (ياقوتة ذهبية) فهو يريد من خلال ذلك أن

---

(١) الشعر والرسم: ٤١.

(٢) ابن صارة الأندلسي: ٥٨.

(**) الاعتجار: ثوب يلف حول الرأس.

(B) السبرات: الغدوات الباردة: جمع غدوة، المقرور: الذي يعاني من البرد.

(***) التجميش: القرصة والملاعبة.

يضفي حركة النار التي تعلوها صفرة، ومن المعلوم إن اللونين الأسود والأحمر حين يلتقيان يجعلان الصورة أكثر بريقاً[1].

يعود بنا ابن صارة الى رسم صورة جديدة للنار، إذ يحاول أن يخلع صفات المرأة عليها، وذلك من خلال قوله:

إذ ما ارْتَمَتْ مـــن فَحمِهـــا بشـــرارهـــــا رأيـــتَ نجـــومَ الليـــلِ منكـــوراتِ

حَكَـــى لـــي منهـــا الجمـــرُ تحـــتَ رمادِهـــا دُمـــىً بـــدقيقِ الـــربطِ متعجـــراتِ

وقـــد عَصْـــفَرَ التجمـــيشُ بِـــيْضَ خُـــدُودْها فَأَنْبَـــتَ منهـــا يـــانعُ الثمـــراتِ

يجعل ابن صارة في هذه الصورة من صور النار معادلاً موضوعياً للمرأة، فشرارها يفوق نجوم الليل ضياءً، وهي ذات صفات فائقة تلحقها بأجمل الفتيات، فضلاً عن ذلك يكوّن صورتَهُ عدت صفات التي تتصف بها المرأة، وأولى هذه الصفات (ومن دمى بدقيق الربط متعجرات) فهو يصف لنا صورة النار مثل قطعة القماش التي تلف حول رأس المرأة، فيكون بذاك قد جمع بين صورتين ترتسمان في ذهن المتلقي؛ الأولى: صورة النار، وكيف أنتشر جمرها تحت الرماد، والثانية: صورة النسوة التي وضعت الخمار، وفي الصورتين كلتيهما استخدم اللون الأحمر، لكن بصورة غير مباشرة، ففي الشطر الأمل بلفظة (جمر) وفي الشطر الثاني (دمى) ثم يتجه ابن صارة الى تكوين صورة النار عبر صورة المرأة، إذ يقول:

وقـــد عَصْـــفَرَ التجمـــيشُ بِـــيْضَ خُـــدُودْها فَأَنْبَـــتَ منهـــا يـــانعُ الثمـــراتِ

يرسم ابن صارة خدود المرأة ذات اللون الأبيض، لكن هذا اللون يتغير الى لون أصفر، وسبب هذا التغير هو التجميش، فالشاعر جمع في هذه الصورة بين حركة انتشار اللون الأصفر في سطح الخدود البيضاء، غير أن اجتماع الأبيض والأصفر أعطى قيمة جمالية للصورة وهما وإن كانا قريبين من بعضهما في دائرة الألوان غير أن قربهما كوّن قيمة جمالية إضافية من تقاربهما في الجنس اللوني في دائرة اللون ضمن المكملات المشطورة[B]، فابن صارة استطاع أن يعكس من خلال حس التعبير ودقته، فضلاً عن جمالية صورهِ ما يريد الوصول إليه، إذ تتجلى فيها الحيوية والحركة والصور النامية، فضلاً عن الأضواء والألوان التي تشبع الحواس المدركة.

---

(١) ينظر: ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأندلسي: ٣٠.

(B) ويقصد بها أن يكون التضاد في داخل اللون الواحد، وذلك إذا تضاربت القيمة أو الكروما، بأن تقرّب لوناً ذا قيمة منخفضة نفسه اللون لكن مع قيمة مرتفعة، ينظر: اللغة واللون: ١٣٩.

وفي مثال آخر يشكل ابن صارة صورة للنار التي يضفي عليها الصفات الإنسانية، ويظهر ذلك جلياً من خلال قوله[١]:

شـــابت نواصـــي النـــار بعـــد ســـوادها وتســـترت عنهـــا بثـــوب رمـــادِ

فالنار عند ابن صارة كائن حي يصيبها ما يصيب الإنسان من شباب وشيخوخة ثم همود أبدي، يعتمد ابن صارة في رسم صورتهِ في الشطر الأول على لونين أساسين وهما الأبيض والأسود، فالأبيض جاء بصورة غير مباشرة (شابت)، أما اللون الأسود جاء بصورة مباشرة (سوادها)، غير أن اللون الأبيض أضفى نقطة سلبية على فضاء الصورة، لأن الشاعر قلل من سلطة السواد الذي كان وجوده كامناً في الماضي، أما الآن فلا يوجد إلا البياض، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على إقامة التصارع بين الماضي (الأسود) والحاضر (الأبيض) غير أن ابن صارة حاول أن يتوسط بين التفاؤل والتشاؤم، وذلك من خلال استخدامه اللون (الرمادي) الذي يمتلك الرغبة الباعثة على الانتصار على الآخرين [٢]، فضلاً عن كونه بطبيعته في التوسط بين الأسود والأبيض صار لوناً حيادياً مفتقراً إلى الحيود وبقدر ما يقترب من الأسود يميل الى الظلام مما يعني الانتهاء واليأس والجمود [٣]، كما يمكن أن تكون النار بدأت تتوارى خجلاً من أعين الرقباء شأن النساء، وبذلك يكون ابن صارة قد وافق بين قيم اللون التشكيلية والرمزية في تشكيل صورتهِ اللونية للنار، ولأبن صارة صور لونية أخرى للنار [B].

ثانياً: صورة الإنسان المهجو:

وقد يعمق اللون السخرية في الهجاء ويعطيها شكلاً ساخراً إذ لم يخلُ الهجاء من هدف ما خلف التصوير اللوني، كما يتمركز بطريقة فيها إسفاف ومرارة الذات المهجوة،بأسلوب يحمل الى جانب الهجاء نوعاً من السخرية المقبولة،ومن هذا اللون من الهجاء قول ابن صارة [٤]:

وأغـــرُّ يَنْتَحِـــلُ الكتابـــةَ خطَّـــه متوقـــدٌ كالحيـــةِ النضـــناضِ

عَشِـــقَ الســـوادَ فأصـــبحتْ أســـنانُه تشـــري الســـوادَ بَيْـــعَ كـــلِّ بيـــاضِ

فـــإذا شـــحا فـــاه رأيـــتَ خنافســـاً يَـــأوِيْن مِـــن فِيـــه الـــى مِرحـــاضِ

---

(١) ابن صارة الأندلسي: ٥٩.

(٢) ينظر: كيف تتعلم الرسم وتعلمه، محمد عدنان تنبكجي: ١٣١.

(٣) ينظر: الضوء واللون، فارس متري ظاهر: ٥٦.

(B) ينظر: ابن صارة الاندلسي، (٥٩، ٦٠، ٩٦ وغيرها).

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٩٢.

ابن صارة بدا ساخراً من المهجو إذ بدأ بصورة مدحية، فإنه وصف المهجو بـ(الأغر)، والاغر الرجل الكريم الاصل الذي يتلألأ وجهه بقدوم ذوي الحاجات[١]، فاللون الأغر – البياض في الجبهة – للكاتب جاء به ابن صارة للاستخفاف من المهجو، ولم يتوقف عند هذا بل وصفه بأنه منتحل – سارق – الكتابة، ثم يشبه خطه الأسود فوق ورقة الكتابة مثل الحية النضناض في السرعة والنشاط[٢]، أي أنه متوقد العزيمة ذا حيوية في الحركة، ومن الملاحظ أن الشاعر قد استخدم اللونين (الأبيض والأسود) في هذه الصورة، إذ وصف المهجو بالأبيض، واللون الأسود للخط الذي كان يخطه على سطح الورقة.

ثم يتدرج من ذلك الى هجائه، فوصفه بأنه من عشقه لسواد الحبر قد تلطخت أسنانه به حتى تحول كل بياض فيها الى سواد، فابن صارة يشكل صورة لونية يبين من خلالها صفات المهجو الحسية، وأنه يسلب من المهجو النظافة، فضلاً عن عشقهِ للسواد، والسواد هنا يدل على القذارة والقبح، ولم يكتف بعشق المهجو للقذارة بل أنه – المهجو – يشري كل ما هو قذر وذو سواد بالبياض، فالشاعر أتى بهذه الصورة ليظهر صورة المهجو بصورة منفّرة وغير مرغوب فيها، فضلاً عن فساد أخلاقه، ففي البيت الثالث:

فإذا شحا فاه رأيتَ خنافساً يَأوِيْن مِن فِيه إلى مِرحاضِ

فابن صارة يعمل في هذه الصورة اللونية في تعميق الشعور بقذارة المهجو، فيشبه أسنانه بخنافس شديدة السواد، وإن دل هذا على شيء دل على شدة قذارة أسنان المهجو، والتي لم تنظف منذ زمن طويل، وهذا الشيء يدل عليه الشطر الثاني من البيت – (يأوين من فيه الى مرحاض) – فابن صارة ينزل فم هذا المهجو منزلة مرحاض عفن تأوي إليه تلك الخنافس، كما أن ابن صارة سلب من اللون الأغر كل الدلالات الايجابية من نظافة وطهر، وحمّل اللون الأسود كل الدلالات السلبية التي تدل على القبح والتعفن والقذارة[٣]، كما إنه لا يقصد الهجاء المادي بتصوير قبح أحد أعضاء المهجو – الكاتب – فحسب، بل يريد الهجاء المعنوي ليشمل كل ما يخرج ويصدر عن هذا الفم بالقبيح.

---

(١) ينظر: لسان العرب: مادة غرر، وينظر: الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية، محمد بن عبد الله بن أية: ٢٦٦.

(٢) ينظر: لسان العرب، مادة نضَّ.

(٣) ينظر: صورة اللون في الشعر الأندلسي: ٢٧٨.

وينتقل ابن صارة الى صورة لونية أخرى يعبر من خلالها عن أوصاف زوجته، إذ يقول فيها[١]:

أمـــا الزمـــانُ فـــرَّقَ لـــي مـــن طلـــةٍ كانـــتْ تَطِـــلُّ دَمِـــي بســـيفِ نفاقِهـــا

الذئبـــــةُ الطلســـــاءُ عنـــــد نفاقِهـــــا والحيـــــةُ الرقشـــــاءُ عنـــــد عناقِهـــــا

فابن صارة شكل صور لونية ثلاث، ففي كل شطر من أشطر الأبيات الشعرية أعطانا لوناً، فكان الشطر الأول من البيت الأول خالياً من الألوان، غير أنه ذكر الزمان الذي كان له زمناً إيجابياً، لأنه فرق بينه وبين زوجته التي كانت تحمل مجموعة من الصفات غير الحسنة، وأولى هذه الصفات، أن هذه الزوجة كانت منافقة، وهذا النفاق القاتل كان يؤدي الى هدر دم الزوج، أما في البيت الثاني فهو يستعير من الذئبة والحية بعض الصفات لتشخيص الصورة، فضلاً عن الألوان التي تعبر عن أخلاق تلك الزوجة.

فابن صارة استخدم ثلاثة ألوان في الصورة الهجائية، أحدهما يعود إليه وهو اللون الأحمر – الدم – والذي كان سببه نفاق الزوجة، وأما اللونان الآخران فهما يعودان الى الزوجة [الغبرة الى السواد/ والأبيض والأسود (المنقط)] في (الذئبة الطلساء والحية الرقشاء

الزوج ← مهدور دمه بسبب نفاق الزوجة

لون أحمر

الزوجة

ذئبة طلساء ← عند نفاقها

غيرة إلى سواد (موتها الكاذب) = النوم

حية رقشاء ← عند عناقها

أبيض وأسود

فضلاً عن الإمكانيات الإيقاعية الناجمة عن العلاقة الجناسية القائمة بين (طلة/ تطل، طلساء/ الرقشاء، عند نفاقها/ عند عناقها) التي أسهمت في خلق جمالية للتشكيل الصوري. بلا ريب أننا أمام نص إبداعي ذي دلالات معنوية وتقنية يحملها السياق الشعري الذي يكشف أبعاد تجربة الشاعر – ابن صارة – الوجدانية مع تلك المرأة – الزوجة – .

(١) ابن صارة الاندلسي: ٩٣.

ثالثاً: صور لونية أخرى:

إن الألوان من أهم أدوات الشاعر المبدع في التعبير الفني، كما إنها أثرت في التشكيل الصوري لشعر ابن صارة كغيره من شعراء الأندلس، وذلك لتعدد ألوان الحياة في العصر الأندلسي نتيجة التمازج الثقافي مع الآخر، مما كان له الأثر الكبير في استثمار الصورة الشعرية خير استثمار، ولا سيما الصورة اللونية، ويمكن النظر في فاعلية القيمة الفنية والجمالية التي تمنحها الألوان للصورة الشعرية، وقد ظهر ذلك جلياً من خلال صور مختلفة في شعر ابن صارة منها:

أ- صورة النارنج:

لقد أعجب الأندلسيون بثمرة النارنج ووقفوا عندها عدد من صورهم يستجلون ألوانها وطعمها، وإن "أكثر الثمرات سحراً لناظري الشاعر هي ثمرة النارنج وبخاصة وهي عالقة في أغصانها، لعلها هي وفصيلتها كلها من أمتع ما يقع عليه نظر مرتادي البساتين، ومن ثم فقد كانت النارنجة وأختها الاترجة من أكثر الثمار جرياناً على ألسنة الشعراء، كل يحاول أن يرسم منها وهي محمولة على أغصانها لوحة تسر العين وتبهج الخاطر"[(١)]، فمن الأوصاف اللونية التي لا تتجاوز حسية الألوان وتشكيلتها قول ابن صارة[(٢)]:

أَحْمَرُ على الأغصانِ أَبْدَى نضارةً ... به أم خدودُ أبْرَزَتْهَا الهوادجُ

وقضيبٌ تثنتْ أم قَدودُ نواعمٍ ... أُعَالِجُ من وَجْدٍ بها ما أُعالجُ

أرى شجرةَ النارنجِ أبدى لنا جَنَى ... كقطرِ دموعٍ ضَرَّجَتْهَا اللواعجُ

جوامدُ لو ذابتْ لكانتْ مدامةً ... تصوغُ البريَّ فيها الأكفُ الموازجُ

كراتُ عقيقٍ في غصونِ زبرجدٍ ... يَكُفُّ نسيمُ الرياح منها صوالجُ

نُقَبِّلُهاَ طوراً وطوراً نَشُمُّها ... فَهُنَّ خدودُ بيننا نوافجُ

نَهَى صوتي أنْ لا يصيخَ الى النُّهى ... عروسٌ من الدنيا عليها دَمَالجُ

يبدأ ابن صارة رسم صورته باختيار لفظة (أحمر) يخاطب به المتلقي، وذلك لما لطبيعة اللفظة وما توحيه – عند وصف النارنج – من أثر ودوره في قيمتها الجمالية وتأثيرها من حيث أحداث التخييل المناسب الذي يتماشى وتنغيم ايقاع ترددها في الذهن[(٣)]، فابن صارة يسمو

(١) الادب الاندلسي موضوعاته وفنونه، د.مصطفى الشكعة: ٢٩٧.

(٢) ابن صارة الاندلسي: ٤٨.

(٣) ينظر: الاسس النفسية لإساليب البلاغة العربية، د.مجيد عبد الحميد ناجي: ٧٩.

بهذه النارنجة ويعلو بها نفسياً، فيتخيلها فوق غصونها كما أن هذه الصورة تقوم على أساس التشبيه؛ إذ تمثّل النارجة طرفها الأول وخدود المرأة طرفها الثاني، فابن صارة يكون صورة المرأة التي يعكس من خلالها لون النارجة، فكلاهما أحمر اللون، فضلاً عن هذا فهو يعطينا صور أخرى لهذه المرأة (قضيب تثنت، قدود نواعم) لكي يصور قوة الشبه بين المرأة والنارجة، وما هذا إلا تأكيدٌ على أن لغة الشعر عند الشعراء لغة حسية لا تصبح بها الكلمات مجرد إشارات أو علامات بل تصبح مجموعة من المثيرات الحسية تثير ذهن المتلقي صوراً وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره[١].

ثم يكّون صوراً أخرى يبين من خلالها أن هذه النارنجة جامدة من خلال قوله:

جوامـــــدُ لـــــو ذابـــــتْ لكانـــــتْ مدامـــــةً تصـــوغُ البـــريَّ فيهـــا الأكـــفُ المـــوازجُ

لقد قرن ابن صارة في هذا البيت المفردات الخمرية مع صورة (النارنج) ليحاكي اقتران صفات النارنجة بصفات الخمرة، التي يعكسها عبر استخدام الفعل (ذابت) المسبوق بـ(لو) وهو حرف امتناع لامتناع، فضلاً عن لفظة المدامة التي هي صفة تصاحب الخمر، وبهذا يكون ابن صارة قد جمع بين صورتين شكلهما معاً في ذهن المتلقي، الأولى (النارنج الجوامد) والثانية صورة (النارنج الذائب) فضلاً عن هذا كان البيت الشعري مليئاً بالحركة والحيوية من خلال ما توحيه الألفاظ (ذابت مدامة تصوغ ...).

يكرر ابن صارة بعد ذلك اللون الأحمر الذي بدأ به تشكيل الصورة اللونية، فضلاً عن اللون الأخضر، فيقول:

كـــــراتُ عقيـــــقٍ فـــــي غصـــــونِ زبرجـــــدٍ يَكُـــفُّ نســـيمُ الريـــاح منهـــا صـــوالجُ

نُقَبّلهُـــــاَ طـــــوراً وطـــــورا نَشُـــــمُّها فَهُـــــنَّ خـــــدودُ بيننـــــا نـــــوافجُ

إنها كرات عقيق في حمرتها، وغصونها خضراء في لون الزبرجد، وهي أيضاً في لون الخدود – الحمر – متعتها بين روائح طيبة، فضلاً عن كون الأحمر والأخضر من الألوان الأساسية المتضادة،"واجتماع المتضادين يزيد كثافة اللون وبروزه"[٢] فضلاً عن أن اللون الأحمر يمثل الألوان الساخنة الأساسية، في حين يمثل اللون الأخضر الألوان الباردة[٣]، وبهذا يكون ابن صارة قد ناسب الطبيعة اللونية للنارنج مع لون الأغصان، فضلاً عن هذا استطاع

(١) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني: ١٦٧.

(٢) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، د.ابتسام مرهون الصفار: ٣١٥.

(٣) ينظر: ملامح الفن التشكيلي في الشعر الاندلسي: ٢٦.

في هذين البيتين أن يجمع بين أعلى قيم اللونين الأحمر والأخضر محدثاً ومؤكداً نسق التضاد اللوني.

إن هذه المقطوعة تجعلنا أمام لوحة لشعر الطبيعة، إذ تحفل بالحركة والحيوية، فنرى احمراراً يبدي نضارة كالخدود التي تبرزها الهوادج، ونرى كرات متحركة على الأغصان وأغصان متحركة، فضلاً عن التقبيل والشم.

وابن صارة يرمز للمرأة بثمرة النارنج النضرة والناضجة يؤكد المعنى نفسه للسيدات ويلاحظ في هذه المقطوعة براعة المصمم في اختيار الرمز وتوظيفه في توصيل الرسالة الى المجتمع دون أن يخدش حياء المجتمع الذي يعيش فيه[١].

ب- صورة الشقائق:

تحظى الزهريات بعناية ابن صارة، ولاسيما (شقائق النعمان)، وليس ذلك بغريب على شاعر أندلسي أسبغ على ألوانها الحمراء إحساسه بجمالها، فها نحن نقف عند صورة لونية لشاعرنا، إذ يقول فيها[٢]:

هـــذا الثنـــاءُ الـــى زمـــانٍ مُشْـــرِقٍ أَهْـــدَى إليـكَ شقائـــقَ النعمـانِ

قامـــتْ فُـــرادَى فـــوقَ ســـوقِ زبرجـــدٍ صَـــبَغَتْ عليـــه مجـــامرَ العقيـــانِ

يَهْفُـــو بهـــا مُـــرُّ النســـيمِ كأنَّهـــا حُمْـــرٌ البنـــودِ نَشَـــرْنَ فـــي ميْـــدانِ

أدت تجليات اللون عند ابن صارة الى مستويات متعددة أكسبها ثراءً وتنوعاً، وكان ذلك من خلال اللون الأبيض في الزمان المشرق الذي يعكس دلالته الايجابية على الشاعر، فضلاً عن اللون الأحمر، فدخول اللون الأحمر وسط البياض الذي يحيط به يعزز من قيمته الدلالية بوصف اللون الأحمر من الألوان الحارة الذي يمثل بطبيعته الشباب والعنفوان مما يجعله متوافقاً منسجماً مع المعطى الدلالي للشقائق، واللون الأبيض من الألوان الباردة، فالأبيض والأحمر يشكلان تضاداً إيقاعياً عند استقبال وتكوين الصورة، وهذا بطبعهِ يبعد الركود والسلبية عند الاستقبال[٣]، ثم ينتقل الى صورة لونية أخرى:

قامـــتْ فُـــرادَى فـــوقَ ســـوقِ زبرجـــدٍ صَـــبَغَتْ عليـــه مجـــامرَ العقيـــانِ

---

(١) الصورة الفوتوغرافية وفاعليتها في فنون الكتاب المعاصرة، أحمد رجب، ، منصور صقر، ١٥٣، ضمن كتاب ثقافة الصورة في الفنون.

(٢) ابن صارة الاندلسي:٥٥.

(٣) ينظر: البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية: ١٢٥-١٢٧.

إنها شقائق النعمان التي تسمو بلونها الأحمر في قضيبها الأخضر أنموذج لتناسق الألوان التي تسمو الى درجة نفسية في النشوى، فقد غلب اللون الأخضر على الشطر الأول لتكون هذه الأغصان الخضراء خلفية تتشكل عليها الصورة، فاللون الأخضر "منعش مرطب مهدئ يوحي بالراحة ، إذ يضفي السكينة على النفس"(١)، أما في الشطر الثاني يتعامل مع اللون وفقاً لأثره في اللون المجاور له ليكون اللون الأحمر – مجامر العقيان – وبهذا استطاع ابن صارة أن يحقق قواعد التشكيل في إظهار التدرج اللوني، إذ جاء في الشطر الأول باللون الأخضر وفي الشطر الثاني اللون الأحمر، وبذلك تكون حمرة الشقائق زاهية، لأن اللون الأحمر يظهر صفاؤه ونصوعه مع الأخضر (٢).

أما القيمة الجمالية لهذه الصورة تمثلت بوجود النسيم ليعكس من خلاله ابن صارة الجو الحسن:

يَهْفُو بها مُرُّ النسيمِ كأنَّها حُمْرٌ البنودِ نَشَرْنَ في مِيْدانِ

فابن صارة يتخيل مجامر العقيان – الشقائق – وهي تتمازج وتتماوج في رقة وهي ترفرف أمام حركة النسيم كأنها أعلام حمراء ترفرف في الميدان وساحات الحرب.

ج – صورة البدر:

وقف شعراء الأندلس من خلال الليل والنهار، كونهما ظاهرتين كونيتين عند ظواهر أخرى، ومنها تعاقب الليل والنهار، والخسوف والكسوف، الشروق والغروب، والشمس والقمر، فضلاً عن الجزئيات المتعلقة بتلك الظواهر.

ويقول ابن صارة في البدر مشكلاً باللون (٣):

أنْظُرْ إلى البدرِ وإشراقِهِ على غديرِ مَوْجُهُ يُزْهِرُ

كمِشْحَذٍ من حَجَرٍ أخْضَرُ خُطَّ عليه ذهبٌ أحمرُ

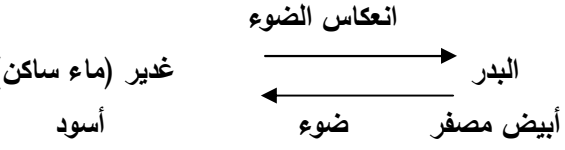
إن المتأمل في هذين البيتين يجد أن ابن صارة قد اعتمد في رسم صورته على مفردات الطبيعة، الذي يعكس أثر الطبيعة في رسم الصورة الشعرية عند شعراء الأندلس، فابن صارة جمع في البيت الأول بين لونين متضادين، كان اللون الأول هو الأبيض المصفر الذي حدده بـ(البدر) واللون الثاني هو الأسود عبر لفظة غدير(الماء القليل الراكد)، لأن الماء عديم اللون

(١) نظرية الألوان، د.يحيى حمودة: ٣٥.

(٢) ينظر: علم عناصر الفن، فرج عبو: ١/١٩٠.

(٣) ابن صارة الأندلسي:٤٩.

فأنه يكسب لونه مما ينعكس فيه ومن ثمة كان لونه أسود إلا إن ابن صارة غيّر لنا هذا السواد وإحالته الى أبيض شديد البياض عندما انعكس فيه ضوء القمر [١].



وينتقل ابن صارة الى صورة لونية أخرى مغايرة للصورة الأولى مع وجود التضاد اللوني:

كِمشْـــــــحَذٍ مـــــــن حَجَـــــــرٍ أخْضَـــــــرُ خُـــــطَّ عليـــــه ذهـــــبٌ أحمـــــرُ

فابن صارة يعمل على تهيئة ذهن المتلقي لاستقبال مفردات الصورة التي لا تتشكل إلا في ذهن المخيلة، لأن "القوة المتخيلة ..... ألطف جوهراً وأشد روحانية من قوة الحس لأنها لا تتقيد بـه ولا تقصر مثلـه علـى إدراك المحسوسـات فـي جواهرها الجسمانية من الخـارج، وإنمـا تتخيلها وتتصورها دون تقييد بمادتها" [٢]، فابن صارة أعطى للبدر لوناً أحمر يشبه لون الذهب الأحمر، وأضفى اللون الأخضر على حجارة الغدير، في حين أن "الواقع يقتضي أن يكون إليه في لمعان الفضة والغدير في لون حجر أزرق، ولكن رؤية الشاعر تنظر الى ما خلف اللون وما يثيره من أحاسيس وجمال في اجتماع الحمرة في حضن الخضرة" [٣]، وبهذا يكون ابن صارة قد حقق وفقاً للتضاد اللوني ما بين الأحمر والأخضر واحداً من أفضل تجمعات اللون وأكثرهـا إسـعاداً [٤]؛ وبـذلك اسـتطاع شـاعرنا أن يوافـق بـين عنـوان الصـورة وكيفيـة رسـمها وتكوينها، فالمقطوعة كانت مترفة بالألوان والأضواء فضلاً عن المعادن الكريمة.

(١) ينظر: ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأندلسي: ٢٧.
(٢) رسائل اخوان الصفا، اخوان الصفا: ٣/ ٤١٦.
(٣) صورة اللون في الشعر الاندلسي: ١٣٨.
(٤) ينظر: اللغة واللون، د.أحمد مختار عمر:١٣٨ .

الخاتمـــــــة

❖ تكمن جمالية الصورة اللونية بارتباطها بالرؤية البصرية، والتي تشكل جوهر ارتباط ألوان الشاعر بالمتلقي، فالشاعر يلتقط اللون ويضعه في سياق شعري، والمتلقي تلتقط عينه وإذنه اللون ويحاول أن يجد تفسيراً.

❖ وقد تمثلت جمالية الصورة اللونية في شعر ابن صارة من خلال السياق الشعري، فالسياق قد يكون هو الفيصل في استخراج دلالة اللون، فاللون ليس زخرفة، بل هو حامل الدلالات التي قد تكون مرتبطة بخبرة الشاعر وتجربته.

❖ استخدم ابن صارة المفردات اللغوية بدقة تشابه دقة الألوان، أي أنه تعامل مع الألوان كحالِ أي رسام بالكلمات، فضلاً عن كونه يضع كل شيء في مكانه المناسب، ويرتب كل لون بالنسبة لموقعه الكلي، وذلك من خلال استخدام ألوان محددة في أماكن محددة، فضلاً عن عقلية ابن صارة اللونية التي تميل الى الوحدة التركيبية، فهي عقلية تعرف الوضوح، إذ تعطي لكل لون مسماه ودرجته، بل إنها تفصل درجات اللون الواحد دون أن تفنى درجاته وتفقد هويتها.

❖ جاءت أغلب صورهِ اللونية على شكل مقطعات، إذ لم يكن ميالاً إلى الإطالة إلا في قصائد المدح.

❖ مثلت سمة التضاد اللوني أسلوباً مميزاً في جذب انتباه المتلقي، فضلاً عن التركيز على الجانب الذهني في تشكيل صورهِ اللونية، فكان في الغالب يجمع بين صورتين لا تلتقيان الا في التشكيل الذهني.

❖ كانت صورة النار فيها أصالة وابتكار، فضلاً عن عمق وخصوصية الفكرة، كما أن الألوان (الأحمر، الأصفر، الأسود)، شغلت حيزاً كبيراً في تكوين الصورة اللونية للنار، أما في صورة الانسان كان اللونان (الأسود، الأبيض) هما المسيطران في تشكيل الصورة، أما اللونان (الأحمر والأخضر) شكلا أغلب صورهِ المتعلقة بصور الطبيعة (النارية، شقائق النعمان، البدر)، ليضفي على الصورة أكثر جمالية من خلال التجمع اللوني ما بين الألوان الساخنة والألوان الباردة.

❖ لقد وظف ابن صارة اللون في وصفه للإنسان، ناقلاً دلالات لونية مجازية للتعبير عن مدحه أو هجائه لشخص ما، وان ابن صارة أهتم بالصفات المعنوية الايجابية منها والسلبية على حد سواء، مختاراً ما ينسبها من ألوان تتلاءم مع الغرض الشعري من مدح أو هجاء.

❖ وجدنا رؤية ابن صارة اللونية تنصرف إلى بيان مساوئ المهجو، وهذا الهجاء متمركز حول الذات المهجوة، فضلاً عن هذا وجدنا الشاعر يسوق أهاجيه على سبيل النكتة والفكاهة، وأن أهاجيه كانت عبارة عن مقطعات شديدة الإيجاز.

ثبت المصادر والمراجع

❖ **الكتب:**

- ابن صارة الأندلسي حياته وشعره، د.مصطفى عوض الكريم،(د.ت) (د.م) .
- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د.مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م.
- الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي، مطبعة اوفست، حلب، ط١، ١٩٨٣م.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م.
- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني دراسة جمالية، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩م.
- التلقي والنص الشعري قراءة في نصوص معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، ذياب شاهين، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.
- ثقافة الصورة في الفنون مؤتمر فيلاد لفيا الدولي الثاني عشر مراجعة وتحرير: أ.د.صالح ابو اصبع د.محمد عبيد الله د.هيثم سرحان د.يوسف ربابعة و ظلال عويس ،دار مجدلاوي ،عمان ،الاردن ،ط١ ،٢٠٠٨.
- جاستون باشلار جماليات الصورة ، د.غادة الامام ،التنوير للطباعة والنشر ،بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم ،أ.د.ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث ،أربد ،الاردن، ط١، ٢٠١٠.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح ابو اصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.
- دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٨٢هـ – ١٩٦٣م.
- دراسات في نقد الشعر، الياس خوري، ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٩م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩م.
- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، اخوان الصفا، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧م.

- الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين، فريدرك فالتر، ترجمة: هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
- الرسم واللون، محي الدين طالو، مكتبة اطلس، دمشق، ١٩٦١م.
- الشعر والرسم، فرانكلين ر.روجز، ترجمة: مي مضر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.
- صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، سكوت جيمس، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د.عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- الصورة الشعرية، سي – دي – لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢م.
- الصورة الشعرية واستحياء الألوان، يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م.
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع ابي نواس، ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف، مطبعة القاهرة الجديدة، ١٩٧٧م.
- الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، د.سمير علي الدليمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠م.
- صورة اللون في الشعر الأندلسي دراسة دلالية فنية، د.حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
- الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، د. صالح ويس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
- الضوء واللون، بحث علمي جمالي، فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ط١، د.ت.
- علم عناصر الفن، فرج عبو، دار دلفين للنشر، ميلانو، ايطاليا، ١٩٨٢م.
- كيف تتعلم الرسم وتعلمه، محمد عدنان تتبكجي ومعروف زريق، د.م، ط٤، ١٩٨٠م.
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٦، ٢٠٠٨م.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
- اللون ودلالاته في الشعر – الشعر الأردني نموذجاً – ، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

- مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة وجدار الكتاب العالمي، الأردن، ٢٠٠٦م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، دراسة وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
- نظرية التصوير، ليونادور دافنشي، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- نظرية اللون ، د. يحيى حمودة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.
- النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

❖ **الرسائل والاطاريح:**

- الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول، محمد عبد الله بن أية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٥.
- البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية، خيري صباح الدين الحيدري، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.
- جماليات اللون في شعر نازك الملائكة، به رى طه مصطفى، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل، ٢٠٠٩م.
- ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأندلسي (عصور الفتنة والطوائف والمرابطين)، صالح ويس الجحيشي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١٢م.

❖ **الدوريات:**

- أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي – مقترب نظري – ، د.محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، بغداد، ع٩، أيلول، ١٩٨٩م.
- التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة والفن البصري، د. عباس جاسم الربيعي، مجلة نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، ع٥، ٢٠١٠ م.
- التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، د.محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، بغداد، ع١١، ١٩٩٦م.
- تعبيرية اللون في شعر عنترة، جاسم محمد صالح، مجلة جذور، مج١، ج١، ١٩٩٩م.
- جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، موسى ربابعة، مجلة جرش، مج٢، ع٢، حزيران، ١٩٩٨م.
- الصورة اللونية في شعر السياب، شاكر هاني التميمي، مجلة القادسية، مج٢، ع٢، ٢٠٠٢م.

The Aesthetic Colorful Image in the Poetry of Ibn Sara Al-Andalusi

Dr. Muthana Abdullah Mohammed Ali

University of Mosul / College of Education for Human Sciences

Abstract

The study is one of the colour studies that examine the aesthetical positions that form the text. It attempts to examine the colour reference and its aesthetics in the poetical text for the colour entrance into man activities has come accompanied with arts in general and literature in particular . Poets have paid great attention to colours .Accordingly its determined importance has increased in addition to set various ideas through colours that supports the other elements to form a literary text with an aesthetic feature.

The poetical context has a significant role in revealing the aesthetic reference of the colour via the interaction of colour reference with its visual reference to achieve other aesthetic psychological and emotional references that represent various features as a reflect to Ibn Saral Al-Andulusi's view and his vision to life to complete his poetical course . This represents his existing psychological state .