مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

شفرة الرمز اللوني في تشكيل الصورة الشعرية: شعر الطليق المرواني نموذجاً

د. محمود علي عبد الحليم مصطفى

دكتوراه في اللغة العربية وآدابها

DOI: 10.21608/qarts.2022.106676.1292

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد (٥٥) أبريل ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

شفرة الرمز اللوني في تشكيل الصورة الشعرية: شعر الطليق المرواني نموذجًا

إعداد

د. محمود علي عبد الحليم مصطفى

دكتوراه في اللغة العربية وآدابها

elquratmym@gmail.com

الملخص باللغة العربية:

يهدف هذا البحث إلى دراسة أهمية الرمز اللوني في تشكيل الصورة الشعرية، وقد ارتأيت أن أتخذ شعر الشاعر الأندلسي المعروف بـ(المرواني الطليق) مادة للتطبيق، وذلك بغية الوقوف على معالم الصورة الشعرية في نتاجه من جهة، وكذلك التثبت من اعتماده على التلوين في أشعاره، وكذلك قلة الدراسات التي اتخذت من نتاج الشعر مادة للتطبيق، كلُّ ذلك مثَّل دافعًا لإنجاز هذا البحث، وسأشرع في تحرير البحث وفق محددات المنهج الاستقرائي التحليلي، الذي يعنى باستقراء المادة المتعلقة بالموضوع، وتحليل الشواهد التي تحقق الهدف والغاية من هذا البحث، وأرى أن يقسم هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث، أمَّا المبحث الأول فسيُعنى لبدايات الدراسات اللونية في العصر الحديث، وفي المبحث الثاني سأقف عند كتاب الصورة الشعرية والرمز اللوني ليوسف نوفل- كونه رائدًا في استشفاف دلالات اللون في النص الشعري- والمبحث الثالث سأخصصه لتحليل نماذج مختارة من شعر المرواني الطليق، على أن أنهي هذا البحث بخاتمة أعرض فيها لأهم النتائج التي توصلت إليها.

الكلمات المفتاحية: اللون، الرمز، الطليق المرواني، الصورة الشعرية، الشعر الأندلسي، العصر الحديث.

المُقدِّمـــة:

تعددت الدراسات التي ارتكزت على دلالات اللون في التعبير الشعري، مستندين في ذلك إلى تلك الإحالات التي تنتج عن دلالة توظيف اللون في النص الشعري، وجدير بالذكر أن نذكر كثرة تلك الدراسات وتعددها بصورة كبيرة، خاصة في النصف الثاني من القرن المنصرم، بعد أن تعرض اللغوي الكبير الدكتور أحمد مختار عمر (رحمه الله) لدراسة اللون ودلالاته من منظور لغوي في كتابه (اللغة واللون)، وخرج من بعده الناقد والأديب الدكتور يوسف نوفل بكتابه عن الرمز اللوني والصورة الشعرية، متعرضًا لرصد توظيف الألوان ودلالاتها في النص الشعري لدى ثلاثة شعراء، شكلوا اتجاهات الشعر في العصر الحديث وهم: محمود سامي البارودي، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني، وقد تبعه كثير من الباحثين في تطبيق دلالة الرمز اللوني على الشعراء قديمًا وحديثًا.

لذلك تتأكد حقيقة أن لكل شاعر لغته التي تعكس تجربته الإبداعية، ولعل عوامل التأثر تتحكم في تكوين الحصيلة الإبداعية لدى الشاعر، وذلك من خلال تكاتف المؤثرات العامة المتسلطة عليه، وانعكاسها على تجربته كالبيئة والعقيدة والموروث الأدبي وغيرها، وهذا ما سنحاول استجلاء معالمه في شعر الطليق المرواني الشاعر الأمير، الذي رفل في رغد العيش ونعيم الدنيا، وذاق مرارة السجن وويلاته، وتنعم في رياض الأندلس وجمال معالمها وطبيعتها.

فإننا نلاحظ اعتماده على الرمز اللوني في رسم صورته الشعرية، وعلى الرغم من قلة نتاجه الشعري الذي وصل إلينا، إلا أن للون حضورًا لافتًا للنظر في شعره، لذا سنسير في تحرير هذا البحث وفقًا لمحددات المنهج الاستقرائي التحليلي، بغية الوقوف على أهمية الدراسات اللونية في الشعر العربي الحديث وبدايتها، وذلك بالوقوف عند أهم المؤلفات التي وجهت الباحثين لأهمية اللون، وكذلك الكشف عن دلالات الرمز اللوني

في الصورة الشعرية عند المرواني الطليق، أحد شعراء الأندلس على عهد الخلافة الأموية.

المبحث الأول: الرمز اللوني في الدرس الأدبي والنقدي الحديث:

تنبه النقاد في العصر الحديث لأهمية الرمز اللوني في تشكيل الصورة الشعرية، فانطلقوا من أنَّ توظيف اللون في النص الشعري يحمل في طياته رمزية دلالية تفوق المعنى المعجمي الظاهر له، وهذه الرمزية اللونية في حد ذاتها تعكس للمتلقي أو القارئ بعضًا من الإيحاءات النفسية والاجتماعية، ولا نبالغ إن قلنا أنها توقف المتلقي على التجربة الشعرية في النص، فلا غرابة أن يتخذ الناقد من الرمز اللوني منفذًا لتحليل النص وتفسيره، حيث "يتخذ من المواءمة بين دلالة الألوان من ناحية ومعجم الشاعر المبثوث في القصيدة من ناحية أخرى مفتاحًا للتفسير، وبذلك يقوم هذا التزاوج بين دلالة اللون، والكلمات المنتشرة في النص بتقديم مفتاح فهم التجربة الشعرية"[١].

التفت يوسف نوفل إلى أهمية اللون في تكوين الصورة الشعرية، لذلك يعد بحق رائدَ الدراسات اللونية في النص الشعري، ويعزى إليه الفضل في تنبيه الباحثين بضرورة استشفاف النص الشعري، انطلاقًا من رمزية اعتماده على اللون، كأحد أهم العناصر التي تشكل الصورة الشعرية، وقد أشار في مقدمة كتابه عن بعض الجهود التي تطرقت إلى دلالة اللون في النص الشعري، كتعرض القدماء للون والتفويف[٢] كما عند الجاحظ (ت:٢٥٥هـ)، وابن طباطبا (ت:٣٢٢هـ)، وابن سنان الخفاجي(ت٤٦٦هـ)، وعبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، كما اقتصرت جهود النقاد المحدثين على مجرد إشارات وأحاديث موجزة عن اللون ودلالته في النص الشعري، أمثال الدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور كمال أبو ديب، والدكتور أحمد كمال زكي[٣]، لذا تأتي ريادة يوسف نوفل في التنبه لفاعلية الرمز اللوني في تكوين الصورة الشعرية، وقد ساهمت دراسته هذه في التفات

النقاد والباحثين للتنقيب عن توظيف الرمز اللوني لدى الشعراء قديمًا وحديثًا، ولعل العديد من الباحثين جنح إلى الربط بين الرمز اللوني والطبيعة على وجه الخصوص، لهذا حظي التراث الشعري الأندلسي بنصيب وافر من جملة دراسة دلالة الألوان في الشعر العربي.

يعد كتاب يوسف نوفل (الصورة الشعرية والرمز اللوني) مصدرًا نتجت على غراره العديد من الكتب والرسائل العلمية، حيث هدف من خلاله إلى دراسة دلالة الألوان وأثرها في تكوين الصورة الشعرية، وقد أشار في مقدمة كتابه –كما ذكرت آنفًا– إلى أنه أفاد فكرته من إشارات عابرة تفتقر إلى مزيدٍ من التفصيل والتحليل، وقد سبقته التفاتة الدكتور أحمد مختار عمر إلى دراسة اللون في كتابه (اللغة واللون)، ولكن دراسته –كما يظهر من عنوان كتابه– لغوية، وكونها دراسة لغوية لا تنفي إفادة يوسف نوفل منها إلى حد كبير، لذلك يعد أحمد مختار عمر أولَّ من تعرض لدراسة اللون في حيزه اللغوي، "إذ لا يكاد يوجد فيها دراسة واحدة تجمع بين اللغة واللون معًا في كتاب واحد، وتتناول كثيرًا من قضايا اللون من جانبها اللفظي واللوني بصورة لا ترهق غير المتخصص في العلوم، وتخاطب المثقف العام دون خوض في التفصيلات"(٤).

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفرق بين كتاب أحمد مختار عمر الذي يعد رائدًا في دراسة (اللغة واللون)، وكتاب يوسف نوفل (الصورة الشعرية والرمز اللوني)، حيث قامت دراسة اللغة واللون من ناحية لغوية خالصة، في حين جاءت دراسة (الصورة الشعرية والرمز اللوني) رائدة في حقل الدراسات الأدبية على المستويين التنظيري والتطبيقي، ولعله كان نقطة ارتكاز للباحثين، انطلقوا منها لدراسة اللون دراسة تطبيقية على نتاج الشعراء العرب قديمًا وحديثًا، فريادة كلٍّ من العلمين في مجاله لا يتعارض قطعًا، وكذلك إفادة يوسف نوفل من أحمد مختار عمر لا يقلل من شأنه في هذا الاتجاه،

خاصة أن دراسته تعد أول دراسة أدبية اتخذت من الرمز اللوني مادة لدراسة الصورة الشعرية، وذلك بالتطبيق على شعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، معتمدًا على المنهج الفني الإحصائي.

وثمة جهود لا يمكن أن نغفلها، تعرضت لدراسة اللون في الشعر العربي، فقد أصدر الدكتور محمد حافظ دياب بحثًا بعنوان (جماليات اللون في القصيدة العربية)(٥)، وكذلك بحثًا للدكتور محمد عبد المطلب بعنوان (شاعرية الألوان عند امرئ القيس)(٦)، وقد صدرا من الناحية الزمنية تالِيَيْنِ لكتاب (الصورة الشعرية والرمز اللوني).

حيث جمع محمد حافظ دياب في بحثه بين منهجية التنظير والتطبيق، وتعرض لجهود النقاد الغربيين، مشيرًا إلى ما بذله العلماء الغربيون في إظهار العلاقة بين الدوال اللونية والحقل اللغوي، وتعالق الفنون ببعضها كالرسم والشعر، وبعدها تطرق إلى دراسة اللون والفضاء الشعري وتدرجه الزمني عند النقاد الغربيين، مستعينًا في ذلك بالعديد من الآراء النقدية، التي أظهرت فاعلية الرمز اللوني في الخطاب الشعري أحيانًا، وحجمته أحيانًا أخرى(٧).

وتطرق محمد حافظ دياب إلى دراسة جماليات اللون في القصيدة العربية، مشيرًا إلى أن الارتكاز على الرمز اللوني في الشعر الحديث أكثر منه في الشعر القديم، حيث يرى أن "القصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالًا بجماليات اللون في كل اتجاه، وعبر كل المستويات؛ وهو ما يلاحظ في أعمال أحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الوهاب البياتي، وعفيفي مطر..."(٨)، لذلك اختار في تطبيقه شعر أحمد عفيفي مطر لإكثاره من إيراد مفردة اللون، فضلًا عن توظيفه للألوان في شعره توظيفًا رمزيًا، لذلك عده من أهم الأدوات التي تكشف عن صورته الشعرية.

انتهج محمد حافظ دياب في دراسته المنهج الوصفي الإحصائي، مبتعدًا عن المنهج التحليلي؛ لأن المجال لم يسعه في هذا، ولكنه حاول إحصاء استخدام محمد

عفيفي مطر للألوان في بحثه من خلال الجداول الإحصائية التي توقف القارئ على إلمامه بجماليات اللون في شعر عفيفي مطر.

واللافت للنظر في الجانب التطبيقي لكل من يوسف نوفل ومحمد حافظ دياب، أنهما استهدفا النص الشعري الحديث، فاختار يوسف نوفل ثلاثة من أعلام الشعراء في العصر الحديث هم (البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور)، في حين اكتفى محمد حافظ دياب بالتطبيق على شعر محمد عفيفي مطر، ولعل توسع يوسف نوفل في التطبيق يرجع لسببين؛ أولهما اتساع مجال بحثه للعرض والتحليل والإحصاء، وهذا ما حققه في دراسته بالفعل، والسبب الثاني هو رغبته في استجماع ملامح الرمز اللوني في الشعر العربي الحديث بمختلف اتجاهاته، حيث يقول بصدد ذلك: "ولقد طبقنا هذا المنهج على ثلاثة شعراء هم: محمود سامي البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور في مقابلة بين بداية النهضة والإحياء، ونضج حركة الشعر الجديد"[٩]، وعلى هذا يكون جهد يوسف نوفل في هذا الاتجاه أكثر شمولية من غيره في العصر الحديث، من خلال التوسع في التنظير والتطبيق، وكذلك في منهجية التحليل الفني والإحصاء، في حين اقتصر محمد حافظ دياب على المنهج الوصفي الإحصائي في شعر عفيفي مطر، ولهذا عُدَّ كتاب يوسف نوفل من أهم المصادر وأولها في دراسة الرمز اللوني وأثره في تكوين الصورة الشعرية[١٠].

ولا شك أن الدكتور محمد عبد المطلب قد التفت في الوقت ذاته لرمزية التعبير باللون في النص الشعري القديم، فقام بدراسة الألوان في شعر امرئ القيس، حيث حاول الوقوف على دلالة التعبير بالرمز اللوني وفقًا للمحاور الأربعة التي استجمعت تجربته الشعرية، وهي المرأة والفرس والمطر والخمر[١١]، وقد اعتمد على المنهج التحليلي في تطبيقه على شعر امرئ القيس، مبتعدًا عن الدراسة الإحصائية في بحثه، مرتكزًا في

تحليله على رصد العلاقة بين الدوال اللونية والمحاور الأربعة التي شكلت شعر امرئ القيس.

يُحمد للدكتور محمد عبد المطلب التفاته لتطبيق دراسته على الشعر القديم متخذًا من امرئ القيس نموذجًا، ولعل بحثه قد لفت أنظار العديد من الباحثين للكشف عن دلالات اللون في الشعر العربي القديم، وهذا أمرٌ لم يغفله يوسف نوفل، فقد أشار إليه، ولكنه كرس جهده في رصد رمزية التعبير باللون في الشعر العربي الحديث على وجه الخصوص، كونه أكثر توظيفًا للرمز اللوني في هذا العصر عن عهوده السابقة.

تأثر محمد عبد المطلب بيوسف نوفل من خلال اعتماده على المنهج التحليلي في بحثه، ولم يسر وَفقًا لمحددات المنهج الوصفي، وقد اتفق يوسف نوفل معه في هذا المنهج ولكنه توسع عنه كثيرًا، وافتقر بحث محمد عبد المطلب للدراسة الإحصائية التي توضح مدى تحقق الاعتماد على التعبير باللون في شعر امرئ القيس، كما رأينا عند محمد حافظ دياب في بحثه، ولكن هذا لعله يرجع لعدم توسعه في البحث، لذلك نجد يوسف نوفل قد جمع بين توجهات عدة، ولا تنتفى دلائل تأثر محمد حافظ دياب ومحمد عبد المطلب في بحثيهما به، وهذا لا يقلل من شأنيهما، ولكن يجعلنا نحكم ليوسف نوفل بالصدارة والريادة في هذا الاتجاه، وتضاف تلك الجهود التالية إلى جهده في تناول قضية اللون في النص الشعري، وهذا ما أفاد الباحثين في هذا الحقل كثيرًا، حيث استجمع أولئك الأعلام النص الشعري القديم والحديث، وطبقوا عليه منهجهم هذا، فأصبحت القضية واضحة المعالم لدى جملة الباحثين في العصر الحديث.

ولنا أن نتعرض لكتابه وندرسه دراسة وصفية؛ بغية الوقوف على منهجه في رصد الرمز اللوني وأثره في رسم الصورة في الشعر العربي الحديث.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية والرمز اللوني ليوسف نوفل.

قسَّم يوسف نوفل كتابه (الصورة الشعرية والرمز اللوني) إلى أربعة فصول، فكان الفصل الأول تنظيريًا، هدف من خلاله إلى رصد ماهية اللون في التراث الفكري والنقدي العربي، متعرضًا للعديد من الإشارات التي تنبه إليها النقاد العرب القدامى، أمثال عبد القاهر الجرجاني، إذ أدرك أن دلالة اللون تتعدى "نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعم، حيث تتسع دائرة إيحاء اللون للتفسير والتأويل بتضمنها معاني ورؤى أعم من المعنى الوضعي"(١٢)، ولكن نوفل يرى أن الرمز اللوني في الشعر القديم ظل حبيس الأنماط الحسية الحاضرة، في حين أن الشعر الحديث تعدى ذلك النطاق إلى حيث النمط الذهني في رسم الصورة، لذلك يصرح بأن ثمة "فارقًا ما بين التعبير التقريري المباشر، والتعبير بالصورة، يتمثل في تجاوز الشاعر إطار الدلالة المعجمية، وفي استعانته بالرمز، واتكائه على الإيقاع والتشكيل الصوتي"(١٣)، وهذا الإيغال والغموض في التعبير كان أكثر وضوحًا في الشعر الحديث منه في الشعر القديم، لا سيما اعتماده على الرمز اللوني في رسم الصورة الشعرية.

أشاد يوسف نوفل في ذلك الفصل بجهود عز الدين إسماعيل(١٤) وكمال أبو ديب(١٥) في التعرض لدلالة الألوان في الصورة الشعرية، حيث يرى نوفل أن عز الدين إسماعيل تجاوز إطار الدلالة المعجمية والقاعدة البلاغية، إلى دلالات اللون وما تحيل إليه من رموز وإيماءات واستدعاء، بغية الوقوف على حركة المعنى عند المتنبي(١٦).

وتعرض كمال أبو ديب كذلك إلى علاقة اللون بالصورة الشعرية، "موليًا عنايته إلى الأبعاد النفسية، والسياق، وعلاقة الصورة بالفنان والمتلقي....، حيث يرى أن رؤية اللون تتعدى شكله الحسي الظاهر إلى عطاء مدرستي الرمزية والصورية، والبحث عن مستويين من الفاعلية هما: المستوى النفسي، والمستوى الدلالي"(١٧)، فهو يرى أن اللون يفصح عن دلالات نفسية من الشاعر، فضلًا عن المستوى المعجمي والدلالي الظاهر،

بهذا فقد أفاد يوسف نوفل بإشارات ذينك العلمين في استشفاف أثر الرمز اللوني على الصورة الشعرية، ولكن تعاطيهما لقضية اللون جاءت عابرة في طيات أبحاثهما، ولم يطيلوا النفس في التعرض لها، لذلك لا نغفل أسبقيتهما ليوسف نوفل، ولكن نوفل حقق الريادة بإسهابه في عرض القضية نظريًّا وتطبيقيًّا، كما لا نغفل إجادته وإحكامه في تطبيقه هذا المنهج على ثلاثة من أعلام الشعراء في العصر الحديث، ليستجمع الشعر الحديث وفقًا للشعر التقليدي والجديد.

طبق يوسف نوفل رمزية التعبير باللون، ورسم الصور بالرمز اللوني في ثلاثة فصول من كتابه، وقد جاء تعرضه للشعراء الثلاثة (البارودي، نزار قباني، صلاح عبد الصبور) متكافئًا إلى حدٍّ كبير، حيث شرع في الفصل الثاني إلى رصد مدى اعتماد الشعراء الثلاثة على تعرضهم لكلمة اللون والوشى والزخرفة ومشتقاتها، والكلمات التي تحمل دلالات هذه الألفاظ في شعرهم، متخذًا من إيراد تلك الألفاظ وأشباهها مقدمة طبيعية لاستيحائهم الألوان في شعرهم(١٨).

وخلص يوسف نوفل في هذا الفصل إلى غياب وظيفة الرسم والتصوير، أي التأثير الاستبطاني للعمل الأدبي، والانشغال بالصدى الصوتي والإيقاعي في شعر محمود سامي البارودي، وهذا بدوره أدى إلى قلة اكتراثه بألفاظ الزخرفة والتوشية، التي تحمل في طياتها الرمزية التعبيرية للون، مما يجعل نمطية الصورة الشعرية عنده حسية، تستند في مفرداتها إلى المحسوسات وألوانها، دونما إيغال في الاعتماد على اللون كرمز دلالي(١٩).

يعمم يوسف نوفل حكمه على مدرسة المحافظين في الحفاظ على النمطية التقليدية في التصوير، وذلك من خلال تناوله للون في شعر البارودي، في حين أن نوفل يستشف أهمية الرمز اللوني في الشعر الجديد، فقد اتخذه أعلام ذلك الاتجاه عنصرًا هامًا

في رسم صورهم، وهذا ما أشار إليه حين تعرضه لشعر نزار قباني وصلاح عبد الصبور كعلمين من أعلام الشعر الجديد، ولكن المنهج التحليلي الإحصائي الذي انتهجه نوفل أوقفه على حقائق غير قابلة للتأثر أو إفساح المجال للأحكام الذاتية، لذا توصل إلى اهتمام نزار قباني بالزخرفة والتوشية الظاهرية لصوره الشعرية، فتشير الدلائل الإحصائية إلى ارتكازه على اللون ومشتقاته وما يشير إليه من ألفاظ بكثرة مفرطة، توضح ميلَ نزار إلى العناية بالظاهر والتنميق الخارجي للنص(٢٠).

في حين أن صلاح عبد الصبور عزف عن الإكثار من الاستخدام الزخرفي لكلمة اللون ومشتقاتها وما تدل عليها، "إذ يعمد إليها تبعًا لحركة المعنى المتموج في النص، وليس لتحقيق زينة خارجية للتعبير"(٢١)، حتى أن نوفل يتوصل من خلال دراسته الإحصائية إلى خلوّ ديوانه الأخير (الإبحار في الذاكرة) من كلمات الزركشة والتطريز والتلوين.

لذلك يرى نوفل أن عزوف البارودي عن ألفاظ التلوين والوشى والزخرفة نتج عن اتباعه للتراث في مجافاة البديع والتنميق الخارجي، في مقابل العناية بالإيقاع والموسيقى الداخلية، وتسلط تلك الألفاظ على المعجم الشعري لنزار قباني يرجع إلى تسلط موضوع المرأة على شعره في مختلف مراحله، بينما تشير الدراسة الإحصائية لشعر صلاح عبد الصبور إلى قلة إيراده لمفردة اللون ومشتقاتها، وما يعبر عنها نَبَعَ عن انشغاله بموضوع الإنسان والمجتمع(٢٢)، فجاءت تجربته الشعرية واقعية موغلة في الرمزية، مما جعله يستقي رموزه من التراث الصوفي أو التراث العالمي(٢٣).

تطرق يوسف نوفل إلى رمزية اللون في تكوين الصورة الشعرية لدى الشعراء الثلاثة، معتمدًا في ذلك على التحليل الفني والإحصاء، فقد جمع الألوان المفردة والمركبة التي مثلت ركنًا رئيسًا في رسم الصورة الشعرية، مشيرًا إلى دلالة توظيف اللون مفردًا

ومركبًا، ونستشعر أن نوفل قصد إلى تطبيق تلك المفردات على شعر البارودي كرائد مدرسة الإحياء والبعث، ليقر بالنزعة التراثية والتقليدية في مطلع العصر الحديث، والمحافظة على القالب الشعري التقليدي، لذلك فإنه يخلص إلى تلك الحقيقة في شعر البارودي، فجاءت الصورة الشعرية عنده عاكسة للمحسوسات من حوله، وعلى مستوى توظيف الرمز اللوني لم يهتم به كعنصر من عناصر الصورة الشعرية، وإنما وظفه توظيفًا سطحيًّا ينأى عن الرمزية والإيغال في التصوير، فـ"لم يكن اللون مقصودًا لذاته في الصورة، كما أنه لم يكن موطن القصد والدلالة فيها"(٢٤)، ولعل ذلك يرجع لتسلط النزعة التراثية على شعراء ذلك الجيل، حتى إنَّ أغلب شعرهم –وعلى رأسهم البارودي– جاء في ثوب المعارضات، كما في خمريات البارودي التي عارض فيها العديد من شعراء الخمريات كأبي نواس، لذلك يذهب العديد من النقاد إلى كون ذلك النوع من شعره لا يعكس تجربته الشعرية، وجنح إلى التكلف والسطحية في التعبير(٢٥).

مثل اللون ركيزة رمزية في رسم الصورة الشعرية لدى نزار قباني، وقد أشار نوفل إلى اهتمامه وإكثاره من إيراد الألوان في شعره على نحو ما عرضت سابقًا، وفي هذا الصدد يرى يوسف نوفل أهمية تمازج الموضوع بالرمز اللوني في تكوين الصورة الشعرية في شعر نزار، هذا بالإضافة إلى العامل النفسي للشاعر حال إنتاجه للنص، فـ"قد يتراءى الأبيض أمام عينيه وداخل بصيرته رمزًا للسلام الذي يظلل علاقات الحب، وقد تتلاقى إشعاعات حلى المرأة مولدة صفرة براقة، وقد تتكون الصورة الشعرية للمرأة وسط إسقاطات لونية ممتزجة تختلط فيها درجات اللون الأحمر والأصفر، ومن هنا تبقى علاقة الجزئية والكلية، والعموم والخصوص هي المهيمن الحقيقي على إشعاعات اللون عند الشاعر"(٢٦)، فرمزية اللون عند نزار تعكس للمتلقي الحالة الشعورية والنفسية للشاعر من

ناحية، وكذلك تتماهى مع دلالات الموضوع الشعري من ناحية أخرى، وهذا ما توصل إليه نوفل بدراسته للون في شعر نزار[٢٧].

اهتم نزار قباني باللون في تكوين الصورة الشعرية كأحد أهم عناصرها المكونة لها، ولعل ذلك يستنتجه القارئ لشعره من خلال استكناه عناوين الدواوين والقصائد فضلًا عن النصوص الشعرية، التي لم تشذ عن تلك القاعدة العامة لشعره، وبصدد اهتمام الشاعر بتوظيف اللون في الصورة الشعرية، يتوافق نوفل مع الدكتور عز الدين إسماعيل "في حديثه عن اللون في الصورة باعتباره مظهرًا حسيًّا يحدث توترًا في الأعصاب وحركة في المشاعر، مثيرًا حسيًا يحبه الشاعر استكشافًا للصورة أولًا، ثم إثارة للقارئ والمتلقي ثانيًا"[٢٨]، وقد أثبت يوسف نوفل ذلك الاهتمام باللون عند نزار قباني تحليلًا وإحصاءً، فلم تأتِ أحكامه عامة ناتجة عن تأثر ذوقي عابر، وإنما فضل أن يُرجع أحكامه إلى منهج نقدي يقوم على التحليل والإحصاء، ولعل هذا ما ساق أحدَ الباحثين أن يتعرض لدراسة اللون في شعر نزار قباني معتمدًا –اعتمادًا شبه كليًّا– على دراسة نوفل له، وقد أفاد من منهجية التحليل والإحصاء من كتاب الصورة الشعرية والرمز اللوني[٢٩].

وتسلط الهَمُّ العام على التعبير بالرمز اللوني في الصورة الشعرية لدى صلاح عبد الصبور، فاستلهم الرمز اللوني مركبًا ومفردًا، متخذًا من التناقض الظاهري والرمزي، ركيزة في توظيف اللون في الصورة الشعرية، ويُرجع يوسف نوفل تلك القضية عنده إلى تشكل تجربته الشعرية إجمالًا وفقًا للهَمِّ العام الذي تسلط عليه في إبداعه، والذي انحصر في قضيتي الموت والحياة، والحرية والقهر [٣٠].

حين هدف نوفل إلى تطبيق ذلك المنهج على البارودي ونزار وصلاح عبد الصبور؛ قصد إماطةَ اللثام عن التعبير بالرمز اللوني بين القديم والجديد، فلا شك في كون البارودي يمثل الاتجاه القديم والتقليدي في النظم، وهذا لا يتنافى مع كونه رائد

مدرسة الإحياء والبعث في العصر الحديث، بل إن صلته بالشعر القديم وثيقة في شتى الملامح الفنية في النص الشعري، فانتسابه إلى العصر الحديث من قبيل التأريخ الأدبي فحسب، وإنما نهجه الشعري يعود به إلى مصاف الشعر في أزهى عصوره كالعصر العباسي، الذي تأثر بأعلامه إلى حدٍ كبير، ولعلنا نلمح من أحكام نوفل القائمة على التحليل النقدي والإحصاء، أنه يؤيد ذلك الملمح، مع إلحاحه في غير موضع على ريادته في إحياء النص الشعري، وإرجاعه إلى مجده السابق في أزهى عصوره.

أما نزار قباني وصلاح عبد الصبور فهما من أعلام مدرسة الشعر الجديد، فاعتماد نوفل على شعرهما يوقفنا على مقصديته في استشفاف معالم التعبير بالرمز اللوني في الصورة الشعرية بين القديم والجديد، ومن ناحية أخرى قصد إلى المقارنة الجزئية بين التجربة الشعرية للشاعرين، حيث أدرك ذلك الإفراط في التعبير باللون عند نزار، وأرجع أسباب ذلك إلى الهم العام الذي تسلط على الشاعر في شعره –الحب والمرأة– على نحو ما عرضت سابقًا، في حين أن صلاح عبد الصبور اعتمد على اللون باعتباره رمزًا دلاليًّا له أهدافه وغاياته، وقد تكون صوره موغلة في الرمزية اللونية في كثير من الأحيان، وغاية ذلك أن توظيف نزار للون كان توظيفًا حسيًّا إلى حدٍّ كبير، في حين أنَّ توظيف صلاح عبد الصبور كان رمزيًّا خالصًا، لا ينتج عن التأثر والإدراك الظاهري، لذلك يلخص يوسف نوفل ذلك الملمح في قوله:

"فنزار قباني قد وهب المرأة شعره، وفصل عليها صورته الفنية، يقدم لها باقات اللون فرادى وجماعات، ذلك أنه يجعل اللون أهم مكونات الصورة من عناصر، فهو – إذن– ينظر للون نظرة التفضيل في مقابل نظرة المساواة عند البارودي، والتفسير عند صلاح عبد الصبور، إذ رأى أن أهم ما يسود عالم المرأة هو اللون، وهو ببريقه الخارجي

يكون أشد تأثيرًا وأقوى جذبًا لنظرها وعاطفتها، لذا جعل له الشاعر المنزلة الكبرى في صورته"[٣١].

اتسم مشروع يوسف نوفل النقدي بالشمولية والموسوعية على مستويات عدة، فمن خلال ما استعرضته في مباحث هذا الفصل ندرك ذلك الملمح، فقد جاءت دراساته النقدية والتحليلية متكافئة على المستويين التنظيري والتطبيقي، مستوعبة جوانب الاتجاهات الشعرية والمدارس وتتابع التطوير والتجديد إلى أن وصل النص الشعري لما هو عليه في صورته المعاصرة، حيث المجددون أنصار القصيدة التقليدية، والمجددون من أنصار شعر التفعيلة، وكان ليوسف نوفل موقفه النقدي الثابت في كل ما أثير من قضايا نقدية وظواهر فنية، تميل لأي من الاتجاهين، وتجلى موقفه في كون الجديد خرج بالضرورة من رحم القديم، ولا يمكن بأي حال أن نفصل بين التراث والمعاصرة.

ظهرت ريادة يوسف نوفل في بعض القضايا الفنية، ولعل تعرضه لقضية اللون وأثره في رسم الصورة الشعرية أظهر ما يمكن أن ندلل به على ذلك، وقد استوعب ثمرة جهوده في تحليل النص الشعري ونقده في نظريته التي خصص لها كتابه (في نظرية الشعر العربي الحديث والمعاصر)، ولعلي هذه الدراسة قد طرقت جل عناصر نظريته، وأظهرت جهوده النقدية التي أفصحت عن موقفه من الشعر العربي الحديث والمعاصر، وموقفه من قضايا الجديد والقديم، والأصالة والمعاصرة، أو الشعر العمودي وشعر التفعيلة.

المبحث الثالث: فاعلية الرمز اللوني في تشكيل الصورة الشعرية في شعر المرواني الطليق[٣٢]:

تسلطت طبيعة الأندلس على عقل الشعراء، فأسرتهم بجمال رياضها الغناء، وحدائقها المنتشرة في ربوعها، وطبيعة العمارة الإسلامية التي زادت من بهائها وجمالها،

ويلحظ الباحثون في الدراسات الأدبية مدى تفنن الشعراء الأندلسيين في شعر الوصف والطبيعة على وجه الخصوص، فقد أبدعوا أيما إبداعٍ في ذينك الفنين الشعريين، حتى عُدَّ الشعراء الأندلسيون في هذا الاتجاه فصيلًا وحدهم، لا يجاريهم في إبداعهم شعراء المشرق، بل نُقرُ بأنهم أثَّروا في الشعراء المشارقة تأثيرًا جليًا.

وهذا يوضح لنا اهتمام الشعراء الأندلسيين باللون وجمالياته في رسم الصورة الشعرية. وقد تعرض العديد من الباحثين في العصر الحديث لدراسة الصورة الشعرية في نتاج الشعراء الأندلسيين، وأكدوا حقيقة ما ذكرته آنفًا من تفوقهم في التصوير، وأظهروا كذلك مدى عنايتهم بالرمز اللوني في تزيين الصورة الشعرية وتوشيتها.

إلا أنني التفتُ إلى الطليق المرواني الشاعر الأمير السجين، الذي عُدُّ من أجود الشعراء الأندلسيين شعرًا على عهد الخلافة الأموية، وقد شبهه النقاد والأدباء في مصنفاتهم بابن المعتز العباسي، وذلك من خلال تجويده لشعره من جهة، وانتسابه إلى بيت الخلافة الأموية في الأندلس من جهة أخرى، وثمة مشابهة بينهما في الحياة المضطربة التي يعلوها البؤس والكد، وموت كل منهما شابًا لم يخط الشيب في رأسه.

باستقراء ما تبقى من شعر الطليق سندرك للوهلة الأولى مدى عنايته باللون، فقد استلهمه الشاعر في رسم صورته، وتوشية عبارته، وقد وظفه لأغراض ودلالات شتى، فاستعان الشاعر باللون إمَّا تصويرًا لجمال الخمر والكأس كما في شعره الذي وصف به الخمر، وهذا كثير النماذج، وإما تصويرًا لأحزانه وأساه على حظه وعمره الذي أضاعه، وإما توصيفًا اما تنظره عيناه من جمال يبعث على الأمل والإقبال على الحياة، والملاحظ أنه لم يكثر من ذكر لفظة (اللون) و(التوشية) مجردة في شعره، ولكنه أكثر من ذكر الألوان وما تحمل دلالاتها، ففي ذكره للشيب يقول:

وَشَّت يَدُ الدَهرِ رأسي بالمشيب أَسى في غَيهَبٍ بِسَنا المصباح مَوشيّ
فدبَّ فيه دَبيبَ النار في فَحمٍ يَنفى دُجاه بِلَونٍ غير منـفيّ
كأَنَّه بمشـــــيبي حين كتَّبهـا صَـــــحيفَةٌ كَتبتهـــا كَفُّ أُمـيّ(٣٣)

يصور الشاعر الشيب في هذه الأبيات، ويستعين بالرمز اللوني في رسم محددات صورته الشعرية، حيث يصور الدهر بفنان بارع يرسم بيده ويخط ما تمليه عليه خوالجه من معالم لصورته التي يبدعها، ولكن الطليق يجمع ضمنيًا بين المفارقة التي توضح للمتلقي براعة الدهر في توشية رأسه، وبين أساه الذي صنعه الدهر له.

يرصد الشاعر دبيب الشيب في رأسه ببطء وأناة، وكأن تسلل الشيب إلى رأسه كدبيب النار في الفحم، فكما أن النار تغير معالم الفحم ولونه شيئًا فشيئًا؛ كذلك صنيع الشيب وتسلله إلى رأسه، وهو بهذه الصورة البديعة في البيت الثاني يتناص مع قول الله سبحانه وتعال: (واشتعل الرأس شيبًا)، غير أن التعبير القرآني يذكر ملامح الشيب بعد استقراره وجلاء معالمه، في حين يبكي الطليق المرواني بدايات خط الشيب في رأسه، وما يؤكد ذلك قوله في البيت الثالث الذي يوضح بدايات الشيب في رأسه وبطؤه في الانتشار، وهو يشبه ذلك بصحيفة كتبها أُمِّيّ.

استعان الشاعر في هذه الأبيات بجملة من الألفاظ التي وضحت معالم صورته الشعرية، وأفصحت عن مكنون نفسيته، وهذه الألفاظ هي: (وشَّت، المشيب، غيهب، سنا المصباح، النار، فحم، دجاه، بلون)، فالتوشية هي الزخرفة والتشكيل ما بين فصيلين، وهي تعبير يتوافق مع صورة الشيب الذي يمزج بين البياض والسواد، و(المشيب، سنا المصباح، النار) هذه التعبيرات تحمل دلالة البياض حتى وإن حملت في طياتها دلالة لونية أخرى كالنار؛ لأنه أورد المشابهة بين تسلل المشيب وظهوره في رأسه وبين النار التي تأكل الفحم، والدلالة هنا تنصب على نمط المشابهة الفعلية، وليست في نمط المحدد

اللوني المذكور في ذاته، وكذلك الأمر في توظيفه لكلمات (غيهب، فحم، دجاه) التي تحمل دلالة السواد، لذلك وضح مراده في إظهاره للفظة اللون الذي يوقفنا على حقيقة تردد تلك الألفاظ بين اللونين الأبيض والأسود، اللذين أقام عليهما صورته الشعرية في وصف الشيب.

تشير دلائل التصنيف الموضوعي فيما تبقى من شعر المرواني الطليق إلى أنه اهتم بوصف الخمر والكأس ومجالس الشراب، وقد وجد الشاعر في هذا الموضوع مجالًا خصبًا لتوظيف اللون وبث رمزيته في رسم صوره الشعرية، فيقول في ذلك:

في قدحٍ لم يكُ يُسْقَى بِهِ غير أُولِي المَجْدِ وأهْلِ الحَسَبْ
ما جَارَ إذْ سقّاكَ مِن كفّهِ في جَامِدِ الفِضَّةِ ذَوْبَ الذَّهَبْ
فَقُمْ عَلَى رَأْسِكَ بِرَّاً بِهِ واشْرَب عَلَى ذِكْراهُ طُول الحِقَبْ[٣٤]

استأثرت حمرة الخمر بلب الشعراء قديمًا وحديثًا، فنجد بياض الكأس وحمرة الشراب حاضرة في الشعر العربي منذ الجاهلية، ولعل شاعرنا لم يأت بجديد في وصف لون الكأس بلون الفضة، ووصف الخمر بلون الذهب أو اللون الأحمر[٣٥]، فهذه الصورة مطروقة، فنراه يكررها نفسها في أبيات أخرى يقول فيها:

حُثَّ المَدامَةَ وَالنَسيمُ عَليلُ وَالظلُّ خَفَّاقُ الرواق ظَليلُ
وَالروضُ مهتَزُّ المَعاطِف نعمةً نَشوانُ تعطّفه الصَبا فَيَميلُ
رَيّان فَضَّضه النَدى ثم اِنجَلى عنه فذهَّب صفحتيه أَصيلُ[٣٦]

فالشاعر يصف الخمر والكأس مستعينًا بالرمز اللوني الذي يشعر المتلقي بمدى حبه للشراب، وانبهاره بجمال الكأس، ونلمح في هذه الأبيات أن الشاعر يستجمع كل دلائل المتعة الحسية التي تزيد من انتشائه بالخمر، فالنسيم عليل، والظل خفاق، والرواق ظليل، والروض مهتز المعاطف، ورياح الصبا تغمر الرياض، هذا فضلًا عن جمال

الكأس المفضض، والشراب الأحمر الذي يغمر بياض الكأس فيمتزج اللونان فيصيران كلون السماء في وقت الأصيل.

يتفنن الطليق المرواني في وصف الخمر معتمدًا على الرمز اللوني، ولعل أغلب خمرياته اتكأ فيها على اللون كعنصر من العناصر المكونة لصورته الشعرية، ولكن يلفت نظرنا أن أغلب هذه الصور في وصف الخمر مطروقة من قبله، فلم يأت فيها بجديد، ومن قبيل ذلك أيضًا قوله:

أَشرقت في ناصِعٍ من كَفِّهِ كَشعاع الشَمس لاقى الفَلَقا[٣٧]

فَكأَنَّ الكأسَ في أَنمُلِهِ صُفرةُ النَرجِسِ تَعلو الوَرِقا

أَصبَحت شَمساً وَفوهُ مَغرِباً وَيَدُ الساقي المُحَيّي مَشرِقا

فَإِذا ما غربت في فَمِهِ تَركت في الخَدِّ منه شَفَقا

وَغمامٍ هَطِلٍ شُؤْبُوبه نادمَ الروضَ فَغَنّى وَسَقى

يغاير الشاعر في أوصاف الخمر وجمال لونها، ففي الأبيات السابقة، يصور لنا صورة الخمر ولونها المخلوط بين الحمرة والبياض كشعاع الشمس، ونشير إلى أن التشبيه بشعاع الشمس منتشر في الشعر العربي، وقد أكثر الشعراء من توظيفه في أشعارهم لغرض الوصف وتصوير المحاسن، ولا يشذ المرواني عنهم في هذا، فهو يصور جمال الخمر في الكأس الناصعة بشعاع الشمس لحظة انفلاقها وإذهاب عتمة الليل، فشعاعها هزيل به حمرة تبعث على الانتشاء، فهو في هذا التشبيه يتناص مع غيره من الشعراء الذين عبروا عن جمال القهوة بشعاع الشمس، وعبروا به عن جمال الوجه، وعبروا به عن كل جميل مبهج[٣٨].

ويكمل الشاعر تصويره للخمر كما يراه فيستعين بالرمز اللوني ليقر في نفس المتلقي جمال اللون ذاته الذي أوضحه لنا بشعاع الشمس لحظة مشرقها، فشبه الكأس

المملوءة بالخمر بصفرة ورق النرجس مستطردًا؛ لينقل لنا صورة الخمر حال احتسائها، فيصر على تصويرها بالشمس، وفم الشارب كالغروب الذي يبتلع الشمس ويحجب ضياءها، أما يد الساقي الذي يناول الكأس كالمشرق الذي يأتي بالبشر، ولكنه يستدرك تلك الصورة بصورة أكثر بهاءً، فيصور هيئة الشارب الذي تغرب في فمه الخمر، بحمرتها التي تنعكس على خديه، ليظل أثرها بعد غروبها في جوفه.

ننظر إلى الكلمات الدالة على الألوان في هذا النص، فنلاحظ الشاعر، قد تردد بين البياض والحمرة والصفرة والسواد، وهذه الألوان تتناسب مع وصف الخمر والكأس، فوصف الكأس باللون الأبيض وذلك في قوله: (ناصع)، واستطرد في ذكر لون الخمر وامتزاجها بالكأس، وعبر عن ذلك باللون الأحمر المائل إلى الصفر وذلك في قوله: (شعاع الشمس، الفلقا، صفرة النجرس، شمسًا، مشرقًا، شفقا)، ووظف اللون المائل للعتمة أو السواد للتعبير عن غياب الخمر واختفائها في جوف الشارب بلفظة الغروب كما في قوله (مغربًا، غربت)، وأرى أن الشاعر قد أحسن في تصويره للخمر في كل أحوالها بأكثر من صورة بديعة على نحو ما وضحنا في آنفًا، ولعلنا نجد الصورة مطروقة لديه بذات المحددات، كما في قوله:

وَكأَنَّ المياهَ فيها ثَعابينُ لَجَينٍ تَبَعَّثَت في السواقي[٣٩]

وَكأَنَّ الحصباءَ في رونِق الماء سَنا الدُرِّ في بَياض التَراقي

لم يقتصر الطليق المرواني على توظيف اللون في وصف الخمر ومجالس الشراب فحسب؛ بل وظف اللون كرمز ينفذ من خلاله لنقل حالته الشعورية في أغراض شعرية متعددة، فمن ذلك قوله يصف حزنه وكآبته في نأيه عن أهله القاطنين في قصر الحمراء:

في مَنزِلٍ كالليل أَسودَ فاحِمٍ داجي النَواحي مظلم الأَثباجِ[٤٠]

يَسودُّ وَالزَهراءُ تشرق حوله كالحبر أُودعَ في دواةِ العاجِ

فيعتمد الشاعر في هذين البيتين على توظيف الرمز اللوني والمقابلة لينقل للمتلقي ألمه وحزنه، فهو يقطن في بيته وحيدًا حزينًا يحيط به السواد من كل جانب، في حين ينعم أهله في مدينة الزهراء الذي يبدو مشرقًا متلألئًا كالبحر أودع في دواة العاج، فنلاحظ تلك المقابلة التي أحدثها الشاعر بين النقيضين، ففي البيت الأول يصف حاله وما يكابده، وفي البيت الثاني يصف بهاء الزهراء ونعيم المقام فيها، فذكر في البيت الأول اللون الأسود أو ما يحمل دلائله الدالة على الشؤم والبؤس والكرب، (أسود، فاحم، داجي، مظلم، يسود)، وذكر في البيت الثاني ما يشير إلى دلالات اللون الأبيض كرمز للبهجة والسرور والنعيم، (الزهراء، تشرق، العاج)، فالزهراء اسم يحمل في طياته دلالات البياض والسطوع والنور، وكذلك الإشراق والعاج، فأرى أن الشاعر قد وظف الدلالات اللونية ببراعة ليوصل لنا إحساسه بالحزن ومرارة الوحدة.

ويقول في وصف حالة عشقه:

وَأُحاوِلُ السلوانَ عَن حُبّي له فَيعزُّني منه أَغرُّ مُفَلَّجُ[٤١]

كالأَقحوان سَقاهُ أَرى رُضا بِه وَجَلاه مِن صبغِ السَوادِ بنفسج

يستعين الشاعر على إحداث المناقضة اللونية بين اللونين الأبيض (أغر) والأسود (السواد)، وذلك ليشير إلى بهاء المحبوبة وجمالها، وعدم قدرته على البعد عنها، فتوظيفه للون أوضح مراده وجلَّى صورته.

ومن نماذج توظيفه للون قوله:

لَه عَسكَرٌ كالبَحر بالبيض مُزبِدٌ وَكالغيم عَن بَرقِ السيوف قَد افترا[٤٢]

إذا ما تَبَدّى فيه كُلُّ مُدَجَّجٍ بَدا كعبابِ البحر أَبيضَ مخضرا

فَإِن عصفت ريحُ الوَغى بكماتِه رأَيتَ بها وَجهَ الحمامَ قَد اصفرّا

وكذلك قوله:

رُبَّ يَومٍ قَد ظَلَّ فيه نديمي يَتَغَنّى بِرَوضَةٍ غَنّاءَ[٤٣]

وَكأَنَّ الرياضَ حُسناً حَبيبٌ عاطرٌ سامهُ المحبُّ لقاءَ

ضربت سُحبهُ رواقاً علينا وارتَدَينا مِن الغمام رداءَ

قَد تَحلّى بِزَهرِهِ وَتَبدىّ ماثِلاً في غلالةٍ خَضراءَ

فأَرتنا الرياضُ منها نُجوماً وَأَرانا سنا العُقار ذَكاءَ

فَكأَنَّا بِها شربنا سَناها وَحللنا بِما حللنا السَماءَ

لعلنا ندرك مما سبق عرضه، أن الطليق المرواني قد اعتمد على الرمز اللوني في بكثرة في شعره، وربما جعله ركيزة من أهم الركائز التي أقام عليها تجربته الشعرية، فبإعمال النظر في مجمل ما وصلنا من أشعاره سندرك أنه تأثر بالطبيعة الأندلسية تأثرًا بينًا كغيره من شعراء جيله الأندلسيين، ومن ذلك يمكننا التعميم بأن الشعر الأندلسي على وجه العموم استحضر التوشية بالألوان في رسم الصورة الشعرية، كونها ناتجة عن معالم الطبيعة حولهم، ولا شك في أنهم برعوا في وصف الطبيعة وتوظيف معالمها في أشعارهم أيما براعة.

وجدير بالذكر أن ننتبه إلى أن شاعرنا من الشعراء الذين جادت قرائحهم وظهرت تعبيراتهم سلسة مستساغة دون تكلف أو زيادة تنميق، وهذا يشعرنا بجودة الطبع وإحكام السبك والحبك، والمواءمة بين اللفظ والمعنى على حد تعبير نقادنا القدامى.

الخاتمة:

من خلال رحلتي مع هذا البحث توصلت لجملة من النتائج الهامة التي يمكن أن تفتح آفاقًا جديدة لزملائي من الباحثين المتخصصين، ولعلهم ينتبهوا إلى شعراء الأندلس الذين لم تصل إلينا دواوينهم مكتملة، خاصة أن منهم من اشتهر بجودة شعره، ونجد فيما

بقي من أشعاره مادة مؤهلة لاستظهار جماليات النص الشعري في ضوء المناهج النقدية الحديثة، وتفصيل تلك النتائج في النقاط الآتية:

- تكاملت الجهود النقدية والأدبية في العصر الحديث في حقل الدراسات اللونية، ويعزى الفضل في ذلك إلى العالم اللغوي أحمد مختار عمر، الذي أصدر كتابه بعنوان "اللغة واللون"؛ فكان بمثابة البذرة الأولى للتنقيب عن جماليات اللون ودلالاته في النص الشعري.

- يعد الناقد ولأديب يوسف نوفل أول من التفت إلى فاعلية الرمز اللوني في رسم الصورة الشعرية في كتابه المعنون بـ"الصورة الشعرية والرمز اللوني"، حيث أشار إلى سبق أحمد مختار عمر في التنبيه على حضور اللون في الموروث اللغوي والأدبي العربي، وتعرض نوفل في طيات كتابه لاستشفاف جماليات اللون ودلالاته في نتاج ثلاثة من أعلام الشعراء في العصر الحديث وهم: محمود سامي البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وكان إصداره هذا هو البذرة الأولى في حقل الدراسات الأدبية والنقدية التي التفتت إلى اللون وأثره في الشعر العربي القديم والحديث.

- تكاملت الجهود النقدية في هذا الاتجاه بدراستي أحمد حافظ دياب عن اللون في شعر أحمد عفيفي مطر، ومحمد عبد المطلب التي استهدف بها جماليات اللون في شعر امرئ القيس، حيث يتضح لنا أن الترميز باللون له حضور في الشعر العربي قديمًا وحديثًا، ويمكننا عزو الريادة في تلك الدراسات الأدبية إلى النقاد الثلاثة من باب تكامل الجهود وتضافرها، ونتجت على غرار دراساتهم العديد من الرسائل العلمية والبحوث، التي ظهر نفعها وجدواها بما توصلت إليه من نتائج.

- إنَّ توظيف اللون في الصورة الشعرية قد مرَّ بمراحل متباينة، فنجده في الشعر القديم عفوَ الخاطر دون تكلف أو إيغال في الترميز، في حين أنه عكس في العصر الأندلسي جماليات الطبيعة الأندلسية، فكان حضوره لديهم أكثر من حضوره في الشعر القديم أو المشرقي عمومًا.

- تشير الدراسة إلى أن الطليق المرواني اعتمد على الرمز اللوني في رسم صورته الشعرية، بل لا نغالي إن قررنا بأن الرمز اللوني مثل ركيزة هامة من ركائز صورته، وهذا يرجع –في رأيي– إلى عاملين رئيسين؛ أولهما تأثير الطبيعة والبيئة الأندلسية، والثاني فاعلية الرمز اللوني في نقل التجربة الشعرية والحالة الوجدانية للمتلقي دون تكلف أو عناء، وهذان العاملان من مكملات شاعرية المرواني الطليق، ولا يعدان مكملات مكتسبة بغرض التجويد والتنميق، وهذا ما أوضحته النصوص التي قمنا بتحليلها في طيات البحث.

- اختلفت دلائل الرمز اللوني في رسم الصورة الشعرية باختلاف الغرض والموضوع الذي نتج عنه النص، وقد ظهرت الألوان أكثر حضورًا في وصف الخمر والكأس ومجالس الشراب، وكذلك في شعر الشكوى وبث الحزن، وفي شعر الغزل، حيث يمثل اللون في تلك الأغراض عنصرًا مكونًا للصورة الشعرية، في حين جاء اللون عنصرًا تكميليًا في الأغراض الأخرى.

- جاءت العديد من الألوان حاملة لدلالات البهجة والسرور فيما سقناه من نماذج من شعر الطليق، كاللون (الأبيض، والأحمر، والأخضر، والأزرق، والأصفر) والألوان الممزوجة أو المختلطة، في حين أنه وظف اللون الأسود فقط ليحمل دلالات الحزن والاكتئاب والهموم، ولعله بهذا يتوافق مع الذائقة العامة في عهده وفيما سبقه من عهود.

– أوصي زملائي الباحثين بضرورة الالتفات إلى نتاج الشعراء المقلين ممن عُرف عن أشعارهم الجودة والإحكام، وخاصة الشعراء الأندلسيين، فالشعر الأندلسي لا يزال يحتاج إلى مزيد من التنقيب والتفتيش الممنهجيَن، بغية الوصول إلى النتائج المرجوة، ولا يقتصر ذلك على عصر بعينه، ولكنا بحاجة ماسة إلى استظهار كل معالم الشعر الأندلسي من الفتح إلى السقوط.

الهوامش:

(١) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف– القاهرة، ص٧.

(٢) التفويف: التنقيش، وإنما أخذ من الفوف، وهي النكتة البيضاء التي تحدث في أظفار الأحداث، وسميت بذلك لشبهها بشجرة يقال لها الفوفة وجمعها فوفٌ، انظر: محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي– القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م، ج١ ص١٦٥.

(٣) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٩.

(٤) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب– القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص١٤.

(٥) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الخامس، شهر مارس عام ١٩٨٥م، ص٤٠: ٥٤.

(٦) محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الخامس، شهر مارس عام ١٩٨٥م، ص٥٥: ٦٦.

(٧) انظر: محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص٤٠: ٤٤.

(٨) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص٤٧.

(٩) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٤١.

(١٠) يشير العديد من الباحثين إلى كون دراسة يوسف نوفل هي أسبق الدراسات وأولها تناولًا للرمز اللوني في النص الشعري، في إشارة منهم بريادته لهذا الاتجاه، انظر: زاهر بن بدر الغسيني، علاقة اللون بالصورة الشعرية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، جامعة السلطان قابوس- سلطنة عمان، صص١٠٥: ١٣٣. وانظر كذلك: فريدة سويزف، جمالية اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر: قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس- الجزائر، ٢٠١٧م.

(١١) انظر: محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، ص٥٥.

(١٢) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص١٦.

(١٣) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٢٦.

(١٤) انظر: عز الدين إسماعيل، حركة المعنى في شعر المتنبي، مجلة مجمع اللغة العربية- القاهرة، العدد٤٠، ١٣٧٩هـ=١٩٧٧م، صص٦٢: ٨٥.

(١٥) انظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين- القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م، ص٢٠ وما بعدها.

(١٦) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٢٤.

(١٧) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٢٥.

(١٨) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٤١.

(١٩) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٤٤ وما بعدها.

(٢٠) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٤٦ وما بعدها.

(٢١) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٥٨.

(٢٢) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٦٤– ٦٥.

(٢٣) انظر: صفو عبد الحق، الرمز في شعر صلاح عبد الصبور: المصدر والدلالة، مجلة البدر– جامعة بشار، العدد٤، المجلد١٠، ٢٠١٨م، ص٣٦٦.

(٢٤) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٨٨.

(٢٥) يتبنى نوفل ذلك الرأي إلى جوار غيره من النقاد، حيث انقسم رأي النقاد حول معارضات البارودي وخاصة خمرياته إلى فريقين، أحدهما يرى صدق التعبير، والفريق الآخر يقول بالتقليد، وانضم نوفل إلى من قالوا بالتقليد، انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٧٧. وللاستزادة في هذا الباب يمكن الرجوع لرأي الدكتور زكي مبارك، حيث قارن بين البارودي وأبي نواس، وكذلك عقد موازنة بين البارودي والبوصيري، متعرضًا لدواعي الصدق الفني في التجربة الشعرية للقصائد الأصلية ومعارضة البارودي لها، ومدى إجادته فيها، انظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة– القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت، الفصل العشرون ص١٧٣ وما بعدها، والفصل الثلاثون ص٢٧٧: ٣٠٤.

(٢٦) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٩٥.

(٢٧) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص١٠١.

(٢٨) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص١١٢.

(٢٩) انظر: أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير– كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٨م.

(٣٠) انظر: يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص١٢٥.

(٣١) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص١١١.

(٣٢) مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الرحمن الناصر أبو عبد الملك يعرف بالطليق من أمية كان أديباً شاعراً مكثراً وأكثر شعره في السجن. قال لي ابو محمد علي بن أحمد: أبو عبد الملك هذا في بني أمية كابن المعتز في بني العباس ملاحة شعر، وحسن تشبيه. سجن وهو ابن ست عشرة سنة ومكث في السجن ست عشرة سنة، وعاش بعد إطلاقه من السجن ست عشرة سنة، ومات قريباً من الأربع مائة. وقيل : أن أبا عبد الملك كان فيما قيل يتعشق جارية كان أبوه قد رباها معه، وذكرها له، ثم بدا له فاستأثر بها، وأنه اشتدت غيرته لذلك، فانتضى سيفاً، وانتهز فرصة في بعض خلوات أبيه معها فقتله، وعثر على ذلك فسجن وذلك في أيام المنصور أبي عامر محمد بن أبي عامر ثم أطلق بعد ذلك فلقب الطليق لذلك، ينظر جذوة المقتبس(٣٤٢)، بغية الملتمس رقم: ١٣٤٣ والذخيرة ١/١: ٥٦٤٥ وما بعدها والحلة ١: ٢٢٠- ٢٢٥ والمغرب ١: ١٨٦ واليتيمة ٢: ٦١ والنفح ٣: ١٩٧، ٣٨٨، ٥٨٦، والمسالك ١١: ١٧٦ والمعجب: ٢٨٥ ودراسة للأستاذ غرسيه غومس عنه في كتابه: مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٨٥-١١٤ (ترجمة الدكتور الطاهر مكي، القاهر ١٩٧٤) ودراسة أخرى في كتابي: تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة: ٢٢٣- ٢٣٥)، نقلًا عن التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص٣١٢.

(٣٣) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق: إحسان عباس، دار الشروق- القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م، ص٢٥٦.

(٣٤) المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١م، ج٣ ص٥٨٨.

(٣٥) أكثر الشعراء العرب منذ الجاهلية في وصف الكأس بالفضة أو اللون الأبيض، ووصف الخمر بالذهب أو اللون الأحمر، حتى أضحت تلك الصورة من الصور الموروثة المعروفة لدى جموع الشعراء في شعر الخمريات ووصف مجالس الشراب، وهذا المعنى الذي صوره الشاعر سبقه إليه عبد الله ابن المعتز في إحدى قصائده، انظر: الثعالبي، خاص الخاص، تحقيق: حسن الأمير، دار مكتبة الحياة- بيروت، د.ط، ص١٣٠. وانظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: غريد الشيخ، دار

الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٨٩٤. وفيه ذكر لالتصاق اللون الأحمر بالخمر عند الشعراء.

(٣٦) المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج٣ ص٢٠١.

(٣٧) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص٩٤.

(٣٨) أكثر الشعراء من توظيف شعاع الشمس لدلالات جمالية، وللاستزادة من الأشعار التي ورد فيها ذلك التشبيه ينظر: قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري، المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف– القاهرة، الطبعة السادسة، د.ت، ص١٩١. وانظر أيضًا: الحسن بن عبد الله العسكري، المصون في الأدب، ص٣٩، ومن أشهر من وظف شعاع الشمس في وصف الخمر الشاعر العباسي أبو نواس، وذلك في قوله:

(حيرية كشعاع الشمس صافية ... تطير بالكأس من لألائها شعل)، وهنا يتناص المرواني مع قول أبي نواس في بيته هذا، ويقتبس منه مسوغات تصويره للخمر والكأس ووصفه إياها بشعاع الشمس. انظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر– القاهرة، ج٣ ص٢٠٣.

(٣٩) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص٢٧٨.

(٤٠) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ص٢٧٤.

(٤١) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص١٣٥.

(٤٢) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص٢٠٤.

(٤٣) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص٥٤.

المصادر والمراجع

(١) ابن الأبار، الحلة السيراء، تحقيق: حسين مؤنس، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.

(٢) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.

(٣) أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير- كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٨م.

(٤) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب- القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

(٥) إميليو غرسية غومث، مع شعراء الأندلس والمتنبي: سير ودراسات، نقله إلى العربية: الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي- القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٩٤هـ= ١٩٧٤م.

(٦) الحسن بن عبد الله العسكري، المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت- الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.

(٧) زاهر بن بدر الغسيني، علاقة اللون بالصورة الشعرية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، جامعة السلطان قابوس- سلطنة عمان.

(٨) زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- القاهرة، الطبعة الثانية.

(٩) صفو عبد الحق، الرمز في شعر صلاح عبد الصبور: المصدر والدلالة، مجلة البدر- جامعة بشار، العدد٤، المجلد١٠، ٢٠١٨م.

(١٠) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر– القاهرة.

(١١) عبد الملك الثعالبي، خاص الخاص، تحقيق: حسن الأمير، دار مكتبة الحياة– بيروت، د.ط.

(١٢) عز الدين إسماعيل، حركة المعنى في شعر المتنبي، مجلة مجمع اللغة العربية– القاهرة، العدد٤٠، ١٣٧٩هـ=١٩٧٧م.

(١٣) فريدة سويزف، جمالية اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر: قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس– الجزائر، ٢٠١٧م.

(١٤) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين– القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

(١٥) محمد بن الحسن الكتاني، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق: إحسان عباس، دار الشروق– القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

(١٦) محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي– القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م.

(١٧) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الخامس، شهر مارس عام ١٩٨٥م.

(١٨) محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الخامس، شهر مارس عام ١٩٨٥م.

(١٩) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

(٢٠) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف– القاهرة، الطبعة السادسة، د.ت.

(٢١) المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب تحقيق: إحسان عباس، دار صادر– بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

(٢٢) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف– القاهرة.

The Code of the Color Code in the Formation of the Poetic Image: the Poetry of Altaliqe Al Marwani As A Model

Dr. Mahmoud Ali Abdelhalim Moustafa
A Ph.D. in Arabic Language and Literature

Abstract

This research aims to study the importance of the color symbol in forming the poetic image, and I thought that the poetry of the Andalusian poet known as (Al-Marwani Al-Falaq) should be used as a material for application, in order to identify the features of the poetic image in his production on the one hand, as well as to verify his dependence on coloring in his poems, As well as the lack of studies that have taken the product of poetry as a material for application represented an important motivation for the completion of this research, and I will proceed to editing the research according to the determinants of the inductive-analytical method, which is concerned with extrapolating the material related to the topic, and analyzing the evidence that achieves the goal and purpose of this research, I think that this research should be divided into an introduction and three sections. In the first section, I will deal with the beginnings of color studies in the modern era, and in the second section I will stop at the book of poetic image and color code by Youssef Nofal, as he is a pioneer in tracing the semantics of color in the poetic text, and the third topic I will dedicate to analyzing models A selection of Al-Marwani's free poetry, and I end this research with a conclusion in which I present the most important results that I have reached.

Keywords: color, symbol, freelancing Marwani, poetic image, Andalusian poetry, modern age.