جامعة الخليل

عمادة الدّراسات العُليا

برنامج اللّغةِ العربيّة

# اللّوحةُ التّشكيليّةُ في شعرِ ابنِ خفاجةَ الأندلُسيّ (ت٤٥٠ هـ)

إعداد الباحثة:

رهام خليل حرب

إشراف الدّكتور:

حسام جلال التّميميّ

قُدّمت هذه الدّراسة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير

في اللّغة العربيّة وآدابها

الفصل الاوّل من العام الدّراسيّ ٢٠٢٣-٢٠٢٤م.

نوقشت هذه الرسالة يوم الخميس بتاريخ: 2023/11/9م، وأجيزت.

| أعضاء لجنة المناقشة: | | التوقيع |
| --- | --- | --- |
| الدكتور حسام محمد عمر التميمي | مشرفاً ورئيساً | ..... |
| الأستاذ الدكتور مشهور حبازي | ممتحنًا خارجيًّا | ..... |
| الدكتور نسيم بني عودة | ممتحنًا داخليًّا | ..... |

## الإهداءُ

أُهدي ثمرة جهدي إلى:

روح والدي الذي كان يردّد لي قول المتنبّي:

إذا غامَرتَ في شَرَفٍ مَرومٍ  فَلا تَقنَع بِما دونَ النُّجومِ

أمّي التي أسير ببركة دعائها

روح أخي إيّاد

إخوتي وأخواتي

## الشُّكرُ والتّقدير

أتقدّم بأسمى معاني الشّكرِ والتّقديرِ

لمشرفي في مرحلة البكالوريوس والدّراسات العُليا

الدّكتور

## حسّام التّميميّ

وأسال الله له الدّرجات التي وعد عباده في قوله:

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ﴾

**الملخّص**

ماذا لو كان شاعر الطّبيعة الأندلسيّ ابن خفاجة رسّاماً؟، وماذا لو كانت هذه القصائد الشّعريّة لوحات تشكيليّه يمكن للمتلقّي إدراكها بصريّا و رؤية تفاصيلها؟، ولو كان رسّاماً فإلى أيّ المدارس والمذاهب الفنّيّة الحديثة سينتمي؟.

تهدف هذه الدّراسة إلى التوفيق بين نوعين من الفنون البشريّة وهما: الشّعر، والرّسم، حيث عمدت إلى طرح الصّورة الفنّيّة، وطريقة إبرازها عند كلّ من الشّاعر والرّسّام؛ فكلاهما فنّان ولكنّ الأداة والطّريقة مختلفتان، فرصد التّمهيد العلاقة القويّة بين هذين الفنّين قديماً وحديثاً، وتناول الفصل الأوّل العناصر الفنّيّة التي تقوم عليها اللّوحة التّشكيليّة، وتطبيقها على القصيدة الشّعريّة، ثمّ عرض الفصل الثّاني مقارنة بين الشّاعر والرّسّام في طرحهما للصّورة وإيصالها إلى المتلقّي؛ للتّوصّل إلى أيّ الفنّانَين هو الأقدر على تصوير هذه التفاصيل الجماليّة وتقديمها بشكل أعمق، بينما تناول الفصل الثّالث المدارس والمذاهب الفنّيّة الحديثة ومدى اتّفاق مبادئ كلّ منها مع الصّورة الشّعريّة عند ابن خفاجة، وأيّ هذه الأنماط الفنّيّة كانت الأقرب إلى أسلوب ابن خفاجة الفنّيّ.

فكانت هذه الدّراسة مقارنةً اعتمدت على المنهج التّكامليّ، وتمّ من خلاله الوصول إلى عدد من النّتائج التي أُثبتت في خاتمة البحث.

# فهرس المحتويات


| العنوان | رقم الصّفحة |
|---|---|
| **الإهداء** | أ |
| **الشّكر والتّقدير** | ب |
| **الملخّص** | ت |
| **المقدّمة** | ح |
| **التّمهيد** | ١ |
| **الفصلُ الأوّلُ: عناصرُ اللّوحةِ التّشكيليّةِ في قصيدةِ ابن خفاجة** | ٨ |
| **أوّلاً:** التّوازن وتعادل الكتل | ٩ |
| **ثانياً:** التّناسب والتّكوين | ١٣ |
| **ثالثاً:** الوحدة والتّباين | ١٥ |
| **رابعاً:** الإيقاع والتّكرار والتّناغم الموسيقيّ | ١٨ |
| **خامساً:** اللّون | ٢١ |
| **سادساً:** الفراغ والكتل | ٢٥ |
| **سابعاً:** النّور والظّلال | ٢٧ |
| **ثامناً:** الخطّ | ٣١ |
| **تاسعاً:** الملمس | ٣٥ |
| **عاشراً:** السّيادة | ٣٩ |
| **الفصلُ الثّاني: القصيدةُ اللّوحةُ** | ٤٤ |
| **أوّلاً:** لوحة المجلس | ٤٥ |
| **ثانيا:** لوحة السَّاقي | ٥١ |
| **ثالثاً:** لوحة الجبل | ٥٦ |
| **رابعاً:** لوحةُ النَّهر | ٦١ |
| **خامساً:** لوحةُ اللّيل | ٦٧ |
| **سادساً:** لوحةُ الرَّوض | ٧٢ |
| **سابعاً:** لوحةُ الخيل | ٨٠ |
| **ثامناً:** لوحةُ المرأة | ٨٦ |
| **الفَصلُ الثَّالثُ: اللّوحة الخفاجيّة في ضوء المذاهب الفنّيّة الحديثة** | ٩٤ |

| | |
|---|---|
| **أوّلاً:** الكلاسيكيّة | ٩٥ |
| **ثانياً:** الرّومانسيّة | ١٠١ |
| **ثالثاً:** الواقعيّة | ١٠٩ |
| **رابعاً:** الانطباعيّة | ١١٦ |
| **خامساً:** الرّمزيّة | ١٢٣ |
| **سادساً:** السّرياليّة | ١٢٩ |
| **الخاتمة** | ١٣٣ |
| **ثبت المصادر والمراجع** | ١٣٦ |

## المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف الخلق والمرسلين، سيّدنا محمّد، وعلى آله، وأصحابه الغرّ الميامين، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدّين وبعد؛

فقد فُطر الإنسان على النزوع للجمال، ولم يمرّ عن المشاهد التي رآها حوله إلّا وحاول أن يفسّرها، ويصوّرها، فاختلفت طريقته في تقديم ما شاهد تبعاً لخياله، وموهبته، وأدواته، فقدّم ألواناً مختلفة من الفنون التي سمت بروحه وميّزته، وهذا البحث الموسوم ب" **اللّوحة التّشكيليّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ (ت٤٥٠ هـ)**" هو محاولة للتّوفيق بين فنّين من أسمى الفنون وهما: الشّعر، والرّسم.

**أهميّة الدّراسة**

تهدف هذه الدّراسة إلى طرح القصيدة الشّعرية للشّاعر الأندلسيّ ابن خفاجة بطريقة بصريّة ومرئيّة، وكأنّ المتلقّي يراها، فيتعرّف على كيفيّة تشكيلها، والأبعاد والمقاييس التي يلتقي فيها الشّاعر الفنّان مع الرّسّام الفنّان؛ لتصبح قصيدته لوحة متكاملة منسجمة الأبعاد والعناصر، كما تضع الدّراسة المتلقّي أمام أزهى العصور العربيّة والإسلاميّة فتمكّنه من قراءة هذا النّتاج الفنّيّ العريق ورؤيته، إلى جانب محاولة الرّبط بين شاعر عاش في العصر الأندلسيّ، ومدارس فنّيةّ تشكيليّة حديثة، فعلى الرغم من الفارق الزّمانيّ والنّوعيّ بينهما، إلّا أنّ الفنّ قد وحّدهما.

ويرجع اختيار موضوع الدّراسة إلى تناول القصيدة بأسلوب يخرجها من عالم الكتابة والسّماع، إلى عالم التّجسيد والمشاهدة، بالإضافة إلى غنى شعر ابن خفاجة بالعناصر الفنّيّة التي من شأنها أن تجعل القارئ لديوانه كأنّه يتنقّل في معرض فنّيّ تتوزّع اللّوحات في زواياه.

وقد كانت الصّورة الشّعريّة عند ابن خفاجة محوراً للعديد من الدّراسات؛ حيث تناولها الباحثون بالدّراسة على اختلاف الأهداف، والمناهج، والأساليب، ومن بين هذه الدّراسات التي تمّ الرّجوع إليها:

**بناء الصّورة الشّعريّة عند ابن خفاجة من الرّؤية البصريّة إلى التّاويل الجماليّ**، لصالح ويس محمّد، جامعة الموصل، وهو بحث محكّم نُشر في مجلّة زاخو، مجلّد ١٦، عدد ٦٢، ص

٤٨٢، العراق ٢٠٢٠م، سلّط فيها الباحث على الدّور الشّكليّ للمكوّنات البصريّة في الصّورة الشّعريّة عند ابن خفاجة، فالتقت وهذه الدّراسة في تناول المكوّنات البصريّة، وآليّات بنائها، واختلفت في كونها تدرس استنتاج مكوّنات الصّورة الشّعريّة والتّقابل الصّوريّ، وليس الرّبط بينها وبين اللّوحة التّشكيليّة.

**الصّورة الفنّيّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ مقاربة أسلوبيّة**، وهي رسالة لنيل درجة الماجستير للطالبة ربا عبد ربّه، جامعة وهران سنة٢٠١٠م، وقد التقت الدّراستان في تناول كليهما للصّورة عند ابن خفاجة، واختلفتا في آليّة طرح هذه العناصر ودراستها.

**علاقة اللّون بالصّورة الشّعريّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ**، وهو بحث لنيل درجة الماجستير للطّالب زاهر بن بدر الغسينيّ، جامعة السّلطان قابوس ٢٠١٣م، ركّز صاحبها على التّشكيل اللّونيّ عند ابن خفاجة، وعمد إلى كلّ لون بالتّفسير والدّلالة الرّمزيّة.

**التّجربة التّأمليّة في الشّعر الأندلسيّ دراسة تحليليّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ**، لأمّ الخير بن بلخير، جامعة عمّار ثليجيّ، الجزائر، وهو بحث محكّم نُشر في مجلّة قراءات المجلّد الرّابع عشر، العدد الأوّل عام ٢٠٢٢م، وقد طرحت الموضوعات والصّور وفق نظرة ابن خفاجة التّأمّليّة وتفسيره للظّواهر، والتقت وهذه الدّراسة في الرّؤية الواقعيّة والرّومانسيّة بشكل خاصّ عند ابن خفاجة.

**لونيّات ابن خفاجة الأندلسيّ**، لزهراء زارع خفريّ، وهي دراسة نشرتها مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد التّاسع لعام ٢٠١٢م، تناولت الجانب اللّونيّ للمكوّنات البصريّة التي صوّرها ابن خفاجة، وعمدت إلى تفسيرها، فالتقت مع هذه الدّراسة في المدلول اللّونيّ للمرئيّات.

**خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ قصيدة الجبل أنموذجاً**، لراشد عيسى، ونضال الشّماليّ، جامعة البلقاء التّطبيقيّة، الأردن، وهي دراسة نشرتها مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد الخامس والعشرون، العدد الثّامن لعام ٢٠١١م، وقد ركّزت على صورة الجبل، والبعد النفسيّ والفلسفيّ التي ارتبطت بالموت، حيث التقت مع هذه الدّراسة في هذا المحور.

وجاءت الدّراسة في تمهيد وثلاثة فصول، تناول التّمهيد نقاط التقاء فنّ الشّعر والرّسم، وما كان بينهما من التآلف والتناغم منذ القدم حتّى العصر الحاليّ، وحمل الفصل الأوّل عنوان: **عناصرُ اللّوحةِ التّشكيليّةِ في قصيدةِ ابن خفاجة**، فطبّق العناصر التكوينيّة للّوحة على القصيدة، وكانت هذه العناصر على التّرتيب: التّوازن وتعادل الكتل، والتّناسب والتّكوين، والوحدة والتّباين، والإيقاع والتّكرار والتّناغم الموسيقيّ، واللّون، والفراغ والكتل، والنّور والظّلال، والخطّ، والملمس، والسّيادة، أمّا الفصل الثّاني فقد جاء بعنوان: **القصيدةُ اللّوحةُ** حيث عُرضت فيه الصّور بهيئتها التّشكيليّة والشّعريّة ضمن تصوير كلّ من الرّسّام والشّاعر لذات الفكرة، فتناول مجموعة لوحات هي: لوحة المجلس، ولوحة السَّاقي، ولوحة الجبل، ولوحة النَّهر، ولوحة اللّيل، ولوحة الرَّوض، ولوحة الخيل، ولوحة المرأة، وحمل الفصل الثّالث عنوان: **اللّوحة الخفاجيّة في ضوء المذاهب الفنّيّة الحديثة**، وتمّ التّعرّض فيه إلى مدى اتّفاق قصيدة ابن خفاجة ومدارس الفنّ الحديث؛ للتّوصّل إلى المذهب أو المدرسة الفنّيّة الأقرب إلى أعمال ابن خفاجة الشّعريّة، فجاء ترتيب محاور هذا الفصل: الكلاسيكيّة، والرّومانسيّة، والواقعيّة، والانطباعيّة، والرّمزيّة، والسّرياليّة، وذُيّلت الفصول الثلاثة بخاتمة لأهمّ نتائج الدّراسة.

وتمّ السّير على خطى **المنهج التّكامليّ** مع طغيان للمنهج الجماليّ؛ لما اقتضته طبيعة المادّة من بحث في المواطن الجماليّة المشتركة بين الشّعر والرّسم.

وقد نهلت الدّراسة من عدد من المصادر والمراجع أهمّها: **ديوان ابن خفاجة الأندلسيّ**، و**لغات الفنون التّشكيليّة** لعزّ الدّين مناصرة، و**الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها** لبرنارد مايرز، **والتّصميم والشّكل** لجوهانزايتين، **ونظريّة التّصوير** لليوناردو دافنشي، و**الصّورة الشّعريّة والرّمز اللّونيّ** ليوسف حسن نوفل، **والتّيارات الفنّيّة المعاصرة** لمحمود أهمز، **ومذاهب الفنّ المعاصر** لحسن محمّد حسن، وغيرها من المصادر والمراجع التي أُثبتت في القائمة الخاصّة بها.

وتجلّت صعوبة هذه الدّراسة في عدم توافر المعلومات الكافية حول جميع الفنّانين، ولوحاتهم باللّغة العربيّة، حتّى إنّ بعضها كان بلغة البلد التي ينتمي إليها الفنّان كالرّوسيّة والإيطاليّة، فتمّ الرّجوع إلى المواقع الإلكترونيّة الغربيّة في عدّة مواطن وترجمتها إلى اللّغة العربيّة.

وختاماً فإنّ ما كان في هذا العمل من توفيق فمن الله، وما كان به من تقصير فمن نفسي.

# التَّمهيد

تضجّ حياة الإنسان بكلّ تفاصيلها من أغانٍ وقصص ومسكن وثياب وأوانٍ بنتاج لأنواع الفنون المختلفة؛ فهو ولسبب ما يميّز بعضها عن الآخر، وتثيره هذه القصيدة دون غيرها، ويعلّق تلك اللّوحة على جدار غرفته ليتأمّلها في كلّ مرّة وكأنّه يراها للمرّة الأولى.

فالفنّ قرين للنّفس البشريّة، جرّدها بسموّه وأسراره من الوحشيّة، فهو كلّ نشاط إنسانيّ لابدّ من إدراك مغزاه، ومن أجل الوصول إلى هذا الإدراك وجب سبر أغواره من الدّاخل لمعرفة أسبابه ونتائجه وليس فقط ما يثيره من متعه[١]، والفنون الإنسانيّة من شعر، أو رقص، أو موسيقى، أو نحت، أو رسم كلّها يجمعها المعنى السّامي وهو الجمال.

ومن هذه الأجناس يقترب الفنّ التّشكيليّ من الشعر حدّ الالتصاق؛ فكلا الشّاعر والرّسّام يعيد تشكيل الواقع من جديد، تجمعهما القدرات النّفسيّة والخيال والعاطفة والإبداع، ويختلفان في التّعبير شعراً أو رسماً.

يقول سيمونيدس الكيوسيّ (Simonides Ceosi)[٢] في أقدم العبارات التي ربطت بين الفن التّشكيليّ والشّعر:"إنّ الشّعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، والرّسم شعر صامت"[٣]،

---

[١] ينظر: ليف تولستوي، **ما هو الفنّ؟** ٥٧.

[٢] سيمونيدس (Simonides Ceosi) عاش ما بين: (٥٥٦ . ٤٦٨ ق.م)، وهو شاعر إغريقيّ، يعدّ أهمّ شعراء عصره، ولد في جزيرة كيوس شرقيّ البرّ اليونانيّ، وتعود شهرته إلى حكمته الحياتيّة أكثر من طلاوة شعره، فهو يحسّ عميقاً بالضعف البشريّ، ويرى أنّ على الشعر أن يكون «رسماً ناطقاً»، فجاءت قصائده لتخاطب جميع الحواسّ، ولكن عبر مصفاة العقل الناضج. ينظر: الحفّار، نبيل، **الموسوعة العربيّة**، ط٤، باب الأعلام والمشاهير ١١/ ٤٥٦، دار الندوة العالميّة: دمشق ١٤٢٠هـ.

[٣] عبيد كلود، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر** ١١.

وأرسطو(Aristo)[١] في حديثه عن المحاكاة هو من الأوائل الذين تنبّهوا لهذه العلاقة؛ فهو يرى أنّ الرّسم والشّعر فنّان يعبّر كلّ واحد منهما عن المعنى ذاته بأدوات مختلفة، فيقول:" هناك من النّاس سواء عن وعي بالحرفة الفنّيّة أو عن طريق العادة والدّربة من يحاكون أشياء كثيرة بوساطة عمل صور لها باستخدام الألوان والأشكال، فإنّ هناك آخرين يحاكون باستخدام الصّوت"[٢]، فالمحاكاة التي نادى بها أرسطو تختلف كليّاً عن المحاكاة البسيطة؛ فهي محاكاة انتقائيّة خلّاقة تعبّر عن الكلّيّ في التّجربة البشريّة ولا تكتفي بالتّرديد؛ فالفنّ لا يُقلّد الظّواهر الخارجيّة فقط، بل ينفذ إلى المُثل العليا والجوهريّة ويقلّدها[٣]، ودافع الشاعر هوراس (Horas)[٤] عن هذا المبدأ برؤيته للشعر تصويراً للطّبيعة كما هو الرّسم، ويحمل كلا الفنّين قيماً عليا وليس الرّسم مجرّد ظلٍّ للظّلّ وهو يخالف أفلاطون (Phlato)[٥] بذلك الرّأي[٦].

---

[١] أَرِسْطُو طاليس (Aristotles) عاش ما بيت: (٣٢٢ ق.م _ ٣٨٤ ق.م) فيلسوف يونانيّ و تلميذ أفلاطون، ويعد مؤسّس مدرسة الفلسفة والتقاليد الأرسطيّة، وواحد من عظماء المفكرين. تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيّات وعلم الأحياء وعلم الحيوان، ينظر: أرسطو، **فنّ الشّعر** ١١-١٤.

[٢] **فنّ الشّعر** ٥٦.

[٣] ينظر: عبيد كلود، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر**١٣.

[٤] هوراس (Horas): عاش ما بين: (٦٥ق.م_ ٨ ق.م). في فينوسا، كان شاعراً غنائياً وناقداً أدبياً لاتينيّاً من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر، قيل بأن له تأثيرا على الشعر الإنجليزيّ. أصرّ هوراس على أنّ الشعر يجب أن يقدّم السعادة والإرشاد، عُرف الشاعر بالقصائد الغنائيّة والمقطوعات الهجائيّة، ينظر: هوراس، **فن الشعر** ١.

[٥] أفلاطون(Phlato) عاش ما بين: ( ٤٢٧ ق.م – ٣٤٧ ق.م)، فيلسوف يونانيّ كلاسيكيّ، ينظر: أفلاطون، **جمهوريّة أفلاطون** (المقدّمة ب)، يرى أفلاطون أنّ الفنّ القائم على المحاكاة بعيد كلّ البُعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كلّ شيء، إلّا أنّه لا يلمس إلّا جزءًا صغيرًا من كلّ شيء، هذا الجزء ليس إلّا شبحًا، ينظر: عباس، إحسان، **فنّ الشّعر** ١٧-١٨.

[٦] ينظر: **فنّ الشّعر**٢٨.

ما لبثت فكرة وحدة الفنون أن تفرض نفسها، وأخذت تؤطّر على الأقل أكثر الممارسات الفنيّة هيبة وهي الشّعر والرّسم، وتحوّلت على يد ليسينغ (Lessing)[١] وكانط (Kant)[٢] إلى دراسة خاصّة هي علم الجمال، تندمج بها عامّة الفنون[٣]، وقد ميّز ليسينغ بين هذه الأنواع وبذلك جاءت نظريّته في الفنون قائلاً: "إنّ الرّسم والشّعر يستعملان موادّ مختلفة باختلاف الشّيء الذي تصوّرانه"[٤]، والشّعر فنّ زمانيّ، بينما الرّسّم فنٌّ مكانيّ[٥]، فالحركات هي موضوع الشّعر، والأجساد هي موضوع الرّسم، وتبعاً لذلك فإنّ الرّسم يمثّل الأجساد في لحظة حركيّة معيّنة.

ويفرّق بينها من حيث المادّة الخامّ و الأداة التي يستخدمها الفنّان في التّعبير، ويلقي الضّوء على حقيقة كبرى وهي أنّ طاقة الفنّ على التّعبير محدودة كمّاً وكيفاً بالمادّة الخامّ، لذلك فإنّ الشّعر برأيه يتفوّق على باقي الفنون في الطّاقة التّعبيريّة والقدرة على نقل العاطفة للمتلقّي[٦]، وإن كان للشّعر كفنٍّ زمانيّ المقدرة الأكبر على نقل حركيّة الأجسام فإنّ هذه الحركة لا توجد في فراغ وإنّما تعبّر عن نفسها عن طريق الأجساد، كما أنّ هذه الأجساد الذي يصوّرها الرسام لا تشغل

---

[١] غوتهولد إفرائيم ليسينغ ( Gotthold Ephraim Lessing) عاش ما بين: (٢٢ يناير ١٧٢٩–١٥ فبراير ١٧٨١) وهو فيلسوف، وكاتب مسرحي، وناقد فنّيّ ألمانيّ وأحد أهمّ ممثّلي عصر التنوير، مسرحياته وكتاباته النظرية أثّرت بصورة كبيرة على تطوّر الأدب الألمانيّ، ينظر: باخمان، بيتر، **غوتهولد أفرائيم ليسينغ وحكاية الخواتم الثّلاثة** ١٢.

[٢] إيمانويل كانط ( Immanuel Kant) عاش ما بين: (١٧٢٤م – ١٨٠٤م)، وهو فيلسوف ألمانيّ من القرن الثامن عشر عاش حياته كلها في مدينة كونيغسبرغ في مملكة بروسيا، كان آخر الفلاسفة المؤثّرين في الثقافة الأوروبيّة الحديثة، ينظر: وود ألنو، **كانط فيلسوف النّقد** ١٧.

[٣] ينظر: طودوروف، تزفيطان، **الشّعريّة** ١٣.

[٤] السّمرة، محمود، **النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر** ٤٩.

[٥] ينظر: عبيد، كلود، **جماليّة الصورة وجدليّة العلاقة بين الفنّ التشكيليّ والشعر** ١٨.

[٦] ينظر: القلماويّ، سهير، **النّقد الأدبيّ** ٥٥.

حيّزاً فقط؛ بل هي تحيا في زمان، ولكلّ لحظة من الزمان أثر فيها وتتأثّر بحركة مستمرّة، وتبعاً لهذا الرسم يمثّل الأجساد في لحظة حركيّة معيّنة[١].

فينبع الاختلاف بين الفنون من التنوّع في الوسيلة وطريقة التّعبير، وليس تبايناً في الهدف الذي من شأنه السّموّ بالعالم، وتخطّي التّعابير المباشرة عن الموضوعات والأحاسيس، فالرّسّام يجعل من دوره مُكمّلاً للشّاعر في بحث كليهما عن إخراج هذا العالم من أرضيّته، يقول الرّسّام العالميّ فان كوخ(van Gogh)[٢]: "أزداد اقتناعاً يوماً بعد يوم أنّ هذا العالم الأرضيّ هو مخطّط دراسيّ غير ناجح، وما من فنّان حقّ إلّا وجعل شغله الشّاغل إعادة رسم هذا المخطّط الدّراسيّ، وأن يمنحه الأسلوب الذي يفتقر، وما من شاعر حقّ إلّا جعل همّه الأكبر أن ينفصل عمّا استنفذته الكلمات واستهلكته"[٣]، ويكتمل بذلك معنى الجمال في تعبيره عن الصّورة الباطنيّة بصورة خارجيّة مبدعة.

وقد أدرك المفكّرون العرب في تعريفهم للصّورة هذه العلاقة؛ فالجاحظ عندما عرّف الشّعر عكس مفهومه لهذا التّمازج بقوله: "فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[٤]، فهو يقف أمام القصيدة الشّعريّة مبحراً في جماليّاتها، باحثاً عن عناصرها الفنيّة

---

[١] ينظر: السمرة، محمود، **النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر** ٥٠.

[٢] فينسنت ويليم فان كوخ(Vincent Willem van Gogh) عاش ما بين: (مارس ١٨٥٣م_ ١٨٩٠م)، وهو رسّام هولنديّ، مصنّف كأحد فنّاني الانطباعيّة. تتضمن رسومه بعضًا من أكثر القطع شهرة وشعبيّة وأغلاها سعرًا في العالم، عانى من نوبات متكرّرة من المرض العقليّ، كان من أشهر فنّاني التصوير التشكيليّ، اتّجه للرسم التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته. في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق ٨٠٠ لوحة زيتية. ينظر: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/expressionism/Vincent-Van-Gogh.html

[٣] عبيد كلود، **جماليّات الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التشكيليّ والشّعر** ١٠.

[٤] **الحيوان** ١٣٢/٣.

المتكاتفة والمتلائمة كالنّسج، وهذا التّعبير ناتج عن تذوّق الجاحظ للفنّ، ثمّ نظرته إليه نظرة نقديّة.

ينمّ رأي الجاحظ عن ثلاثة مبادئ أوّلها: أنّ للشّعر أسلوباً خاصّاً في صياغة المعاني، وهو أسلوب قائم على استثارة الانفعال، واستمالة المتلقّي، ثانيها: أنّ أسلوب الشّعر يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسّيّة؛ فالتّصوير يرادف التّجسيم، ثالثها: أنّ التّقديم الحسّي للشّعر يجعله قريناً للرّسم، ومشابهاً له في التّشكيل والصّياغة والتّأثير والتّلقّي[١].

ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعل إحسان عبّاس يقول معقّباً على رأي الجاحظ: "فلو تخطّى الجاحظ حدود التّعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنّين: الشّعر والرّسم"[٢].

ويضع عبد القاهر الجرجانيّ شروطاً تخضع لها العمليّة الإبداعيّة الشّعريّة، هذه الدّعائم لا يمكن إغفالها للرّسّام بقوله : "إنّ الشّعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطّبع والرّواية والذّكاء، ثمّ تكون الدّربة مادّة له"[٣]، وكذلك فإنّ الرّسّام أيضًا مبدع من حيث ما يفعله وكيف يفعله؛ فهو لا يجلس أمام قطعة قماش بيضاء ويبدأ في الرّسم؛ فلديه خطّة لما يريد أن تبدو عليه اللّوحة قبل العمل عليها، ممّا يعني أنّه لكي يصبح مبدعاً لابدّ من امتلاك الموهبة والأفكار وتجسيدها بعد دربة ومران.

وتؤدّي المعاني الشّعريّة دوراً مهمّاً إلى جانب الألفاظ التي يستقيها الشّاعر؛ فهي مادّة تكوينيّة أيضاً، كأن يقول الشّاعر: شجرة خضراء، فللسّامع أن تتشكّل في ذهنه عدّة أمور: شكل الشّجرة دائريّ او عموديّ، والدّرجة التي كان عليها اللّون الأخضر، والحركة ، وارتفاع الشّجرة،

---

[١] ينظر: عصفور جابر، **الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب** ٢٥٥.

[٢] **تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب** ٩٨/١.

[٣] **الوساطة بين المتنبّي وخصومه** ١٥.

وظلّها..إلخ، الأمر الذي تنبّه إليه الجرجانيّ في حديثه عن قدرة الصّورة على التّجسيم المعنويّ وتقديمها تقديماً حسّيّاً وبثّ الحركة فيها ويردّ روعة الشّعر إلى براعة التّصوير حيث قال:" وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصّور النّقوش فكما أنك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التّخيّر والتّدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفيّة مزجه لها وترتيبه إيّاها..... كذلك حال الشاعر"[١].

يُبرز هذا المفهوم القيمة التّصويريّة للقصيدة الشّعريّة؛ فالتّصوير بمفهومه العامّ يعني التّعبير بالصّورة المحسّة المتخيّلة عن المعنى الذّهنيّ، والحالة النّفسيّة، والنّموذج الإنسانيّ، والطّبيعة البشريّة، كما يعبّر عن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، ثمّ يرتقي بالصّورة التي يرسمها فيمنحها الحياة[٢].

فالتّصوير هو المصطلح الذي تعارف عليه القدماء للتّشكيل الفنّي اليوم ومازال؛ فالعقّاد يرى الرّأي ذاته في قدرة الشّاعر على تكوين لوحته الشّعريّة من خلال قوله:" إنّ خلق الرّموز للأشكال المحسوسة لدى الشّاعر هي القدرة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحسّ والشّعور والخيال، أو القدرة على التّصوير المطبوع؛ لأنّ هذا في الحقيقة هو فنّ التّصوير"[٣].

ولا يكفي أن يستشعر الفنّان في نفسه بعض المعاني الدّفينة، أو أن يتصوّر في خياله بعض الصّور الأصيلة، وإنّما لا بدّ من القدرة على إحالة كلّ ذلك الخيال والصّور الذّهنيّة إلى وقائع

---

[١] **دلائل الإعجاز** ٧٧- ٨٨.

[٢] ينظر: قطب، سيّد، **التصوير الفنّيّ في القرآن الكريم** ٧١.

[٣] ينظر: **ابن الروميّ حياته وشعره**. ٢٣٧.

خارجيّة، فمهمّة الفنّان هي عمليّة التّخريج التي ليس المقصود بها التّجسيم الملموس، إنّما هي تجسيم للإيقاع والنّماذج اللّونيّة والرّسومات[١].

لقد أصبح الفنّان يقدّم صورته بالنّظرة الكليّة، وقبول التّناقضات وأحياناً الفوضى، وأصبحت قابليّة المزج بين أنساق الفنون المختلفة شرطاً لها، وصار يقدّم عمله الإبداعيّ على هيئة شظايا قابلة للاندماج مع شظايا فنّيّة أخرى، ولم تعد مسؤوليّته تقديم العمل على صورة كتاب أو لوحة أو مقطوعة موسيقيّة، بل اقترب الرّسم الثلاثيّ الأبعاد من الشعر أكثر فأكثر، كما عملت الموسيقى شعراً ورسماً[٢].

فيبحث الشّعر كفنّ لغويّ في التّكوين الكامن بين الأبجديّات والألفاظ والمعاني، يتّفق مع التّشكيل والتّجسيد ومع الإدراك الكلّيّ للأثر الفنّيّ؛ فكلاهما سواء الفنون القوليّة، أو الفنون التّشكيليّة محور لالتقاء الفنّان بالعالم الخارجيّ، ويجمعهما الخيال والإبداع والشّعور.

---

[١] ينظر: إبراهيم، زكريّا، **فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر** ٢٤٥.

[٢] ينظر: عبيد، كلود، **جماليّة الصورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر** ٢٠.

## الفصلُ الأوّلُ: عناصرُ اللّوحةِ التّشكيليّةِ في قصيدةِ ابن خفاجة

**أوّلاً:** التّوازن وتعادل الكتل

**ثانياً:** التّناسب والتّكوين

**ثالثاً:** الوحدة والتّباين

**رابعاً:** الإيقاع والتّكرار والتّناغم الموسيقيّ

**خامساً:** اللّون

**سادساً:** الفراغ والكتل

**سابعاً:** النّور والظّلال

**ثامناً:** الخطّ

**تاسعاً:** الملمس

**عاشراً:** السّيادة

## عناصرُ اللّوحةِ التّشكيليّةِ في قصيدةِ ابن خفاجة

ما يفتأ الشّاعر ابن خفاجة[١] ابن الطّبيعة الأندلسيّة الملهمة والخلّابة أن يمثّل ما هو موجود على أرض الواقع إلى لوحات بهيئة قصائد، وهذا الوصف لم يتأتَّ إلّا بعد أن خضعت القصيدة الخفاجيّة إلى معايير اللّوحة التّشكيليّة، ليقدّم الفنّان الشّاعر قصيدته ليس فقط المسموعة بل التي يمكن لها أن تتجسّد في خيال القارئ لوحة منظورة، وهذه الرؤية تابعة لنظام دقيق يراعى فيه عدّة اعتبارات وهي:

**أوّلاً: التّوازن وتعادل الكتل**

يتمثّل أسلوب الفنّان في معرفة التّوازن، والّضبط في ملامح الصّورة التي يرسمها، وتمكّنه من استخدام التّفاصيل[٢]، فالموجودات تقع أمام الجميع، لكنّ الفنّان هو الذي يستطيع أن يُحسن استخدامها، ليخرجها في عمليّة إبداعيّة، فلا يكون هناك جانب أثقل من جانب آخر، ففي قوله[٣]:

[ الكامل]

**مُتَعَطِّفٌ مِثلَ السِوارِ كَأَنَّهُ وَالزَهرُ يَكنُفُهُ مَجَرُّ سَماءِ**

**قَد رَقَّ حَتّى ظُنَّ قُرصاً مُفرَغاً مِن فَضَّةٍ في بُردَةٍ خَضراءِ**

**وَغَدَت تَحُفُّ بِهِ الغُصونُ كَأَنَّها هُدبٌ يَحُفُّ بِمُقلَةٍ زَرق**

---

[١] ابن خفاجة: عاش ما بين: ( ٤٥٠ – ٥٣٣ هـ / ١٠٥٨ – ١١٣٨ م)، إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الجعواريّ الأندلسيّ، شاعر غَزِل، ومن الكتّاب البلغاء، غلب على شعره وصف الرياض ومناظر الطبيعة، وهو من أهل جزيرة شقر من أعمال بلنسية في شرقيّ الأندلس، لم يتعرّض لاستماحة ملوك الطوائف مع تهافتهم على الأدب وأهله. ينظر: الضبّيّ، **بغيّة الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**١/٢٦٥-٢٦٦، وابن دحية الكلبيّ، **المطرب من أشعار أهل المغرب** ١١١.

[٢] ينظر: المناصرة، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٨٧.

[٣] **الديوان** ١٣.

قد اتّبع ابن خفاجة في هذه اللّوحة مبدأ الميزان في توزيع الكتل؛ فهو يجعل النّهر وما يحيط به من تنوّع الأزهار لوناً وحجماً وظهوراً صورة مستقلّة العناصر، وفي الوقت ذاته تقابلها صورة سماويّة لها تكويناتها حيث النّجوم المختلفة السّطوع والأجرام المتناثرة، كلّ ذلك يصنع كفّتين: واحدة أرضيّة شكّلها النّهر والأرض من حوله المحفوفة بالورود، وأخرى فوقها شكّلتها السّماء ونجومها، وكذلك الصّورة التي صنعتها الغصون حول النّهر تقابلها صورة المقلة التي تحرسها الأهداب وتتغمّدها فيبدو تعادل الكتل بين المتقابلات ليصنع توازناً في اللوحة دون أن يُحدث خللاً في أحد الجوانب.

ويعتمد التّوازن على الرّؤية المتكاملة؛ فالمنظر الطّبيعيّ أو المشهد يعمد المشاهد في تحليله على رفع عينيه لكي تحيطا بالمنظر إحاطة تامّة، وينتقل المتلقّي من نقطة إلى نقطة، وعند عمليّة المسح هذه يكون العقل قد ألمّ بتركيب الصّورة كلّها، ولا شعوريّا سيركّز نظره على نقطة مركزيّة فتنتظم بقيّة أجزاء المنظر حول هذه النقطة، أمّا إذا دخلت نقطة أخرى منافسة إلى مجال الرّؤية، فسوف يدخل الشكّ حول نقطتين، ومن ثمّ عدم الارتياح البصريّ، والارتياح البصريّ هو نوع من التّوازن[1]، فالنهر هو مركز الصورة وكلّ ما حوله من كتل تعطي تأثيراً عامّاً للمشاهد بحيثيّات التّوازن والتّوزيع.

وينقسم الاتّزان إلى ثلاثة أقسام هي:

الاتّزان المحوريّ: ويعني التحكّم في الجاذبيّات عن طريق محور مركزيّ واضح.

الاتّزان الإشعاعيّ: أي التحكم في الجاذبيّات بالدوران حول نقطة مركزيّة.

---

[1] ينظر: ريد هربرت، **الفنّ اليوم** ٥٠_٥١.

الاتّزان الوهميّ: التّحكم في الجاذبيّات عن طريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الحقل المرئيّ ويعتمد على الإحساس بمركز الثّقل[١].

فقد يضع الشاعر المكوّنات جميعاً في خدمة المحور الذي هو مدار اللوحة، فحين وصف عبق النبتة وانتشاره حول المحور قال[٢]:

[الطويل]

**وَخَيرِيَّةٍ بَينَ النَسيمِ وَبَينَها حَديثٌ إِذا جَنَّ الظَلامُ يَطيبُ**

**لَها نَفَسٌ يَسري مَعَ اللَيلِ عاطِر كَأَنَّ لَهُ سِرّاً هُناكَ يَريبُ**

**يَدِبُّ مَعَ الإِمساءِ حَتّى كَأَنَّما لَهُ خَلفَ أَستارِ الظَلامِ حَبيبُ**

**وَيَخفى مَعَ الإِصباحِ حَتّى كَأَنَّما يَظَلُّ عَلَيهِ لِلصَباحِ رَقيبُ**

حيث أصبحت الجاذبيّات من أريج منتشر في صورة دائريّة تحيط بالنبتة، وما أسهم به دور النسيم في هذا الدوران، علاوة على إحاطة الظلام بها جعل منها محوراً مركزيّاً تتحرّك العناصر حوله، أمّا الاتّزان الإشعاعيّ فقد ورد في ديوانه في عدّة مواطن حيث يصف شعاع الشّمس، وضوء القمر، وها هو يصوّر لمعان الرّمح، والإشعاع الأخّاذ الذي يرتسم حوله حين انطلاقه، فيقول[٣]:

---

[١] ينظر: مناصرة، عزّ الدين **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٤.

[٢] **الديوان** ٣٠

[٣] **نفسه** ٩٣.

[السريع]

**وَأَسمَرٍ يَلحَظُ عَن أَزرَقٍ كَأَنَّهُ كَوكَبُ رَجمٍ وَقَد**

**يَعتَمِدُ العَينَ اِعتِمادَ الكَرى وَيَنتَحي القَلبَ اِنتِحاءَ الكَمَد**

**حَيثُ الوَغى بَحرٌ وَبيضُ الظبى مَوجٌ وَخُرصانُ[1] العَوالي زَبَد**

فيجعل من الرّمح الأسود محوراً ينتشر منه الشّعاع الأزرق عند انطلاقه وكأنّه جرم سماويّ متّقد، أمّا اختفاء المحور فيبدو في تصويره لتأثير الخمر، فيقول واصفاً فعلها[2]:

[المجتثّ]

**وَأَهيَفٍ قامَ يَسقي وَالسُكرُ يَعطِفُ قَدَّه**

**وَقَد تَرَنَّحَ غُصناً وَاِحمَرَّتِ الكَأسُ وُردَه**

**وَأَلهَبَ السُكرُ خَدّاً أَورى بِهِ الوَجدُ زَندَه**

ففي هذه الصّورة يتجلّى الاتّزان الوهميّ؛ فالسّكر والتّرنّح يجعلان صاحبهما يتوهّم أنّه متّزن، في محاولة منه للبحث عن مركز محدّد، لكنّ هذا المركز غير موجود فعليّاً.

فإيجاد توازن ناجح يتطلّب وجود تشكيل متوازن، ومتنوّع، وإعطاء كلّ شيء حجمه وقيمته وتبيان تفاصيله النّاعمة الدقيقة[3]، وهذا التّشكيل الذي عمد إليه ابن خفاجة استطاع من خلاله

---

[1] الخرص: سنان الرمح، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (خرص).

[2] **الديوان** ٩٧.

[3] ينظر: عتريسي، نايف محمود، **فنّ الرّسم** ٢٦

أن يجعل من عناصر لوحته ومكوّناتها مشهداً متوازناً تتعادل فيه التفاصيل الأمر الذي أحدث توازناً بصريّا للصّور التي شكّلتها لوحاته.

## ثانياً: التّناسب والتّكوين

يتحقّق التّكامل في اللّوحة بانتظام الكتل، وتناسبها بعضها ببعض، بحيث لا يكون أحد هذه العناصر مُغايراً للبقيّة.

وتشكّل العلاقات المختلفة بين أشكال العمل الفنّيّ التي يستخدمها دوراً في تنظيم العمل وتناسبه، وبالتّالي فهي لغته التي يعبّر بها من خلال هذا التّكوين القائم على علاقة العناصر بعضها ببعض، فلو وصف الشّكل بصورته الجزئيّة لكان هذا الوصف مضلّلا؛ لأنّ الشكل يأخذ معناه وكيانه وذاتيّته في إطار بقيّة العلاقات داخل العمل الكلّيّ، والصّفات التي يكتسبها الشّكل الواحد داخل العمل هي وضعه بالنّسبة للأشكال الأخرى[١]، فعندما يصف ابن خفاجة الطّبيعة فهو لا يستعين بأيّ مشهد قد يكون من شأنه إحداث خلل في الصّورة، يقول واصفاً الطّبيعة الأندلسيّة[٢]:

[ المتقارب]

**أَلا أَفصَحَ الطَيرُ حَتّى خَطَب ... وَخَفَّ لَهُ الغُصنُ حَتّى اِضطَرَب**

**فَمِل طَرَباً بَينَ ظِلٍّ هَفا ... رَطيبٍ وَماءٍ هُناكَ انثَعَب[٣]**

**وَجُل في الحَديقَةِ أُختِ المُنى ... وَدِن بِالمُدامَةِ أُمِّ الطَرَب**

---

[١] ينظر: البسيونيّ، محمود، **الفنّ في القرن العشرين** ٣٤.

[٢] **الديوان** ٢٦.

[٣] انثعب: سال وجرى، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ثعب).

**وَحامِلَةٍ مِن بَناتِ القَنا أماليدَ[1] تَحمِلُ خُضرَ العَذَب**

**تَنوبُ مورِقَةً عَن عِذارٍ وَتَضحَكُ زاهِرَةً عَن شَنَب**

**وَتَندى بِها في مَهَبِّ الصَبا زَبَرجَدَةٌ أَثمَرَت بِالذَهَب**

**تَفاوَحُ أَنفاسُها تارَةً وَطَوراً تُغازِلُها مِن كَثَب**

**فَتَبسِمُ في حالَةٍ عَن رِضاً وَتَنظُرُ آوِنَةً عَن غَضَب**

فهذه العناصر مجتمعة من طير، وزهر، وشجر، ومدام، وغيرها لا تشتمل على أحد المكوّنات الذي قد يُحدث توتّراً للصورة، كما أنّ السامع لو أخذ واحداً من هذه المكوّنات كالطير مثلاً فسوف يكون هذا العنصر شيئا مختلفا كليّا عن كونه داخل العمل الفنيّ.

كما أنّ الهيئة العامّة للأجسام تتبع الوظيفة، وعلاقة التّناسب فيما بينها يجب أن تُحسّ[2]، وهذا ما وظّفه ابن خفاجة حيث استعان بالمادّة المحسوسة وأبدع منها صوراً عدّة، فناسب بين الحرارة، والبرودة، واللّيونة، والصّلابة، والنّعومة، والجمود ، والسّيولة.

والتّوزيع المناسب لمواضع التّكوين في الرّسم والشّعر هو الذي يوجد الشدّ لعين المتلقّي، ويدرك من خلالهما ترابط الخطوط، وبذلك ينمو الشّكل الكليّ الذي يدور حول النّقطة المهيمنة[3]، فالشّكل أو الهيئة هي التي تميّز كلّ عنصر وأجزائه المدركة، وفكرة الهيئة ترتبط بثلاثة عوامل هي: الشّكل ويعني الّتنظيم، والحجم وهو نسبيّ وفق مقارنة الأشكال ببعضها، والمركز وهو الأساس للنّظام الكلّيّ الشّامل، أمّا الكليّة العامّة فهي المجال والاتّجاه وهو علاقة

---

[1] أماليد: مفردها إمليد وأملود وهي الأغصان النّاعمة، **لسان العرب**، مادّة (لمد).

[2] ينظر: مناصرة، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٤.

[3] ينظر: جوهانزايتين، **التصميم والشكل**١٠٦.

الشّكل بالكلّ وفق الإحساس بحركة توجيهيّة، أمّا الموقف فهو العلاقة بين الشّكل والمجال[١]، يتجلّى هذا التّنظيم في وصفه للجبل، فيقول[٢]:

[الطويل]

**وَأَرعَن[٣] طَمّاحِ[٤] الذُؤابَةِ[٥] باذِخٍ[٦] يُطاوِلُ أَعنانَ السَماءِ بِغارِبِ**

**يَسُدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ وَيَزحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بِالمَناكِبِ**

**وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ**

**يَلوثُ[٧] عَلَيهِ الغَيمُ سودَ عَمائِمٍ لَها مِن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ**

صنع الشّكل من علاقة المكوّنات الطبيعيّة المحيطة بالجبل من سماء وريح وشهاب وغيوم وبرق، ويسيطر حجم الجبل على الصّورة فيصفه: طمّاح الذّؤابة، ويطاول أعنان السماء، فهو مركز الثقل في العمل، وهو الأساس لهذا المشهد، وتبدو الكليّة باتّجاه قمّة الجبل إلى الأعلى بشكل هرميّ بدأ من قاعدة واسعة على سطح الأرض في قوله: وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ، إلى نقطة التّلاشي حيث التقت قمّته بالسماء في صورة ناسب الشاعر فيها بين الأحجام والاتّجاهات، فتتشكّل اللّوحة من عدد من العناصر المتناسبة في الهيئة والوظيفة دون إخلال في الحجوم والعلاقات.

---

[١] ينظر: المناصرة، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيلية** ٥٣.

[٢] **الديوان** ٤٨.

[٣] الأرعن: الجبل العظيم، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (رعن).

[٤] طمح: امتدّ وعلا، **نفسه** مادّة (طمح).

[٥] الذؤابة : الناصية، **نفسه** مادّة (ذأب)

[٦] باذخ: متطاول ومتعالٍ، **نفسه** مادّة (بذخ).

[٧] يلوث: لاث العمامة عاى رأسه أي عصبها، **نفسه** مادّة ( لوث).

**ثالثا: الوحدة والتّباين**

تقوم الوحدة على قاعدة التّشابه، وهي كيان نوعيّ في حين تكوّن الجاذبيّة الكميّة بين العناصر، أمّا عناصر التّشابه فهي: الاتّجاه أي علاقة الشكل بالاتّجاهات الرئيسيّة، والفاصل وهو الفراغ بين الكتل، والموقف هو العلاقة بين الشّكل والمجال؛ فالأشكال في الأماكن المختلفة يمكن أن تتشابه في مواقفها، فهي تدرك كمجموعات متماسكة[١]، ويبدو تشابه المواقف في وصفه للطبيعة الأندلسيّة في قوله[٢]:

[البسيط]

**يَا أَهلَ أَندَلُسٍ لِلّهِ دَرُّكُمُ ماءٌ وَظِلٌّ وَأَنهارٌ وَأَشجارُ**

**ما جَنَّةُ الخُلدِ إلّا في دِيارِكُمُ وَلَو تَخَيَّرتُ هَذا كُنتُ أَختارُ**

تتجلّى صورة الأندلس التي حباها الله تعالى بأبهى النّعم في لوحة متشكّلة من عناصر متضامنة فيما بينها، ويرصد ابن خفاجة هذه الموجودات في محاولة لجمع المتشابهات من ماء وظلّ وأشجار وذلك ضمن علاقتها بالمجال وهو الأندلس، فهي عناصر تكوينيّة مترابطة في مجال واحد، "احذف هذا أو ضف ذاك، تجد أنّ التوافق السّاحر قد تحطّم، ولكلّ شيء في اللوحة علّة وجود"[٣]، ويقوم إدراك العلاقات على أنّ للأشياء هيئات، ومعنى ذلك أنّ إدراك الهيئة يعتمد على الرّائي، والمرئيّ، وإدراك الهيئة هو نتيجة الاختلافات في الحقل المرئيّ، فإذا كان هذا الحقل كلّه صورة واحدة مكرّرة فالرّائي لن يرى سوى الضّباب، بينما عندما يدرك هيئة الشّكل فهذا يعني

---

[١] ينظر: مناصرة، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٣.

[٢] **الديوان** ١٣٣.

[٣] برتليمي، جان، **بحث في علم الجمال**، ٢٤٠.

بالضّرورة وجود اختلافات في المجال المرئيّ[١]، وقد أسهم هذا التّغاير في إبراز تفاصيل الصّورة في وصفه حاله ساهراً، وقد جمع عدّة متباينات في آن واحد، فيقول[٢]:

[الطويل]

**أَبى البَرقُ إلّا أَن يَحِنَّ فُؤادُ ... وَيَكحَلَ أَجفانَ المُحِبِّ سُهادُ**

**فَبِتُّ وَلي مِن قانِئِ الدَمعِ قَهوَةٌ ... تُدارُ وَمِن إِحدى يَدَيَّ وِسادُ**

**تَنوحُ لِيَ الوَرقاء[٣] وَهيَ خَلِيَّةٌ ... وَيَنهَلُّ دَمعُ المُزنِ وَهوَ جَمادُ**

**وقد كانَ في خَدّيَّ لِلشُهبِ مَلعَبٌ ... فَقَد صارَ فيهِ لِلوِراد[٤] طِرادُ**

**وَلَيلٍ كَما مَدَّ الغُرابُ جَناحَهُ ... وَسالَ عَلى وَجهِ السِجِلّ مِدادُ**

**بِهِ مِن وَميضِ البَرقِ وَاللَيلُ ... فَحمَةٌ شَرارٌ تَرامى وَالغَمامُ زِنادُ**

فقد بنى الصّورة على مجموعة من المتباينات، وصنع من هذا التّباين تشكيلاً منسجماً فيجعل من الحمامة الخليّة مؤازرة له، ويجعل من الغمام حانياً عليه رغم انعدام الحياة والشّعور فيه، ثمّ إنّه يوفق بين صورته في الشباب ويصفه بالحمرة، وكيف تغيّرت به الحال ليصبح أصفر اللّون.

---

[١] ينظر: مناصرة عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٢.

[٢] **الديوان** ٩٠.

[٣] الورقاء: الحمامة إذا كانت ذات لونين: أبيض وأسود، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة(ورق).

[٤] الورد: لون ضارب إلى الصفرة، **نفسه** مادّة (ورد).

وأكثر ما يُبرز التّباين هو الانعكاس؛ فصفة الانعكاس للأسطح تحدث تبايناً في المظهر المرئيّ للسّطح غير متشابه، فيظهر الفرق بين الأزرق والأصفر..إلخ، كما يظهر الفرق بين الأشكال وهيئتها وحجمها[1]، فلون النار والليل متباينان، اجتمعا بالانعكاس في قوله[2]:

[الطويل]

**وَمَوقِدِ نارٍ طاب حَتّى كَأَنَّما يَشِبُّ النَدى فيهِ لِساري الدُجى نَدّا**

**فَأَطلَعَ مِن داجي دُخانٍ بَنَفسَجاً جَنِيّاً وَمِن قاني شُواظٍ لَهُ وَردا**

**وَضاحَكَ غُرّاً مِن وُجوهٍ وَضيئَةٍ فَلَم أَدرِ أَيَّ كانَ أَذكاهُما وَقدا**

لقد أحالت النار الليل والدّخان إلى اللّون البنفسجيّ، أمّا شواظها فتحوّل إلى ورديّ، ثمّ يوحّد بين القوم حول النار في حسنهم وبين اتّقاد النار وشعلتها وجمالها، فالشّاعر إذ يبني صورته فإنّ هذه الوحدات التكوينيّة إمّا أن تدور في مجال واحد كالطّبيعة الأندلسيّة، أو أن يصنع من التباين تآلفاً وانسجاماً.

## رابعا: الإيقاع والتّكرار والتّناغم الموسيقيّ

يستخدم الفنّان مجموعة من الصّور المتتابعة، يكمن في ثناياها تداخل بصريّ بين الصّورة وما يسبقها وما يليها، شأنها في ذلك شأن الجمل الموسيقيّة التي هي تكرار متطوّر للجملة الموسيقيّة التي تليها، فيظلّ بذلك ركناً مستقلّا في الجملة الرئيسيّة مع تنويع يجعل هذه الجمل

---

[1] ينظر: مناصرة، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٣.

[2] **الديوان** ٩٢.

تمثّل حركة جديدة، وبنفس الطّريقة ينشأ التكرار للصورة الفنيّة وكأنّ الفنان يوقّع لحناً موسيقيّاً[١]، ويؤكّد الإيقاع على بعض العناصر في علاقتها بعناصر أخرى مثله مثل التّوازن، وهو سمة زمانيّة تبدو واضحة في القصيدة الشّعريّة، ولكنّ إدراكها في اللّوحة يتطلّب السّير بالنّظر إلى تكرار النّمط في كافّة أجزاء اللوحة[٢].

وفي تصوير ابن خفاجة لموقد النّار تجسيد هذا التّكرار الذي يدور حول جملة واحدة أو مشهد محدّد فيقول[٣]:

[ الرجز]

**لاعَبَ تِلكَ الريحَ ذاكَ اللَهَبُ وَباتَ ... فَعادَ عَينَ الجِدِّ ذاكَ اللَعِبُ**

**في مَسرى الصَبا يَتبَعُهُ ... فَهوَ لَها مُضطَرِمٌ مُضطَرِبُ**

**ساهَرتُهُ أَحسِبُهُ مُنتَشِياً ... يَهُزُّ عِطفَيهِ هُناكَ الطَرَبُ**

**لَو جاءَهُ مُنتَقِدٌ لَما دَرى ... أَلَهَبٌ مُتَّقِدٌ أَم ذَهَبُ**

**تَلثُمُ مِنهُ الريحُ خَدّاً خَجِلاً ... حَيثُ الشَرارُ أَعيُنٌ تَرتَقِبُ**

**في مَوقِدٍ قَد رَقرَقَ الصُبحُ بِهِ ... ماءً عَلَيهِ مِن نُجومٍ حَبَبُ**

**مُنقَسِمٌ بَينَ رَمادٍ أَزرَقٍ ... وَبَينَ جَمرٍ خَلفَهُ يَلتَهِبُ**

**كَأَنَّما خَرَّت سَماءٌ فَوقَهُ ... وَانكَدَرَت لَيلاً عَلَيهِ شُهُبُ**

---

[١] ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الفنّ والإنسان** ٢٥١.

[٢] ينظر: عطيّة، محسن محمّد، **غاية الفن دراسة فلسفيّة ونقديّة** ٣١.

[٣] **الديوان** ٢٨.

فيعتمد في هذا الوصف حول اشتعال النّار في جوف الموقد، ويجعل من تكرار الجمل المجاورة عناصر تكوينيّة للإيقاع الموسيقيّ؛ فالجُمل جميعاً من مداعبة الرّيح، ومساهرة الشّاعر، ومجيء المنتقد، وترقرق الماء وغيرها ممّا اشتملت عليه هذه اللّوحة من جمل هي مصدر للتّناغم الذي يتمحور حول مشهد الموقد، ثمّ إنّه يختار الضّربات الإيقاعيّة من جناس في: مضطرم ومضطرب، ولهب، وذهب، ويلتهب، وشهب، وتشاكل الحروف كحرف الباء والقاف الأمر الذي يعكس اللّين تارةً، والقوّة تارةً أخرى كما يفعل لهيب النار الهادئ أحياناً، الصّارخ أحياناً أخرى فتطرب الحروف والجمل الآذان كما يسرق اللّهيب النّظر.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الإحساس بالإيقاع يجب ألّا يقتصر على التّكرار وحده؛ فهو أيضاً يمكن أن يكون من الحركة الانسيابيّة بين العناصر، وهذه الدّينامية من شأنها أن تصنع التّكوين الإيقاعيّ[١]، وابن خفاجة إذ يصف في هذه اللّوحة موقد النّار المشتعل، حيث التقاء الريح مع اللّهب في حركة مضطربة فيجعلها وكأنّها تداعبه، واضطرابه، واضطرامه، والتّوهّج، وحركة الشّهب كلّ هذه الدّيناميّة جعلت الرّائي يبصر لوحة حركيّة متناغمة.

وتعتمد هذه الحركة على عاملين هما: التّغيّر، والزّمن، وللتّحكم في أشكال الحركة الذّهنيّة يجب التأكّد من القيمة الدّيناميكيّة لكلّ عنصر من عناصر التّكوين[٢]، وهذا التّغيّر أسهمت في تفعيله حركة الرّياح التي بدورها جعلت الجمر يزداد توقّداً فيتحوّل لونه إلى الذّهبيّ، وإذا ما استمرّت أصبح أحمر مع استمراريّة زمن السّهر حول هذا المشهد.

---

[١] ينظر: جوهانزايتين، **التصميم والشكل** ١٠٨.

[٢] ينظر: مناصرة، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٤.

فتكرار الشّكل والمساحات والأجسام والملامس والألوان يُعدّ ضربة موسيقيّة من حيث الانتظام المميّز والارتفاع والسقوط، والقوّة والضّعف والطّول والقصر[١]، ففي قوله[٢]:

[الرجز]

**كَأَنَّما خَرَّت سَماءٌ فَوقَهُ وَانكَدَرَت لَيلاً عَلَيهِ شُهُبُ**

جمع بين انتظام الحركة من هبوط من علوّ، وقوّة الشّهاب ثمّ ما يلبث أن ينطفئ، وينتهي تدريجيّاً في حركة منتظمة.

ويختلف التّنغيم عن التّكرار البسيط؛ فهناك التّتابع النّاتج عن التّوالي، والتّبادل، وهناك تنغيم وهميّ باستخدام التّكرار على جميع نظم العلاقات التي تتكرّر[٣]، فالتّناغم هو أحد الجوانب الرّئيسيّة للّغة الموسيقيّة التي اتّبعها ابن خفاجة من توالي صوت الباء بشكل عموديّ ليوحّد اللّحن والإيقاع، ويجعل عناصر الطّبيعة تتبادل الحركة لتصنع انسجاماً في كلّ قطعة من اللّوحة، فكلّ قطعة هي ظاهرة متناغمة ومنسجمة.

## خامساً: اللّون

إنّ اللّوحة الفنّيّة قبل أن تكون منظراً طبيعيّاً، أو امرأة، أو حيواناً، هي أساساً سطح مستوٍ مغطّى بالألوان، تجمّعت هذه الألوان فيه بنظام معيّن، يمكن من خلاله التّعرّف على الأبعاد والتّشكيل كالألوان القاتمة والصّارخة والباردة.

---

[١] ينظر: جوهانزايتين، **التصميم والشكل** ١٠٧.

[٢] **الديوان** ٢٩.

[٣] ينظر: مناصرة، عزّ الدين ، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٤.

ويعرّف اللّون بأنّه: "عبارة عن موجات ضوئيّة اهتزازيّة تدركها العين، وهذه الموجات قد تقصر أو تطول، وعليه فإنّ اللّون هو أكثر من مجرّد زخرفة أو زينة للعين، إنّه النّور وقد تجزّأ إلى موجات متباينة الطّول والاهتزاز"[١]، وتقوم اللّمسة التي تميّز الفنّان عن غيره على الطّريقة التي استطاع أن يضع هذه الألوان بها، ويخرجها إلى حياة الفكر، فبفضل اللّمسة تهتزّ اللّوحة أحياناً، وأحيانا أخرى تسطع، وأحياناً ثالثة تعطي للعمل قوّة جارفة[٢].

تُحدث الألوان توتّراً حسيّا لدى النّاس جميعهم، والشّاعر هو الذي يجيد اللّعب بهذه الألوان يدفعه إلى ذلك اكتشاف الصّورة أوّلاً، والتّأثير في المتلقّي ثانياً، فالصّورة الشّعريّة تنبت وتترعرع في أحضان الألوان، والنّطاق المرئيّ الذي يصنعه الرّسّام لعنصر اللّون ليس المصدر الوحيد للنّفاذ إلى العقل؛ فيلجأ الشّاعر إلى استهلاك الصّفات غير المرئيّة ليشكّل بها صورته[٣]، وتندرج الصّورة اللّونيّة والفنّيّة تحت تقنيّة الانفراد في نسبتها للّون من حيث: حضوره، ودرجة تكثيفه، وتضادّه، واختياره، فالصّورة الفنّية هي بنية ديناميّة تتفاعل علاقاتها وتتآزر عناصرها في تجسيد الواقع النّفسيّ والشّعوريّ لدى المبدع، لتمثّل بذلك تجربة الشّاعر، وأبرز ما يميّز الصّورة القدرة التّعبيريّة وعدم التّنافر[٤]، وابن خفاجة في رسم لوحته يعمد أحياناً إلى التّكثيف اللّوني كقوله[٥]:

[ المجتثّ]

**رُبَّ اِبنِ لَيلٍ سَقانا وَالشَمسُ تُطلِعُ غُرَّه**

---

[١] عبيد، كلود، **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيّتها ودلالتها** ١٢.

[٢] ينظر :برتليمي، جان، **بحث في علم الجمال** ٢٠٢.

[٣] ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **التفسير النفسيّ للأدب** ٦٠.

[٤] ينظر: طبل، حسن، **الصّورة البيانية في الموروث البلاغيّ** ٢٩.

[٥] **الديوان** ١١١.

**فَظَلَّ يَسوَدُّ لَوناً وَالكَأسُ تَسطَعُ حُمرَه**

**كَأَنّهُ كيسُ فَحمٍ قَد أوقِدَت فيهِ جَمرَه**

**ولِلمُدامِ مُديرٌ يَشُبُّ جَمرَةَ خَمرَه**

فيضع الشّاعر القارئ أمام صورة السّاقي الأسود، والخمر بلونها الأحمر، فيكثّف السّواد بوصف السّاقي: ابن ليل، ظلّ يسودّ، كيس فحم، وكأنّه سرق سواده من ظلمة اللّيل تارّة، ومن سواد الفحم تارّة أخرى، وكثّف لون الخمر الأحمر بوصفها بالجمر الملتهب، فهذه الكثافة اللّونيّة لها صدى في تحديد هدف الشّاعر أو ما يسمّى بمركزيّة اللوحة؛ إذ يصبح الساقي والخمر هما المحور والمركز الذي يصبو إلى تصويرة وإخراجه بأبهى صوره.

وقد استعان بلونين قويّين في ذاتهما؛ فمن أهمّ خصائص اللّون الأسود انّه يقوّي أيّ لون يأتي معه[١]، والأحمر لون متفجّر، تنطوي رمزيّته على تناقض؛ فهو باهٍ وجهنّميّ في ذات الوقت[٢].

ويلجأ ابن خفاجة في موطن آخر إلى التّضادّ اللّونيّ، وهذا التّجاور خلق نوعاً من التّناغم؛ وهو تناغم نابع من لونين ليسا من أصل واحد وهما الأبيض والأسود، فيقول في قصيدة عنوانها نواصي الغصون:[٣]

[ المتقارب]

**وَقَد بَرقَعَ الثَلجُ وَجهَ الثَرى وَأَلحَفَ غُصنَ النَقا فَاِحتَبى**

---

[١] ينظر: مختار، أحمد، **اللّغة واللّون** ٩٤_ ٩٥.

[٢] ينظر: نوفل، يوسف حسن، **الصّورة الشّعريّة والرّمز اللّونيّ** ٣٣.

[٣] **الديوان** ٣٨.

**فَشابَت وَراءَ قِناعِ الظَلامِ نواصي الغُصونِ وَهامُ الرُبى**

**عَثَرتُ بِذَيلِ الدُجى دونَها فَأَضحَكتُ ثَغراً لَها أَشنَبا**

**وَقَد مَسَحَ الصُبحُ كُحلَ الظَلامِ وَأَطلَعَ فَودُ الدُجى أَشيَبا**

لقد تشكّلت هذه اللّوحة من لونين متناقضين؛ الأمر الذي يُنبّئ القارئ بأنّ هناك ظاهرة جماليّة، يحتاج الشّعور بالجمال فيها إلى التّمييز بين عناصر التّكوين الفنّيّ؛ فهو في دائرة لا تخرج عن نطاق السّواد أو اللّا لون والبياض وهو مجموعة الألوان.

ويرمز اللّون الأبيض للنّور، والطّهارة، والفرح، والنّصر، والسّلام، والحبّ، والخير، والنّقاء، والصّفاء، والمشاعر الإنسانيّة[١]، هذه الضّديّة التي يصنعها تجاور السّواد مع البياض هي الضّوء والظّل فإنّه يمثّل مركزاً للدّالّ، وتكتسب الدّلالة وضعها من خلال فكرة المكاشفة التي يمثّلها الضّوء، والغموض الذي يمثّله الظّلّ والظّلام[٢].

ويعطي الانتقال من الألوان الصارخة إلى الباردة حركة نحو الداخل، والتّحكّم بقوّة الألوان يعطي إيهاماً بالمسافة، ويستطيع اللّون أن ينقل الإحساس بالحركة عن طريق استخدام التّدرّج اللّونيّ[٣]، فالانتقال الزّمنيّ في هذه اللّوحة تطلّب من ابن خفاجة نقلة لونيّة أيضاً فهو حين يقول[٤]:

---

[١] ينظر: الخفاجيّ، كريم شلال، **سيميائيّة الألوان في القرآن الكريم** ٩٧.

[٢] ينظر: محمد، بلاسم ، **الفنّ التشكيليّ قراءة سيميائيّة** ٢٢٢.

[٣] ينظر: مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ١٥٤.

[٤] **الديوان** ٤٨

[الطويل]

**فَمَزَّقتُ جَيبَ اللَيلِ عَن شَخصِ أَطلَسٍ[1] تَطَلَّعَ وَضّاحَ المَضاحِكِ قاطِبِ**

**رَأَيتُ بِهِ قِطعاً مِنَ الفَجرِ أَغبَشاً تَأَمَّلَ عَن نَجمٍ تَوَقَّدَ ثاقِبِ**

فيتدرّج من سواد اللّيل القاتم أوّلاً بقوله: مزّقت جيب الليل، و وضّاح، ثمّ إلى مخالطة الأبيض باستخدام كلمة: أغبش، ليأتي بدرجة جديدة تأذن برحيل اللّيل.

يجيد الشاعر اللّعب بالألوان؛ فيكثّفها ويقوّيها ويأخذ الصّارخ منها، ويدرّجها وفق ما تستدعيه لوحته، ويلجأ إلى التّضاد اللونيّ إذ يريد تبيان الفارق والسّطوع.

## سادساً: الفراغ والكتل

للكتل ووظيفتها أهميّة في العمل الفنّيّ، وللفراغ قيمة كبيرة وفق المجال المستخدم فيه، الأمر الذي يتيح للنّظر التّجوّل في أجزاء اللّوحة فلا تكون الكتل كلّها مرتصّة بعضها ببعض دون حيّز.

فللفراغ دور في إبراز العمق في الصّورة، والخداع البصريّ، حيث يصبح الخطّ الواحد ثنائيّ التّكافؤ، وبدوره يشكّل المنظور[2]، وابن خفاجة حين يوزّع الكتل في لوحته يبرز دور الفراغ، ويبدو ذلك في قوله واصفاً النهر[3]:

---

[1] الأطلس: ذئب في لونه غبرة إلى السواد، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (طلس).

[2] ينظر: مناصر، عزّ الدين، **لغات الفنون التشكيليّة** ٥٦.

[3] **الديوان** ١٣.

[ الكامل ]

**لِلَّهِ نَهرٌ سالَ في بَطحاءِ أشهى وُروداً مِن لِمى الحَسناءِ**

**مُتَعَطِّفٌ مِثلَ السِوارِ كَأَنَّهُ وَالزَهرُ يَكنُفُهُ مَجَرُّ سَماءِ**

لقد أكسبت صورة البطحاء الواسعة فراغاً للصورة؛ فالفراغ يعطي قوّة جذب ناشئة عن جاذبيّة الطّاقة، وكذلك صورة السّماء برسمها هذا الفضاء الواسع، ثمّ تتصدّر صورة النّهر بكثرة تعطّفاته إلى الدّاخل، ليصبح هذا الخطّ المستقيم على اللّوحة خطّاً متعرّجاً باتّجاه العمق.

وحين تتقارب الكتل في اللّوحة فإنّ هذا التّقارب يعطي انطباعاً كبيراً إلى الوراء، الأمر الذي يُشكّل المنظور[١] الذي له غرضان في العمل الفنّيّ وهما: الإحساس بالحركة في فراغ الصورة، وجعل العناصر البعيدة والأكثر صعوبة في الرؤية حقيقة يصدّقها البصر[٢]، فالحركة في هذا الفراغ تنبع من اتّجاه سيلان مياه النهر وسط الأرض الواسعة، وحركة الغصون حول المياه.

وتعتمد الكتل في تصويرها وإبراز هيئتها على مراعاة الأبعاد الثلاثة، وتكوينها ممّا يقلّل الفضاء في الصّورة عن طريق التّقاطعات المتداخلة، الأمر الذي يجعل المشاهد ينتقل ببصره من نقطة إلى أخرى، ويدرك ترابط العناصر من خلال علاقاتها البعديّة[٣]، نشأت هذه البعديّة من توزّع الزّهور وتنوّعها واختلاف ألوانها وأحجامها حول النّهر كما تتوزّع النّجوم في فضاء سماويّ.

---

[١] المنظور : هو الأسلوب الذي يأخذ في الاعتبار كيفيّة ظهور الشيء المصوّر من زاوية الرؤية التي ينظر إليها الفنان من حيث سقوطه تحت مستوى النظر، أو فوق مستوى النظر، ومن حيث قرب بعض أجزائه وبعد بعضها ، واتجاه الضوء الساقط عليها. ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الفنّ والإنسان** ٢٧.

[٢] ينظر: مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ١٥٢

[٣] ينظر:جوهانزايتين، **التصميم والشكل** ١٠٦.

كما أتاحت هذه البعديّة وهذا الاتّساع في المشهد التّكوينيّ أن تظهر العناصر القريبة بشكل أوضح كالأزهار والغصون التي برزت بصورة مفصّلة بحكم قربها من العين، أمّا تعرّجات النهر الآخذة إلى الوراء فهي تتّجه للبعيد، غارقة في الفراغ حتّى تصل نقطة الذّروة التي تصبح باهتة شيئاً فشيئاً.

فابن خفاجة كان دقيقاً في التوليف بين وظيفة الكتل في لوحته، وقيمة المساحة والفراغ كحيّزٍ كونيّ مثّل عنصراً مهمّاً لا ينفصل عن وظيفة باقي العناصر.

**سابعاً: النّور والظّلال**

يحدث الضّوء وظيفة مهمّة تتعلّق بالإيهام بالحركة، والعمق؛ فتأثيرات الضّوء يمكن أن تسقط على الألوان، أو تنفذ من خلال بعض الأجسام التي تصبح متشرّبة به[1]، وقد اعتمد ابن خفاجة في تشكيل لوحاته على مبدأ السّطوع القائم على تسليط عناصر الأشعّة على السّطوح والكتل، فهنا يبدو الشّعّاع وقد سقط على الماء في قوله[2]:

[ الكامل]

**قَد رَقَّ حَتّى ظُنَّ قُرصاً مُفرَغاً مِن فَضَّةٍ في بُردَةٍ خَضراءِ**
**وَغَدَت تَحُفُّ بِهِ الغُصونُ كَأَنَّها هُدبٌ تَحُفُّ بِمُقلَةٍ زَرقاءِ**
**والريحُ تَعبَثُ بِالغُصونِ وَقَد جَرى ذَهَبُ الأَصيلِ عَلى لُجَينِ الماءِ**

---

[1] ينظر: مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ١٥٢

[2] **الديوان** ١٣.

لقد اخترقت أشعّة شمس الأصيل مياه السطح، الأمر الذي صنع تمازجاً بين اللونين الأصفر وهو الساقط على السطح، والفضّي وهو لون النهر في صورة بديعة، تابع هذا الانعكاس انعكاس آخر خلّفته هذه الغصون برسم ظلّها على سطح الماء.

وعندما يكون الماء شفّافاً إلى درجة تسمح بمشاهدة القاع فإنّ وضوح تفاصيل القاع تتوقّف على مدى الحركة الواقعة على سطح الماء فيبدو القاع بدرجة أوضح عندما تقلّ الحركة على السّطح، وهذا يعود بدوره إلى قلّة الحركة الحادثة على السّطح، ويسمح بمشاهدة تفاصيل القاع[١]، فعندما يقول ابن خفاجة:" قَد رَقَّ حَتّى ظُنَّ قُرصاً مُفرَغاً " فهو يظهر مدى هدوء سطح الماء ورقّته، وهذا ما ساعد على ظهور القاع تحت الشّعاع بشكل واضح.

ثمّ إنّ الهواء الذي تخترقه أشعّة الشّمس والمنتشر بين مناطق الظّلال على الأرض والعين المتأمّلة فسوف يبدو للعين أزرق، وسيضفي زرقته على المشهد المرئيّ، وهذا يرجع إلى حقيقة أنّ زرقة الهواء هي نتاج لامتزاج الضّوء بالظّلام[٢]، وهذا ما سيحدث لصورة الرّياح؛ فالزمن في هذه اللّوحة هو وقت الأصيل الذي يأذن بالظّلام بعد حين، وقد صوّرها في موطن آخر وقد حلّ المساء، فيقول[٣]:

[الوافر]

**أَلا ياحَبَّذا ضَحِكُ الحُمَيّا بِحانَتِها وَقَد عَبَسَ المَساءُ**

**وَأَدهَمَ مِن جِيادِ الماءِ مُهرٍ تَنازَعُ جُلَّهُ ريحٌ رَخاءُ**

---

[١] ينظر: دافنشي، **ليوناردو، نظرية التصوير** ٣٠١.

[٢] ينظر: **نفسه** ٣٦.

[٣] **الديوان** ١٤.

**إذا بَدَتِ الكَواكِبُ فيهِ غَرقى رَأَيتَ الأَرضَ تَحسُدُها السَماءُ**

إنّ قوله: عبس المساء، وأدهم، قد أكسب الحديقة هذا الكمّ من الظلال؛ "فالحقول تكتسي بالظّلال والنّور والتي تستمدّ لونها من لون المصدر المتسبّب في انتشارها، فالظّلمة تنتشر نتيجة لتكاثف مناطق الإعتام، وامتناع الشّمس وتصبغ كلّ ما حولها بطبيعتها، والهواء المنتشر خارج نطاق الظّلّ يصبغ هذه المناطق باللّون الأزرق"[١]، فيصوّر تقلّص اللّيل في هذه اللّوحة، وكيف بدا نسيم الصّبح مبلّلا تنعكس في قطراته الزّرقة[٢]:

[الطويل]

**فلَم تَغتَمِض وَالنَجمُ قَد مالَ سَحرَةً فَأَغفى وَأَذيالُ الظَلامِ تُمَزَّقُ**

**وَلِلَّيلِ ظِلٌّ قَد تَقَلَّصَ أَخضَرٌ وَلِلصُبحِ ماءٌ قَد تَسَلسَلَ أَزرَقُ**

ويكون تأثير الأشكال المضيئة بخلفيّة مظلمة، والأشكال المظلمة بخلفيّة مضيئة قويّاً، يحدّد قوّتها شدّة الضّياء أو شدّة الظّلمة[٣]، يقول[٤]:

[ المتقارب]

**فَشابَت وَراءَ قِناعِ الظَلامِ نُواصي الغُصونِ وَهامُ الرُبى**

---

[١] دفنشي، ليوناردو، **نظريّة التصوير** ٣٦٦.

[٢] **الديوان** ٢١٨-٢١٩.

[٣] ينظر: جوهانزايتين، **التصميم والشكل** ٩٣

[٤] **الديوان** ٣٨.

فأصبح الضّوء المنبعث من لون الثّلج أكثر تألّقاً ووضوحاً بسبب الخلفيّة السّوداء في قوله: قناع الظّلام، لتصبح رؤوس الغصون والمرتفعات هي الأكثر شعاعاً وظهوراً في اللّوحة.

ويُعدّ اللّون المشبع النّقيّ أكثر جاذبيّة للعين من ذلك اللّون غير المشبع الذي يبدو باهتاً، وكلّما ازدادت كميّة الضّوء المسلّطة عليه ازداد شحوباً ، فالفنّان يختار السّطوع المناسب الذي يستطيع من خلاله إبراز عناصر لوحته، ولهذا تكون وظيفة الضّوء هي إبراز التّفاصيل، وتسهيل التّعرّف على العناصر من قبل المتلقّي[1]، لذلك سيجد القارئ لهذه القصيدة أو المتخيّل للّوحة الثلجيّة كم كان هذا البياض نقيّاً ومشبعاً؛ فجمال هذا العنصر يبرزه الذي حوله من العناصر فيصبح الشّكل المعتم أكثر بروزاً إذا ظهر معه شكل لامع، هذا ما أراد الشّاعر أن يوصله في قوله متغزّلاً[2]:

[ المتقارب]

**أَطَلَّ وَقَد خُطَّ في خَدِّهِ مِنَ الشَعرِ سَطرٌ دَقيقُ الحُروفِ**

**فَقُلتُ أَرى الشَمسَ مَكسوفَةً فَقوموا نُصَلّي صَلاةَ الكُسوفِ**

يبرز جمال الخدود وهي السّطوع في الصّورة بما وقع عليها من ظلّ شعر الموصوف، كما حجب القمر أشعّة الشّمس عن الأرض، فالشّاعر عندما يذكر مصدر الأشعّة والسّطوع لا يفتأ يبرز مواطن الظّلّ والانعكاس على الأسطح، كما أنّه يراعي عمق السّطح وتشرّبه بهذه الأشعّة.

---

[1] ينظر: عبد الوهاب، شكري، **القيم التشكيليّة والدراميّة للون والضوء** ٢٥.

[2] **الديوان** ٢٠٤.

## ثامناً: الخطّ

يعبّر الفنّان عن أفكاره بالتّشكيل القائم بدرجة كبيرة على الخطوط، وتبرز أهميّة الخطّ ليس فقط كأداء شكليّ، بل يتعدّاه إلى الارتباط بكافّة العناصر التّكوينيّة الأخرى، ويُعرّف الخطّ بكونه "دالّة مسار النقطة المتحرّكة، وما هذه النقطة لدى الفنّان إلّا طرف فرشاته، أو ريشته، أو قلمه"[١].

ويمنح الخطّ وصفاً للأشكال والصّور؛ لأنّه يمتلك سمات التّعبير عن الحركة والاتّجاه والإيحاء، والإحساس بملمس اللّوحة[٢]، تمنح الخطوط الأفقيّة قاعدة وأرضيّة للشّكل؛ فهذه الرأسيّات من أشجار وأزهار وجبال تحتاج إلى دعامة ترسّخ وجودها، وأرضيّة ثابتة، الأمر الذي يضفي عنصر الارتياح للنّاظر، والاستقرار والاسترخاء ولاسيّما إذا كان هذا الخطّ في أسفل اللّوحة[٣]، يقول ابن خفاجة وقد ظهر دور الخطوط على اختلافها في تشكيل اللّوحة[٤]:

[المتقارب]

**أَلا فَضَلَت ذَيلَها لَيلَةٌ تَجُرُّ الرَبابُ[٥] بِها هَيدَبا[٦]**

**وَقَد بَرقَعَ الثَلجُ وَجهَ الثَرى وَأَلحَفَ غُصنَ النَقا[٧] فَاحتَبى**

---

[١] راضي، محمّد، **أبجديّة اللغة التشكيليّة ( كيف نقرأ اللوحة)**، جريدة الفنون ص ٤٧، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٦ نيسان ٢٠٠٢م

[٢] ينظر: الجميليّ، صدّام، **انفتاح النصّ البصريّ** ١٧.

[٣] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة** ١٢٥.

[٤] **الديوان** ٣٧-٣٨.

[٥] الرباب: السحاب الأبيض، ابن منظرو، **لسان العرب** مادّة (ربب).

[٦] الهيدب: المسترخي، وهو نعت للسحاب الثقيل، **نفسه** مادّة (هدب).

[٧] النقا: ضرب من النبات له زهر أحمر، **نفسه** مادّة ( نقو).

**فَشابَت وَراءَ قِناعِ الظَلامِ نُواصي الغُصونِ وَهامُ الرُبى**

يمثّل وجه الثّرى في هذه اللّوحة الذي غطّاه الثّلج الخطّ الأفقيّ الثّابت، والأرضيّة المستقرّة التي وهبها اللّون الأبيض مزيداً من الرّاحة، وكذلك حركة الغيم الأفقيّة البطيئة الموازية لخطّ الأرض.

وترمز الخطوط الرّأسيّة إلى النّموّ والشّموخ والعظمة والجاذبيّة[١]، وتبدو الخطوط الرّأسيّة في وصف الأغصان والأشجار التي اكتست بلون الثّلج حتّى سيطر على هيئتها، ليصبح اللّون الأبيض بالغاً لقمم الخطوط الرّأسيّة في قوله: نواصي الغصون، وهام الربى، في مشهد من الجاذبيّة العلوّ.

ويحقّق التقاء الخطوط الرّأسيّة العليا والأفقيّة المسطّحة مبدأ التّوازن في القوى[٢]؛ فالخطّ باتّجاهيه الأفقيّ والرّأسيّ شكّلا دعامة اللّوحة، وأكسباها توازناً يريح نظر المشاهد دون خلل؛ فلم يجعل اتّجاه الخطوط موحّداً؛ فتارّة يجذب المشاهد العلوّ، وتارة يأخذه العمق في قوله: فَشابَت وَراءَ قِناعِ الظَلامِ.

وتؤدّي الخطوط المائلة دوراً في إثارة الحيويّة والحركة بين تكوينات اللّوحة، بالإضافة إلى أنّها ترشد العين على مركز السّيادة[٣]، وتمنح الخطوط المنحنية اللّوحة نوعاً من الرّشاقة واللّطافة والأنوثة والهدوء[٤].

---

[١] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة** ١٢٩.

[٢] ينظر: **نفسه** ١٢٩.

[٣] ينظر: **نفسه** ١٢٨.

[٤] ينظر: **نفسه** ١٣١.

ويبرز دور هذه الخطوط ووظيفتها في قوله متغزّلاً[١]:

[الطويل]

**وَأَغيَدَ[٢] في صَدرِ النَدِيّ لِحُسنِهِ حُلِيٌّ وَفي صَدرِ القَصيدِ نَسيبُ[٤]**

**مِنَ الهيفِ[٣] أَمّا رِدفُهُ فَمُنَعَّمٌ خَصيبٌ وَأَمّا خَصرُهُ فَجَديبُ**

**يَرُفُّ بِرَوضِ الحُسنِ مِن نورِ وَجهِهِ وَقامَتِهِ نُوّارَةٌ وَقَضيبُ**

فقد ارتكزت اللّوحة على الخطوط المائلة في وصف المرأة بالغيداء والهيفاء ليصوّر رشاقتها، كما أرشد اتّجاه الخطّ في قوله: في صَدرِ النَدِيّ إلى نقطة السّيادة في اللّوحة.

وينتشر الخطّ على عدّة أوجه؛ فهو إمّا أن يكون رفيعاً، أو عريضاً، أو متقطّعاً، وتظهر براعة الفنّان في بيان تأثير الخطوط على القدرة الفنّية في الخلط والموافقة بين أنواع الخطوط، وتعتمد كثافة الخطّ بشكل رئيس على الكثافة اللّونيّة[٥]، فحين وصف مياه النهر عمد إلى الخطّ الرقيق نظراً للشفافيّة ولعدم وجود التكثيف اللّونيّ[٦]:

[الكامل]

**قَد رَقَّ حَتّى ظُنَّ قُرصاً مُفرَغاً مِن فَضَّةٍ في بُردَةٍ خَضراءِ**

---

[١] **الديوان** ٣١.

[٢] الأغيد : الوسنان المائل العنق، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (غيد).

[٣] الأهيف: الضامر البطن، **نفسه** مادّة (هيف).

[٤] النسيب: الغزل، **نفسه** مادّة (نسب).

[٥] ينظر :البهنسيّ، عفيف، **النقد الفنّيّ وقراءة الصورة** ٣٧.

[٦] **الديوان** ١٣.

ويُمكّن المنظور الخطّيّ الفنّان من التّعبير عن الأشكال بأبعادها الثّلاثة على سطح ذي بعدين، فتتجلّى للنّاظر مجسّمة وغير مسطّحة، حيث تتقاطع الخطوط المستقيمة والأفقيّة التي تربط وجهة النّظر بكلّ نقط الموضوع، ووجهة النّظر الثابتة[١]، وتُظهر الخطوط الأبعاد الثلاثة إذ يقول[٢]:

[الكامل]

**وَغَمامَةٍ لَم يَستَقِلَّ بِها السُرى[٣] فَمَشَت عَلى الظَلَماءِ مَشيَّ مُقَيَّدِ**

**حَمَلَت بِها ريحُ القَبولِ سَحابَةً سَحَّابَةَ الأَذيالِ تُلمَسُ بِاليَدِ**

**شابَت وَراءَ قِناعِها لِمَمُ[٤] الرُبى وَاِشمَطَّ مَفرِقُ كُلِّ عَضبٍ[٥] أَملَدِ**

فتبدو هنا علاقة الخطّ في تمثيل هيئة الشّكل؛ حيث استخدم الخطوط معتمداً على الفضاء؛ فالغيمة تأخذ حيّزاً قريباً من خطّ الأرض سائرة بهيئة أفقيّة، وتعلو الفضاء باتّجاه رأسيّ، وإلى عمق الصورة تتداخل الخطوط في قوله: شابَت وَراءَ قِناعِها لِمَمُ الرُبى، فترشد الخطوط نظر المشاهد إلى عمق اللّوحة، وتُبعد العمل عن الهيئة المسطّحة إلى الأبعاد الثّلاثيّة وكأنّ الهيئة ماثلة ومتجسّدة أمام النّاظر.

---

[١] ينظر: الصدّيق، سعيدة أولاد موح، **المنظور في التصوير الفنّيّ** ١٩٩-٢٠٠.

[٢] **الديوان** ٩٥.

[٣] السرى: السير ليلاً، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (سري).

[٤] لمم: جمع لمّة وهي الوفرة، وفي الصخر تعني المستدير الصلب، **نفسه** مادّة (لمم).

[٥] عضب: خفيف، **لسان العرب** مادّة (عضب).

لقد اعتمدت اللّوحة الخفاجيّة في تشكيل مكوّناتها بشكل قويّ ورئيس على الخطوط، وتنوّع الخطّ من حيث الاتّجاه والرّقّة، الأمر الذي حقّق انسجاماً مع باقي العناصر التّكوينيّة للعمل.

**تاسعاً: الملمس**

تختلف اللّوحات التّشكيليّة في الملمس من حيث الخشونة والنعومة، ويُحدث ذلك أثراً على عين ونفس المشاهد، فالملمس يُمثّل" النّسيج وهو ظهور سطح ما من وجهة النّظر الملموسة للعمل في الخشونة والنّعومة، إذ يتسنّى للرّسّام استخدام السّطح المناسب، والنّسيج المناسب فيُعمله لغرض الإيحاء بوجود العناصر وفضائها داخل هذه اللّوحة"[١]، بل إنّ مفهومه يمتدّ أيضاً إلى أن يجمع بين الإحساس النّاتج عن حاسة اللّمس والإدراك البصريّ[٢]؛ لأنّ الأخير مسترجع من التّجربة اللّمسيّة، فأصبح الملمس يرتبط غالباً بالبصر تبعاً للخبرة المتراكمة من الإدراك والشّعور به دون لمسه في فنّ الرّسم[٣]، فالإحساس مرتبط بعلاقات مختلفة ناتجة عن أمرين: تزيينيّ، وتعبيريّ[٤].

ويرجع اختلاف الملمس إلى عدّة عوامل هي:

١- انعكاس الضّوء وامتصاصه؛ فالجسم الخشن يمتصّ الضّوء فلا يُعطي للّوحة لمعاناً، على عكس النّاعم الذي يعطي بريقاً ولمعاناً، يقول ابن خفاجة وقد وصف معين الماء[٥]:

---

[١] الخفاجيّ، عارف وحيد، **فلسفة الفضاء في الرسم العالميّ المعاصر**١١٥.

[٢] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التّكوين في الفنون التشكيليّة** ٣٥٨ .

[٣] ينظر: الجميلي، صدّام، **انفتاح النصّ البصريّ** ٢١.

[٤] ينظر :ديوي، جون، **الفنّ خبرة** ٢١٣

[٥] **الديوان** ٢٧.

[الطويل]

**وَمَعينُ ماءِ البِشرِ أَبرَقَ[1] هَشَّةً فَكَرَعتُ مِن صَفَحاتِهِ في مَشرَبِ**

**مُتَهَلِّلٌ يَندى حَياءً وَجهَهُ فَتراهُ بَينَ مُفَضَّضٍ وَمُذَهَّبِ**

فيسود الملمس النّاعم الرقيق هذه اللّوحة؛ والذي مصدره صفة الماء حيث أكسبت صفة الانعكاس للضّوء السّطح بريقاً ولمعاناً أخذ لون الفضّة والذّهب؛ فبياض الفضّة واصفرار الذّهب منحا المظهر ليونة وعذوبة.

٢- اللّون وخصائصه، ودرجته، وأصله، وقيمته إذ يرتبط الملمس بالخصائص البصريّة؛ فالملمس الذي يعكسه اللّون اللامع يختلف عن غير اللّامع، فاختلف الملمس في قوله واصفاً الرّمح[2]:

[السريع ]

**وَأَسمَرٍ يَلحَظُ عَن أَزرَقٍ كَأَنَّهُ كَوكَبُ رَجمٍ وَقَد**

**يَعتَمِدُ العَينَ اِعتِمادَ الكَرى وَيَنتَحي القَلبَ اِنتِحاءَ الكَمَد**

حيث أكسب اللّون الأزرق الخالص لمعاناً لملمس اللّوحة، بينما قلّ هذا اللّمعان عندما اختلط اللّون وأصبح غير نقيّ في قوله[3]:

---

[1] أبرق: لامع متلألئ، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (برق).

[2] **الديوان** ٩٣.

[3] **نفسه** ٤٨.

[الطويل]

**رَأَيتُ بِهِ قِطعاً مِنَ الفَجرِ أَغبَشاً تَأَمَّلَ عَن نَجمٍ تَوَقَّدَ ثاقِبِ**

٣- الإعتام والشّفافيّة؛ فالزجاج اللّامع يعطي ملمساً بصريّاً مغايراً عن الأجسام المعتمة.

يقول وقد وصف الخمر وإناءها[١]:

[المتقارب]

**فَجاءَت بِحَمراءَ وَقّادَةٍ تَلَهَّبُ في كاسِها كَوكَبا**

فيمنح الكأس اللّوحة الخمريّة ملمساً جذّاباً ناعماً مصدره طبيعة الزّجاج الشّفّافة والتي عكست لون الخمر الذي بداخلها.

٤- حجم الحبيبات السّطحيّة للمادّة، ومدى تقاربها وتباعدها وانتظامها[٢]، ويشكّل ابن خفاجة في هذه اللّوحة الطّبيعيّة مشهد نزول البرد على الأرض، فأخذ وجهها لونه ولمعانه، فيقول[٣]:

[الكامل]

**يا رُبَّ قَطرٍ جامِدٍ حَلّى بِهِ نَحرَ الثَرى بَرَدٌ تَحَدَّر صائِبُ**

**حَصَبَ الأَباطِحَ مِنهُ ماءٌ جامِدٌ غَشّى البِلادَ بِهِ عَذابٌ ذائِبُ**

---

[١] **الديوان** ٣٨.

[٢] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة** ٣٦٢.

[٣] **الديوان** ٢٩.

**فَالأَرضُ تَضحَكُ عَن قَلائِدِ أَنجُمٍ نُثِرَت بِها وَالجَوُّ جَهمٌ قاطِبُ**

فيحضر هنا الملمس البارد الكامن في طبيعة البرد، إلى جانب الملمس البصريّ اللّامع، والنّاعم؛ ومنشأ هذه العذوبة والنّعومة هو طبيعة المادّة؛ فجمود قطرات الماء في القطرة ذاتها أكسبها لمعاناً ذاتيّاً وانعكاساً، بالإضافة إلى التصاق حُبيبات البرد وتغطيتها لوجه الثرى التي صوّرها بالقلائد، فمردّ هذا الملمس يعود لطبيعة الانعكاس الضّوئيّ، وتقارب الجزيئات وانتظامها، ولولا هذا المشهد للبرد لما اكتسب الثرى هذا اللمعان والنّعومة؛ لافتقار الثاني لعنصر الانعكاس.

١- اتّجاه الخطوط؛ فسير الخطوط باتّجاه واحد يعطي الشّكل ليونة أكثر من الخطوط المتشابكة، وهنا يبدو دور الخطّ ورقّته في إظهار ملمس اللّوحة[١]:

[المتقارب]

**أَطَلَّ وَقَد خُطَّ في خَدِّهِ مِنَ الشَعرِ سَطرٌ دَقيقُ الحُروفِ**

**فَقُلتُ أَرى الشَمسَ مَكسوفَةً فَقوموا نُصَلّي صَلاةَ الكُسوفِ**

فقد أعطت خطوط الشّعر النّاعمة والدّقيقة اللّوحة ملمساً ناعماً رقيقاً نشأ من الاتّجاه الواحد للخطوط وعدم تشابكها وتعقّدها.

نوّع ابن خفاجة في تقنيّات إبراز الملمس من حيث اللّون، والشّفافيّة، والانعكاس، وطبيعة جزيّئات المادّة، والخطوط، فبدت لوحاته يسودها اللّمعان والنّعومة والبريق.

---

[١] **الديوان** ٢٠٤.

## عاشراً: السّيادة

تنال بعض الأشكال دوراً رئيسيّاً في العمل الفنّيّ، فيتوجّه نحوها نظر الرّائي، فيما تكتسب باقي العناصر صفة التّبعيّة؛ نظراً لأهميّة الأوّل وسيادته.

ويُعرّف مركز السّيادة بأنّه الجزء الذي ينال أولويّة لفت النّظر إليه في العمل الفنّيّ عمّا سواه، ويكون ذلك بمقدرة الفنّان على التّركيز عليه من خلال الخطوط، أو اللّون، أو الإضاءة، أو الحجم، فيكون هو النّواة للّوحة[١]، وتتحقّق السّيادة باستخدام الخطوط؛ من حيث الاختلاف والتّباين الذي تصنعه[٢]، وهنا يجعل ابن خفاجة خطوط الشّعر الخفيف اتّجاهاً دالّاً على مركز السّيادة وهو وجه المحبوبة[٣]:

[الكامل]

**ما لِلعِذارِ وَكانَ وَجهُكَ قِبلَةً ... قَد خَطَّ فيهِ مِنَ الدُجى مِحرابا**

**وَإِذا الشَبابُ وَكانَ لَيسَ بِخاشِعٍ ... قَد خَرَّ فيهِ راكِعاً وَأَنابا**

وتسود الأشكال ذات اللّون المتشبّع على غيرها من الألوان الأقلّ تشبّعاً، أو بالتّركيز الضّوئيّ عليها[٤]، أو عن طريق توحيد اتّجاه النّظر؛ بأن يكون نظر الجماعة يتّجه نحو بؤرة معيّنة[٥]،

---

[١] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة** ٢٩٥.

[٢] ينظر: **نفسه** ٢٩٨.

[٣] **الديوان** ٦٧.

[٤] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة** ٣٠١.

[٥] ينظر: **نفسه** ٣٠٦.

وفي هذه اللّوحة يستخدم ابن خفاجة التّركيز الضّوئيّ، وتوجيه نظر الجماعة، فيجعل النّار مركزاً للّوحته[١]:

[الطويل]

**وَمَوقِدِ نارٍ طابَ حَتّى كَأَنَّما ... يَشِبُّ النَدى فيهِ لِساري الدُجى نَدّا**

**فَأَطلَعَ مِن داجي دُخانٍ بَنَفسَجاً ... جَنِيّاً وَمِن قاني شُواظٍ لَهُ وَردا**

**وَضاحَكَ غُرّاً مِن وُجوهٍ وَضيئَةٍ ... فَلَم أَدرِ أَيَّ كانَ أَذكاهُما[٢] وَقدا**

**أَرى خَيرَ نارٍ حَولَها خَيرُ فِتيَةٍ ... أَنافَت[٣] لَهُم جيداً وَحَفّوا بِها عِقدا**

**إِذا الريحُ هَبَّت مِن سَوادِ دُخانِها ... عِذاراً وَمِن مُحمَرِّ جاحِمِها[٤] خَدّا**

تتمحور هذه اللّوحة حول موقد النّار، وتبرز هذه المركزيّة بلون النّار وشعاعها وسط جوّ من الظّلام، فمنحت هذه الضّديّة اللّونيّة للشّكل وضوحاً وسيادة، ولجأ أيضاً إلى جعلها محطّاً لنظر الفتية حولها وكأنّهم عقد يحيط بالعنق.

ويسود الشّكل أيضاً عن طريق الحدّة؛ بحيث يُظهر الفنّان تفاصيل أحد الأجزاء دون الأخرى، ومثال ذلك قال[٥]:

---

[١] **الديوان** ٩٢-٩٣.

[٢] ذكت النار: اشتدّ لهبها، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (ذكي).

[٣] ناف: ارتفع وأشرف، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (نوف).

[٤] جاحمها: توقّدها، **نفسه** مادّة (جحم).

[٥] **الديوان** ١١٧.

[الرمل]

**إِنَّما العَيشُ مُدامٌ أَحمَرُ قامَ يَسقيهِ غُلامٌ أَحوَرُ**

**وَعَلى الأَقداحِ وَالأَدواحِ مِن حَبَبٍ نورٌ وَتُبرٌ أَصفَرُ**

**فَكَأَنَّ الدَوحَ كاسٌ أَزبَدَت وَكَأَنَّ الكاسَ دَوحٌ مُزهِرُ**

ركّز الشّاعر في لوحته هذه حول نقطة واحدة، وجعل باقي المكوّنات تابعة لها، وفي خدمتها؛ فالخمر تسود المشهد الفنّيّ استناداً إلى ذكر تفاصيلها وفقعاتها وإنائها، وجعل كلّاً من السّاقي والدّوح في خدمة هذا المركز، بالإضافة إلى التّركيز اللّونيّ في وصفها؛ فذكر اللّون الأحمر الخالص المشعّ، واللّون الأصفر اللّامع.

وقد يلجأ الفنّان إلى مبدأ الانعزال؛ حيث يوضع جسم وحيداً منعزلاً عن باقي المجموعة[1]، وفي ذلك يقول ابن خفاجة واصفاً الشّجرة وقد تميّزت بالتفرّد عن غيرها من الأشجار وتمركزت في اللّوحة تنشر عطرها مع النسيم[2]:

[الطويل]

**وَخَيرِيَّةٍ بَينَ النَسيمِ وَبَينَها حَديثٌ إِذا جَنَّ الظَلامُ يَطيبُ**

**لَها نَفَسٌ يَسري مَعَ اللَيلِ عاطِرٌ كَأَنَّ لَهُ سِرّاً هُناكَ يَريبُ**

---

[1] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة** ٣٠٤

[2] **الديوان** ٣٠.

وتؤدّي المسافة دوراً في تحديد السّيادة عن طريق القرب والبعد؛ فيحتلّ الشّكل الرّئيس مقدّمة الصّورة، ممّا يتيح للفنّان إبراز التّفاصيل لهذه البؤرة، وتصبح العناصر الثانويّة أكثر بُعداً، ومثال هذه المركزيّة قوله واصفاً الجبل[١]:

[الطويل]

**وَأَشرَفَ طَمّاحُ الذُؤابَةِ شامِخٌ تَنَطَّقَ[٣] بِالجَوزاءِ[٤] لَيلاً لَهُ خَصرُ**

**وُقورٌ عَلى مَرِّ اللَيالي كَأَنَّما يُصيخُ إِلى نَجوى وَفي أُذنِهِ وَقرُ**

**تَمَهَّدَ[٢] مِنهُ كُلُّ رُكنٍ رَكانَةً فَقَطَّبَ إِطراقاً وَقَد ضَحِكَ البَدرُ**

**وَلاذَ بِهِ نَسرُ السَماءِ كَأَنَّما يَحِنُّ إِلى وَكرٍ بِهِ ذَلِكَ النَسرُ**

تمركزت هذه اللّوحة حول هيئة الجبل، وقد استعان ابن خفاجة في تلك السّيادة على أمرين: الخطوط الرّأسيّة الشّامخة، وقرب المسافة؛ فالجبل هو الرّكن الأقرب للمشاهد، ثمّ تحضر المكوّنات الأكثر بُعداً وهي صورة النّسر في السماء متّخذاً من قمّة الجبل وكراً له.

وقد يعمد الفنّان في تحديد السّيادة إلى الحركة والسّكون؛ فيسود الجسم المتحرّك إذا وُضع بين أجسام ساكنة، والعكس فقد يجعل الشّكل السّائد ذا طبيعة ساكنة ويُحرّك العناصر من حوله[٥]، ومثال تلك السّيادة يقول ابن خفاجة[٦]:

---

[١] **الديوان** ١١٨.

[٢] تمهّد: هيأه وتوطأه، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (مهد).

[٣] تنطّق: شدّ به وسطه، **نفسه** مادّة (نطق).

[٤] الجوزاء: نجم يقال إنه يعترض في جوز السماء، **نفسه** مادّة (جوز).

[٥] ينظر: رياض، عبد الفتّاح، **التكوين في الفنون التشكيليّة**٣٠٥.

[٦] **الديوان** ٣٢٤-٣٢٥.

[مجزوء البسيط]

**لِلَّهِ نورِيَّةُ المُحَيّا تَحمِلُ نارِيَّةُ الحُمَيّا**[٢]

**وَالدَوحُ رَطبُ المَهَزِّ قَد رَقَّ رَيّا وَطابَ رَيّا**

**لَدنٌ**[١]**تَجَسَّمَ النورُ فيهِ فَكُلُّ غُصنٍ بِهِ ثُرَيّا**

أضحت الخمر في هذه اللّوحة مركزاً للعمل الفنّيّ؛ بسكونها ولونها، بينما باقي المكوّنات حولها مهتزّة ومتحرّكة؛ فتتولّد الحركة المحيطة بالخمر من الدوح واهتزاز الأغصان، بينما المشروب يحتفظ بمركزيّته التي اكتسبها من سكونه وسط عناصر متحرّكة.

تحقّقت السّيادة في لوحات ابن خفاجة وفق عدّة مبادئ ارتكز عليها للفت نظر المتلقّي للعنصر الأهمّ في لوحاته كالخطوط، والألوان، والعزلة، والمسافة، والحركة والسّكون، واستطاع التّوفيق بينها لإبراز السّيادة على باقي العناصر.

---

[١] لدن: الليّن، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (لدن).

[٢] الحميّا: الحارّة، **نفسه** مادّة (حمي).

# الفصلُ الثَّاني: القصيدةُ اللّوحةُ

**أوّلاً: لوحة** المجلس

**ثانيا:** لوحة السَّاقي

**ثالثاً:** لوحة الجبل

**رابعاً:** لوحة النَّهر

**خامساً:** لوحة اللّيل

**سادساً:** لوحة الرَّوض

**سابعاً:** لوحة الخيل

**ثامناً:** لوحة المرأة

# القصيدةُ اللّوحةُ

دوّن ابن خفاجة في ديوانه أهمّ اللوحات الفنيّة الخالدة، استطاع بها أن يلتقي واللوحة الملوّنة على قطعة قماش، وهنا تبدو ملامح الائتلاف بين القصيدة واللّوحة.

**أوّلاً: لوحة المجلس**

شكّلت مجالس اللّهو والغناء ملمحاً حضاريّاً بارزاً وضعت المشاهد أمام أزهى العصور وأخصبها بالمادّة الفنيّة، وفي هذه اللّوحة التّشكيليّة استطاع الفنّان نقل صورة دقيقة للمجلس.

لوحة (١/٢) بعنوان: (السّلطانة)[١] للرسّام فيليبو باراتي (Filippo Baratti)[٢].

---

[١] https://www.researchgate.net/figure/Filippo-Baratti-Die-Sultanin-1872-Hattstein-and-Delius-2000_fig1_357679943

[٢] فيليبو باراتي (Filippo Baratti)(١٨٤٩ – ١٩٣٦م): رسّام ومستشرق إيطاليّ معروف في المقام الأوّل بمشاهده الاستشراقيّة، ينظر: https://www.christies.com/en/lot/lot-3806748

لقد أعاد الرّسّام من خلال هذا العمل تشكيل قسم من قصر الحمراء أظهر فيه عدداً من النساء بلباس الحريم وهنّ يجلسن تحت أقواس قاعة الرّيحان في القصر[١]، فيظهر للمشاهد الحيّز المكانيّ للّوحة موزّع المساحة؛ ففي المقدّمة تظهر مجموعة نساء تحيط بالسّلطانة، يعكس لباسهنّ الذّوق الأندلسيّ في الثّياب من كثرة التّطريز، والحليّ، والألوان الهادئة، وتحمل كلّ واحدة منهنّ آلة موسيقيّة تؤدّي الألحان، وتشيع جوّاً من الطّرب واللّهو، ويجلسن على وسائد حريريّة من تحته الفرش المزركش بالألوان الزّاهية.

وتأخذ جلسة النساء منحنى نصف الدّائرة، حيث يتوجّه مقعدهنّ إلى مركز السّيادة وهي أميرة تتميّز بردائها، ومتّكئة على وسادتين حريريّتين، من خلفها جارية سوداء تحمل بيدها ريشاً لتهوية السلطانة، وفي الزّاوية اليسرى أزهار وإناء نحاسيّ، أمّا الجانب الأيسر للأميرة فهو مطلّ على ساحة القصر غير المسقّفة الأمر الذي فتح المجال أمام الفضاء والسّماء، وتحيط بها الأعمدة والفنّ الإسلاميّ من كلّ جانب، وتتوسّط السّاحة بركة ماء تحيط بها الأشجار والأزهار، وينعكس على وجه الماء لون السماء والأشجار المحاذية لها، في جوّ يسوده الطّرب، والغناء، والزّهو.

لقد جسّدت مجالس الأنس وما يتخلّلها من أنس وخمر وألوان ملامح الحياة الأرستقراطيّة في المجتمع الأندلسيّ[٢]، وهذه القيمة الفنيّة الأولى التي انطوت داخل اللّوحة السّابقة.

ويعمد ابن خفاجة إلى قاموسه اللّفظيّ، فيستحضر صورة المجلس الأندلسيّ وما شاع من ترف ماديّ، وطرب وغناء وجلسات أنس وفق الزخرفة الموسيقية؛ فيرسم من كلماته أبعاد الصورة الفنيّة التي يريد التّعبير عنها.

---

[١] ينظر: حمّودي، باسم عبد الحميد، **مستشرقو المدرسة الإيطاليّة**، جريدة المدى الثقافيّ، العدد ٤٥٧، بغداد ٢٠٠٥م

[٢] ينظر: خالص، صلاح، **إشبيلية في القرن الخامس الهجريّ** ٨٩.

يقول[١]:

[الكامل]

**أَحُسُّ المُدامَةَ وَالنَسيمُ عَليلُ وَالظِلُّ خَفّاقُ الرِواقِ ظَليلُ**

**وَالنورُ طَرفٌ قَد تَنَبَّهَ دامِعٌ وَالماءُ مُبتَسِمٌ يَروقُ صَقيلُ**

وهنا يبدو مبدأ الالتزام والاستتباع؛ بأن يكون اللفظ دالّا بالمطابقة على المعنى، ويكون هذا المعنى يلزمه معنى غيره كالرفيق الخارجيّ[٢]؛ فتشكيل لوحة مجلس فيها أنس وطرب لا يمكن دون خمر، ونساء، وظلال، ونسيم، ونور، وماء، فهو يطلع القارئ على هذا التّرابط، ويقدّم الصّورة كبنية متنامية تتشكّل وتتضافر ليتكوّن الكلّ الفنّيّ من هذه الأجزاء؛ فالمدام التي استهلّ بها القصيدة تشكّل أهمّ العناصر التكوينيّة للمجلس، وتتنامى العناصر الطبيعيّة من نور، وغمام، وشجر كعناصر جماليّة تكوينيّة.

وقد استطاع ابن خفاجة أن يصوّر المشهديّة الحركيّة للمجلس بحركة عشوائيّة ومتناغمة في الوقت ذاته، ففي قوله[٣]:

[الكامل]

**وَأَراكَةٍ ضَرَبَت سَماءً فَوقَنا تَندى وَأَفلاكُ الكُؤوسِ تُدارُ**

**حَفَّت بِدَوحَتِها مَجَرَّةُ جَدوَلٍ نَثَرَت عَلَيهِ نُجومَها الأَزهارُ**

---

[١] **الديوان** ٢٤٤.

[٢] ينظر: نوفل، يوسف حسن، **الصورة الشعريّة والرمز اللونيّ** ١٥.

[٣] **الديوان** ١٢٣.

**وَكَأَنَّها وَكَأَنَّ جَدوَلَ مائِها حَسناءُ شُدَّ بِخَصرِها زِنّارُ**

**زَفَّ الزُجاجُ بِها عَروسَ مُدامَةٍ تُجلى وَنُوّارُ الغُصونِ نِثارُ**

**في رَوضَةٍ جِنحُ الدُجى ظِلٌّ بِها وَتَجَسَّمَت نَوراً بِها الأَنوارُ**

**غَنّاءَ يَنشُرُ وَشيَهُ البَزّازُ لي فيها وَيَفتُقُ مِسكَهُ العَطّارُ**

**قامَ الغِناءُ بِها وَقَد نَضَحَ النَدى وَجهَ الثَرى وَاِستَيقَظَ النُوّارُ**

**وَالماءُ مِن حَلَيِ الحَياءِ مُقَلَّدٌ زَرَّت عَلَيهِ جُيوبَها الأَشجارُ**

يعمد الشّاعر هنا إلى دمج مكوّنات منفصلة ومنسجمة فيما بينها لإكمال صورة الحركة في المشهد العامّ؛ فحركة الأشجار فوقهم تمتدّ بشكل عموديّ ومن ثمّ تُندي لتنعكس الحركة نحو الأسفل، وحركة الكؤوس التي تُدار حولهم، وكذلك مشهد الماء المتحرّك، والأغصان المتناثرة، وتجسّم الأنوار، ومشهد المغنّين، كلّ ذلك من مشاهد جزئيّة لا مركزيّة استطاعت بعشوائيّتها أن تضع المتلقّي أمام ديناميكيّة متكاملة لتصنع بذلك لوحة المجلس، وتستطيع اللّغة الشّعريّة بما تحويه من حركة أن تعبّر عن مشهديّة؛ "فالصّيغة المشهديّة للنّصوص الشّعريّة تمثّل نزوع الفضائيّة إلى أن تصير لغة العالَم الحركة، ورفضها فرض لغة ساكنة على العالم، وهي بهذه الصيغة تعتبر مشهديّة"[1].

إنّ هذه المكوّنات المنسجمة من شأنها أن تصنع التّوازن والوحدة والتّناسب؛ فهذه الوحدات متحرّكة في ذاتها؛ فلغة الشاعر والأفعال التي استخدمها في وصفه كقوله: ضربت، وتُندي، وتُدار، وحفّت، ونثرت، وينشر، ويفتق، وقام الغناء، وغير ذلك من أفعال تحمل الحركة المستقلّة بذاتها من ناحية، والمتناسبة مع باقي الحركات من ناحية أخرى، " وهكذا تصبح اللّغة الشّعريّة

[1] الماكريّ، محمّد، **الشكل والخطاب** ١٩٠.

للقصيدة المتعدّدة الأبعاد لغة بانية، في الوقت الذي تصير فيه القراءة بدورها حجميّة ومعماريّة، فعلى القارئ أن ينتقل وأن يلعب بجسده حول الشّيء، تصير القراءة استكشافاً، وقياساً للمسافات، ووعياً بالمنظورات، تكون القصيدة فضاءً صامتاً ينساق فيه القارئ"[١].

ويكمن هنا دور اللغة بوصفها أداة زمانيّة بحيث تمثّل تتابعاً زمانيّاً لحركات وسكنات خلال الزّمن، وهي تشكيل للزّمن نفسه، بينما تعكس اللّوحة تشكيلاً مكانيّاً، وعلى الرّغم من كون الكلمة ذات بعد زمانيّ إلّا أنّها تأخذ المدلول المكانيّ في الوقت ذاته، فالشاعر يجمع بين مهمّتين مزدوجتين وهما المساحة الزّمانيّة والمكانيّة[٢]، تشكّلت الزّمانيّة في المشهد الحركيّ الذي وضع الشاعر فيه المتلقي من خلال الأفعال الدّيناميكية حتّى إنّه لينتقل عبر الزّمن من النّهار إلى حلول الظّلام في قوله: جنح الدجى، وهذا المشهد يجري داخل القالب المكانيّ للّوحة وهو المجلس.

لكنّ الحكم على اللّوحة بأنّها مكانيّة بحتة يحتاج إلى نظرة عميقة؛ فهناك زمن يختبئ في حناياها، فتناسق الألوان وما تحدثه من إيقاع يولّد بدوره تنسيقاً زمانيّا خاصّاً غير ملحوظ يتطلّب التّرجمة[٣]؛ فالمتمعّن في اللّوحة سيأخذه خياله إلى تلك الحركة المتناغمة حين ينقّل بصره بين أجزائها.

استطاعت هذه اللّوحة بتفاصيلها الزّمانيّة والمكانيّة أن تنقل المتلقّي إلى حقبة تركت بصمتها في تاريخ الأدب العربيّ، وما تشرّبت به روح ذلك العصر من ترف ولهو، وصفه صاحب نفح الطّيب بقوله: "نادٍ قام فيه على ساق، وضحك فيه الأنس ملء فيه، وانسدل به ستر الصون،

---

[١] الماكريّ، محمّد، **الشكل والخطاب** ١٩٢.

[٢] ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشعر العربيّ المعاصر**٤٧-٤٨ .

[٣] ينظر: **نفسه** ٤٨

وفاء عليه ظلّ النعيم، وسفرت فيه وجوه الطرب، وركضت خيل اللهو، وثار قتام الندّ، وهطلت سحاب ماء الورد، وطيبت الكؤوس، كالعرائس على كراسي العروس"[١]، فقد تسرّبت الحياة اللّاهية إلى عامّة الشّعب لتصبح الأندلس أشبه بقيثارة تنشر ألحانها بين القصور والحدائق[٢].

وتلتقي قصيدة ابن خفاجة في تصويره للمجلس مع اللّوحة التّشكيليّة في العناصر والمكوّنات من شخوص يتوزّعون في مساحة محدّدة حرص كلاهما على وصف المكان حيث الماء والشّجر والزّهر، كما تعادلا في نقل المدلولات والقيمة الفنّيّة للعمل؛ فاستطاعت كلتا اللّوحتين نقل المتلقّي إلى مشهد المجلس الأندلسيّ، والحياة اللّاهية، وأجواء الأنس والطّرب، ونقل أدقّ التفاصيل التي سادت في المجتمع الأندلسيّ.

لقد تبدّت لوحتا المجلس خاليتين من أيّ عناصر غير منسجمة، فسادت الوحدة والتّناسب، كما أدّى الفراغ دوراً يتوافق مع توزيع الكتل على مساحة اللّوحة، وكذا بدت الظّلال والأنوار اللّطيفة المتوائمة مع لين المجلس وحركته الرّائقة، واستطاع ابن خفاجة التّعبير عن الزّمن والحركة بقدرة أكبر بفعل طبيعة الشّعر وقدرته التّعبيريّة.

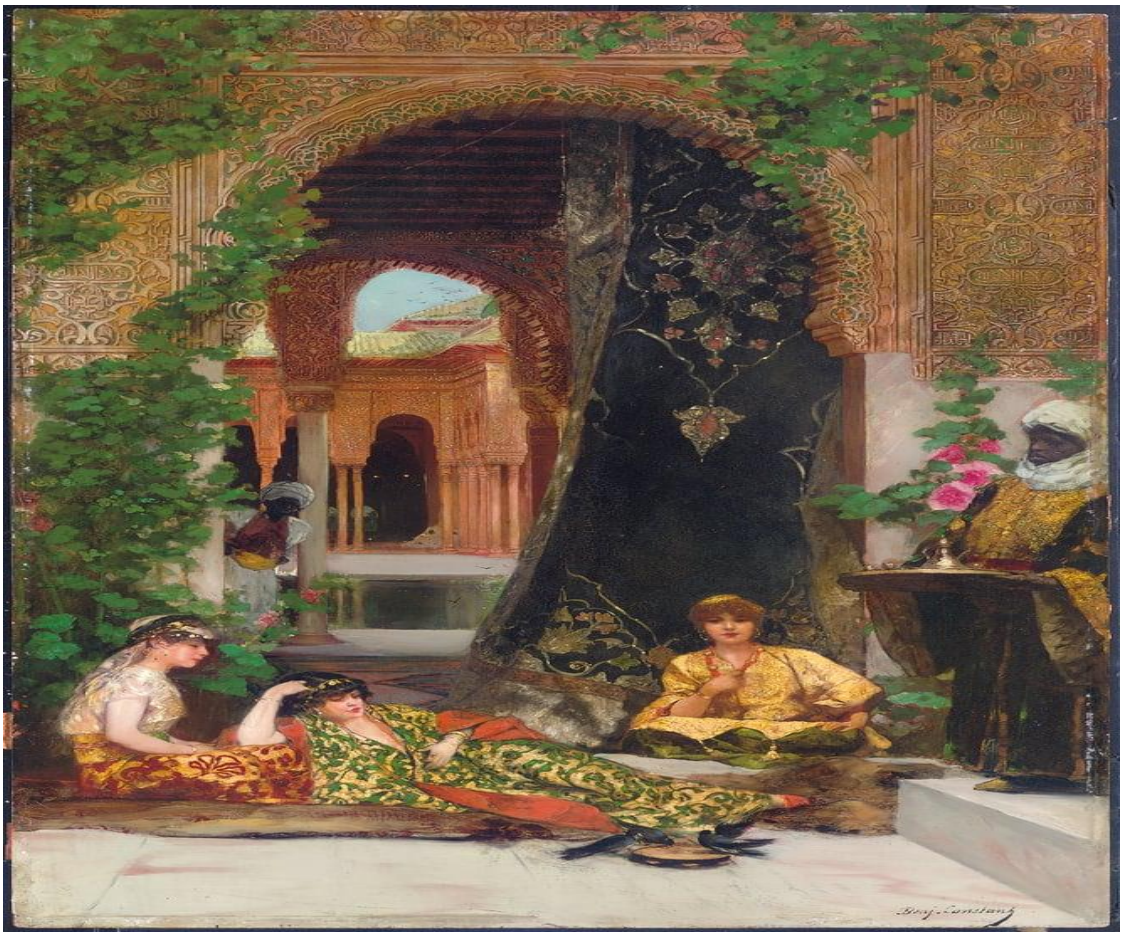
---

[١] المقرّيّ، ٣/٤٩٦.

[٢] ينظر: زيدان جورجي، **تاريخ التّمدن الإسلامي**٥/ ١٦٩.

## ثانياً: لوحة السّاقي

تنشأ أهميّة هذه الصّورة من ارتباطها الوثيق بالخمر؛ فالسّاقي هو الإنسان، وهو الرّوح، الذي بدوره يقدّم لهم مشروب الحياة، وفي هذه اللّوحة تشكيل لصورة السّاقي.



لوحة (٢/٢) بعنوان: (نساء الحريم)[١] للرسّام: جان جوزيف بنجامين ( Jean Joseph Benjamin)[٢]

---

[١] https://www.meisterdrucke.ae/kunstdrucke/Jean-Joseph-Benjamin-Constant/839464/Harem-Frauen.html

[٢] جان جوزيف بنجامين (Jean Joseph Benjamin)(١٨٤٥-١٩٠٢م): رسّام ومستشرق فرنسيّ اشتُهر بلوحاته الاستشراقيّة، ينظر: https://www.galeriearyjan.com/en/benjamin-constant-jean-joseph.htm

يتصدّر هذه اللّوحة مشهد لثلاث نساء بلباس باذخ ومطرّز، تحيط بهنّ الأزهار من كلّ جانب، وتظهر ملامح الزّهو في لباسهنّ، والوسائد الحريريّة، ويجلسن على فراء وجلود الحيوانات، وعلى يسارهنّ في يمين اللّوحة يقف السّاقي بهيئة ثابتة توحي بالطّاعة والولاء، يحمل في يديه وعاءً معدنيّاً في منتصفه آنية الخمر بلونها الذهبيّ، وما يميّز هذا السّاقي هو لون البشرة السّوداء في إشارة إلى اجتلاب هذه الفئة من خارج الأندلس.

ويشكّل وجود السّاقي في هذا العمل مكوّناً هامّاً لعناصر المجلس حتّى لو لم يستحوذ على مركز السّيادة في العمل إلّا إنّ هيئته ولونه قد أدّيا دوراً هامّاً في التشكيل الفنّيّ، ونقل صورة حيّة للواقع الاجتماعيّ في تلك الفترة، بينما وصف ابن خفاجة السّاقي بكلماته حين قال: يقول[1]:

[ المجتثّ]

**رُبَّ اِبنِ لَيلٍ سَقانا ... وَالشَمسُ تُطلِعُ غُرَّه**

**فَظَلَّ يَسوَدُّ لَوناً ... وَالكَأسُ تَسطَعُ حُمرَه**

**كَأَنَّهُ كيسُ فَحمٍ ... قَد أوقِدَت فيهِ جَمرَه**

**وَلِلمُدامِ مُديرٌ ... يَشُبُّ جَمرَةَ خَمرَه**

**تَضاحَكَت عَن حَبابٍ ... يُقَبِّلُ الماءُ ثَغرَه**

**فَظِلتُ آخُذُ ياقو ... تَةً وَأَصرِفُ دُرَّه**

**حَتّى تَثَنَّيتُ غُصناً ... وَاِصفَرَّتِ الشَمسُ نُقرَه**

**وَاِرتَدَّ لِلشَمسِ طَرفٌ ... بِهِ مِنَ السُقمِ فَترَه**

---

[1] **الديوان** ١١١.

فيلتقي الشّاعر مع اللوحة التشكيليّة وكأنّه يفسّرها، أو تفسّر اللّوحة قصيدته؛ فيصف لون السّاقي بقوله: ابن ليل، وما لذلك من قيمة لونيّة جماليّة استعارها من ظلمة اللّيل، حتّى يصل إلى اللّون الخالص والمكثّف في تشبيهه له بكيس الفحم، وهذا اللّون القاتم يجاوره لونان حارّان وهما: الأحمر وتمثّله كأس الخمر، والأصفر المنبعث من أشعّة الشمس، "وترتبط صفة الألوان الحارّة بالأثر الذي يولّده في عين المشاهد"[١]، فإلى جانب تكثيف السّواد، فهو يربط بين المحور الذي بدأ به وهو ابن اللّيل وبين لون الخمر وما يعكسه هذا اللّون من عشق، ارتبط هذا العشق بالكأس وبمديرها وكأنّهما عنصر واحد وحّدهما شغف الشّاعر وعشقه ونظرته العليا إلى هذه المكوّنات.

ولا يضع الشّاعر المتلقّي غالباً أمام اللّون وجهاً لوجه ليؤثّر فيه التّأثير الحسّيّ المباشر؛ فهو لا يستخدمه دائماً استخداماً مباشراً، إنّما يبعث ذلك من خلال رموز صغيرة قادرة على استثارة المتلقّي[٢]، فهو صرّح بالسّواد، والحمرة، والصّفرة حيناً، واستعار لهذه الألوان ما يقوّي مدلولها ويعمّقه كاللّيل والفحم والجمر والسّقم، كلّ هذه المفردات استطاع ابن خفاجة من خلالها الانزياح عن المعنى المباشر، الأمر الذي أضفى على اللّون مزيداً من القوّة والحضور، ويقول في مقطوعة أخرى مستعيناً في وصف سواده بصورة الخرز الأسود[٣]:

[السريع]

**وَكَأسِ أُنسٍ قَد جَلَتها المُنى ... فَباتَتِ النَفسُ بِها مُعرِسَه**

**طافَ بِها أَسوَدُ مُحدَودِبٌ ... يُطرِبُ مَن يَلهو بِهِ مَجلِسَه**

---

[١] أمهز، محمود، **التيّارات الفنيّة المعاصرة** ٥٢٤.

[٢] ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الشّعر العربيّ المعاصر** ٥١.

[٣] **الديوان** ١٧٦_١٧٧.

**فَخِلتُهُ مِن سَبَجٍ[١] رَبوَةً قَد أَنبَتَت مِن ذَهَبٍ نَرجِسَه**

ويلخّص الفنّان من خلال عمله البسيط حقلاً ثقافيّاً هامّاً لنقل ملامح تلك الفترة؛ فالملامح التي يقدّمها ليست خيطاً بسيطاً، لكنّها كيانٌ معقّد الخطوط والألوان والأشكال والمنظورات والقيم اللّونيّة[٢]، فهذه الجزئيّات والتّفاصيل إنّما هي إشارات تحمل المتلقّي لأبعد من ذلك؛ إنّها تفتح له أبواباً لإدراك ما وراء هذه الألوان، فصورة السّاقي الأسود من شأنها أن تبرز ملمحاً من ملامح تلك الحقبة، ومن أهمّ مؤشّرات هذه اللّوحة:

أوّلاً: واقع الحياة الاجتماعيّة في الأندلس، والطّبقات التي تكوّن منها المجتمع الأندلسيّ؛ فقد انتشر العنصر البربريّ القادم من إفريقيا وشكّلت طائفة إلى جانب الطّائفة الأندلسيّة والصقالبة[٣]، والقوط[٤].

ثانياً: ذيوع الغزل بالغلمان، وافتتان العديد من شعراء الأندلس بوصفهم ، بل إنّ بعضهم بالغ في ذلك حتّى ليخيّل للمرء أنّ مقياس الذوق الجماليّ قد تغيّرت وكاد يطغى على الغزل بالمرأة[٥].

فيستطيع الفنّان بفنّه أن يخرج من الأنا الضّيّقة إلى الكيان المشترك للنّاس؛ لأنّ الشّكل الفنّيّ المعبّر عن الفرديّ أو الشّخصيّ هو أيضاً اتّصاليّ واجتماعيّ يسهم في أن يجعل فرديّة الفنّان

---

[١] السبج: الخرز الأسود، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (سبج).

[٢] ينظر: عبيد، كلود، **الفنّ التشكيليّ** ٥١.

[٣] ينظر: الركابيّ، جودت، **في الأدب الأندلسيّ** ٣٧.

[٤] القوط: عجم روما وملكهم طلوبش بن بيطه، أتوا الأندلس من قبل روما، وهم يدينون بالديانة النصرانيّة، ينظر: التلمسانيّ، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب** ١٣٨/١-١٣٩.

[٥] ينظر: عيسى، فوزي، **الشعر الأندلسيّ في عصر الموحّدين**١١٩.

اجتماعيّة، حيث يحوّل هذه التّجربة إلى تعبير، ويحوّل المادّة إلى شكل[1]، وهذا ما استطاعت اللّوحتان: التّشكيليّة، والشّعريّة إيصاله للمتلقّي؛ فهما قد تجاوزا فرديّة الفنّان إلى تشكيل التّجربة الاجتماعيّة، ويمكن القول إنّ ابن خفاجة استطاع بقصيدته وصف اللّوحة التّشكيليّة للسّاقي وتفسيرها من حيث التّفاصيل اللّونيّة، والقيمة الاجتماعيّة لهذا المكوّن، والعلاقة القويّة التي ربطت الخمر بساقيها، ليصبح الافتتان بصورة السّاقي مرتبطاً كلّ الارتباط بحبّه للخمر نفسها.

[1] ينظر: فيشر، إرنست، **ضرورة الفنّ** ١٥.

## ثالثاً: لوحة الجبل

استقلّت بعض المشاهد الطّبيعيّة بلوحة خاصّة؛ وذلك تبعاً لعمق مدلولها، ومركزيّتها، ومن هذه المشاهد التي استهوت الفنّانين، والتقى فيها الرسام والشّاعر صورة الجبل.

لوحة (٣/٢) بعنوان: منظر لماترهورن[١] للرسّام غوستاف دوريه (Gustave dori)[٢]

[١] https://www.pinterest.ca/pin/69172544252053868/

[٢] غوستاف دوريه (Gustave dori): (١٨٣٢_ ١٨٨٣م): رسّام فرنسيّ من أهم مصوّري تاريخ الفنّ، ينظر: https://www.meisterdrucke.ae/artist/Gustave-Dore.html.

ينوّع الرّسّام في هذه اللّوحة بين استخدام اللّون والخطوط والمساحة؛ فالألوان الأكثر قرباً للمشاهد تكون أكثر وضوحاً درجة، في حين البعيدة تبهت شيئاً فشيئاً وصولاً إلى نقطة التلاشي سواء خلف الجبل أم أعلاه.

وتتّجه الخطوط آخذةً منحنيين: أفقيّاً عند قاعدة الجبل يعكس سيطرته واتّساعه على عرض اللّوحة، وعموديّاً يمتدّ من أسفل اللّوحة حتّى نقطة الذّروة حيث تلتقي قمّته بالغيوم السوداء في مشهد مهيب تسيطر عليه مركزيّة الجبل وحضوره، وهذه الخطوط من شأنها أن تجعل من الجبل مركز سيادة للّوحة، في حين تسهم المكوّنات حوله من صخور وأشجار وجبال بعيدة في إبراز عنصر الوحدة والتّوازن في العمل.

ويضفي هذا المشهد للرّائي للوهلة الأولى حيث يشاهده شعوراً بالوقار والثبات على مرور الأيّام، وكذلك يسترعي انتباه المتلقّي في هذه اللوحة لابن خفاجة هذا الطّغيان والثّقل الذي صنعه المركز، فيقول مصوّراً هذه الضخامة[1]:

[ الطويل]

**وَأَرعَنَ طَمّاحِ الذُؤابَةِ باذِخٍ يُطاوِلُ أَعنانَ السَماءِ بِغارِبِ**

**يَسُدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ وَيَزحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بِالمَناكِبِ**

**وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ طِوالَ اللَيالي مُفكِّرٌ في العَواقِبِ**

**يَلوثُ عَلَيهِ الغَيمُ سودَ عَمائِمٍ لَها مِن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ**

---

[1] **الديوان** ٤٨.

فالضّخامة صفة لها تأثيرها في العمل الفنّيّ؛ فهي تعطي نوعاً من الرهبة والوقار إلى الرّشاقة[١]، واستمدّ الجبل هذا الحضور من سيطرته على المجال الأرضيّ والعلويّ؛ فهو ممتدّ أفقيّاً وعموديّاً؛ يطاول أعنان السماء حتّى أصبحت الغيوم كالعمامة السوداء حول قمّته، ويسدّ مهبّ الريح، ويزاحم الشهب، وهذا الحضور ليس مركزه الحجم والارتفاع فقط؛ فعندما يصفه بقوله: وقور، ومُفكّرٌ في العَواقِبِ، فلهذا التعبير أكثر من مدلول؛ لأنّ الوقار والتفكير والحكمة يتطلّبان زمناً ماضياً ليس بالقليل لترسيخ هذه الصفة، ثمّ إنّ التّفكير بالعواقب يحمل المتلقّي إلى الزمن القادم الذي تختبئ فيه نتائج هذا الوجود وعواقبه، وماذا سيحصل غداً؟

ويخضع تفسير العمل الفنّيّ عند المتلقّي، وتكوين الحكم الجماليّ إلى رؤيته وتفكيره، وترتبط هذه الرؤية بذكريات المُشاهد المتذوّق التي تثيرها هذه الصورة[٢]، فبالنظر إلى اللوحة السابقة فإن عمليّة الإبداع ماثلة فيه وكأنّ وجوده ينحصر في حضوره، ويتوقف عنده المتلقي ليرى دلالاته الجمالية؛ لأنّ الفنّان" لا يريد للحجارة أن تختفي في طوايا عمله الفنّي، بل هو يريد لها أن تفصح عن كلّ ما تنطوي عليه من دلالات جماليّة"[٣]، الأمر الذي فعله ابن خفاجة حين استنطق الجبل وكأنّه يعبّر عن رؤية المشاهد للّوحة، فيقول[٤]:

[الطويل]

**أَصَختُ إِلَيهِ وَهوَ أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ**

**وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ**

---

[١] ينظر: : أبو ريان، علي، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** ٤٠.

[٢] ينظر: **نفسه** ٨٠.

[٣] إبراهيم، زكريا، **فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر** ٢٢٥.

[٤] **الديوان** ٤٨_٤٩.

**وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ[1] وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ**

**وَلاطَمَ مِن نُكبِ الرِياحِ مَعاطِفي وَزاحَمَ مِن خُضرِ البِحارِ غَوارِبي**

**فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ**

إنّ الصّورة نتاج لفاعليّة الخيال، وفاعليّة الخيال لا تعني نقل العالم ونسخه، وإنّما تعني إعادة التّشكيل، واكتشاف العلاقات التي تختبئ خلف هذه الظّواهر، وتقوم على الجمع بين العناصر لإدراك المحتوى الحسّيّ للصّورة في طريقة فريدة لتركيبها، إلى درجة تجعل الصّورة تجمع بين إحساسات وعلاقات مختلفة، وهذا لا يكون إلا بفهم طبيعة الخيال واعتباره نشاطا يتخطّى المدركات[2]، والخيال الذي عبّر من خلاله الفنّان عن لوحته يُكمله خيال آخر؛ فالمشاهد حين ينظر إلى هذا الجبل سيأخذه خياله إلى عالمه هو، وهنا يأتي دور المبدع الثاني وهو المتلقّي؛ " فمن يقرأ القصيدة قراءة من يُسمّى المبدع الثّاني، إذ يُضاف إلى التّجربة الشّعريّة مزيج هائل من المعلوم وغير المعلوم من تجارب المتلقّي، وخبراته، وثقافته، والاتّحاد الفنّيّ أو التقمّص الوجدانيّ حيث تكاد تفنى شخصيّة المتلقّي في النصّ وموضوعه"[3].

فيرى المتلقّي هذا الجبل في ضوء جديد يحدّده خياله وتجربته، فإنّ هذه النظرة ليست متساوية؛ فإن كان المشاهد قاتلاً أو مجرماً فسوف يرى في ضخامة هذا الجبل أنّها الملجأ والملاذ له، أمّا إن كان ضحيّة متوجّعاً فسوف يرى الجبل الموطن الآمن بعيداً عن أوجاع الحياة، وسيكون موطن التناجي والدعاء لكلّ زاهد متعبّد ابتعد عن صخب الحياة نحو الخالق، وهو

---

[1] أدلج: سار الليل كلّه، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (دلج).

[2] ينظر: عصفور، جابر، **الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب** ٣٠٩.

[3] نوفل، يوسف حسن، **الصورة الشعريّة والرمز اللّونيّ**٢٧.

موطن الرّاحة لمن أتعبه المسير والسّفر، فتجربة المتلقّي وإحساسه وخياله تتباين من شخص لآخر، وتبعاً لهذه المُحدّدات تختلف الرؤية للّوحة، ويختلف التفسير.

فتتشاكل اللّوحة التي جسّدها ابن خفاجة للجبل مع اللّوحة التّشكيليّة من حيث الخطوط الأفقيّة والعموديّة، ومدلول كلّ منها، واستغلال المساحات بشكل أبرز سيطرة الجبل على الأرض والجوّ، وما عكسته هذه الضخامة من وقار وثبات للمركز، وكلاهما جعل من الجبل مركزاً للسّيادة، ووصف الغيم الأسود يحيط بقمّة الجبل، ورصد القيمة الفنّيّة لهذا الشّكل الكامنة في حضوره وتميّزه كعنصر ثابت أمام المتغيّرات من حوله.

**رابعاً: لوحة النّهر**

يحضر النّهر في الوجدان الثّقافيّ والاجتماعيّ للإنسان؛ لاحتضانه القرى والمدن وثبات العلاقة به كمقوّم للحياة، فردّ الفنّان هذا الجميل، وفي هذه اللوحة التشكيليّة تجسّد رؤية الفنّان له:

لوحة (٤/٢) بعنوان:( أوائل الخريف)[١] للرّسّام توماس كول (Thomas Cole)[٢]

---

[١] https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/thomas-coles-journey-atlantic-crossings/.

[٢] توماس كول (Thomas Cole)(١٨٠١-١٨٤٨م): فنّان تشكيليّ بريطانيّ عُرف بلوحاته الطبيعيّة، ينظر: **نفسه**.

تتمحور هذه اللّوحة حول مشهد النّهر الذي يمتدّ في النّصف الأسفل من المساحة آخذاً أكثر من اتّجاه؛ فهذا الانحناء ساهم في إبراز المنظور حيث يمتدّ مسيره ابتداءً من مقدّمة اللّوحة باتّجاه العمق، ممّا على تتبّع جريان النهر حتّى آخر نقطة.

ويُشكّل سطح المياه الرّقيق مرآةً لصورة الزّهر والشّجر على ضفّتيّ النّهر؛ فأصبحت الأغصان المرتفعة للأشجار من حوله تقابلها صورة مماثلة على أطرافه، أمّا المنتصف فيسوده اللّون الأصفر حيث عكس سطح الماء الأشعّة السّاقطة عليه، واللّون الفضّيّ.

وساعدت هذه العناصر مجتمعة من ألوان هادئة متناغمة، وخطوط، وظلال، وزاوية النور، ووحدة المكوّنات الطبيعيّة وتناسبها، وما أوحته تلك المشهديّة من شعور بالحركة السلسة على تشكيل صورة متكاملة للنهر.

وتتجلّى عند ابن خفاجة قدرته على صياغة الأفكار؛ فالنّهر هو من المعاني العامّة التي يشترك في رؤيتها البشر، لكنّ الشّاعر استطاع أن يخرج المادّة الخام شكلاً في غاية الدّهشة، يقول[1]:

[الكامل]

**لِلَّهِ نَهرٌ سالَ في بَطحاءِ أَشهى وُروداً مِن لِمى الحَسناءِ**

يبدأ قصيدته بوضع يد القارئ على مركز اللوحة، ثمّ ما يلبث أن يربط متطلّباتها بعمليّة توليفيّة جمع فيها عناصر اللوحة جميعاً؛ فعنصر الحركة شكّله انسياب مياه النّهر الجارية؛ وهذه الدّيناميكيّة توحي للمتلقّي معنيين: الأوّل وهو الحياة وسيرها، ويرتبط الآخر بفلسفة الآخرة؛

[1] **الديوان** ١٣.

فجريان الأنهار يوحي بالجنان ونعيمها؛ "فالشاعر يتحوّل من الظّاهرة إلى ما وراءها أو ما حولها، محاولاً أن يستطلع منها أو أن يفسّرها، وهكذا فإنّ المشهد ينتقل من حواسّ الشّاعر إلى نفسه، إلى ضميره، بصورة إنسانيّة حيّة تتّحد به أو تنحل فيه"[١].

ثمّ تحضر المساحة المحيطة بالنّهر؛ فقد أعطت اللّوحة مزيداً من الاتّساع، أمّا الألوان وزركشتها فهي أيضاً أحاطت بالنهر من كافّة الاتّجاهات.

والواقع في الحياة يتّسم بطابع الكفاح المستمرّ؛ فلا يجني الإنسان ثمرة الكفاح إلّا بعد جهد شاقّ؛ ليشعر بعده باللّذّة الصادقة الغامرة، وكذلك فإنّ العين تشعر بلذّة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها وتعطّفاتها المتعدّدة والأشكال المختلفة؛ ذلك لأنّ تركيب الشّكل من خطوط معقّدة يوحي بالشّعور بالحركة، وهذا التّعقيد في العمل الفنّي سمة تستهوي عين المتلقي وتدفعه إلى ملاحقة هذه التّعبانيّة المتعرجة دون زوايا[٢]، وتبدو هذه التعرّجات في قوله[٣]:

**مُتَعَطِّفٌ مِثلَ السِوارِ كَأَنَّهُ وَالزَهرُ يَكنُفُهُ مَجَرُّ سَماءِ**

ليأخذ هذا الانحناء الصّورة الدّائريّة حول الأرض، إنّها دائرة تحيط بها الألوان من جميع الاتّجاهات؛ فالمحيط تزيّنه الأزهار بألوانها المختلفة، والعلوّ تغمره الأغصان كالأهداب التي تحرس العين، ويبدو العمق باتّجاهين: الأوّل باتّجاه داخل اللّوحة بفعل المنظور الذي صنعه تعطّف النهار، والثاني إلى أسفل مياه النّهر بفعل رقّته، فيقول[٤]:

---

[١] حاوي، إيليا، **فنّ الوصف وتطوّره في الشعر العربيّ** ١١.

[٢] ينظر: أبو ريان، **علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** ٣٩.

[٣] **الديوان** ١٣.

[٤] **نفسه** ١٣.

**قَد رَقَّ حَتّى ظُنَّ قُرصاً مُفرَغاً مِن فَضَّةٍ في بُردَةٍ خَضراءِ**

**وَغَدَت تَحُفُّ بِهِ الغُصونُ كَأَنَّها هُدبٌ يَحُفُّ بِمُقلَةٍ زَرقاءِ**

وفي عالم الرّسم فإنّ أيّ شيء كائناً ما كان يشرط ألّا يكون عديم الشّكل أصلاً؛ فهو يملك بالضرورة بنية في ذاته، ومن خلال النّظام والنّسق يتمّ الانتقال من أفق العناصر وعلاقاتها، إلى أفق أكثر تعقيداً وهو أفق التّكوين الذي ينطلق من المعطيات إلى إنتاج النّموذج الفنّيّ[١]؛ فعنصر الرّقّة مستقلّا يوحي بالشفافيّة، وعدم التّعقيد، والبردة المزركشة فيها من الجمال والتّزيين، وحركة الغصون بفعل الرياح تعطي ديناميكيّة هادئة انسيابيّة مع انسياب النّهر، ويُكمل شعاع الأصيل السّاقط من علوّ بشكل منحنٍ بنية اللّوحة، فيكمل المشهد بقوله[٢]:

**وَالريحُ تَعبَثُ بِالغُصونِ وَقَد جَرى ذَهَبُ الأَصيلِ عَلى لُجَينِ الماءِ**

تكمن قوّة الصّورة في العدول عن ما هو مبتذل إلى الكلام عالي الطّبقة بسبب التّزيين لا بسبب التّبيين[٣]، فهو حين يشبّه الأغصان أعلا النهر والمتشكّلة بشكل منحنٍ بالأهداب؛ فذلك لأنّ انعكاسها على سطح مياهه سيكون مرسوماً بهيئة عكسيّة لاتّجاه الصورة فوقه، فكان حريصاً على رسم الأهداب حول العين لتحيط بها دون إغفال أحد الاتّجاهات.

---

[١] ينظر: إبراهيم، زكريّا، **مشكلة البنيويّة** ٢١.

[٢] **الديوان** ١٤.

[٣] ينظر: أرسطو، **فنّ الشّعر** ١٧٤.

ويندرج تفرّد هذه اللّوحة تحت مقدرة الشاعر في التحكّم الدّقيق بعناصر هذا العمل الفنّيّ من الحركة، والألوان، والنور، والظّلال، بل إنّ اختيار الألوان والحركات والسّكنات يتخطّى التّزيين إلى ما وراء ذلك.

لقد تجاوزت علاقة الفنّان باللّون حدّ الزّركشة إلى القيم الشّعوريّة، والتّطوّر التّاريخيّ للثّقافة والحضارة، والإدراك الحسيّ، وصورة الوجدان[١]، وابن خفاجة في هذه اللّوحة لم يكتف بوصف النّهر وصفاً خارجيّا؛ بل إنّ لغته في وصف جريان الماء في أرض سهلة ممتدّة، وتعطّفاته حتّى أخذ المنحنى الدّائريّ، ثمّ وصف رقّة المياه، وإحاطة الأغصان بها، وهذه الرّيح التي تتحكّم بحركة الأغصان بصورة متناغمة، فإنّ ذلك كلّه ليس وصفاً شكليّا فحسب؛ بل إنّه وجدانيّ برز فيه التّأثير النّفسيّ الذي أسبغه مشهد النّهر والحركة واللّون المحيطين به، فنفذ الشاعر من خلال ما تبصره عينه إلى ما يبصره فؤاده.

وتظهر هنا صورة رقيقة للنّهر تجعل المتلقّي وكأنّه يتأمّل لوحة غزليّة، استطاع الشّاعر من خلال عنصر الأنسنة أن ينقل الواقع بمشهد حسيّ تألفه النّفس، بل إنّه نقل المحور من المرأة إلى النّهر، فأخذ من ملامح المرأة ما جسّد به مكوّنات النّهر، ولا يكتفي بهذه الصّورة؛ فهو تارّة يستوحي صورة السّيف الرّقيق، وتارة صورة التّبر الذي اختلط بلمعان الفضّة ليدمج بين عنصرين من أهمّ معادن الزينة وجذباً للنّظر، "وعلى الرّسّام أن يتحمّل مشقّة دراسات طويلة كي يتآلف مع العلاقات التي تقوم بين هذه الألوان وتلك، مع مفاهيم النّور وانعكاساته، وكي يتعلّم كيف يترجمها

---

[١] ينظر: نوفل، يوسف حسن، **الصورة الشعريّة والرمز اللّونيّ**٣٢.

على قماش لوحته"[1]، والشّاعر هنا يملك قدرة فريدة على جمع العناصر وتوفيقها؛ إنّه يصف الشّعاع وسقوطه، واللّون وتغيّراته، والسّكون والانصباب والجريان في آن واحد.

فيبدو التّوافق جليّاً بين اللّوحة التّشكيليّة والصّورة الشّعريّة من حيث: مركزيّة النهر وسيادته، والدّور الذي أدّته الخطوط في ذلك، ووحدة المكوّنات وتناسبها، الأمر الذي ساهم في اتّزان اللوحة، وتوزيع الكتل حول النّهر بشكل يدعم السيادة، ويبرز بعض الفراغ، وكيفيّة تحكّم كلا الفنّانين في الظّلال والنّور والانعكاسات على سطح المياه، والمشهديّة الحركيّة المنسابة لجريان ماء النهر.

وإلى جانب القدرة على استغلال المساحات، ظهرت براعة الفنّان في انتقاء درجات الألوان أكان اللّون في المساحة المحيطة بالنّهر من أزهار وشجر، أم في دمج مجموعة لونيّة للنّهر نفسه حيث بدا في اللّوحتين ملوّناً بثلاثة ألوان: الفضّيّ، والذّهبيّ، والأخضر، ومنشأ ذلك رقّة السطح التي أسهمت في بروز الانعكاسات، والتي بدورها أعطت بريقاً للملمس.

---

[1] هيغل، **المدخل إلى عالم الجمال** ٤٠-٤١.

**خامساً: لوحة اللّيل**

أخذ اللّيل وما فيه من نجوم وكواكب نصيبه من الوصف؛ فكما كانت الشّمس لها حصّتها من النّهار، كان للقمر حصّته من الظّلام، وما لهذا من تعلّق النّفس بالسّماء والأنواء

لوحة (٢/٥) بعنوان: (ليلة مُقمرة)[١]للرسّام أرخيب كويندزي (Arkhip Kuindzhi)[٢]

[١] http://prom2000.blogspot.com/2012/01/blog-post_12.html

[٢] أرخَيب كُويندزي(Kuindzhi Arkhip) (١٨٤٢_١٩١٠م): رسّام روسيّ من أصل يونانيّ اشتهر برسم الطبيعيّة، وهو من أساتذة رسم المناظر الطبيعية وأحد الممثّلين الرئيسيّين للإضاءة في الفنّ الروسيّ، ينظر: https://www.wikiart.org/en/arkhip-kuindzhi

يصوّر الرسّام في هذا العمل إحدى اللّيالي الدّافئة، حيث القمر بلونه الفضّي يطلّ من أعلى المشهد محاطاً بهالة خضراء من الغيوم، وفي أسفل المنظر يظهر شريط متوهّج من النّهر الذي يفيض فوق مساحات واسعة، وهي صورة تثير إحساساً بالحرّية واللّانهائية، تعكس عالماً واسعاً مليئاً بالضّوء، وكلّ ما في هذه الطّبيعة مشرق وبهيّ، الضّوء الفوسفوري الغامض يغمر كلّ شيء على الأرض، وقد ركّز الرّسّام كلّ موهبته على نقل وهم الضّوء الحقيقيّ، وإيجاد تركيبة تنقل إحساسًا بالحيّويّة، حيث قام بنقل ضوء القمر وإشراقته ليكسر سواد اللّيل المحيط بأجزاء اللوحة[١]، فأهمّ ما يميّز هذا العمل هو تركيز الفنّان على الظّلام والنّور، وما أحدثته هذه الضّديّة في نفس المشاهد.

وتبدو صورة اللّيل عند ابن خفاجة متوائمة مع حالته النفسيّة؛ " فإذا أردت صياغة قصّة ليليّة فعليك أن تبتكر مصدراً للضوء بحيث تدور القصّة بالقرب من موقد نار مثلا، وهكذا تبدو الأشياء الواقعة بالقرب من النّار مختلطة بلونها"[٢]، فيجعل هناك مصدراً للضّوء في قوله[٣]:

[السريع]

**فَرُبَّ لَيلٍ أَقمَرٍ بِتُّهُ مُهتَزَّ أَعطافِ الأَماني طَروب**

**هَصَرتُ فيهِ مِن غُضونِ الصِبا وَبِتُّ أَجني مِن ثِمارِ الذُنوب**

**سَيّانِ سَيّانِ صَباحُ المُنى إذا اِنطَوى عَنكَ وَلَيلُ الكُروب**

---

[١] ينظر: http://prom2000.blogspot.com/2012/01/blog-post_12.html

[٢] دافنشي، ليوناردو، **نظريّة التصوير** ١٤٨

[٣] **الديوان** ٤٧.

فكلا الفنّانين في هذه اللّوحة يعمد إلى الانسجام والهدوء والبساطة في الصورة، ويتّفقان في اختيار النقطة العليا للعمل، فيكون هناك مجال لعرض مزيد من اتساع الليل ومزيد من السماء؛ فالقمر يضيء وتتلوّن الغيوم المجاورة له بالضّوء البارد.

والشّاعر بهذا الانعكاس يلجأ إلى صورة المفارقة المبنيّة على التّضادّ" فهي تصالب بين فكرتين أو معطيين يمزجهما الشّاعر مزجاً حتى يظهر كلٌّ منهما يحمل في ذاته نقيضه، وتلتقي المفارقتان بعد ذلك في أنّ أطرافهما المتقابلة لا يلغي أحدهما الآخر بل على العكس إنّه يضيف بوجوده إلى جانب قرينه وتداخله معه بعداً ثانياً وثالثاً"[١]، فابن خفاجة في هذه الصورة بين متضادّين: الزمن الحاليّ وقد انقضت أيام الشباب والأنس، والزّمن الماضي الذي ينطوي على ذكريات جميلة تراكمت هذه التّجارب والذّكريات حتّى شكّلها على هيئة لوحة تعكس هذا الصّراع في نفس الشّاعر، ومن ملامح هذه المفارقة قوله[٢]:

[الوافر]

**أَلا يا حَبَّذا ضَحِكُ الحُمَيّا[٣] بِحانَتِها وَقَد عَبَسَ المَساءُ**

**وَأَدهَمَ مِن جِيادِ الماءِ مُهرٍ تَنازَعُ جُلَّهُ ريحٌ رَخاءُ**

**إِذا بَدَتِ الكَواكِبُ فيهِ غَرقى رَأَيتَ الأَرضَ تَحسُدُها السَماءُ**

وتنبع هذه المفارقة من أمرين: الدّهشة التي من شأنها أن تهزّ مشاعر الفنّان حين يشعر أنّ الواقع الخارجيّ المدرك ليس ذات الواقع الذي يعيشه، والرّؤية الكليّة للكون والحياة التي تزيل

---

[١] اليافي، نعيم، **تطوّر الصورة الفنّيّة في الشعر العربيّ الحديث** ١٥٦.

[٢] **الديوان** ١٤.

[٣] الحُميّا: اضطرام الحرب، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (حمي).

حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، فيقدّم هذا التضاد ازدواجاً شعوريّاً لديه[١]، وهنا مواجهة بين قوّتين لا متناهيتين: الضّوء، والعتمة، فالضّوء المكثّف في الطبيعة هو هبوط مثاليّ، في لوحة تصويريّة متضادّة بين خيوط النّور وخيوط الظّلام[٢]، فالنّور يتعارض مع الظّلام ليسطع، والجمهور عندما يطيل النّظر في لوحة اللّيل سيكون في الغالب منقسماً إلى فريقين؛ فمنهم من ينظر إلى اللّيل وما فيه من مدلولات إلى الماضي، أو أن يعيشوا للمستقبل فيمعنون النّظر في مصدر النّور[٣].

فجاءت لوحة اللّيل عند ابن خفاجة لترسم ازدواجيّة نفسيّة تجذبه عبر الحنين إلى ماضي الشّباب، ويأخذه اللّيل السّرمديّ إلى العذاب؛ فعند الحديث عن معاناته يصبح اللّيل حالكاً، ويختفي معه عنصر الضّوء والسّطوع، فيقول[٤]:

[الطويل]

**وَلَيلٍ كَما مَدَّ الغُرابُ جَناحَهُ وَسالَ عَلى وَجهِ السِجِلّ مِدادُ**

**سَحيقٌ وَلا غَيرَ الرِياحِ رَكائِبٌ هُناكَ وَلا غَيرَ الغَمامِ مَزادُ**

**حَنَنتُ وَقَد ناحَ الحَمامُ صَبابَةً وَشُقَّ مِنَ اللَيلِ البَهيمِ حِدادُ**

لقد استحضر صورة الغراب في رسم صورة اللّيل الحالك، وما يحمل من دلالات نفسيّة عميقة ارتبطت في عقل الإنسان، وكذلك في قوله: سحيق، والرّياح، وناح، والبهيم، وحداد، كلّ هذه

---

[١] ينظر: اليافي، **نعيم، تطوّر الصورة الفنّيّة في الشعر العربيّ الحديث** ١٥٥.

[٢] ينظر: جيل دو روز، **الصورة الحركة**٧٤.

[٣] ينظر: توفيق، إميل، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب** ١١.

[٤] **الديوان** ٩٠_٩١.

المكوّنات نسجت لوحة خالية من النّور؛ فلم يأتِ على ذكر الكواكب والقمر والنّجوم لتعكس حالة الشاعر النّفسيّة بعد أن رحل أحبّته، وتبدّل به الحال؛ فقد جاء في قلائد العقيان:" ولم يزل ذلك الأنس يبسطُه، والسّرور ينشُطه، حتّى نشر لي ما طوّاه، وبثَّ مكتومَ لوعته وجواه، وأعلمني فيها من لياليه مع أترابه، وما قضى بها من أطرابه"[1]، وهنا تختفي الازدواجيّة ويحلّ الظلام بسواده دون تدرّجات لونيّة أو شعاع يكسر هذه الظلمة.

فتنسجم قصيدة ابن خفاجة اللّيليّة مع اللّوحة التّشكيليّة في التّركيز على مصدر الضّوء الذي أحدثه نور القمر، الأمر الذي عكس حالة شعوريّة يسودها الأمل والتفاؤل خلّفتها هذه الأشعّة المنبثقة من علوّ مخلّفة انعكاساتها على سطح الماء، فكسرت بذلك سواد الليل وظلمته في مشهد أدّت فيه الأنوار والظلال والتضادّ اللونيّ دوراً هامّاً لشدّ انتباه المتلقّي، لكنّ اللّوحة اللّيليّة عند ابن خفاجة جاءت في بعض الأحيان حالكة تفتقر إلى عنصر النور؛ ارتباطاً بالنّزعة الشّعوريّة والحنين إلى الماضي.

---

[1] **ابن خاقان**، ٤/٧٥١.

**سادساً: لوحة الرّوض**

تشكّل الطّبيعة للفنّان مسارح فسيحة يسبح فيها خياله، ويفرغ عليها مشاعره فخلّف بذلك لوحات إبداعيّة خالدة، وفي هذه اللوحة الزيتيّة تتجلّى قدرة الفنّان في اللّعب بالألوان والمساحات:

لوحة (٦/٢) بعنوان: (جنّة عدن)[١] للرسّام توماس كول (Thomas Cole)[٢]

[١] https://www.cartermuseum.org/collection/garden-eden-199010.

[٢] توماس كول (Thomas Cole) (١٨٠١-١٨٤٨م): رسّام بريطانيّ الأصل، امريكيّ المنشأ اشتُهر بلوحاته الطبيعيّة، يُنظر: https://www.meisterdrucke.ae/artist/Thomas-Cole.html.

ينعت الرّسّام هذه اللّوحة الطّبيعيّة بالجنّة لسحرها وتفرّدها؛ فدرجات الألوان مُختارة بعناية حيث الأخضر المائل إلى السّواد خاصّة في مقدّمة اللّوحة، وفي الوسط يستعين بدرجات مذهّبة من الأصفر حول الماء وعلى السّطح، وتنتشر بعض الضّربات البيضاء والحمراء مشكّلة الزّهر في منتصف اللّوحة وأطرافها.

وتقوم اللّوحة على الخطوط بمختلف أشكالها؛ بداية من الأفقيّة الممتدّة على عرض اللّوحة وتمثّل قاعدة لباقي العناصر، ثمّ الخطوط العموديّة الشّاهقة التي منحت الأشجار علوّاً وارتفاعاً يصل إلى نهاية الصّورة، ويأخذ المنظور المشاهد باتّجاه العمق مستعيناً بالخطوط المتّجهة داخل اللّوحة، ودرجات الألوان التي أصبحت باهتة في رسم المشاهد البعيدة من جبال ومياه وغيوم، الأمر الذي منح الصورة اتّساعاً يريح العين، ويثير الفضول حول اكتشاف سحر تفاصيل الطّبيعة.

كانت هذه المكوّنات الطبيعة بألوانها وتفاصيلها ومتعلّقاتها مادّة خصبة لتشكيل اللّوحة الخفاجيّة؛ "فابن خفاجة كان صنوبريّ الأندلس، مغرىً بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلّق بها، وأهل الأندلس يسمّونه الجنّان"[١]، وجزيرة الأندلس جزيرة كبيرة، تغلب عليها المياه الجارية والشجر والثمر[٢]، فيقدّم ابن خفاجة لوحة للطّبيعة الأندلسيّة بكلّ ألوانها وخيوطها، إذ الأشجار والمياه والظّلال والأزهار، وقف عند كلّ جزئيّة فيها؛ فالقطعة الشّعريّة تتكوّن من عدّة صور تتلاحم معاً حتّى تكوّن اللّوحة الأمّ، ومن ذلك قوله[٣]:

---

[١] المقرّي، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب** ٤٨٨/٣.

[٢] ينظر: **نفسه** ٢١١/١.

[٣] **الديوان** ٢٦.

[المتقارب]

**أَلا أَفصَحَ الطَيرُ حَتّى خَطَب ... وَخَفَّ لَهُ الغُصنُ حَتّى اِضطَرَب**

**فَمِل طَرَباً بَينَ ظِلٍّ هَفا ... رَطيبٍ وَماءٍ هُناكَ اِنثَعَب**

**وَجُل في الحَديقَةِ أُختِ المُنى ... وَدِن بِالمُدامَةِ أُمِّ الطَرَب**

**وَحامِلَةٍ مِن بَناتِ القَنا ... أَماليدَ تَحمِلُ خُضرَ العَذَب**

**تَنوبُ مورِقَةً عَن عِذارٍ ... وَتَضحَكُ زاهِرَةً عَن شَنَب**

**وَتَندى بِها في مَهَبِّ الصَبا ... زَبَرجَدَةٌ أَثمَرَت بِالذَهَب**

**تَفاوَحُ أَنفاسُها تارَةً ... وَطَوراً تُغازِلُها مِن كَثَب**

**فَتَبسِمُ في حالَةٍ عَن رِضاً ... وَتَنظُرُ آوِنَةً عَن غَضَب**

يخاطب الشّاعر المتلقّي بقوله: جُل في الحديقة، في دعوة منه إلى تمرير بصره إلى أنحاء اللّوحة كافّة؛ لإدراك هذه العناصر البصريّة من طير وأغصان الشجر، وظلال، وزهر، وباقي المكوّنات، وما يجمعها من توازن وتناسب، "ولا يعني مجرّد ذكر الوردة، أو الورقة، أو الغصن، أو الشّجرة في النّصّ استدعاء لونها الأصليّ دون ربط ذلك بالسّياق لمعرفة الفصول، والصبغة العامّة، والدلالة النفسيّة"[١]، وكثيراً ما عكست لوحة الطّبيعة عند ابن خفاجة تعاطفه مع ما يصف، فجعل هذه المعطيات سبيلاً للمشاركة الوجدانيّة، وتصوّراً لذاته[٢]، إنّها حالة من التّعالق

---

[١] نوفل، يوسف حسن، **الصورة الشعريّة والرمز اللّونيّ** ٥٥.

[٢] ينظر: الداية، محمّد رضوان ، **في الأدب الأندلسيّ**١٢٤.

والتّناغم بين الفنّان والطّبيعة، وفي ذات الوقت هي صياغة للطّبيعة الأندلسيّة الفاتنة، وهو في ألفاظه وألوانه دالّاً على هذا التميّز لطبيعة بلاده، فحين يقول[١]:

[الكامل]

**يا رُبَّ مائِسَةِ المَعاطِفِ[٢] تَزدَهي ... مِن كُلِّ غُصنٍ خافِقٍ بِوِشاحِ**

**مُهتَزَّةٍ يَرتَجُّ مِن أَعطافِها ... ما شِئتَ مِن كَفَلٍ[٤] يَموجُ رَداحِ[٥]**

**نَفَضَت ذَوائِبَها الرِياحُ عَشِيَّةً ... فَتَمَلَّكَتها هِزَّةُ المُرتاحِ**

**حَطَّ الرَبيعُ قِناعَها عَن مَفرِقٍ ... شَمطٍ[٦] كَما تَرتَدُّ كاسُ الراحِ**

**لَفّاءُ حاكَ لَها الغَمامُ مُلاءَةً[٣] ... لَبِسَت بِها حُسناً قَميصَ صَباحِ**

**نَضَحَ النَدى نُوّارَها فَكَأَنَّما ... مَسَحَت مَعاطِفَها يَمينُ سَماحِ**

**وَلَوى الخَليجُ هُناكَ صَفحَةَ مُعرِضٍ ... لَثَمَت سَوالِفَها ثُغورُ أَقاحِ**

هذه الأبيات تتقاطع مع بعضها في مكوّنات معجميّة مشتركة كقوله: مائسة، ومعاطف، ومهتزّة، ووشاح، وتملّكتها، والمرتاح، وحاك الغمام، وثغور أقاح، فهو يلجأ إلى تراكم الوحدات المتجانسة في إطار واحد، وهنا تتشكّل علاقة الشّعريّ بالبصريّ؛ "فالنّصّ الشّعريّ المكتوب يصير تتابعاً لعلامات بصريّة على مساحة معيّنة، وهذه العلامات لا تخرج عن نطاق الأدلّة

---

[١] **الديوان** ٧٩_٨٠.

[٢] المعاطف: عطف الشيء أي جانباه، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (عطف).

[٣] المُلاءة: الريطة وهي الملحفة، **نفسه** مادّة (ملأ).

[٤] الكفل: العجز، **نفسه** مادّة (كفل).

[٥] رداح: عجزاء، **نفسه** مادّة (ردح).

[٦] شمط: خلط لونين، **نفسه** مادّة (شمط).

اللّغويّة، وبمجرّد ما يباشر القارئ اتّصاله بالنّصّ المكتوب تحتوي عينه النصّ في هيئته البصريّة تلك، وفي كلّيّتها التي يضبطها توزّعه الفضائيّ"[١].

لقد عكست هذه المقطوعة تبدّل الفصول؛ حيث أسبغ الرّبيع بحلوله هالة من الألوان الزّاهية، والمتنوّعة، وعبّر عن الألوان بما يماثلها؛ فالأشجار والأرض قد لبستا وشاحاً غير الذي كان، والوشاح، والنوّار، والملاءة، وقميص الصباح تختزل داخلها ألوان الطّيف، وما لذلك التّنوّع من أثر نفسيّ، فكثيراً ما كانت الطّبيعة مصدر إلهام الفنّان، فوجد فيها نفسه، وقدّم سحرها كلوحة خالدة في أعماله.

ومكوّنات اللّوحة حين شكّلت مشهد الطّبيعة جعلت منها صورة منفردة تختلف في جزئيّاتها وتفاصيلها وتكوينها عن لوحة أخرى تحمل ذات المضمون لمكان مغاير، وإن تشابهت المكوّنات فالفنّان هو من يصوغ هذه المادّة؛ "فتنظيم العناصر بعد إمرارها في معمله الدّاخليّ، ثمّ صياغتها في كلّ شكل تعبيريّ، بعد ذلك تبدو عملاً متفرّداً يحمل صفات مختلفة عمّا يقدّمه الآخرون، وذلك برغم تشابه الموضوع وتشابه العناصر الأوّليّة"[٢]، أظهر الشّاعر تفرّده في ربط أجزاء النّسيج الماديّ والنّفسيّ لطبيعة بلاده في كلّ متكامل، بل إنّه في موطن آخر يختزل هذه الألفاظ بلفظ واحد يفوق به خيال المتلقّي بقوله[٣]:

[البسيط]

**يَا أَهلَ أَندَلُسٍ لِلَّهِ دَرُّكُمُ ما جَنَّةُ الخُلدِ إلّا في دِيارِكُمُ**

---

[١] الماكريّ، محمّد، **الشكل والخطاب** ١٧٩.

[٢] بسيوني، فاروق، **قراءة اللوحة في الفنّ الحديث** ٣٠.

[٣] **الديوان** ١٣٣.

**ماءٌ وَظِلٌّ وَأَنهارٌ وَأَشجارُ وَلَو تَخَيَّرتُ هَذا كُنتُ أَختارُ**

فيفتح لفظ جنّة للقارئ آفاقاً واسعة من الخيال؛ بعد أن تخطّى جمال اللّوحة حدود الوصف والعبارات، الأمر الذي يكشف عن الاندماج الوجدانيّ للشاعر مع الطّبيعة بهذه الألوان والمكوّنات، وإلى جانب اختياره الواعي للألوان، وإدراك ائتلافها واختلافها، فهو حريص على إبراز أبعاد الأجسام من خلال حُسن استخدام السّطوع، واختيار زاوية النّور، وبالتّالي مواقع الظلال، متنبّهاً إلى أهميّة دور الإشعاع، وسقوطه، وانعكاسه، ففي قوله[1]:

[الطّويل]

**وَمَحمولَةٍ فَوقَ المَناكِبِ عِزَّةً لَها نَسَبٌ في رَوضَةِ الحَزنِ مُعرِقُ**

**رَأَيتُ بِمَرآها المُنى كَيفَ تَلتَقي وَشَملَ رِياحِ الطيبِ وَهيَ تَفَرَّقُ**

**يُضاحِكُها ثَغرٌ مِنَ الشَمسِ واضِحٌ وَيَلحَظُها طَرفٌ مِنَ الماءِ أَزرَقُ**

**وَتُجلى بِها لِلماءِ وَالنارِ صورَةٌ تَروقُ فَطَرفي حَيثُ يَغرَقُ يُحرَقُ**

فيبدو الارتفاع والعلوّ في قوله: محمولة فوق المناكب، والحركة العكسيّة من التقاء الأغصان بفعل الرّيح وافتراقها، فوق خطّ عرضيّ مثّلته الرّوض، ثمّ عنصر الضّوء السّاقط من علوّ، وهذا الشّعاع له دور في إبراز ملامح الأجسام السّاقط عليها.

وتجعل نوعيّة الضّوء تفاصيل الأجسام تبدو على درجة كبيرة من الظّهور والبهاء؛ إذ يؤدّي الضّوء الشّامل والمتّسع والسّاقط من موقع مرتفع دوراً في إظهار تفاصيل الجسم، على ألّا يكون

---

[1] **الديوان** ٢٠٨.

هذا الضّوء شديداً[١]، فبعد أن ذكر أشعّة الشّمس عبر عن ذلك الوضوح الذي صنعه الشّعاع بقوله: ثَغرٌ مِنَ الشَمسِ واضِحٌ، فضوء الشّمس يعطي لمعاناً لأوراق الشّجر؛ "فعند رسم الحقول والمناظر الريفيّة يجب أن تراعي أن تبدو الأشجار مضيئة من أحد جوانبها وظليلة على الجانب الآخر"[٢].

فيكشف الشّاعر ووفق نوع من التّشكيل عواطف بلغت حدّ الانفعال، مؤطّراً إيّاها في سلسلة من الصّور لا يستطيع الإنسان العاديّ التّعبير عنها رغم إدراكه لها، ليمثّل الشاعر اللّغة الإنسانيّة[٣]. ويعمد ابن خفاجة إلى التّشخيص ليستنطق بذلك عناصر الطّبيعة، ويخلع عليها الصّفات الإنسانيّة، ويصوّر امتزاجه معها، ويضفي روح المشاركة الوجدانيّة بينهما، وهذا الجمع والتّنظيم بين عناصر الطّبيعة هو قدرة فنّيّة خاصّة عند الفنّان.

انفرد ابن خفاجة في مذهبه الفنّيّ، مما حدا بالقدماء بالتّعبير عن ذلك بعبارة النّزعة الخفاجيّة[٤]، فلا بدّ لمن يقرأ قصيدة يصف فيها الرّوض والرّبيع والأشجار إلّا وأن تتجسّد أمام ناظريه هذه اللّوحة بعناصرها الدّقيقة المتوازنة في مكوّناتها، والمتناسبة في وحداتها.

فيلتقي ابن خفاجة في تصويره للرّوض مع اللّوحة التّشكيليّة في عدّة محاور هي: تشكيل المكوّنات المنسجمة والمتناسبة من شجر، وزهر، وماء، والعناية باللّون ودرجته الزاهية والمريحة للنّظر، كما ركّز كلا الفنّانين على الضّوء والظّلال وانعكاسات الأشعّة على سطح الماء الرّقيق، وظهرت عنايتهما بالخطوط المرتفعة في تصوير الأشجار والأغصان، والخطوط العرضيّة

---

[١] ينظر: دافنشي، ليوناردو، **نظريّة التصوير** ١٢٣

[٢] **نفسه** ١١٨

[٣] ينظر: حسن، محمّد عبدالله ، **الصّورة والبناء الشعريّ** ٤٣.

[٤] ينظر: الداية، محمّد رضوان، **في الأدب الأندلسيّ** ١٢١.

المتمثّلة في أرض الحديقة، فكانت اللوحتان انبثاقاً لعمل فنّيّ متناسب يشفّ عن قدرة الفنّان على تنظيم مكوّنات اللّوحة لتتجلّى تعبيراً فنّيّاً لطبيعة بلادهما؛ الأمر الذي جعل كلّاً منهما يصف الطّبيعة بالجنّة، ويقدّم هذه الجنّة للمتلقّي وفق قدرته على التّصوير.

**سابعاً: لوحة الخيل**

أخذ الخيل لما يحمل من صفات شكليّة ومعنويّة مساحة كبيرة في الفنون عامّة، والشعر والرسم خاصّة، وتتجسّد في هذين العملين صورتان للخيل كما رسمته ريشة الفنّان.

لوحة (٧/٢) بعنوان: (حصان أسود يرتدي سرجاً إسبانيّاً)[١] للرسّام يوهان هاملتون ( Johann Hamilton)[٢]

---

[١] https://www.meisterdrucke.ae/artist/Johann-Georg-Hamilton.html

[٢] يوهان جورج دي هاملتون (Johann Georg de Hamilton): (١٦٧٢- ١٧٣٧م): رسّام وتشكيليّ ولد في ميونخ ونشط فنّه في النمسا، ينظر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_de_Hamilton

لوحة (٨/٢) بعنوان: (الحصان الأبيض)[١] للرّسّام جياني ستريـنو (Gianni Strino)[٢]

[١] https://galleriacarosone.com/opera-di-gianni-strino-cavallo-bianco

[٢] جياني ستريـنو (Gianni Strino): (١٩٥٣م): رسّام تشكيليّ إيطاليّ، ينظر:
https://www.fineartphotographyvideoart.com/2018/12/Gianni-Strino-Supper-At-Emmaus.html.

يظهر في اللّوحتين السّابقتين نوعان من الخيول، وكلاهما يسود العمل الفنّيّ بالاعتماد على المسافة، والحركة؛ فقرب الحصان منحه مساحة مهيمنة بالمقارنة مع باقي العناصر، وبروز العنصر الحركيّ في ظلّ ثبات باقي المكوّنات كلّ ذلك من شأنه أن يجعل من الخيل مصدراً للفت انتباه المشاهد.

ويبدو الخيل الأسود وقد ركّز الرّسّام على التّكثيف اللّونيّ بالإضافة إلى خطوط الشّعر المتناسقة حيث منحت اللّوحة بريقاً ولمعاناً، كما يستطيع الرّائي أن يلحظ ما به من الخيلاء عبر تركيز الفنّان على التّفاصيل كحركته الرّشيقة، وظفيرة شعره، والزهرة الحمراء التي عُلّقت في نهاية الظّفيرة، والمتشاكلة ولون السّرج المطرّز.

بينما يظهر الخيل الأبيض في لقطة تعكس حركة أقوى للحصان؛ فيبدو راكضاً باتّجاه عين المشاهد، وقد حرّك غبار الأرض تحت حوافره، وأخذ شعره اتّجاهاً معاكساً للهواء المواجه له، كما يظهر تركيز الفنّان على اللّون الأبيض الذي مزجه بضربات فرشاة رقيقة من اللّون الرّماديّ.

يقدّم ابن خفاجة صورة شعريّة للخيل مطابقة للّوحة التّشكيليّة، يمكن للمتلقّي أن يتفاعل مع القصيدة ليعيد تشكيلها وفق ما أورده من عناصر تتّفق ومشاعره، فيقول في وصف الخيل[1]:

[المنسرح]

**تَقَبَّلِ المُهرَ مِن أَخي ثِقَةٍ أَرسَلَ ريحاً بِهِ إِلى مَطَرِ**

**مُشتَمِلاً بِالظَلامِ مِن شِيَةٍ لَم يَشتَمِل لَيلُها عَلى سَحَرِ**

**مُنتَسِباً لَونُهُ وَغُرَّتُهُ إِلى سَوادِ الفُؤادِ وَالبَصَرِ**

---

[1] **الديوان** ١٢٢– ١٢٣

**تَحسِبُهُ مِن عُلاكَ مُستَرِقاً بَهجَةَ مَرأى وَحُسنَ مُختَبَرِ**

**حَنَّ إِلى راحَةٍ تَفيضُ نَدىً فَمالَ ظِلٌّ بِهِ عَلى نَهرِ**

**تَرى بِهِ وَالنَشاطُ يُلهِبُهُ ماشِئتَ مِن فَحمَةٍ وَمِن شَرَرِ**

**لَو حَمَلَ اللَيلُ حُسنَ دُهمَتِهِ ظَهراً وَأَجرى بِهِ مِنَ القَدَرِ**

**أَحمى مِنَ النَجمِ يَومَ مَعرَكَةٍ فَالتَفَتَ الحُسنُ فيهِ عَن حَوَرِ**

**كَأَنَّهُ وَالنُفوسُ تَعشَقُهُ مُرَكَّبٌ مِن مَحاسِنِ الصُوَرِ**

يجعل ابن خفاجة المهر مركزا للوحته؛ فهو يبدأ بعنوانها بقوله: تقبّل المهر، ثمّ يستتبع بذكر صفاته، ورسم تفاصيله المبنيّة من خطّين: الأوّل وهو اللّون، فتارّة يستعير لون الظلّام الدّامس، وتارّة يذكر اللّون صريحاً في قوله: منتسباً لونه وغرّته إلى سواد، والثّاني وهو عنصر الحركة والنّشاط وكأنّه لهب، بل إنّه يمزج في تشبيهه للخيل بالفحم بين اللّون والسّرعة في لفظ واحد.

وتعكس صورة الخيل البعد النّفسيّ للشّاعر؛ فلم يتعلّق العربيّ بشيء كتعلّقه بهذا الحيوان، وفي الخيل والفرس طبع الزّهو والخيلاء والعجب، فيترامى من هذا اللّفظ التّخييل الذي يجنح إليه المعنى فلا ينحصر في جهة واحدة لأنه تشبيه الشّيء بالشّيء[1]، وإذا حمل اللّون الأسود في أبعاده الدّلاليّة ما لا ترتاح إليه النّفس البشريّة، إلّا أنّ الشّاعر هنا يحسن استخدام السّواد على النّقيض من هذه الدّلالة؛ فينطوي هذا اللّون على معاني السّحر والإعجاب إلى حدّ أنّه لا يعمد إلى التّدرّج اللّونيّ، أو المجاورة.

---

[1] ينظر: عبد البديع، لطفي، **عبقريّة العربيّة** ٣٠١.

ويصبغ الشّاعر على خيلة اللّون الأسود الخالص بقوله: مشتملاً، وينفي صفة المخالطة والتمازج فلم يكسر بياض السّحر هذه الصّورة، بل يعمد إلى اللّون الخامّ في تشكيل لوحته؛ فلا تتألّف المادّة اللّونيّة إلّا من لون واحد، وحين اختار التّنويع اللّوني جعل ذلك على سبيل المفارقة؛ فجاء بالأبيض كنقيض للسّواد، وليتناغم مع خصائص الخيل الأصيل وطباعه، فيقول: اِسوَدَّ وَاِبيَضَّ فِعلُهُ كَرَماً، فالشكل له لون موحّد خالص وهو الأسود، والطّباع لها لون أبيض لا يشوبه سواد، وهذه المفارقة خدمت إحساس الشّاعر وإعجابه بهذا الحيوان.

ويختار الفنّان للحصان اللّحظة المفضّلة أو البارزة ليقف عندها، وهي ما يسمّى بالمثير الانفعاليّ الحادّ، حيث يعزل هذه اللّحظة ويضعها في مستوى واحد؛ فحركة الحصان تعبّر عن تغيّر داخل الكلّ، وهذه الحركة ليست من أجل اللّاشيء[1]، ففي وصف حركته يقول: حنّ، ومال، فهو يختار مشهداً انسيابيّاً لحركة رقيقة يرنو خلالها الحصان نحو الظّلّ والماء، بينما حين يريد تقوية المشهد الانفعاليّ له يقول: أَحمى مِنَ النَجمِ، وَأَجرى بِهِ مِنَ القَدَرِ.

وتختبئ خلف هذا الانتقال الخارجيّ للخيل تذبذبات نابعة من حركة داخليّة، يقول[2]:

[البسيط]

**ما بَينَ ريحِ طِرادٍ سُمِّيَت فَرَساً جَوراً وَلَيثِ شَرىً يَدعونَهُ بَطَلا**

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

---

[1] ينظر: جيل دو روز، **الصّورة الحركة** ١١.

[2] **الديوان** ٢٥٩.

**وَأَشهَبٍ[١] ناصِعِ القِرطاسِ مُؤتَلِقٍ كَأَنَّما خاضَ ماءَ الصُبحِ فَاِغتَسَلا**

والأدهم من خير الخيول العربيّة[٢]، فهو حريص على اختيار اللون الدالّ على الصفات المعنويّة التي يحبّها العربيّ، فاللون لم يكن تشكيليّاً فقط، بل ارتبط بالحالة الوجدانيّة.

واللّون الأخضر الضّارب إلى السّواد من شدّته وتمام خصبه؛ فالعرب تقول لكل أخضر أسود[٣]، وهنا يستخدم التدرّج اللونيّ في التعبير عن السواد، وللكشف عن مفهوم الخصب والعطاء والقوّة.

أمّا الشّهبة فهي من ناحية تشكيليّة تعني البياض الذي يخالطه سواد، وأمّا من حيث التعبير الدّلاليّ فاللّون لا يخرج عن أن يكون علامة من علامات حقيقة الشّهبة في سياق الأمن والخوف، والجدب والمطر[٤]، فالشّهبة أكثر ما تعني التّداخل بين أمرين يطغى أحدها على الآخر، فالبياض والسّواد قطبان يؤول إليهما المعنى، وإذا زاد أحدهما قلّ الآخر[٥]، وفي رسم الخيل الأبيض جعل سمة البياض هي التي تسود بلونها وبمعناها في قوله: ناصع، ومؤتلق، ثمّ يختم بجعله قطعة جلتها أنوار الصّباح.، فبدا في تصوير الخيل مدى التآلف بين الرّيشة والقلم؛ فكلاهما صوّر سواد الخيل اللامع، وبياضه الطّاغي على السّواد في قدرة على التّحكّم بالألوان، والخطوط، وإبراز المشهد الحركيّ للحصان، فكانت السيادة في العملين له تومئ بما فيه من كبرياء وقوّة، فمنح كلّا من الشّاعر والرّسّام حقّه في تصدّر اللّوحة.

---

[١] الأشهب: إذا كان أبيض يخالطه أدنى سواد، الثعالبي، **فقه اللغة** ٧١.

[٢] ينظر: عبد البديع، لطفي، **عبقريّة العربيّة**٣٢٠.

[٣] ينظر: **نفسه** ٣٤٨.

[٤] ينظر: **نفسه** ٣٥٧.

[٥] ينظر: **نفسه** ٣٥٨.

**ثامناً: لوحة المرأة**

استطاعت المرأة أن تحافظ على مكانتها في الفنّ؛ فإن لم تكن هي الملهمة للفنّان، كانت هي عنوان لوحته، وفي هذا التّشكيل تبرز سمات المرأة الأندلسيّة كما عبّر عنها الرّسّام.

لوحة (٢/٩) بعنوان: (المُفضّلة)[١] للفنّان رودولف إرنست (Rudolf Ernst)[٢]

[١] https://www.kentantiques.com/portfolio/rudolf-ernst-the-favourite/

[٢] رودولف إرنست (Rudolf Ernst)(1854-1932) ): رسّام ومستشرق نمساويّ عُرف بلوحاته الاستشراقيّة، ينظر: https://www.artnet.com/artists/rudolf-ernst/

يصوّر الفنّان في هذه اللّوحة المرأة الأندلسيّة تقف على سجّادة كبيرة، مرتدية رداءً حريريّاً، وسترة مخمليّة، وفي يدها قطعة قماش يمنيّ، وأبرز ما تعكسه اللّوحة هو إعجاب المرأة بنفسها؛ حيث تنظر في مرآة مستديرة تحملها الخادمة، وعلى يمينها مزهريّة ضخمة، وصندوق مرصّع باللؤلؤ مغطّى بغطاء حريريّ ورديّ، ويتزيّن جدار الخلفيّة بالفسيفساء، ومنافذ خشبيّة مطعّمة بالصّدف، ويوجد طبق توميك، وفي الأسفل توجد أريكة، مع وسادتين يغطّيهما الحرير، حيث اعتنى الرّسّام بأدقّ التّفاصيل؛ ليخلق تصميمًا داخليًا مثاليًا يعكس بريق الدّاخل الفخم الدّفء والحيويّة، وعندما يتابع المشاهد الحركة الصّاعدة الواضحة التي ترتفع من مستوى الخادم إلى المستوى المرأة ثم الوصول إلى الذّروة بالزّهور في إناء قصر الحمراء، حيث يخلق التّرتيب الهادئ في الخلفيّة والحركة الصّاعدة في المقدّمة تباينًا لطيفًا ويعزّزان حيوية التّكوين[١]، فهو يجعل منها موضع سيادة اللّوحة مستعيناً باتّجاه نظر الخادمة نحوها، واتّجاه المرآة، في هيئة توحي بالخيلاء، والإعجاب بالذّات، والأرستقراطيّة التي تمتّعت بها المرأة الأندلسيّة، وأسهمت المكوّنات من حولها في ترسيخ هذه الصورة، بينما قال ابن خفاجة في وصف المرأة[٢]:

[السريع]

**يا بانَةً[٣] تَهتَزُّ فَينانَةً[٤] وَرَوضَةً تَنفَحُ مِعطارا**

**لِلَّهِ أَعطافُكِ مِن خَوطَةٍ[١] وَحَبَّذا نَورُكِ نُوّارا**

---

[١] ينظر: https://www.kentantiques.com/portfolio/rudolf-ernst-the-favourite/

[٢] **الديوان** ١١٥.

[٣] البان : شجر يسمو ويطول في استواء مثل نبات الأثل وورقه أيضا هدب كهدب الأثل وليس لخشبه صلابة، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة ( بين).

[٤] الفينان: الشّعر الطويل الحسن، **نفسه** مادّة (فنن).

يتّكئ الشّاعر في رسم صورة المرأة على عناصر الطّبيعة، فهذه الألفاظ الرقيقة المستوحاة لإبراز ملامحها أعانته على نقل صورتين معاً وهما: المرأة، والطّبيعة، حيث "تؤدّي الطّبيعة دوراً بارزاً في غزل العصر، فغالباً ما تختلط صورة المرأة بصورة الطّبيعة حتّى إنّه ليلتبس الأمر في أيّهما المقصود"[٢]، فيبدأ الوصف بمركز الصّورة وهو شجرة البان، ويستدعي استعارات محيطة بهذا المركز في قوله: تهتزّ فينانة، وروض تنفح معطارا، وأعطافك، وخوطة، ونورك، ونوّارا، كلّ هذه الصوّر من شأنها إبراز عنصر الجمال، والملمس الرّقيق.

ويكمن جمال المرأة فيما تمتلكه من مقدرة على الاهتمام بشخصيّتها، وهو الشيء الذي تخلقه في ذاتها لتصبح هي في نفسها فنّاناً، وترتبط فكرة الجمال هذه أقلّ أو أكثر بفكرة الحياة التي تثير اهتمام الفنّان[٣]؛ فالشّجر والرّوض والنّور إنّما هي ألفاظ دالّة على الحياة، تلك الحياة التي مركزها ومدارها المرأة.

وحين ينتج المبدع عمله الفنّيّ فهو ينقل علاقة جدليّة بين الفنّ والمجتمع؛ فالفنّ هو نقل الواقع وعكسه بعدّة أشكال اختزل فيها صاحبه رؤية عميقة وانطباعات وتصوّرات[٤]، ولوحة المرأة الأندلسيّة التي رسمها ابن خفاجة تحمل في ثنايا مفرداتها هذا التّصوّر لها في تلك الفترة؛ ففي شجرة البان وما فيها من رشاقة وطول، وكذلك ما يوحيه الفعل تهتزّ من مدلولات الرّغد والراحة ينقل المتلقّي إلى مكانتها في المجتمع الأندلسيّ، فهي مدار الحبّ والغزل؛ "فحال المرأة الحرّة في الوسط الأرستقراطيّ أنّها لم تكن مضطرّة إلى أيّ عمل داخل البيت أو في خارجه"[٥]، وتنعكس

---

(١) الخوط: الغصن الناعم، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (خوط).

(٢) عيسى، فوزي، **الشّعر الأندلسيّ في عصر الموحّدين** ١١٣.

(٣) ينظر :فينتوري، ليونيللو، **كيف نفهم التصوير؟** ١١

(٤) ينظر: عبيد، كلود، **الفنّ التشكيليّ** ٥١.

(٥) خالص، صلاح، **إشبيلية في القرن الخامس الهجريّ** ٩٣.

صفة أخرى لها؛ "فقد كانوا يصوّرونها دائماً مخلوقاً خبيثاً همّه الدّسّ والكيد، لا يسعى إلّا لإرضاء شهواته، وإشباع رغباته، منقاداً لعواطفه انقياد الأعمى، واستناداً إلى ذلك فهم يعاملونهنّ بحيطة وحذر، ويحرصون على حفظهنّ في قصور لا يُسمح لهنّ بالخروج منها إلّا في حالات خاصّة وحذر غير قليل"[١]، ويبدو ذلك في قوله[٢]:

[السريع]

**عَلِقتُ طَرفاً فاتِناً فاتِراً مِنكِ وَغِرّاً مِنكِ غَرّارا**

**وَنابِلاً مُستَوطِناً بابِلاً نَفّاثَ لَحظِ العَينِ سَحّارا**

**إِذا رَنا يَجرَحُني طَرفُهُ لَحَظتُهُ أَجرَحُهُ ثارا**

وظهر هذا الانطباع في وصفه لها بأكثر الألفاظ ارتباطاً وتعلّقاً بالكيد؛ فهو يجعل من نفسه ضحيّة في قوله: علقت، ويصف طرفها بالفتور والفتنة، بل ويبالغ في ذلك الوصف ليبرز صفة الخديعة في قوله: غِرّاً، وغرّاراً، ويصل به هذا التكوين إلى وصفها بالسحر في قوله: نفّاث، وسحّاراً، وبابل؛ فالسّحر" أصوله في بابل"[٣]، ذلك السّحر الذي يكشف في مضمونه عن معنيين هما: الكيد، والجمال الذي يُذهب العقل، ويستمرّ في رسم هذا الجمال في قوله[٤]:

[السريع]

**فَيَصبُغُ الدَرُّ عَقيقاً بِهِ وَأَصبُغُ النُوّارَ أَزهارا**

---

[١] خالص، صلاح، **إشبيلية في القرن الخامس الهجريّ** ٩٩.

[٢] **الديوان** ١١٦.

[٣] علي، جواد، **المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام** ٣١٦/١٢.

[٤] **الديوان** ١١٦.

**وَجهٌ بِهِ مِن بِدَعِ الحُسنِ ما يُقيمُ لِلعُشّاقِ أَعذارا**

**قَد طَبَعَ الحُسنُ بِهِ دِرهَماً تَسبُكُ مِنهُ العَينُ دينارا**

**مَن يَلقَ مِن لاعِجِ وَجدٍ بِهِ ريحاً فَقَد لاقَيتُ إِعصارا**

**تَخفِقُ أَحشائي بِهِ دَوحَةً وَتَنثُرُ الأَعيُنُ نُوّارا**

لينتقل بالتّركيز من صورتها الكاملة إلى تشكيل وجهها؛ فالوجه هنا مركز الحسن، وتحيط به خيوط الجمال والألوان، ففي قوله: بدع الحسن، فإنّه يجمع أكثر من مكّوّن جماليّ تنساب جميعاً لتشكيل صورة الوجه، وهو باستيحاء صورة الدّرهم يضفي انطباعاً بمواصفات جماليّة ومقاييس منبعها الرّسم الدائريّ للوجه إلى جانب الصّفة اللّونيّة وهي الفضّة، وقد منحت هذه المكوّنات من دُرر ونوّار ملمساً ناعماً للوحة ينسجم مع مكانة المرأة وصورتها.

وتتجلّى هنا الصّورة المثاليّة للمرأة التي يسعى الشّاعر العربيّ لتكوينها وإيصالها؛ فهو يعمد إلى الحدّ الأقصى من القيم الجماليّة لإبراز ملامحها[١]؛ فابن خفاجة مأخوذ بمقاييس جماليّة معيّنة، وتشدّه هذه التّعابير بدقّة متناهية، فهو يعمد إلى لفظ الحجارة الكريمة من دُرٍّ وعقيق وما فيهما من السّحر ما يستهوي المتلقّي.

ثمّ يرتفع مستوى التّصوير لديه إلى حدّ القداسة؛ "فالتجارب الشّعريّة تحاول نسج صورة المرأة مستمدّة من النظرة المقدّسة لها"[٢]، فيقول[٣]:

---

[١] ينظر: البطل، عليّ، **الصورة في الشعر العربيّ** ٩١.

[٢] القرشيّ، سليمان، **صورة المرأة في الشعر الأندلسيّ** ٤٣

[٣] **الديوان** ١١٦.

[السريع]

**تَدورُ بِالأَعيُنِ مِن وَجهِهِ كَعبَةُ حُسنٍ حَيثُما دارا**

**فَلي بِهِ عَينٌ مَجوسِيَّةٌ تَعبُدُ مِن وَجنَتِهِ نارا**

فوجهها لم يزل محور اللّوحة ومركز النّظر الأوّل الذي يسترعي انتباه المتلقّي للوهلة الأولى، فهو في مركزيّته كعبة، والأنظار تطوف حوله بمنحنى دائريّ أخذ مصدره من دائريّة وجهها، وكذلك مركزيّة النّار التي تعبّدت حولها عيون الشّاعر.

وهنا تظهر ازدواجيّة في الموقف السّلوكيّ تجاه هذه الصّورة؛ منشأ هذه الازوداجيّة هو التّعارض بين العشق وبين الورع والدّين[1]؛ فهو الشّاعر العاشق الذي يأخذه إعجابه إلى وضع المرأة في مكانة مقدّسة، وبين ما يؤمن به.

ويستعين ابن خفاجة في تشكيل لوحة المرأة في إطارها الكامل بالصّور الحسّيّة؛ فإدراك صورة الأشياء الخارجيّة " تفترض وجود كيفيّات خاصّة بكلّ حاسّة على حدة، لا تستطيع أن تنصهر أو تمتزج بعضها بعضاً، وتقوم كأعضاء أو أجزاء في كلّ واحد، وعنده فإنّ الموادّ الارتباطيّة التي تستحضر إلى الذهن تظلّ منفصلة كلّ منها عن الأخرى، وإحساس الحاسّة لا يُتلقّى إلّا بالعضو الخاصّ بها"[2]، ففي قوله: (تَسبُكُ مِنهُ العَينُ دينارا، وتَدورُ بِالأَعيُنِ مِن وَجهِهِ كعبة)، يجعل المتلقّي يدرك أبعاد الكلمة بالصّورة البصريّة، أمّا في قوله: (وَرَوضَةً تَنفَحُ مِعطارا)، ففيها من

---

[1] ينظر: القرشيّ، سليمان، **صورة المرأة في الشّعر الأندلسيّ** ٤٤.

[2] اليافي، نعيم، **تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ الحديث** ١٥٨.

توظيف للصّورة الشّمّيّة لإدراك الرائحة المنتشرة، والصّورة السّمعيّة في قوله: (ريح، وإعصاراً)، أمّا في قوله: (فاتراً، ونارا) فتتجلّى الصورة اللّمسيّة.

لقد تميّز نمط تشكيل صورة المرأة عند ابن خفاجة بعدّة سمات أبرزها ربط صورتها بعناصر الطّبيعة، وانعكاس صورة المرأة الأرستقراطيّة في المجتمع الأندلسيّ، والسّموّ في رسم صورتها إلى حدّ القداسة والعلوّ مستعيناً في تشكيل كامل الصّورة بأنواع الصّورة من البصريّة، والشّمّيّة، والسّمعيّة، واللّمسيّة.

فيظهر التقاء الشّاعر واللّوحة التّشكيليّة في تجسيد صورة المرأة من خلال سيادتها للعمل الفنّيّ، ومجيء كافّة المكوّنات والعناصر الثّانويّة في خدمة هذا المركز الذي تمّ تحديده عن طريق الخطوط المتّجهة والدّائرة حولها، فبدت اللّوحة موحّدة العناصر، متناسبة الأركان، منسجمة الألوان والتّفاصيل، كما أسهم ملمس كلتا اللّوحتين سواء كان في صورة المرأة أم في اللباس والحليّ والمكوّنات المحيطة بها في إبراز صفة العظمة والتّعالي لديها.

يختلف تحليل اللّوحة وتفسيرها؛ شّعريّة كانت أم تّشكيليّة من متلقٍّ لآخر؛ تبعاً لخياله، وثقافته، واعتماده على النّمط السّمعيّ أو البصريّ؛ فمنهم من تأخذه القصيدة إلى صور وعوالم بعيدة، فيمنحه خياله مشاهد جديدة ربّما لم يذكرها الشّاعر، ومنهم من يُخرجه خياله خارج إطار اللّوحة إلى مسارح أبعد، فعمليّة تجسيد الصّورة وتمثيل تعتمد على المتلقّي، ونوع الفنّ؛ لأنّ الشّعر والرّسم فنّان مختلفان في كيفيّة تقديم الصّورة وصفاً أو تجسيماً، ويحتفظ الشّعر بميّزة خاصّة في الإبداع الفنّيّ تتمثّل في قدرته على تصوير الحركة بأنواعها الرّقيقة والعنيفة، السّريعة والبطيئة، في حين تضع اللّوحة المشاهد أمام لحظة معيّنة، وتترك العنان لخياله ليكمل المشهد سواء قبل هذه اللقطة أم بعدها، كما أنّ قراءة قصيدة أو سماعها ، كقصيدة المجلس أو السّاقي

تختلف في تصوّرها من متلقٍّ لآخر؛ فتتهيّأ في ذهن كلّ قارئ لوحة مختلفة الألوان والتّفاصيل لذات القصيدة، الأمر الذي جعل الشّعر ينفرد بقدرة خاصّة على التّعبير.

## الفَصلُ الثَّالثُ: اللّوحة الخفاجيّة في ضوء المذاهب الفنّيّة الحديثة

**أوّلاً:** الكلاسيكيّة

**ثانياً:** الرّومانسيّة

**ثالثاً:** الواقعيّة

**رابعاً:** الانطباعيّة

**خامساً:** الرّمزيّة

**سادساً:** السّرياليّة

# اللّوحة الخفاجيّة في ضوء المذاهب الفنّيّة الحديثة

تعدّدت المذاهب الفنيّة الحديثة الخاصّة بالفنّ الّتشكيليّ، واختلفت؛ تبعاً لاختلاف النظريّة الجماليّة لكلّ منها، وطريقة التّصوير الفنّيّ، ولم يمنع ذلك من التقائها في بعض النّقاط، والأسس الجماليّة، ولكنّ ما سيتمّ طرحه في هذا الفصل هو التقاؤها والقصيدة الشّعريّة الخفاجيّة، للتّوصّل إلى المذهب الفنّي الأقرب إلى هذه اللّوحة.

## أوّلا: الكلاسيكيّة

لكلّ فنّ وأدب تطوّره وتسلسله الزّمنيّ، والكلاسيكية[1]كمذهب له خصائصه وسماته كان لها أثرها في الإنتاج الفنّيّ والأدبيّ على حدّ سواء، ومن أبرز سماتها النّزعة العقليّة؛ فالجمال يُحسّ ويُتذوّق بواسطة العين، لكنّ التّعرّف إليه وإدراكه لا يكون إلّا بالعقل؛ "فالعبقريّ في نظر الكلاسيكيّين هو الإنسان المتميّز بعقله النيّر، وذكائه الخارق، ولا يتقيّد إلّا بما يُمليه العقل والتّاريخ والتّقاليد"[2]، والعقل " الذي قُصد به إمّا التّعقّل السّليم المعتاد، أو الاستنباط المجرّد، ثمّ جعل هذا العقل أو ملكة الحكم مقابلاً للخيال"[3].

وقامت مبادئ الكلاسيكيّة على تصوير الموضوعات المقتبسة من التاريخ والرجوع إلى النّماذج القديمة، سواء في الموضوع، أو في أسلوب التّنفيذ، لذلك كان أسلوبهم يتّسم بالجدّة

---

[1] الكلاسيكيّة: مذهب أدبيّ وفنّيّ بدأ في أوروبا أواسط القرن الثامن عشر حتّى منتصف القرن التاسع عشر، واتّجهت إلى الأخذ بالقوانين اليونانيّة الصارمة، التي يجب أن يلتزم بها كلّ الفنانين، وكانت هذه القيم تشمل التناسق والتوازن والجمال والاعتدال والبعد عن التعبير عن العواطف، تفترض المدرسة الكلاسيكيّة أنّ هناك مثلا أعلى للجمال والفنّ يجب أن يتّبعه الفنّان، وقد كان من أسباب اعتناق الفنّانين لهذا الفنّ رغبتهم الحقيقيّة في بعث تراث أسلافهم الرومان واليونان، واعتبار العقل هو الأساس والمعيار لفلسفة الجمال في الأدب، ينظر:أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٣٣_٣٤.

[2] **نفسه** ٣٩.

[3] جلكنر، روبرت، وجيرالد إنسكو، **الرومانتيكيّة ما لها وما عليها** ٢٥.

والنبل[١]، وتتطلّب الدّقّة المتناهية في إبراز التّفاصيل، ففي رسم صورة المرأة فإنّها تعمد إلى إظهارها بالصّورة المثاليّة لها[٢]، وصورة الرجل تتميّز بالضّخامة والشّدّة وذات طابع رجوليّ، وبحكم الماديّة والعقليّة تغلب على الشّخصيّات صفة التحفّظ[٣]، فتقوم على الوضوح في إبراز معالم الشّخصيّة[٤]، وهذا الوضوح مرتبط عند الفنّان الكلاسيكيّ بالتّوازن ورسم الشّخصيّة بأكثر النّسب المرغوبة عن طريق إيجاد علاقة نوعيّة وقياسيّة بين أعضاء الجسد[٥].

وترتكز اللّوحة الكلاسيكيّة إلى" المواضيع النبيلة، والخطوط الصّارمة، والألوان الرّصينة"[٦]، فاللّون الكلاسيكيّ مبنيّ على اعتماد أساس؛ حيث تعمد إلى الألوان الصّافية من أساسيّة، وفرعيّة على حدّ سواء[٧].

وقد ظهر النّمط الكلاسيكيّ موضوعاً وأسلوباً عند ابن خفاجة في أكثر من موطن، ومنها الغزل؛ ففي هذه اللّوحة الغزليّة يعيد الشّاعر المتلقّي إلى الصورة النّمطيّة التي اعتاد المتلقّي على مشاهدتها للمرأة إذ يقول واصفاً إيّاها[٨]:

[ الطويل]

**وَأَغيَدَ في صَدرِ النَدِيّ لِحُسنِهِ حُلِيٌّ وَفي صَدرِ القَصيدِ نَسيبُ**

**مِنَ الهيفِ أَمّا رِدفُهُ فَمُنَعَّمٌ خَصيبٌ وَأَمّا خَصرُهُ فَجَديبُ**

---

[١] ينظر: علّام، نعمت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة** ٢٩.

[٢] ينظر: **نفسه** ٣٥.

[٣] ينظر: مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ٣٠٢.

[٤] ينظر: علّام، نعمت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة** ٣٣.

[٥] ينظر: مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ٣٠٤.

[٦] أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٢٦.

[٧] ينظر: عبيد، كلود، **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيّتها ودلالتها** ١٩.

[٨] **الديوان** ٣١.

**يَرُفُّ بِرَوضِ الحُسنِ مِن نورِ وَجهِهِ وَقامَتِهِ نُوّارَةٌ وَقَضيبُ**

فالصّورة الماديّة للمرأة هي من أهمّ الموضوعات التي تناولها الشّعر الجاهليّ، واتّبع في ذلك مقاييس ومواصفات تدور حول النّواحي الحسيّة[١]، وهذه الصّورة للمرأة تندرج تحت تصوّر عقليّ يكاد يكون ثابتاً منذ القدم، وقد اعتمدها الشّعراء في مرحلة سابقة.

وقد حرص على توازن أعضاء الجسد بعضها مع بعض بشكل متناسق، ومعايير ثابتة، ويمكن للمتلقّي أن يدرك الرّوح الكلاسيكيّة من خلال صورة المرأة المُترفة والأرستقراطيّة في هذه اللّوحة؛ فلفظ أغيد وما فيه من النّعومة والتّرف يعكس صورة منعّمة وحركة رشيقة وبطيئة لها، بينما لو كانت تتحرّك بصورة خلاف ذلك فإنّ هذه الحركة لا تتوافق مع الصورة المثاليّة لها، الأمر الذي منحها جاذبيّة، وعظمة، وساعد على إظهار ذلك أن جعلها مركزاً لسيادة في اللّوحة، ويقول في موطن آخر وقد عمد بشكل واضح إلى التوازن، والانسجام في وصفها[٢]:

[الطويل]

**إذا شِئتُ غَنّاني وِشاحٌ وَحِليَةٌ لَحَسناءَ غَصَّت دُملُجاً[٣] وَسِوارا**

**هِيَ الظَبيُ طَرفاً أَحوَراً وَمَلاحِظاً مِراضاً وَجيداً أَتلَعاً[٤] وَنِفارا**

**أَفاضَت عَلى عِطفِ القَضيبِ مُلاءَةً وَلَفَّت عَلى ظَهرِ الكَثيبِ إِزارا**

---

[١] ينظر: الجنديّ، عليّ، **في تاريخ الأدب الجاهليّ** ٤٤٨.

[٢] **الديوان** ١٢٦.

[٣] الدملج: المعضد من الحلي، ابن منظور: **لسان العرب** مادّة ( دملج).

[٤] أتلع: مرتفع، **نفسه** مادّة (تلع).

فتظهر ملامح الكلاسيكيّة عند ابن خفاجة في وضوح الشّخصيّة التي يصفها؛ فاعتمد في وصفه على الخطوط الظّاهرة والواضحة، والبناء المحكم المتوافق والرّؤية المثاليّة لها، كوصف عنقها المتطاول، وقامتها الرشيقة، فاتّسمت هذه اللّوحة بالتّعبير الجماليّ الهندسيّ المتوازن؛ فلا وجود لخطوط متعارضة أو ألوان متناقضة، أو خلل في الأحجام والمقاييس، وأضاف وصفها بالغزال نوعاً من التحفّظ لشخصيّتها لما يتّسم به من احتراس وحذر، وهذه الاعتبارات تابعة لأحكام العقل في رسم صورة جذّابة للشخصيّة.

وظهرت شخصيّة الكلاسيكيّ أيضاً في رسم صورة الممدوح؛ فهو حريص على إظهاره بهذه الصّورة المنفردة، التي لا ينازعه فيها أحد، وهذا التشكيل له خصائصه وأبعاده في ذات الوقت؛ فقد "صار رسّامو هذه النّزعة يعبّرون عن النّزعة الرّسميّة للدّولة"[1]، فيقول مادحاً قاضي القضاة[2]:

[ الكامل]

**في حَيثُ جَرَّ المَجدُ فَضلَ إِزارِهِ ... وَمَشى الهُوَينا مِشيَةَ الخُيَلاءِ**

**وَسَرى فَجَلّى لَيلَ كُلِّ مُلِمَّةٍ ... قَمَرُ العَلاءِ وَأَنجُمُ الآراءِ**

**مِن مَنزِلٍ قَد شَبَّ مِن نارِ القِرى ... ما شابَ عَنهُ مَفرِقُ الظَلَماءِ**

**لَو شِئتُ طُلتُ بِهِ الثُرَيّا قاعِداً ... وَنَشَرتُ عِقدَ كَواكِبَ الجَوزاءِ**

**وَلَثَمتُ ظَهرَ يَدٍ تَنَدّى حُرَّةً ... فَكَأَنَّني قَبَّلتُ وَجهَ سَماءِ**

**أَبَداً لَهُ في اللهِ وَجهُ بَشاشَةٍ ... وَوَراءَ سِترِ الغَيبِ عَينُ ذَكاءِ**

---

[1] علّام، نعمت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة** ٢٩.

[2] **الديوان** ١٨-٢٠

لقد أصبح هناك منظومة نسقيّة في الشّعر العربيّ بين المادح والممدوح، انغرست مع مرور الزّمن لتشكّل ثقافة مستقلّة تقوم على تصوير الممدوح بهالة من العظمة، والزّهو، والكبرياء، وإن لم تكن حقيقة في الممدوح، إلّا أنّها صارت خطاباً مدائحيّاً يتقبّله المادح والممدوح والمجتمع أيضاً[١]، فهذه الصّورة في رسم الممدوح هي نموذج تقليديّ لما جاءت عليه في الشّعر العربيّ، كما كانت نموذجاً ظهر فيه التّداخل بين الفنّ والسّياسة.

وسادت روح العظمة على شخصيّة الرّجل كقوله: (وَمَشى الهُوَينا مِشيَةَ الخُيَلاءِ)، فيبدو في صورة من الكمال والعلوّ، وكذلك في وصفه قائلاً: (لَو شِئتُ طُلتُ بِهِ الثُرَيّا)، فجعله بصورة الرّجل المثاليّ في حكمته، وعطائه، ومظهره كقوله يصف حسن مرآه وخلقه معاً: (لَهُ في اللهِ وَجهُ بَشاشَةٍ)، لتبدو صورته متكاملة، وفيها من العظمة والرّجوليّة ما يتماشى مع الصّورة الكلاسيكيّة للرّجل، وفي لوحة أخرى صوّر فيها الخمر يقول[٢]:

[الرمل]

**إِنَّما العَيشُ مُدامٌ أَحمَرُ قامَ يَسقيهِ غُلامٌ أَحوَرُ**

**وَعَلى الأَقداحِ وَالأَدواحِ[٣] مِن حَبَبٍ[٤] نورٌ وَتِبرٌ أَصفَرُ**

---

[١] ينظر: الغذاميّ، عبد الله، **النقد الثقافيّ** ٩٤.

[٢] **الديون** ١١٧.

[٣] الأدواح: جمع دوح والدوح جمع دوحة وهي الشجرة العظيمة، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (دوح).

[٤] الحبب: ما جرى على وجه الخمر من فقاقيع، **نفسه** مادّة (حبب).

فالمدام التي هي محور اللّوحة جاءت بلونها الأحمر الخالص الصّافي، وتُحاط بها المكوّنات التي اختار لها أيضاً ألواناً ظاهرة تكمن في الضّدّية بين البياض والسّواد في صفة الحور للغلام، ثمّ يستتبع بذكر اللّون الأصفر الصّافي في ذكر رغوتها، أمّا في هذه الصّورة فتأتي الخمر بلونها الأصفر الخامّ، وكذلك لون الإناء الأزرق، فيقول[1]:

[المتقارب]

**وَمِثْلُكَ مَدَّ يَمينَ النَدى بِعَلقٍ يُطيلُ عِنانَ النَظَر**

**بِأَزرَقَ سالَت بِهِ صُفرَةٌ كَما طَرَّزَ البَرقُ ثَوبَ السَحَر**

فالألوان التي جاءت عليها صورة الخمر وإنائها من أصفر، وأزرق هي ألوان رئيسيّة صافية حدّدت سيادة اللّوحة، تتماشى والمذهب الكلاسيكيّ في التشكيل.

لقد ظهرت لدى ابن خفاجة الملامح الكلاسيكيّة المتمثّلة في: الجمال الهندسيّ والخطوط الظّاهرة؛ فحين صوّر المرأة والرّجل أظهرهما بهيئة مثاليّة، مراعياً الأصول الجماليّة التي يحكمها العقل، وهذا الوصف يتماشى مع التقاليد الفنيّة التي سار عليها الفنّان الكلاسيكيّ في معايير الكمال والجاذبيّة المثاليّة للمرأة والرجل، والشخصيّات التي يحكمها الاتّزان، والتناسق، والألوان الكلاسيكيّة الصّافية.

ولكنّ القول إنّه فنّان ذو مذهب كلاسيكيّ ليس دقيقاً لعدّة اعتبارات أهمّها أنّ القارئ لديوانه سيلحظ عنصر التجديد في صوره ووصفه وموضوعاته، وكذلك تحكّمه بالألوان، الأمر الذي جعله يخرج عن النّمط الكلاسيكيّ.

---

[1] **الديوان** ١٢٩.

**ثانياً: الرّومانسيّة**

تمثّل الطّبيعة ومفاتنها، مادّة خصبة للفنان ذي النزعة الرومانسيّة[١]، وجاء التعبير الفنّيّ لهذا المذهب متّسماً بمبادئ وأسس جديدة تجسّدت في الموضوع والتّشكيل.

وتميّز العمل الرّومانسيّ بالفرديّة؛ "فالانفعال الرّومانتيكيّ استجابة فرديّة في حدود العاطفة، وغالباً ما تشتمل على رغبة الفنّان في إثارة العطف والتألّم"[٢]؛ ففي هذا النمط "توجد في الإنسان رغبة رهيبة وغير مشبعة للتحليق نحو اللّانهائيّ، توق محموم لتحطيم الحدود الضيّقة للفرديّة"[٣].

ولا يحتفل الفنّان الرّومانسيّ بالتّنميق والفلسفة، بل بما تجيش به الذّات من عواطف متدفّقة وحارّة[٤]، وهذا التّصوّر البعيد عن سطحيّة الظّواهر يأخذه إلى التّعبير عمّا هو عميق؛ فقد "بات الفنّ يعتمد على ما يُوحى ويُقاس، آخذاً على نفسه مهمّة إظهار أعمق ما هو حميم، وأدقّ ما يُحسّ في الكائن"[٥]، فهو مذهب عاطفيّ بالدّرجة الأولى.

ويتميّز النمط الرّومانسيّ باللّجوء إلى الطّبيعة، فيسجّل الفنّان ما يسترعي انتباهه من ظواهر يحدثها الضّوء واللّون، ويعتمد في تمثيله على المخيّلة والملاحظة الدّقيقة[٦]، والرّومانسيّون في فنّهم "يستوحون ما هو عظيم أو سحيق القدم أو مثير للرّعب"[٧].

---

[١] الرومانسيّة: مذهب فنّيّ نشأ في فرنسا أوائل القرن التاسع عشر، جسّدت ثورة على المحاكاة الكلاسيكيّة، وكلفّة القيود الفنّيّة، والصنعة، ونادت بتحرير السجيّة البشريّة من قيودها، ينظر: مندور، محمّد، **الأدب ومذاهبه** ٦٠_٦١.

[٢] مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ٣٧٠.

[٣] برلين، إيزايا، **جذور الرومانتيكيّة** ٤٨-٤٩.

[٤] ينظر: حسن، عبد الحفيظ، **الرومانسيّة في الشعر العربيّ المعاصر** ١٤.

[٥] أمهز، محمود، **التيارات الفنية المعاصرة** ٣٨

[٦] ينظر: **نفسه** ٤٨.

[٧] حسن، محمّد حسن، **مذاهب الفنّ المعاصر**٢٥.

وتلجأ الرّومانسيّة إلى اللّيونة والسّهولة؛ فهي نمط تحرّري وثوريّ من قيود الرّصانة[١]، وهذه الحريّة، وجميع الجوانب الأخلاقيّة لها بواعث جماليّة، ولكنّ تباين الذّوق هو الذي جعل إحساس الفنّان الرّومانسيّ الجماليّ يختلف عن غيره، وكذلك ذوقه الخاصّ بالمناظر الطّبيعيّة، كإعجابه بالجبال والسيول والشلّالات الرهيبة والغابات الكثيفة والصواعق والعواصف والأنواء[٢]، وهي فنّ "مليء بالخطوط المنحنية"[٣]، وفي الوقت ذاته" لا يفضّل الحركة العنيفة والشّعور القويّ الذي يميل أحياناً إلى الفزع، والإحساس بالمبالغة الماديّة عند تقليد الطبيعة"[٤].

ويعبّر الفنّان الرّومانسيّ عن الفنّ الشّعوريّ الذي يسجّل من خلاله إدراك الفنّان للعالم[٥]؛ حيث انصرف عن مراعاة العالم الذي يشاهده مراعاة ملتزمة، وابتعد عن التّقيّد بالمثاليّة في الجمال، بل أصبح يحاول كشف عوالم الذّات وما تتضمّنه هذه الذّات من مزايا خاصّة[٦].

وتختلف هذه العواطف من تجربة لأخرى، لكنّها تتوحّد في كونها تُظهر الفنّان وحيداً؛ "فمن التّجارب الأساسيّة التي حرصت الرّومانسيّة على تصويرها تجربة الفرد الذي يقف وحيداً"[٧]، وإن ارتبطت بالحبّ والعشق، فهي "الإحساس الصاخب للإنسان الطّبيعيّ، لكنّها أيضاً الذّبول، الحمّى، المرض، والانحلال"[٨].

---

[١] ينظر: حسن، محمّد حسن، **مذاهب الفنّ المعاصر** ٢٥.

[٢] ينظر: **نفسه** ٢٤_٢٥.

[٣] علّام، نعمت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة** ٣٧.

[٤] مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ٣١١.

[٥] ينظر: **نفسه** ٣١١.

[٦] ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنيّة المعاصرة** ٣٨.

[٧] فيشر، إرنست، **ضرورة الفنّ** ٧٧.

[٨] برلين، إيزايا، **جذور الرومانتيكيّة** ٥١

والرّومانسيّة ليست فقط حركة فنيّة ثوريّة رافضة للواقع والتّقاليد الكلاسيكيّة الصّارمة، بل هي النغمة الخطابيّة، واللّون المُحلّى، ومرض العصر الذي يمثّل الحالة النّفسيّة للفرد المتمثّلة في الشّقاء، ذلك الشّقاء النّاتج عن التّعارض الذي يسود الذّات الإنسانيّة، التي لم يعد بمقدورها من أجل الخلاص من هذا الشّقاء إلّا أن تغيّر من ذاتها وآمالها، أو أن تسعى لتغيير الأشياء من حولها لكي تستجيب لآمالها[١].

والنّمط الرومانسيّ هو نمط جماليّ؛ ليس له غاية نفعيّة، بل يحفل بالجماليّة على مختلف مستوياتها[٢]، كما انصرف الفنّان عن مراعاة العالم الذي يشاهده مراعاة ملتزمة، وابتعد عن التقيّد بالمثاليّة في الجمال، بل أصبح يحاول كشف عوالم الذّات وما تتضمّنه هذه الذّات من مزايا خاصّة[٣]، وقد طرح ابن خفاجة تجربته الشّعريّة برؤية تميّزت بالخيال والتأمّل، برز فيها إحساس الفنان، ووجدانه؛ فهو في معاينته لتجاربه في الحياة يجسّد هذه الصور بمزيج من الاستغراق الذّهنيّ والإحساس المرهف، ففي هذه اللّوحة يلجأ الشاعر إلى اللّيل ليتمثّل صورة محبوبته، ويبثّ ما يعتلي نفسه من عواطف حبّ وشوق لها في قوله[٤]:

[مجزوء الكامل]

**وَلَرُبَّ لَيلٍ قَد صَدَعتُ ظَلامَهُ بِجَبينِ بَدرِك**

**تَندى شَقائِقُ وَجنَتَيكِ بِهِ وَتَنفَحُ ريحُ نَشرِك**

**وَقَدِ اِستَدارَ بِصَفحَتي سَوسانِ جيدِكِ طَلُّ دُرِّك**

---

[١] ينظر: مندور، محمّد، **الأدب ومذاهبه** ٦٨.

[٢] نظر: حسن، محمّد حسن، **مذاهب الفنّ المعاصر** ٢٤.

[٣] ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٣٨.

[٤] **الديوان** ١٣١_١٣٢.

**حَيثُ الحَبابَةُ دَمعَةٌ تَجري بِوَجنَةِ كاسِ خَمرِك**

**وَتَهُزُّ مِنكِ فَتَنثَني بِقَضيبِ قَدِّكِ ريحُ سُكرِك**

لقد وجد الشّاعر نفسه في هذه اللّوحة الرّومانسيّة؛ فهي" السّلام، التوحّد مع الأنا أكون العظيمة، التّناغم مع الطّبيعة، موسيقى الكواكب"[١]، والصّورة مثّلت انجذاب الفنّان للطّبيعة، والارتباطات الشّعوريّة بينه وبين اللّيل السّاكن، الذي ساعد الشّاعر على استحضار طيف المحبوبة، ليمتدّ به الخيال ويأخذه إلى حالة حبّ وغزل، فيصبح طيفها حاضراً معه، يؤنسه في وحدته، فتتمثّل صورتها في خياله متناغمة، هادئة، تسيطر عليها الرّقّة في الخطوط؛ حيث سادت اللّوحة الخطوط النّاعمة المنحنية كقوله في وصف خدودها أن قد استدار بصفحتيهما الندى، ووصف جيدها بزهر السوسن، وتمايلها فأضفت هذه الخطوط صفة ملمس ناعم للوحة، وأرشد إلى مركز السّيادة وهو المحبوبة التي تتمحور حولها عواطف الشاعر وعشقه.

واستطاع من خلال هذه السّمات من لجوء للطبيعة وأزهارها، وحبّات الندى، ولطافة النّسيم أن يبتعد عن الصّرامة، واستبدل الخطوط المستقيمة بالدّائريّة والمنحنية حيث وصف الحركة اللّطيفة والألوان المنسجمة المتناغمة مع مشاعره.

وتتجلّى الرّوح الرّومانسيّة هنا حيث الاحتفال بالجماليّة بالدّرجة الأولى؛ فلم تكن صورة اللّيل في قوله[٢]:

---

[١] برلين، إيزايا، **جذور الرومانتيكيّة** ٥١.

[٢] **الديوان** ١٣١.

[مجزوء الكامل]

**يا رُبَّ لَيلٍ بِتُّهُ وَكَأَنَّهُ مِن وَحفِ[1] شَعرِك**

إلّا لغاية جماليّة مُثّلت في سواده، وكذلك النّدى بلمعانه، والنّسيم الرّقيق، والأزهار بألوانها ورقّتها، فما كان القصد من ورائها وصفاً لبيان ما تخفيه هذه المكوّنات من فائدة، بل هو الجمال السّاحر لهذه العناصر، هذا الجمال الذي ألهم ابن خفاجة التّعبير عنها بذوق جماليّ رفيع.

ويبدو المشهد الحزين، والجوّ القاتم، والشّخصيّة الذّابلة عند ابن خفاجة؛ حيث يلجأ إلى اللّيل و يصوّر حالة شعوريّة يكتنزها القلق، والألم، فيقول[2]:

[المجتثّ]

**يا لَيلَ وَجدٍ بِنَجدٍ أَما لِطَيفِكَ مَسرى**
**وَما لِدَمعي طَليقاً وَأَنجُمُ اللَيلِ أَسرى**
**وَقَد طَمى بَحرُ لَيلٍ لَم يُعقِبِ المَدَّ جَزرا**
**لايَعبُرُ الطَرفُ فيهِ غَيرَ المَجَرَّةِ جِسرا**

فتقوم هذه الصّورة على عقيدة الرّومانسيّة القائلة: "إنّ الهدف الأسمى في الحياة هو الإحساس"[3]؛ فابن خفاجة يستشعر ما في هذه الظّواهر بالفعل ولا يجسّدها لمجرّد الوصف، بل يبدو تلاحم الفنّان مع ما يصنع، كما تظهر هنا المبادئ الرّومانسيّة؛ فالشاعر وحيد، يصوّر تجربة فرديّة، يلجأ من خلال هذه الصورة إلى ما هو عظيم وسحيق حيث يصوّر اللّيل بالبحر،

---

[1] وحف: ما غزر وأثث أصوله وأسود، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (وحف).

[2] **الديوان** ١١٩.

[3] ليفاي، مايكل، **الفن الأوروبي من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر**١١٩

ويرصد حركة هذا البحر التي سيطرت على نفسه، وأكسبته هذه المساحة الواسعة مزيداً من الوحدة والحزن، بالإضافة إلى الخطوط الرّقيقة في تصوير اللّيل.

وتبدو كذلك العلاقة القويّة مع الطّبيعة؛ وتتجلّى في الأسلوب الخطابيّ الذي ركن إليه في أكثر من موطن؛ ففي هذه اللّوحة يخاطب اللّيل سائلاً إيّاه عن طول معاناته، ويفارق بين دمعه الطّليق والنّجم الأسير الذي لا ينفكّ قيده فيزول، بل ويعطي اللّيل صفة البحر الذي لا يمنحه إلّا شعور السّيطرة في اتّساعه؛ إنّه دائم المدّ دون انحسار، فيصبح اللّيل بسواده موازٍ لآلام الشاعر؛ فمثّل اللّيل، والقمر، والرّيح، والعديد من المظاهر الطّبيعيّة ملجأً لابن خفاجة خلع عليها مشاعره الذّاتيّة، وتبدو في هذه اللّوحة القوى التي تحرّك حياة الشّاعر الخاصّة، حيث مثّلت الهروب إلى ما وراء الماديّات لعالم تأنس فيه روحه، عالم من الخيال يجد فيه نفسه ويحقّق ذاته التي تتحقّق بوجود المحبوبة.

ويبتعد ابن خفاجة هنا عن المراعاة الملتزمة لما يشاهد، ولا يقيّد نفسه بالمثاليّة؛ فهدفه من خلال تصوير القمر أن يعبّر عن حالته الشّعوريّة الحزينة، فتبدو المشاركة الوجدانيّة للقمر في قوله[1]:

[البسيط]

**لَقَد أَصَختُ إِلى نَجواكَ مِن قَمَرٍ ... وَبِتُّ أُدلِجُ بَينَ الوَعيِ وَالنَظَرِ**

**لا أَجتَلي مُلَحاً حَتّى أَعي مُلَحاً[2] ... عَدلاً مِنَ الحُكمِ بَينَ السَمعِ وَالبَصَرِ**

**فَلَو جَمَعتَ إِلى حُسنٍ مُحاوَرَةً ... حُزتَ الجَمالَينِ مِن خُبرٍ وَمِن خَبَرِ**

---

[1] **الديوان** ١٣٩_ ١٤٠.

[2] المُلح: جمع مَلحة، والمَلحة من الألوان بياض تشوبه شعرات سود، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (ملح).

**وَإن صَمَتَ فَفي مَرآكَ لي عِظَةٌ قَد أَفصَحَت لِيَ عَنها أَلسُنُ العِبَرِ**

فيميل الشّاعر كثيراً إلى مناجاة عناصر الطّبيعة، وتمتزج هذه المكوّنات مع ذاته، فيبدو القمر الذي هو مركز اللّوحة مشاركاً للشاعر وكأنّه صديق يبثّ له مشاعره وأسراره، بل ويتقمّص من القمر صفاته من العلوّ والحسن والهدوء؛ حيث "يعتمد المزاج الرّومانتيكيّ على إضافة رغبة إشباع حبّ الاستطلاع إلى رغبة الجمال"[1]، ويبدو ذلك في قوله للقمر: حُزتَ الجَمالَينِ مِن خُبرٍ وَمِن خَبَرِ، فحبّ الاستطلاع يوازي عنصر الجمال في هذه اللّوحة.

ويتمنّى الشّاعر لو أنّ القمر يشاركه الحديث، وإن احتفظ بصمته ففي هذا الصّمت من العِبر التي استشفّها من نظرته التّأمليّة العميقة لهذا الكون، فهو يلتقي مع المذهب الرّومانسيّ في اللّجوء إلى الطّبيعة وحبّ الاستطلاع، بالإضافة إلى تصوير همومه الفرديّة، وشيوع القتامة والحزن في كلتا اللّوحتين.

وعندما يلجأ ابن خفاجة إلى اللّيل ليرى طيف محبوبته، وتمثّل صورتها من خلاله، أو إلى محاورة القمر فهذا اللّجوء إلى الطبيعة أخذ الشّاعر إلى عالم ساحر يجد فيه ما يرضي روحه الرّومانسيّة.

تجلّت النّغمة الخطابيّة في لوحات ابن خفاجة معبّرة عن ذاتيّته وآلامه، وفي هذه اللوحة يلتقي مع الرّومانسيّين في محاولة نفسه الخلاص من شقائها ويبدو وقد أخذه حنينه إلى الماضي، فيصوّر نفسه قائلاً[2]:

---

[1] جلكنر، روبرت، وجيرالد إنسكو، **الرومانتيكيّة ما لها وما عليها** ٢٠.
[2] **الديوان** ٤٦-٤٧.

[السريع]

**أَلا دَعاني اليَومَ داعي النُهى ... وَقَوَّمَت قِدحِيَ أَيدي الخُطوب**

**وَكُنتُ خَفّاقَ جَناحِ الصِبا ... جَرّارَ أَذيالِ التَصابي سَحوب**

**فَرُبَّ لَيلٍ أَقمَرٍ بِتُّهُ ... مُهتَزَّ أَعطافِ الأَماني طَروب**

**هَصَرتُ فيهِ مِن غُضونِ الصِبا ... وَبِتُّ أَجني مِن ثِمارِ الذُنوب**

**سَيّانِ سَيّانِ صَباحُ المُنى ... إِذا اِنطَوى عَنكَ وَلَيلُ الكُروب**

ينتقل في هذه المقطوعة من الزّمن الحاضر بقوله: اليوم، إلى الماضي من خلال الفعل: كنت، لينقل حالة من الصّراع الذّاتيّ بين زمانين مختلفين: حاضر تسوده حالة نفسيّة متّعظة من كثرة الخطوب، وماضٍ من التّصابي واللّهو حمل الكثير من الأماني، والذّنوب، حيث "صارت مهمّتها الوحيدة أو الجوهريّة هي الصّراع الباطن في الإنسان ضد ذاته، ابتغاء التّصالح مع الله"[1]، لتملأ العواطف الحزينة، والصّراع النّفسيّ والفرديّة هذا المشهد؛ فحين عاد للماضي السّعيد عمد إلى ضوء القمر، والحركة الرّقيقة في قوله: (مُهتَزَّ، وطروب، وهصرت، وبتّ)، وكلّها خطوط مفعمة بالحياة، جاعلاً من نفسه مركزاً للسّيادة في اللّوحة في تصوير ذاتيّ بالدّرجة الأولى.

لقد جاءت هذه اللّوحات الرّومانسيّة عند ابن خفاجة مراعية للمبادئ العامّة لهذا النمط؛ فهي مفعمة بالعاطفة، يظهر فيها خيال الفنّان، وتركيزه على التّصوير الفرديّ، ووجد في الطّبيعة ذاته المُحبّة العاشقة، والحزينة، والهائمة، والمتناقضة، كما تحرّر في صوره وألوانه من القيود الصّارمة، وترك العنان لمشاعره الهائمة في طبيعة بلاده، ليُخرج بعبقريّته هذه اللّوحات التي

[1] بدويّ، عبد الرحمان، **فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل** ٢٦٦.

كانت مثالاً على هذا النّمط موضوعاً وأسلوباً، الأمر الذي جعل طابعه العامّ يقترب من الأعمال الفنّيّة الرّومانسيّة.

**ثالثاً: الواقعيّة**

يسعى الفنّ من ضمن أهدافه السّامية إلى التعبير عن واقع الفنّان، فوجد في الواقعيّة[١] متّسعاً لتمثيل هذا المشهد؛ "لأنّ الواقعيّة في الحقيقة تؤكّد بعامّة جانبًا خاصًّا من الحياة، هو أقلّ الجوانب تمدّحًا بالنبل الإنسانيّ"[٢].

وتنطلق هذه المدرسة من تصوير الواقع بعيداً عن الخيال؛ فقد "ترك الواقعيّون خيالات الرّومانتّيكيين وأحلامهم، وراحوا يلتمسون الحقيقة في الواقع الملموس، فليس للواقعيّين إيمان بعالم علويّ فوق المحسوس، ولكنّهم يؤمنون بالحقيقة الواقعة، وهذه الحقيقة يمكن الوصول إليها عن طريق التّجربة"[٣].

وتكمن مهمّة الفنّان الواقعيّ في عمليّة تنظيم هذه المكوّنات؛ فلولا قدرته على الرّبط بين التّكوين، والملمس، والتّعبير العاطفيّ، والتّصوير لكان ذلك أشبه بالتّصوير الفوتوغرافيّ[٤].

وطرحت الواقعيّة مسألة الفنّ للفنّ، ويُعاد النظر فيها على ضوء الأفكار الجديدة المطالبة بالفنّ الاجتماعيّ، والقائلة إنّ للفنّ وظيفة اجتماعيّة[٥]، ويقوم النضج الجماليّ الحقيقيّ على

---

[١] شكّلت الواقعيّة ظاهرة متباينة الأشكال الفنيّة، ولم تقتصر في الفنّ على مرحلة تاريخيّة محدّدة، وهي تيّارفنّي لم يحدّد منطلقاته الأساسيّة إلّا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث سادت النزعة الطبيعيّة في فرنسا، ثمّ انتشرت في مختلف البلاد، ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٥١.

[٢] إسماعيل، عزّ الدين، **الأدب وفنونه** ٣٠.

[٣] **نفسه** ٣٠.

[٤] مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ٣٧٣.

[٥] ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٥٣.

أساس ثابت وهو العرض الكامل للعوامل الجوهريّة في الواقع المعيش، حيث يصوّر الحياة بوضوح عن طريق التّصوير المتأنّي، فيبدو كما لو أنّه عرض كامل للحياة في جميع سماتها[١].

وتتبلور فكرة العلاقة بين الواقع والفنّ حول مصطلح الانعكاس كما لو أنّها مرآة متنقّلة من مكان لآخر تكشف جميع مظاهر الطبيعة والحياة[٢]؛ الأمر الذي منحها الحياديّة والموضوعيّة في نقل الأشكال والألوان والموضوعات؛ " فكلّ تصوّر للعالم الخارجيّ ليس إلّا انعكاساً في الوعي الإنسانيّ لهذا العالم الذي يوجد مستقلّاً عنه"[٣]، حيث يعمد الفنّان الواقعيّ إلى معيار الموضوعيّة في عرض تفاصيل الحياة والواقع المجتمعيّ، وهذه التفاصيل منبعها الحقيقة المعاصرة، لا التاريخ أو الخيال فهما إطار للعمل الفنّيّ[٤]، الأمر الذي أبعد العمل الفنّي عن الذّاتيّة.

ويرصد العمل الواقعيّ الواحد عدّة مشاهد وصور لمرحلة من المراحل؛ "ففي الواقع الحيّ نجد أنّ كلّ ظاهرة شديدة الارتباط بما لا حصر له من الظّواهر الأخرى المعاصرة لها، والسّابقة عليها، والعمل الفنّيّ لا يعطي إلا جزءاً أصغر أو أكبر من هذا الواقع، ورسالة التّصوير الفنّيّ هي تقديم ذلك الجزء بحيث لا يبدو منتزعا من كلّ شامل"[٥].

وتظهر الملامح الواقعيّة في اللّوحة الخفاجيّة في أكثر من موطن؛ فما السّبب الذي يجعل الشّاعر يصوّر مجلس الأنس، والمغنّين، والسّقاة، والخمر؟ إنّها ليست ممارسة شعريّة فقط، بل تتخطّاها إلى التّجربة الجماليّة التي عاشها الشّاعر، ونقلها نقلاً أميناً في قوله[٦]:

---

(١) ينظر: فضل، صلاح، **منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ** ١٢٩
(٢) ينظر: **نفسه** ١١٤_١١٥.
(٣) **نفسه** ١١٨.
(٤) ينظر: **نفسه** ١٢٥.
(٥) **نفسه** ١٢١.
(٦) **الديوان** ٣١_٣٢.

[مجزوء الكامل]

**وَنَدِيّ أُنسٍ هَزَّني هَزَّ الشَرابِ مِنَ الشَبابِ**

**وَاللَيلُ وَضّاحُ الجَبينِ قَصيرُ أَذيالِ الثِيابِ**

**فَقَنَصتُ مِنهُ حَمامَةً بَيضاءَ تَسنَحُ مِن غُرابِ**

**وَالنورُ مُبتَسِمٌ وَخَدُّ الوَردِ مَحطوطُ النِقابِ**

**يَندى بِأَخلاقِ الصِحابِ هُناكَ لا بِنَدى السَحابِ**

**وَكِلاهُما نَثرٌ كَما نَثَروا القَوافي بِالخِطابِ**

**فَكَأَنَّ كَأسَ سُلافَةٍ ضَحِكَت إِلَيهِم عَن حَبابِ**

فإذا كانت الواقعيّة تعبّر عن موقف الإنسان من الواقع المعيش، فلا بدّ أن يكون الفنّان حريصاً على نقل هذه التفاصيل دون التلاعب بأحجامها وألوانها، ويتجلّى هذا الوصف حين حدّد مكوّنات اللّوحة الماديّة والمعنويّة؛ فقد ظهر في اللّوحة عنصر المساحة الكامن في نادي الأنس، ثمّ وضّح شخوصه والذين هم في مرحلة الشّباب؛ فأغلب مرتاديها ومحبّي السّهر من هذه الفئة، ووصف اللّيل القصير كناية عن ليالي الصّيف، والخمر وما فيها من فقاقيع وكأنّها تضحك في جوّ يسوده الطّرب وهناءة العيش، إنّما أراد ابن خفاجة نقل مشهد واقعيّ هو واحد من الصّور التي حفل بها واقع بلاده، وقد راعى الوحدة الفنيّة لمكوّنات اللّوحة؛ فالشّخوص، واللّيل، والعنصر النّسائيّ، والورود وعناصر الطّبيعة كلّ ذلك حقق الوحدة والتّناسب، فحيثما ينتقل المشاهد بنظره يرى عناصر واقعيّة متناسبة التّكوين والخطوط، وهو بذلك يراعي كلّ ما يطلبه

الفنّ الواقعيّ في نقل للصّورة نقلاً فنيّاً أميناً؛ فلا يغالي حين يعطي دقائق تومئ للمتلقّي عن تفاصيل عايشها الواقع الأندلسيّ حقّاً من رخاء العيش، وانتشار لمجالس اللّهو والغناء، وغنى الطّبيعة الأندلسيّة بمباهج الحياة.

ولا تنفصل الواقعيّة الفنّيّة عن الحياة، بل هي الواقع المُحسّ الذي داعبته أنامل الفنّان، فعندما يصف الشّاعر صوراً ماثلة في الواقع، وتكون واقعيّة حقاً، تكون تلك الصورة المنقولة سامية تزخر بالجمال، ومن هذه التجارب يقول ابن خفاجة في وصف معترك[1]:

[البسيط]

**مِن مَوقِفٍ أَفصَحَت بيضُ السُيوفِ بِهِ فَلا هَوادَةَ بَينَ السَيفِ وَالعُنُقِ**

**فَكَم أَنابيبِ خَطَّيَّ بِهِ كُسِرَت تَدمى وَكَم سَلخِ دِرعٍ بَينَها مَزِقِ**

**وَكَم كُؤوسٍ مِنَ البَأساءِ دائِرَةٍ عَلى نَديمٍ مِنَ الأَبطالِ مُغتَبِقِ**

**وَالخَيلُ تَفري جُيوبَ النَقعِ مِن حَرَبٍ تَحتَ الكُماةِ وَتُذري أَدمُعَ الفَرَقِ**

**مِن أَشهَبٍ شَقَّ عَنهُ النَقعُ هَبوَتَهُ كَما تَفَرّى أَديمُ اللَيلِ عَن فَلَقِ**

**وَأَدهَمٍ فَضَّضَ التَحجيلُ[2] أَكرُعَهُ[3] كَما تَعَلَّقَ بَدءُ الصُبحِ بِالغَسَقِ**

**وَأَشقَرٍ سائِلٍ في وَجهِهِ وَضَحٌ كَما تَصَوَّبَ نَجمُ الرَجمِ في الشَفَقِ**

لقد مثّلت هذه اللّوحة جانباً واقعيّاً من حيث الموضوع، والشّكل؛ حيث يصف مشهداً للحرب شكّل فيه المعترك مساحة اللّوحة، وتوزّعت في هذه المساحة عدّة مشاهد حركيّة عشوائيّة عكست

---

[1] **الديوان** ٢١٢-٢١٣.
[2] التحجيل: بياض يكون في قوائم الفرس كلها، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (حجل).
[3] أكرع: جمع كراع وهو للغنم والبقر ما دون الكعب، **نفسه** مادّة (كرع).

هيئة الحرب وحقيقتها من التّهويل والقوّة والبطولة، فينقل غمغمة الجيوش والأبطال، وحركيّة السّيوف والرّماح، وغبار المعركة، والخيل على هيئتها الموحية بالشدّة والقوّة، كما رصد ألوانها المختلفة من شهباء، ودهماء، وشقراء، ولون الخيل نفسه في قوله: وَأَدهَمٍ فَضَّضَ التَحجيلُ أَكرُعَهُ، ونقل فعلها كقوله: (وَالخَيلُ تَفري جُيوبَ النَقعِ)، لتكون اللّوحة انعكاساً لحركيّة المشهد الحربيّ، تكوّنت هذه المشهديّة الكليّة من عدّة مشاهد حركيّة؛ من وقع السّيوف، وتكسّر الرّماح، وحركة الأبطال، والخيول على اختلافها، فكانت بذلك صورة متكاملة عن واقع المعركة، وتعكس هذه اللّوحة للسّاقي جانباً اجتماعيّاً للحياة الأندلسيّة فيقول واصفاً إيّاه[1]:

[السريع]

**وَكَأسِ أُنسٍ قَد جَلَتها المُنى فَباتَتِ النَفسُ بِها مُعرِسَه**

**طافَ بِها أَسوَدُ مُحدَودِبٌ يُطرِبُ مَن يَلهو بِهِ مَجلِسَه**

فهذا المشهد للسّاقي الأسود، وللخمر هو واحد من العديد من المشاهد المشابهة والشّائعة في المجتمع، لتمثّل هذه اللّوحة عدّة ظواهر معاصرة لواقع الشّاعر، وتكون انعكاساً لجزء هو واحد من عدّة مشاهد مشابهة، فيتجلّى في هذه اللّوحة معيار الشّمول لتصبح صورة ماثلة لتلك المرحلة.

وتمثّل لوحة الجبل طرحاً وتصويراً واقعيّا لجانب مهمّ يؤرّق كلّ إنسان؛ فإلى جانب الوصف الواقعيّ لهيئة الجبل، عالج الشّاعر قضيّة هامّة تتمثّل في جدليّة البقاء والفناء، فكلّ هذه الفئات

---

[1] **الديوان** ١٧٦-١٧٧.

التي ذكرها، وقد كان الجبل ملجأ لها كان لها مآل واحد، فيأتي على ذكر صنوف البشر، وأنواعهم، ثمّ يصوّر نهاية المطاف لهذه الفئات جميعاً، فيقول[1]:

[الطويل]

**أَصَختُ إِلَيهِ وَهوَ أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ**

**وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ**

**وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ**

**وَلاطَمَ مِن نُكبِ الرِياحِ مَعاطِفي وَزاحَمَ مِن خُضرِ البِحارِ غَوارِبي**

وبذلك فإنّ النّهاية الحتميّة لما عرضه ابن خفاجة لهذه المكوّنات جميعاً هي الذهاب والفناء كنتيجة موضوعيّة لا خيال فيها، فيستتبع الصّورة بقوله:

**فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ**

**وَقُلتُ وَقَد نَكَّبتُ عَنهُ لِطِيَّةٍ سَلامٌ فَإِنّا مِن مُقيمٍ وَذاهِبِ**

وقد يصل الحال بالفنّان إلى التّعبير عن الصّورة بشكل دقيق، وبواقعيّة مفرطة[2]، "فالواقعيّة المفرطة تسعى إلى تخطّي ما يربط الإنسان بالطّبيعة من إحساسات مباشرة، معلنة أنّه لابدّ من الدّخول إلى هذه الطّبيعة نفسها للتّعرّف إلى ما فيها من جزئيّات ودقائق لا يمكن للصّورة

---

(1) **الديوان** ٤٨-٤٩.

(2) نشأت الواقعيّة المفرطة أواخر الستّينيّات القرن العشرين كمحاولة جديدة في سبيل حلّ المسائل المطروحة، قام فنّانوها باستخدام عناصر تشكيليّة قائمة على الوضوح، والصّفاء، ومحاكاة الواقع بصورة فائقة الدقّة، ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٤٦٠.

الفوتوغرافيّة أن تسجّلها؛ لأنّها الوسيلة الوصفيّة الأكثر دقّة وموضوعيّة، ولها من الدّلالات ما يجعلها كلّاً قائماً بذاته"[١].

إنّ ابن خفاجة حين صوّر مجلس الطّرب والأنس بكلّ تفاصيله، وحركاته وسكناته، ومكوّناته، وحيث كانت الخمر إحدى هذه المكوّنات، لكنّه لم يكتف بذكرها عنصراً مكمّلاً وهامّاً للعمل الفنّيّ، بل تعدّى ذلك إلى الدّخول لما في كأس الخمر من جزئيّات، فذكر الفقاعات الصغيرة الحجم في دقّة متناهية في قوله[[٢]]:

[مجزوء الكامل]

**فَكَأَنَّ كَأسَ سُلافَةٍ ضَحِكَت إِلَيهِم عَن حَبابِ**

فيقترب الشّاعر في هذه الجزئيّة شيئاً من الواقعيّة المفرطة من خلال وضع يده على أحد المحاور التي رأى فيها دلالة خاصّة، ومثال ذلك أيضاً وصفه للشّعر الخفيف في الوجه، الأمر الذي يتطلّب دقّة شديدة من الفنّان، فيقول[٣]:

[المتقارب]

**أَطَلَّ وَقَد خُطَّ في خَدِّهِ مِنَ الشَعرِ سَطرٌ دَقيقُ الحُروفِ**

---

[١] أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة**٤٦٠..
[[٢]] **الديوان** ٣٠.
[٣] **نفسه** ٢٠٤.

فتعدّت هذه القدرة الفنيّة في وصف الكليّات إلى الجزئيّات والتّفاصيل، عكست مقدرة ابن خفاجة الفنيّة في نقل الواقع مستعيناً في تصويره على التجريد من كلّ ما يمكن أن يبعدها عن الواقع الموضوعيّ.

إنّ لوحات ابن خفاجة كثيراً ما كانت أعمالاً واقعيّة، وموضوعيّة، استطاع أن ينقل من خلالها واقعه المعيش دون لعب بالتّفاصيل والألوان والأحجام، أو تغيير في الحقائق، او إخراج للموضوعات عن ماهيّتها؛ فهو يلتقي مع اللّوحة الواقعيّة من حيث الموضوعيّة، والشّموليّة، والوصف الّدقيق للأشكال والشّخصيّات.

**رابعاً: الانطباعيّة**

استطاع الفنّان في رؤية جديدة للجمال أن يصوّر عن انطباعه الشخصيّ بشكل فنّيّ، فكانت في الانطباعيّة أو التّأثيريّة[١] مجالاً واسعاً للفنّان ليكشف عن هذا التّأثّر والانطباع في أعماله الفنّيّة وترجمتها.

وما يميّز الفنّان التّأثيريّ هو خروجه إلى الطبيعة، وضوء الشّمس، وحركة الهواء، فكانت الطّبيعة هي الهدف الأساسيّ له[٢]، ويقوم التصوير على" التّعبير عمّا يرونه في اللّحظة التي تقع فيها العين على المرئيّات"[٣].

"ويقوم طراز المناظر الخارجيّة التأثيريّ أساساً على استعمال بقع نظيفة من الألوان غير الممتزجة، بحيث تُستخدم منفصلة في علاقات معيّنة تقوّي أو تزيد من بريق بعضها بعضاً أي

---

[١] الانطباعيّة: ظاهرة من ظواهر التحوّل العام الناجم عن تتابع الأحداث، وتطوّر المجتمع الغربيّ منذ النّصف الأوّل للقرن التّاسع عشر، وقد وصفت بأنّها ثورة والسّعي نحو التّجديد، قادت الإنسان لأن يعي حركته الزمنيّة ويتلمّس الواقع، ينظر: أهمز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٦٩.

[٢] ينظر: علّام، نعت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة** ٧٧.

[٣] **نفسه** ٧٨.

يكمّل بعضها بعضا، وينتج عن هذه الطّريقة سلسلة من التّأثيرات التي تتذبذب للعين، والتي تُعطي للصورة صفة التلألؤ؛ لتساعد على إيجاد فكرة عدم بقاء الأشكال على حال واحدة"[١].

ويقدّم الفنّان الانطباعيّ لوحته بكلّ صدق؛ "فالرّسّام لا يقول اليوم: انظر إلى هذه اللّوحة الخالية من الخطأ، بل يقول: انظر إلى هذه اللّوحة الصّادقة، وهذا الصّدق هو الذي يضفي على اللّوحات طابع الاحتجاج، رغم انّ كلّ اهتمام الفنّان قد يكون منصبّاً على تسجيل انطباعه"[٢]، وهي تعبّر عن إدراك الفنّان الحسّيّ، والدقيق، ذلك الإدراك الجديد لتصوير المدينة أو الريف؛ فالمفهوم الجديد هو أنّ الحقيقة صيرورة وليست وجوداً ثابتاً، إنّما يكون الواقع حركة متتابعة[٣].

إنّ ما تتركه هذه المشاهد اللّحظيّة من أثر عند رؤيتها هو الذي كان الفنان حريصاً على تسجيله، وفي هذه اللّوحة يرصد ابن خفاجة صورة للنّهر فيقول[٤]:

[الكامل]

**نَهرٌ كَما سالَ اللَمى سَلسالُ ... وَصباً بَليلٌ ذَيلُها مِكسالُ**

**وَمَهَبُّ نَفحَةِ رَوضَةٍ مَطلولَةٍ[٥] ... في جَلهَتَيها لِلنَسيمِ مَجالُ**

**غازَلتُهُ وَالأُقحُوانَةُ مَبسِمٌ ... وَالآسُ صُدغٌ وَالبَنَفسَجُ خالُ**

ينقل الشّاعر طبيعة النهر مباشرة كما رأته عينه، وفي الهاء الطّلق، فوصف الماء بأنّه: سلسال كناية عن عذوبة النّهر وصفائه، وريح الصّبا المتثاقلة المحمّلة بقطرات النّدى، ورونق

---

[١] مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها** ٣٧٦.
[٢] فيشر، إرنست، **ضرورة الفنّ** ١٠٣.
[٣] ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٧٠.
[٤] **الديوان** ٢٣٥.
[٥] الطلّ: ما هو فوق الندى ودون المطر، ابن منظور، **لسان العلاب** مادّة (طلل).

الرّوض من حوله تركت أثرها الجماليّ في نفس الشّاعر، لينطلق لسانه واصفاً ومتغزّلاً بهذا السّحر، فقدّم لوحة عكست هذا الانسجام والتّجاذب بين الفنّان وما يصف بشكل عفويّ، ابتعد فيه عن صرامة الخطوط، وركّز على صدق اللّوحة؛ فنقل ما تركته هذه المكوّنات الطّبيعيّة في نفسه من سحر وإعجاب، وهو انطباع حقيقيّ منحه إيّاه مشهد النّهر وحركيّته، ومكوّنات الروض التي تتوزّع بشكل منسجم، في زوايا اللّوحة وقد أخذ النّهر محور السّيادة تبعاً لحركته التي أدّت دوراً بارزاً في تكوين انطباع الفنّان.

وفي لوحة أخرى يصوّر الشّاعر الشّجرة حيث رآها، فقال[١]:

[الطويل]

**وَمَحمولَةٍ فَوقَ المَناكِبِ عِزَّةً لَها نَسَبٌ في رَوضَةِ الحَزنِ[٢] مُعرِقُ[٣]**

**رَأَيتُ بِمَرآها المُنى كَيفَ تَلتَقي وَشَملَ رِياحِ الطيبِ وَهيَ تَفَرَّقُ**

**يُضاحِكُها ثَغرٌ مِنَ الشَمسِ واضِحٌ وَيَلحَظُها طَرفٌ مِنَ الماءِ أَزرَقُ**

**وَتُجلى بِها لِلماءِ وَالنارِ صورَةٌ تَروقُ فَطَرفي حَيثُ يَغرَقُ يُحرَقُ**

يعكس الشاعر بوصفه لهذه المادّيات، انطباع الفنّان للمتلقّي؛ فهذه الشجرة مرتفعة الأغصان، ضاربة الجذور في الأرض الصلبة، بضديّة تومئ بمعنيين: الرفعة، والتجذّر، وحين قال: رَأَيتُ بِمَرآها المُنى كَيفَ تَلتَقي، في التقاء أوراقها وأغصانها، فهذا أيضاً يُعطي انطباعاً ناتجاً عن الحركيّة الناشئة عن حركة الرياح وعبثها بالأغصان، لتعود وتتفرّق في ضدّية جديدة، ثمّ يستتبع

---

[١] **الديوان** ٢٠٨.
[٢] الحزن: المكان الغليظ، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (حزن).
[٣] أعرق الشجر: امتدّت عروقه في الأرض، **نفسه** مادّة (عرق).

بوصف أشعّة الشمس الواضحة، والقويّة التي مسحت لون الماء المحيط وحوّلته إلى لونها ليصبح كالنّار، وتظهر قوّة الصورة وتأثير اللون في قوله: (فَطَرفي حَيثُ يَغرَقُ يُحرَقُ)، فهو يخرج من إطار الوصف إلى عالم السحر والاندماج مع عناصر الطبيعة؛ وذلك ناتج عن هذا التأثير المباشر للعناصر المصوّرة في ذات الفنّان.

وتظهر الانطباعيّة هنا في تصويره للحديقة بشكل دالٍّ على التغيّر وعدم الثبات، إنّ هذه الحركيّة قد شكّلتها الرياح المتناغمة الهادئة، والحركة الزمنيّة الناتجة عن انعكاس أشعة الشمس، وإن كانت الأشعة واضحة في المقطع السابق وتوحي بوقت مبكّر من النهار، فهو ينتقل في هذه اللوحة إلى وقت الأصيل، يقول[1]:

[المتقارب]

**وَقَد غَشِيَ النَبتُ بَطحاءَهُ كَبَدوِ العِذارِ[2] بِخَدٍّ أَسيلِ**

**وَقَد وَلَّتِ الشَمسُ مُحتَثَّةً إِلى الغَربِ بِطَرفٍ كَحيلِ**

**كَأَنَّ سَناها عَلى نَهرِهِ بَقايا نَجيعٍ[3] بِسَيفٍ صَقيلِ**

يبدو الانتقال والتّغيير في هذه اللّوحة من خلال تبدّل الألوان، وحركة الظّلال التي رصدها ابن خفاجة في وصفه للشّمس وقد مالت باتّجاه الغرب ورسمت ظلّها على سطح النّهر حيث تحوّل اللّون البرتقاليّ إلى الدّرجة القاتمة والمائلة إلى السّواد في قوله: (بَقايا نَجيعٍ)، "لقد أصبح اللّون هو الوسيلة الأولى والأساسيّة للتّعبير، وتتحوّل اللّوحة إلى تسجيل للانطباع البصريّ كما

---

[1] **الديوان** ٢٤٤.
[2] العذار: الشعر النابت، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (عذر).
[3] النجيع: الدم المائل إلى السواد، **نفسه** مادّة (نجع).

تحسّه العين مادّيّاً وآنيّاً، العين الانطباعيّة التي لا ترى في العالم المنظور سوى ملامحه المتبدّلة وفاقاً لتبدّل ظروف المناخ والفصل واليوم والسّاعة"[١]، "فالانطباعيّة هي تسجيل مادّيّ لكلّ ما هو انعكاس، ولما هو أشدّ شفافيّة وتبدّلاً في الطّبيعة"[٢]، برز هذا التّبدّل في ظهور النبت على سطح الأرض، وفي المياه التي انعكست عليها أشعّة الشّمس.

يُعطي هذا الانعكاس تفكيكاً للّون المحلّى بطريقة عفويّة يحمل معنى التّعبير عن التّحوّل والتّغيير والإثارة في الواقع[٣]، وهو في وصفه لهذا الخاتم حال رؤيته يصوّر انعكاسات الشّمس والتّغيّر اللّونيّ إذ يقول[٤]:

[الكامل]

**كَسَفَت بِهِ لِلشَمسِ حَسَناً آيَةٌ تَستَوقِفُ الرائي لَها حِرباءَ**
**وَتَخَتَّمَت مِن فَصِّهِ بِغَمامَةٍ كَفٌّ تَكونُ عَلى السَماحِ سَماءَ**
**ما إِن تَرِفُّ لَها بَنَفسَجَةٌ بِهِ حَتّى تَرِقَّ لَها فَتَجري ماءَ**

فيجعل الشّاعر في هذه اللوحة تركيزه على اللّون، وطبيعته، وتدرّجاته مستعيناً بذلك على ما تحدثه أشعّة الشّمس في وصفه له بالحرباء التي ترتبط بالتّغيّر.

---

[١] أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٧٠.
[٢] **نفسه** ٧٠.
[٣] **نفسه** ٧٠.
[٤] **الديوان** ١٠.

واللّون البنفسجيّ هو لون مركّب من الأحمر الحارّ الذي يعطي بروزاً للتّكوين، والأزرق البارد الذي يبدو أخفّ ثقلاً من الأحمر[١]، وهنا يميل لون الخاتم إلى الزّرقة منه إلى الحمرة، وهذا الوصف اللّونيّ يسير مع الطّابع التأثيريّ في المعالجة العلميّة للّون؛ لأنّ الألوان في حقيقتها هي موجة أشعّة الضّوء، وكلّما طالت الموجة اقترب اللّون من الأحمر، وإذا قصرت الموجة اقترب اللّون من الأزرق إلى البنفسجيّ[٢]، وأبرز ما يميّز الانطباعيّة" البحث عن الحقيقة غير المرئيّة بأسلوب علميّ، وذلك عن طريق تحليل ضوء الشمس، وألوان الطيف، كما درسوا تأثير ضوء الشّمس على سطح المرئيّات[٣]؛ " فاللّون ليس مادّة ملوّنة فحسب، بل انطباع أو إحساس يتولّد في العين، وينتقل إلى الدّماغ عبر الجهاز البصريّ"[٤]، وابن خفاجة في لوحة أخرى يري فيها موقد النّار، فتترك حركتها، وتحوّلاتها اللّونيّة أثراً جماليّاً في نفسه، إذ يقول[٥]:

[الطويل]

**وَمَوقِدِ نارٍ طابَ حَتّى كَأَنَّما يَشِبُّ النَدى فيهِ لِساري الدُجى نَدّا**

**فَأَطلَعَ مِن داجي دُخانٍ بَنَفسَجاً جَنِيّاً وَمِن قاني شُواظٍ لَهُ وَردا**

أخذ اللّون البنفسجيّ الذي تلوّن به الدّخان الضّوء من مصدره وهو النّار، وبقي اللّون الأحمر الخالص في شواظ النّار وجمرها، بينما تغيّر الرّيح لون الدّخان حين تثنيه عن المصدر فيقول[٦]:

---

(١) ينظر: عبيد، كلود، **الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها**٢١-٢٢.
(٢) ينظر: **نفسه** ١٢-١٣.
(٣) علّام، نعت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة** ٧٨.
(٤) أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٧٢.
(٥) **الديوان** ٩٢
(٦) **نفسه** ٩٣.

**إذا الريحُ هَبَّت مِن سَوادِ دُخانِها عِذاراً وَمِن مُحمَرِّ جاحِمِها[٣] خَدّا**

**أَثارَت قَتاماً[١] يَملَأُ العَينَ أَكحُباً[٢] وَجالَت جَواداً في عِنانِ الصَبا وَردا**

انتقل الشاعر من اللّون البنفسجيّ للدّخان إلى اللّون الأسود، وكذا غيّرت حرارة النّار لون الوجوه التي تحيط بها فحوّلتها إلى حمراء، ويرصد المسافة بين النّار ومن حولها كمنطقة حمراء تشكّلت من غبار أثارته الريح ولوّنته النار، ليقدّم الشّاعر إحساسه وانطباعه من هذه المرئيّات الكامنة في النّار، ودخانها، والجوّ المحيط بها ، وتأثير الرّياح في المشهد وما فيه من شخوص وألوان، فيخرج الشّاعر من هذا المشهد بانطباع نابع من قوّة النّار وحرارتها، والانطباعيّة " لا تهدف حقيقية إلى تمثيل هذا الواقع، بقدر ما تهدف إلى تمثيل بعض ملامحه الأساسيّة، المرتبطة بالظاهرة البصريّة، حيث تقتصر عناصر التمثيل على كل ما هو بصريّ بحت، وتتقدّم على كلّ ما عداه"[٤].

يصوّر ابن خفاجة في المشاهد السابقة ما وقع تحت ناظريه من مكوّنات، عرّف المتلقّي عليها كمجموعة من الانطباعات، والانفعالات، وهو بذلك يتّفق مع المدرسة الانطباعيّة؛ "فالانطباعيّة إذ تمثّل الواقع إنّما تنطلق لا من المعرفة النظريّة والفكر المجرّد، بل من التجربة البصريّة المباشرة"[٥]، وهذه اللوحات كانت مزيجاً من التجارب البصريّة الصادقة سجّلت انطباع الشاعر.

---

[١] قتاماً: القتمة: الذي فيه حمرة وغبرة،ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (قتم).
[٢] أكحباً: الكاحبة: النار إذا ارتفع لهبها، **نفسه** مادّة (كحب).
[٣] جاحم: التوقّد والالتهاب، ابن منظور، **لسان العرب** مادّة (جحم).
[٤] أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٧١.
[٥] **نفسه** ٧١.

لقد كان خروج الشّاعر إلى الطّبيعة، وتصويره ما يراه من ماديّات، ومدى تأثيرها في نفسه، وتركيزه على اللّون وتحليله، باباً لالتقائه بشكل واضح مع مبادئ المدرسة التّاثيريّة، الأمر الذي جعل قصائده ذات خصائص انطباعيّة تأثيريّة، وبوصفه شاعراً للطّبيعة فقد كانت هذه المدرسة هي الأبرز في لوحاته، والأكثر اتّفاقاً.

**خامساً: الرّمزيّة**

يشكّل الرّمز واحداً من التقنيّات التي يلجأ إليها الفنّان وسيلة غير مباشرة للتّعبير، فأتاحت الرّمزيّة[١] للمتلقّي مجالاً ليبصر ما وراء العمل الفنّيّ.

وتتّبع الرّمزيّة في تصويرها نظام المحاكاة، وتعبّر عن الصّورة الحلميّة بأساليب فنّيّة قديمة ملائمة للتّعبير الفنّيّ[٢]، فهي تقوم على مبدأ عميق وهو تقديم الموضوع على الشّكل، وكان هدفها الأسمى هو الدّفاع عن الفكرة بالدّرجة الأولى[٣]؛ فقد أصبح همّ الفنّان التّركيز على عواطفه وأفكاره؛ " فالرّمز هو الخليط الذي يجمع هذه التّراكمات من الصّور والأخيلة، التي تصنع جسماً موضوعيّاً، أو المعادل الموضوعيّ الذي هو في النّهاية لا يُعادله إلّا العمل الفنّيّ نفسه"[٤]، فالفنّان الرّمزيّ ابتعد عن استنساخ المشاهد الواقعيّة ووجد الرّمز بديلاً لإيصال أفكاره للمشاهد.

---

[١] الرمزيّة: شكّلت حركة الفنّ الرمزيّ أسلوبًا فنيًا طليعيًا ، لم تكن في نشأتها وتطوّرها مماثلة للحركات الفنيّة التي عاصرتها أو جاءت بعدها، ظهرت في القرن التاسع عشر، وانتشرت في عدّة عواصم أوروبيّة، وتم اختيار عام ١٨٤٨م تاريخاً لانطلاقتها، ينظر: أمهز، **محمود، التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٩٦_٩٧.

[٢] ينظر: أمهز، **محمود، التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٩٨.

[٣] ينظر: **نفسه** ٩٨.

[٤] تشادويك، تشارلز، **الرّمزيّة** ١٩.

وتتّسم هذه المدرسة بالدّقّة في استخدام الألوان والخطوط؛ فالفنّان الرّمزيّ يعمد إلى اللّون لمآرب أخرى؛ لأنّ اللّون أصبح له وظيفة مُغايرة عن الوظيفة الطّبيعيّة[١]؛ لأنّها تعتمد على مبدأ الإيحاء فعمد الفنّان إلى إبراز الرّمز وألوانه وهيئته؛ فالرّمز" هو الشيء الموحي بمعانٍ متعدّدة حين نربط بينه وبين العمل الفنّيّ، فيثري جوانبه، ويضيف إليه أبعاداً جديدة تطلقه في آفاق اللّامحدوديّة، ونجد العمل الفنّيّ لا يشير إلى الشيء إشارة مباشرة، وإنما يشير إليها بطريقة غير مباشرة ومن خلال وسيط ثالث"[٢]،فلا يقبل الفنّ الرّمزيّ أن يعطي نفسه الخطابيّة والعاطفيّة والوصف الموضوعيّ؛ بل يسعى إلى إعطاء شكل خارجيّ للأفكار والعواطف[٣].

والرّمزيّة "فنّ ترك الواقع كسطح واضح للسّطحيّين، وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ إليه فتنكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الإنسان، وتهزّ كلّ مفاهيمه وأفكاره"[٤]، ووظيفة الرّمز هي استثارة بعض حالات الوعي، وهي دلائل عقليّة مختصّة بإثارة الخيالات والأفكار، والانفعالات، والقدرة على استخدام الرّمز تتعلّق بنمط جديد من الذّكاء والخيال[٥]، وهو ليس شكلاً تمّ اختياره لنفسه؛ بل كان الهدف منه استبصار الأفكار العميقة وإدراكها، وهذه الأفكار لها شبه باطنيّ وجوهريّ مع الصّورة المرئيّة[٦].

وتبدو مظاهر الرّمزيّة في أعمال ابن خفاجة عن طريق اختياره للصّور والدّوالّ القادرة على نقل انفعالاته، فعكس الرّمز في أكثر من موطن تجاربه الشّعوريّة، ومن لوحاته الرّمزيّة قوله[٧]:

---

(١) ينظر: مايرز، برنارد، **الفنون التشكيليّة وكيف نتذوّقها**١٥٤.
(٢)تشادويك، تشارلز، **الرمزيّة** ١٥.
(٣) ينظر: **نفسه** ١٣.
(٤) **نفسه** ١٩.
(٥) ينظر: داسكال، مارسيلو، **الاتّجاهات السيميولوجيّة المعاصرة** ٥٩.
(٦) ينظر: بدوي، عبد الرحمان، **فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل** ٢٢٧
(٧) **الديوان** ٦٠.

[الطويل]

**أَبى البَرقُ إِلّا أَن يَحِنَّ فُؤادُ ... وَيَكحَلَ أَجفانَ المُحِبِّ سُهادُ**

**فَبِتُّ وَلي مِن قانِئِ الدَمعِ قَهوَةٌ ... تُدارُ وَمِن إِحدى يَدَيَّ وِسادُ**

**تَنوحُ لِيَ الوَرقاءُ وَهيَ خَلِيَّةٌ ... وَيَنهَلُّ دَمعُ المُزنِ وَهوَ جَمادُ**

**وَلَيلٍ كَما مَدَّ الغُرابُ جَناحَهُ ... وَسالَ عَلى وَجهِ السِجِلِّ مِدادُ**

تتشكّل هذه اللّوحة من عدّة رموز يختبئ خلف كلّ منها عوالم من الأفكار والعواطف هي محطّ اهتمام الشّاعر، فيلجأ إلى رمز الحمامة، والغراب للتّعبير عن حالته الشّعوريّة التي يسودها الحزن، والبكاء، مبتعداً عن الوصف المباشر لموضوع اللّوحة، فمثّلت الحمامة وسيطاً ثالثاً لتجسيد أفكار الشّاعر وعواطفه؛ فظهرت بهيئتها الباكية الحزينة رغم أنّها خالية الفكر حيث يبتعد في هذا الوصف عن الموضوعيّة، وكذلك أخرج البرق والغيم الجمادين عن طبيعتهما المادّيّة لتتحقّق المواءمة الرّوحيّة بين المادّة والفنّان، فتصبح الرّموز معادلاً موضوعيّاً لآلام الشاعر، وأعان على ذلك أيضاً صورة الغراب الذي مثّل القتامة في اللّوحة وقد سيطر على مساحة كبيرة من خلال قوله: كَما مَدَّ الغُرابُ جَناحَهُ، ليسود اللّوحة تركيز لونيّ أسود استطاع أن يضع المتلقّي أمام لوحة رمزيّة حزينة.

وجاء الطّير في لوحة أخرى بمنحنى رمزيّ مغاير؛ تبعاً للحالة الشعوريّة لدى ابن خفاجة، فيقول[1]:

[الكامل]

**سَقِياً لِيَومٍ قَد أَنَختُ بِسَرحَةٍ ... رَيّا تُلاعِبُها الشَمالُ فَتَلعَبُ**

**سَكرى يُغَنّيها الحَمامُ فَتَنثَني ... طَرَباً وَيَسقيها الغَمامُ فَتَشرَبُ**

**يَلهو فَتُرفَعُ لِلشَبيبَةِ رايَةٌ ... فيهِ وَيَطلُعُ لِلبَهارَةِ كَوكَبُ**

**في حَيثُ أَطرَبَنا الحَمامُ عَشِيَّةً ... فَشَدا يُغَنّينا الحَمامُ المُطرِبُ**

اختلفت هنا صورة الحمام لتأخذ المنحى العاطفيّ الإيجابيّ من سعادة وفرح سيطرا علي الشّاعر تبعاً لتغيّر الحالة الشّعوريّة لديه، فجاء الطّير هنا ليعكس عالم من السّرور، والألفة، والبهجة، استطاع ابن خفاجة أن يحشد هذه المعاني جميعاً في هذا الدالّ، أمّا الشباب فقد رمز له بالراية، وكان الكوكب دالّاً على البهاء والجمال.

وفي هذه اللوحة يصوّر الشّاعر عواطف وأفكاراً مضطّربة، ونفساً غير مطمئنّة عن طريق الرّبط بين رمزين متناقضين وهما: الماء، والنّار لينقل من خلالهما لوعته ونزوعه إلى الماضي فيقول[2]:

[الطويل]

**فَها أَنا لا نَفسٌ يَخِفُّ بِها المُنى ... فَتَلهو وَلا سَمَعٌ تَطيرُ بِهِ بُشرى**

---

[1] **الديوان** ٤٠-٤١.
[2] **نفسه** ١٣٨-١٣٩.

**وَإنّي إذا ما شاقَني لِحَمامَةٍ رَنينٌ وَهَزَّتني لِبارِقَةٍ ذِكرى**

**لَأَجمَعُ بَينَ الماءِ وَالنارِ لَوعَةً فَمِن مُقلَةٍ رَيّا وَمِن كَبِدٍ هَرّى**

فهذه العواطف التي حملتها نفسه من توجّع وشكوى وقد مثّلها الماء الدّالّ على البكاء والدّموع، والشّوق الذي رمزت إليه النّار؛ ليتجسّد بهما عمل رمزيّ التقى فيه ضدّان: الماء، والنّار؛ فلا يلتقيان إلّا إذا غلب أحدهما على الآخر.

لقد حقّقت هذه الرّموز هدفاً مهمّاً وهو استثارة خيالات ابن خفاجة وأفكاره، وانفعالاته من ألم وفرح، أظهر فيها قدرته على اختيار التّشكيل الرّمزيّ المناسب، حيث استطاع أن يبتعد عن التّعبير السّطحيّ بأن ألبس أفكاره وعواطفه من كآبة وفرح واضّطراب قوالب خاصّة مثّلت جسراً بينه وبين المتلقّي.

وهنا يستخدم الشّاعر الجبل بمنأى عن معناه السّطحيّ إلى أعمق من ذلك يكشف تناقضاً في حياة البشر، فيقول[1]:

[الطويل]

**أَلا رُبَّ رَأسٍ لا تَزاوُرَ بَينَهُ وَبَينَ أَخيهِ وَالمَزارُ قَريبُ**

**أَنافَ بِهِ صَلدُ الصَفا فَهوَ مِنبَرٌ وَقامَ عَلى أَعلاهُ فَهوَ خَطيبُ**

فقد عمد إلى الإيحاء لما يجول في خاطره من معانٍ عقليّة، ومشاعر عاطفيّة إلى رمز الجبلين؛ فهما ورغم قرب المسافة بينهما إلّا أنّ اللّقاء بينهما مُحال، ليكونا إشارة تنطوي خلفها

---

[1] **الديوان** ٣٤.

رسالة لما يحدث في حياة الأفراد؛ فعلى قرب المسافة الماديّة التي بينهم، إلّا أنّ المسافة المعنويّة كانت أكبر منها، فيصبح اللّقاء والقرب شيئاً مستحيلاً؛ ومردّ ذلك إلى مكوّن الجبل في قوله: صلد الصفا، الذي يرمز إلى القسوة، أمّا في قوله[١]:

[الكامل]

**هَذا غُرابُ دُجاكَ يَنعَبُ فَازجُرِ وَعُبابُ لَيلِكَ قَد تَلاطَمَ فَاعبُرِ**

**وَاستَفَّ في نُطَفِ النُجومِ عَلى السُرى وَالتَفَّ في وَرَقِ الظَلامِ الأَخضَرِ**

**وَالبَس رِداءَ السَيفِ وَهوَ مُطَرَّزٌ تَحتَ العَجاجَةِ بِالنَجيعِ[٢] الأَحمَرِ**

**وَارمِ الكَريهَةَ بِالكَريمَةِ وَارتَشِف صَفوَ الحَياةِ مِنَ العَجاجِ الأَكدَرِ**

وتزدحم هذه اللّوحة بالرّموز الدّالّة على الكفاح والمواجهة؛ فيستعين في تصوير الضّيق و التّشاؤم، والصّعاب في الحياة بالغراب، والأمواج المتلاطمة، في حين رمزت النّجوم إلى علوّ الهمّة، وجاء اللّيل، والعجاج الأكدر ليدلّا على ما يكابده الإنسان في مسيرته في هذه الرّحلة، أمّا السّيف المطرّز بالدّماء فإنّه يحمل معنى المقاومة، ومواجهة العقبات.

وقد صاحب هذه الرّموز الاتّكاء على الرّمز اللّونيّ؛ فالسّواد في الغراب واللّيل هو لون دالّ على البؤس والتّشاؤم[٣]؛ ولم يرمز إلى الجمال؛ "فقد يكون القبح هدفاً في ذاته"[٤]، بينما يرمز اللّون إلى الثّورة[٥]، وهو المعنى والهدف الذي أراد ابن خفاجة لهذه اللّوحة إيصاله؛ فالرّمز ليس

---

[١] **الديوان** ١٧٣.
[٢] النجيع: الدم المائل إلى السواد، ابن منظرو، **لسان العرب** مادّة (نجع).
[٣] البهنسيّ، عفيف، **النقد الفنّيّ وقراءة الصّورة** ٤٣.
[٤] **نفسه** ٤٤.
[٥] **نفسه** ٤٣.

شكلاً تمّ اختياره لنفسه؛ بل كان الهدف منه استبصار وإدراك للأفكار العميقة، وهذه الأفكار لها شبه باطنيّ وجوهريّ مع الصّورة المرئيّة[١].

جاء التّصوير الرّمزيّ في لوحات ابن خفاجة كشيفرة غنيّة بالانفعال، ومفعمة بالإيهام، والأشكال الطّبيعيّة ذات المغزى العميق، وركّز الشّاعر في لوحته الرّمزيّة على البعد عن النقل الواقعيّ للأشكال، بل أخرجها عن طبيعتها، وكانت الألوان والخطوط والظّلال واضحة دالّة في تكوين اللّوحة، الأمر الذي أسهم في إبراز الرّمز بشكل واضح في سبيل بيان المعاني الخفيّة وراء هذا التكوين، فأخرج هذه المكوّنات بشكل جديد طرح من خلالها أفكاره وعواطفه.

ورغم التقاء لوحات ابن خفاجة مع المبادئ الفنّيّة الرّمزيّة للّوحة التّشكيليّة في أكثر من موطن، وحملت هذه الرموز دلالات منها العاطفيّة، والنفسيّة، والواقعيّة، والجماليّة، وهي رموز في مجملها كانت منتقاه من عالم الشّاعر وطبيعته، لكنّ الرّمزيّة لم تكن هي الملمح الأبرز، والسّمة والطّاغية على لوحات ابن خفاجة الشّعريّة.

**سادساً: السّرياليّة**

أطلقت السّرياليّة[٢] العنان للفنّان للتّعبير عمّا هو خارج نطاق الواقع، فخرجت من حدوده إلى عالم الأحلام واللّاواقعيّة؛ "فالسّرياليّون حاولوا أن يرفعوا من قيمة النّصف الآخر من العقل (اللّاشعور)، وينسجوا من أحلامهم الحقيقة، أحلام اليقظة، شيئاً جديداً لا يتّفق مع المنطق الواقعيّ، وكانت فكرة تداعي الصّور هي الأساس في أعمالهم"[٣]، ورغم وجود الظّواهر الطّبيعيّة في اللّوحة لكنّ هذه الظاهرة لم تكن تصويراً لذاتها؛ إنّ عناصرها تجتمع بحيث يوحي هذا التقابل

---

[١] ينظر: بدوي، عبد الرحمان، **فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل** ٢٢٧.
[٢] السرياليّة: حركة فنيّة نشأت في باريس في فترة ما بين الحربين العالميّتين ١٩١٩_ ١٩٣٩م، وأصبحت حركة منظمة ذات طبيعة ثوريّة، وهي تعني ما فوق الواقعيّة، ينظر: فاولي، والاس، **عصر السرياليّة** ٩.
[٣] بسيوني، محمود، **الفنّ الحديث رجاله مدارسه آثاره التربويّة** ٩٧

عالماً آخر من الخيال يسيطر عليه الفراغ والعزلة، الأمر الذي يثير الخوف في النفس[١]، فاللّوحة التّشكيليّة السّرياليّة تصنع من الأشكال الواقعيّة عملاً جديداً لا يمكن رؤيته على أرض الواقع.

وترتبط الأعمال السّرياليّة ارتباطاً وثيقاً بالغموض؛ لأنّ الفنّان سواء أكان شاعراً أم مصوّراً يقرّ بأنّ الحياة العقليّة تستقرّ على مستويين: الأوّل واضح المعالم والتّفاصيل، والثّاني غير واضح ولا محدود، فمتى ما صار المنظر يستثير في المتلقّي الدّهشة والتساؤل فقد حقّق وظيفة الفنّان التي تعني اقتلاع الأشياء من أوضاعها الرّوتينيّة، ووضعها في أوضاع أخرى غير مألوفة لا تُرى بوضوح إلّا في عالم الأحلام[٢]، فما يقدّمه الفنّان يشبه تماماً عالم الأحلام، وامتزاجها في عالم خفيّ مبهم.

وترتكز اللّوحة على اعتماد مبدأ التّصوير الإيهاميّ الذي يقوم على تقابل الأشياء بما تحويه من عناصر ضوء وظلال، وبهذا التقابل اللّاعقلانيّ يستطيع الفنّان أن ينتقل من العالم الخارجيّ المرئيّ إلى النّموذج المنبثق من العالم الدّاخليّ[٣].

وفي هذه اللّوحة يخرج ابن خفاجة إلى عالم الوهم؛ فيجمع بين عالمين متقابلين ليخرج بصورة جديدة غير مألوفة، فيقول[٤]:

[الطويل]

**أَلا رُبَّ يَومٍ حَثَّتِ الكاسُ خَطوَهُ فَطارَ وَأَيّامُ السُرورِ قِصارُ**

**عَثَرتُ بِذَيلِ السُكرِ فيهِ عَشِيَّةً وَلِلريحِ في مَوجِ الخَليجِ عِثارُ**

---

[١] ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٢٧٨.
[٢] ينظر:البسيوني، محمود، **الفنّ الحديث رجاله مدارسه آثاره التربويّة** ١٠٧
[٣] ينظر: أمهز، محمود، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة** ٢٧٦.
[٤] **الديوان** ١٢٩_١٣٠.

**وَقَد فَضَّضَ النُوّارُ كُلَّ رَباوَةٍ وَسالَ عَلَيها لِلأَصيلِ نُضارُ**

تمثّل صورة الزّهر والرّوض منفردة بكلّ مكوّناتها وألوانها صورة واقعيّة للعالم الخارجيّ الذي يعيشه الشّاعر، لكنّه ركّب معها صورة واقعيّة جديدة ومنفصلة عن الأولى وهي صورة الموج المتلاطم الذي تسيّره الرّياح، فيصدّه ويمنعه الخليج؛ ليدلّ على حقبة زمنيّة انقضت أو حالة نفسيّة كانت تعتريه في سكرته، وينتج من هذين التّكوينين لوحة إيهاميّة منفصلة عن الواقع، ولا يمكن مشاهدة هذا التّكوين إلّا في عالم الهلوسة والأحلام.

وفي صورة أخرى يصوّر فيها فعل الخمر بشاربها وقد سلبت عقله فيقول[1]:

[الكامل]

**قَد قامَ في صَدرِ النَدامى فَاِستَوى فَحَسِبتُهُ أَلِفاً بِهِ مَكتوبا**

**وَأَكَبَّ يَشرَبُها وَتَشرَبُ ذِهنَهُ فَرَأَيتُ مِنهُ شارِباً مَشروبا**

لقد ركّب في هذه اللّوحة صورتين واقعيّتين ليخرج من خلالهما إلى صورة جديدة تشوبها الغرابة ولا توجد إلّا في عالم الوهم والخيال؛ فيجعل كلّاً من الإنسان والخمر شارباً ومشروباً في ذات الوقت وكأنّهما يستوليان على بعضهما البعض في مدار واحد، أصبح فيها شارب الخمر مشروباً، والخمر بعد أن كانت مشروباً أصبحت شاربة لصاحبها، فتعدّى بذلك في وضع الإنسان والخمر إلى أبعد من المعنى المألوف وكأنّها حركة دورانيّة؛ لأنّ المعتاد والواقعيّ هو أن يرسم

---

[1] **الديوان** ٣٦.

الفنّان إنساناً يشرب الخمر في حالة سكر وعدم استقرار، أمّا أن يرسم الكأس تشرب عقل صاحبها، وهو يشرب ما فيها فقد ذهب إلى صورة غير مألوفة.

تشكّلت اللّوحة السرياليّة عند ابن خفاجة من خلال ما بدا في أسلوبه الفنّي من الغموض، وخروجه مستنداً على العالم الواقعيّ إلى عمل مبهم، تسوده الغرابة واللّامعقول، كاللّوحة المعبّرة عمّا يعيشه الإنسان ويراه في حال سكرته، ولوحة الخمر وشاربها في تعبير غير مألوف، وخارج عن الواقع، إلّا أنّ السرياليّة لم تمثّل نمطاً تصويريّاً عند ابن خفاجة، وإن ظهر لديه شيء من الغرابة، والخروج عن الواقع، لكنّ لوحاته الشّعريّة بمجملها لم تكن ذات طابع يمكن أن يُطلق عليها بأنّها سرياليّة الطّابع.

التقت الصّورة عند ابن خفاجة مع المذاهب والمدارس الحديثة بنسب متفاوتة؛ فكان الطّابع التأثيريّ هو الأكثر بروزاً في لوحاته، ثمّ كانت الرّومانسيّة والواقعيّة في المرتبة الثانية، أمّا النّمط الكلاسيكيّ فرغم ظهوره الواضح إلّا أنّه لم يكن السّمة البارزة لتشكيل الصّورة الشّعريّة لديه، ثمّ تحضر الرّمزيّة بنسبة أقلّ في شعره، لكنّ السّرياليّة كانت هي المدرسة الأقل ظهوراً من بين المذاهب والمدارس.

# الخاتمة

الحمد لله الذي بفضله تتمّ النعم؛ فقد انتهت الدراسة الموسومة ب" **اللّوحةُ التشكيليّةُ في شعرِ ابن خفاجة**"، وقد أفضت إلى عدد من النتائج كان أهمّها:

- اتّخذ ابن خفاجة في تصوير لوحاته مبدأ الميزان؛ فلم يجعل ركناً متزاحماً بالمادّة

على حساب ركن آخر، كما نوّع في التّوازان بأنواعه، كما راعى التّناسب والتّكوين دون خلل.

- وحّد الشاعر في لوحاته بين عدّة مكوّنات، ومتباينات، فصنع منها عملاً متكاملاً متناسقاً، وظهر الإيقاع الموسيقيّ النّاتج عن الحركة والتّكرار في تكوين اللّوحة، وأظهر قدرة كبيرة على تفعيل دور الأنوار والظّلال، والاستخدام الدّقيق للّون بين التكثيف، والتضادّ، والتدرّج.
- أدّى الفراغ دوره الفاعل في التشكيل، وإبراز الأبعاد، الأمر الذي أسهم في توزيع الكتل وبيان تفاصيلها، كما وظّف الخطوط بشكل واضح، وبرز في لوحاته عنصر السّيادة، واعتمد على المبادئ التكوينيّة في إضفاء الملمس الملائم للوحاته.
- شكّلت لوحة المجلس والسّاقي نوعاً من الفنّ الاتّصاليّ الاجتماعيّ الذي خرج عن فرديّة الفنّان، والتقى في تصويرهما وتصوير الخيل باللّوحة التّشكيليّة من حيث المكوّنات، وظهرت الحركيّة عنده بشكل أكبر.
- أعطت لوحة الجبل متّسعاً للمتلقّي أن يشرع خياله في تفسير ورؤية هذه اللّوحة وتفسيرها، ونوّع ابن خفاجة في لوحة النّهر بين التّحكم بالألوان، والإسقاط الإشعاعيّ، وحركة الأغصان، والمياه، مما صنع منها لوحة متكاملة العناصر.

- التقت لوحة الليل عند ابن خفاجة مع اللوحة التشكيليّة حين جعل ضوء القمر يكسر سواد اللّيل، واختلف عنها في لوحة شعريّة أخرى كان الليل فيها حالكاً دون مصدر إشعاع؛ وكان مردّ ذلك إلى الحالة الشعوريّة لديه، كما شكّلت لوحة الطّبيعة بعناصرها و مكوّناتها سمة أظهرت قدرته على التّحكّم بالألوان والوحدات والعناصر الحركيّة، بينما رصدت لوحة المرأة صورة مثاليّة لها، والتقت مع اللّوحة التّشكيليّة في عكس صورة المرأة الأرستقراطية في المجتمع الأندلسيّ.
- ظهرت ملامح النّمط الكلاسيكيّ عند ابن خفاجة في إبراز معالم الشّخصيّة بوضوح وذلك في رسم صورة مثاليّة لكلّ من المرأة والرجل، واللّجوء إلى الألوان الكلاسيكيّة في وصف الخمر، أمّا النّمط الرّومانسيّ والواقعيّ فكانا أكثر ظهوراً.
- غلبت الانطباعيّة على لوحات ابن خفاجة؛ وذلك لما تتّسم به هذه المدرسة من مبادئ تصويريّة التقت مع مذهب الشّاعر التّصويريّ.
- ظهر الرّمز عند ابن خفاجة في عدّة مواطن، فكان رمز الطير انعكاساً لحالته الشعوريّة من فرح وحزن، فيما مثّلت بعض الرّموز الأخرى جانباً من أفكاره وحكمته في الحياة كرمزيّة الجبل، إلّا أنّ الرمزيّة لم تكن السمة البارزة في شعره، أمّا السرياليّة فقد شكّلت القدر الأقل ظهوراً في لوحاته.

# ثبت المصادر والمراجع


١. إبراهيم، زكريّا، **فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر**، (د. ط)، دار مصر: القاهرة ١٩٦٦م.

٢. _____، **مشكلة البنيويّة**، (د. ط)، مكتبة مصر: مصر ٢٠٠٥م.

٣. أرسطو، **فنّ الشّعر**، (د. ط)، ترجمة: عبد الرّحمان بدويّ، دار النّهضة المصريّة: مصر ١٩٥٣م.

٤. إسماعيل، عزّ الدين، **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، الطّبعة: الثّامنة، دار الفكر العربيّ: القاهرة ٢٠١٣م.

٥. _____، **التّفسير النّفسيّ للأدب**، الطّبعة: الرّابعة، مكتبة غريب: القاهرة ٢٠٠٨م.

٦. _____، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، الطّبعة: الثّالثة، دار الفكر العربيّ: مصر ١٩٩٤م.

٧. _____، **الفنّ والإنسان**، الطّبعة: الأولى، دار القلم: بيروت ١٩٧٤م.

٨. أفلاطون، **جمهوريّة أفلاطون**، (د. ط)، ترجمة: حنّا خبّاز، مطبعة المقتطف: مصر ١٩٢٩م.

٩. أمهز، محمّد، **التيّارات الفنّيّة المعاصرة**، الطّبعة: الثّانية، شركة المطبوعات: لبنان ٢٠٠٩م.

١٠. باخمان، بيتر، **غوتهولد أفرائيم ليسينغ وحكاية الخواتم الثّلاثة**، الطّبعة: الأولى، دار الشّروق: بيروت ١٩٨٤م.

١١. بدويّ، عبد الرحمان، **فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل**، الطّبعة: الأولى، دار الشّروق: القاهرة ١٩٩٦م.

١٢. برتليمي، جان، **بحث في علم الجمال**، (د. ط)، ترجمة: أنور عبد العزيز، ونظمي لوقا، دار نهضة مصر: القاهرة ١٩٧٠م.

١٣. برلين، إيزايا، **جذور الرّومانتيكيّة**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: سعود السّويدا، جداول: بيروت ٢٠١٢م.

١٤. بسيوني، فاروق، **قراءة اللّوحة في الفنّ الحديث**، الطّبعة: الأولى، دار الشّروق: القاهرة ١٩٩٥م.

١٥. بسيوني، محمود، **الفنّ الحديث رجاله مدارسه آثاره التربويّة**، الطبعة الثانية، دار المعارف: مصر ١٩٦٥م.

١٦. _____، **الفنّ في القرن العشرين من التّأثيريّة حتى فنّ العامّة**، (د. ط)، دار المعارف: القاهرة، ١٩٨٣م.

١٧. البطل، عليّ، **الصّورة في الشّعر العربيّ**، الطّبعة: الثّانية، دار الأندلس: مصر ١٩٨١م.

١٨. البهنسيّ، عفيف، **النّقد الفنّيّ وقراءة الصّورة**، (د. ط)، دار الكتاب العربيّ: دمشق ١٩٩٧م.

١٩. تشادويك، تشارلز، **الرّمزيّة**، (د. ط)، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب: مصر ١٩٩٢م.

٢٠. توفيق، إميل، **الزّمن بين العلم والفلسفة**، الطّبعة: الأولى، دار الشّروق: القاهرة ١٩٨٢م.

٢١. الثّعالبيّ، عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل أبو منصور (ت ٤٢٩هـ)، **فقه اللّغة وسرّ العربيّة**، الطّبعة: الأولى، تحقيق: عبد الرّزّاق المهديّ، دار إحياء التّراث العربيّ: بيروت ٢٠٠٢م.

٢٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكنانيّ اللّيثيّ (٢٥٥هـ)، **الحيوان**، الطّبعة: الثّالثة، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ: مصر، ١٩٦٥م.

٢٣. الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد (٤٠٠ – ٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز، الطّبعة: الثّالثة، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ: القاهرة ١٩٩٢م.

٢٤. الجرجانيّ، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي (ت ٣٩٢هـ)، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، (د. ط)، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجّاويّ، مطبعة عيسى البابيّ الحلبيّ: القاهرة ١٩٥١م.

٢٥. الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد (٤٠٠ – ٤٧١هـ)، **دلائل الإعجاز**، الطّبعة: الثّالثة، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ: القاهرة ١٩٩٢م.

٢٦. جلكنر، روبرت، وجيرالد إنسكو، **الرّومانتيكيّة ما لها وما عليها**، (د. ط)، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة العامّة للكتّاب: مصر ١٩٨٦م.

٢٧. الجنديّ، عليّ، **في تاريخ الأدب الجاهليّ**، الطّبعة: الأولى، مكتبة دار التراث: الكويت ١٩٩١م.

٢٨. جوهانزايتين، **التّصميم والشّكل**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: صبري محمّد عبد الغنيّ، دار هلا: مصر ٢٠٠٢م.

٢٩. الجميليّ، صدّام، **انفتاح النّصّ البصريّ دراسة في تداخل الفنون التّشكيليّة**، مكتبة الملك فيصل: الرّياض ١٩٩٣م.

٣٠. حاوي، إيليا، **فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ**، الطّبعة: الأولى، دار الشّرق: قطر ١٩٥٩م.

٣١. حسن، عبد الحفيظ، **الرّومانسيّة في الشّعر العربيّ المعاصر شعر أبي القاسم الشّابيّ نموذجاً**، (د. ط)، مكتبة الآداب: القاهرة ٢٠٠٩م.

٣٢. حسن، محمّد حسن، **مذاهب الفنّ المعاصر**، الطّبعة: الأولى، دار هلا: مصر ٢٠٠٢م.

٣٣. حسن، محمّد عبد الله ، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، الطّبعة: الأولى، دار المعارف: القاهرة ١٩٩٨م.

٣٤. ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمّد بن عبيد الله القيسيّ الإشبيليّ (ت٥٢٩هـ)، **قلائد العقيان في محاسن الرّؤساء والقضاة والكتّاب والأدباء والأعيان**، الطّبعة: الأولى، تحقيق: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار: الأردن ١٩٨٩م.

٣٥. خالص، صلاح، **إشبيلية في القرن الخامس الهجريّ**، (د. ط)، دار الثّقافة: بيروت ١٩٦٥م.

٣٦. ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم الأندلسيّ (٥٣٣هـ)، **الدّيوان**، الطّبعة: الأولى، تحقيق: عبد الله سندة، دار المعرفة: لبنان ٢٠٠٦م.

٣٧. الخفاجيّ، عارف وحيد، **فلسفة الفضاء في الرّسم العالميّ المعاصر**، الطّبعة: الأولى، الدّار المنهجيّة: عمّان ٢٠١٦م.

٣٨. الخفاجيّ، كريم شلّال، **سيميائيّة الألوان في القرآن**، الطّبعة: الأولى، دار المتّقين: لبنان ٢٠١٢م.

٣٩. داسكال، مارسيلو، **الاتّجاهات السّيميولوجيّة المعاصرة**، (د. ط)، ترجمة: حميد الحمدانيّ وآخرين ، دار إفريقيا الشّرق: الدّار البيضاء ١٩٨٧م.

٤٠. دافنشي، ليوناردو، **نظريّة التّصوير**، الطّبعة: الثّانية، ترجمة: عادل السيويّ، مكتبة الأسرة: مصر، ٢٠٠٦م.

٤١. الدّاية، رضوان محمّد، **في الأدب الأندلسيّ**، الطّبعة: الأولى، دار الفكر: دمشق ٢٠٠٠م.

٤٢. ابن دحية الكلبيّ، أبو الخطاب عمر بن حسن الأندلسيّ (ت ٦٣٣هـ)، **المطرب من أشعار أهل المغرب**، (د. ط)، تحقيق: إبراهيم الأبياريّ وحامد عبد المجيد، دار العلم للجميع: بيروت ١٩٥٥م.

٤٣. دولوز، جيل، **الصّورة الحركة أو فلسفة الصّورة**،(د. ط)، ترجمة: حسن عودة، وزارة الثّقافة: دمشق ١٩٩٧م.

٤٤. ديوي، جون، **الفنّ خبرة**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: زكريّا إبراهيم، المركز القوميّ للتّرجمة: القاهرة ٢٠١١م.

٤٥. الرّكابيّ، جودت، **في الأدب الأندلسيّ**، الطّبعة الثّانية، دار المعارف: مصر ١٩٦٦م.

٤٦. رياض، عبد الفتّاح، **التّكوين في الفنون التّشكيليّة**، الطّبعة: الرّابعة، جمعيّة معامل الألوان: القاهرة ٢٠٠٠م.

٤٧. ريد، هربرت، **الفنّ اليوم مدخل إلى نظريّة التّصوير والنّحت المعاصرين**، الطّبعة: الرّابعة، ترجمة: محمّد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف: القاهرة ١٩٦٨م.

٤٨. ريّان، عليّ، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، الطّبعة: الثّامنة، دار المعرفة الجامعيّة: الإسكندريّة ١٩٨٨م.

٤٩. زيدان، جورجي، **تاريخ التّمدّن الإسلاميّ**، (د. ط)، مؤسّسة هنداوي: القاهرة ٢٠١٣م.

٥٠. السّمرة، محمود، **النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر**، الطّبعة: الأولى المؤسّسة العربيّة للدّراسات: لبنان ١٩٩٧م.

٥١. الصّديق، سعيدة أولاد موح، **المنظور في التّصوير الفنّيّ وأثره على الثّورة العلميّة والفكريّة**، الطّبعة: الأولى، دار البداية: عمّان ٢٠١٨م.

٥٢. الضبّيّ، أبو جعفر أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة (ت٥٩٩هـ)، **بغية المتلمّس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، الطّبعة: الأولى، تحقيق: إبراهيم الأبياريّ، دار الكتاب المصريّ: القاهرة ١٩٨٩م.

٥٣. طبل، حسن، **الصّورة البيانيّة في الموروث الشّعبيّ**، الطّبعة: الأولى، مكتبة الإيمان: مصر، ٢٠٠٥م.

٥٤. طودوروف، تزفيان، **الشّعريّة**، الطّبعة: الثّانية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال: الدّار البيضاء ١٩٩٠م.

٥٥. عبّاس، إحسان، **تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب**، الطّبعة: الأولى، دار الثّقافة: بيروت، ١٩٨٣م.

٥٦. _____، **فنّ الشّعر**، الطّبعة: الثّانية، دار بيروت: لبنان، ١٩٥٥م.

٥٧. عبد البديع، لطفي، **عبقريّة العربيّة في رؤية الإنسان والحيوان والسّماء والكواكب**، الطّبعة الثّانية، دار البلاد: جدّة ١٩٨٦م.

٥٨. عبد الوهاب، شكري، **القيم التّشكيليّة والدراميّة للّون والضّوء**، (د.ط)، مؤسّسة حورس: الإسكندريّة ٢٠٠٩م.

٥٩. عبيد، كلود، **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيّتها ودلالاتها**، الطّبعة: الأولى، دار مجد: بيروت ٢٠١٣م.

٦٠. _____، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر**، الطّبعة: الأولى، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات: بيروت ٢٠١٠م.

٦١. _____، **الفنّ التّشكيليّ**، الطّبعة: الأولى، دار الفكر اللّبنانيّ: بيروت ٢٠٠٥م.

٦٢. عتريسي، نايف محمود، **فنّ الرّسم**، (د. ط)، دار الرّاتب الجامعيّة: بيروت ٢٠٠١م.

٦٣. عصفور جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، الطّبعة: الثّالثة، المركز الثّقافيّ العربيّ: بيروت ١٩٩٢م.

٦٤. عطيّة، محسن محمّد، **غاية الفنّ دراسة فلسفيّة ونقديّة**، الطّبعة: الأولى، دار المعارف: مصر ١٩٩١م.

٦٥. العقّاد، عبّاس محمود، **ابن الرّوميّ حياته وشعره**، الطّبعة: الثّانية، مؤسّسة هنداوي: مصر ٢٠١٤م.

٦٦. علّام، نعمت إسماعيل، **فنون الغرب في العصور الحديثة**، الطّبعة: الخامسة، دار المعارف: مصر ٢٠١٠م.

٦٧. عليّ، جواد، **المفصّل فى تاريخ العرب قبل الإسلام**، الطّبعة: الرّابعة، دار السّاقي: لبنان ٢٠٠١م.

٦٨. عيسى، فوزي، **الشّعر الأندلسيّ في عصر الموحّدين**، الطّبعة: الأولى، دار الوفاء: الإسكندريّة ٢٠٠٧م.

٦٩. الغذاميّ، عبد الله، **النّقد الثّقافيّ قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة**، الطّبعة: الثّالثة، المركز الثّقافيّ العربيّ: الدّار البيضاء ٢٠٠٥م.

٧٠. فاولي، والاس، **عصر السرياليّة**، ترجمة: خالدة سعيد، دار نزار قبّانيّ: بيروت ١٩٦٧م.

٧١. فضل، صلاح، **منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ**، الطّبعة: الثّانية، دار المعارف: مصر ١٩٨٠م.

٧٢. فيشر، إرنست، **ضرورة الفنّ**، (د. ط)، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب: مصر ١٩٩٨م.

٧٣. فينتوري، ليونيللو، **كيف نفهم التّصوير؟ من جبوتو إلى شاجال**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: محمّد عزّات، وكالة الصحافة العربيّة: مصر ٢٠٢١م.

٧٤. القرشيّ، سليمان، **صورة المرأة في الشّعر الأندلسيّ**، الطّبعة: الأولى، دار التّوحيديّ: المغرب ٢٠١٥م.

٧٥. قطب، سيّد، **التّصوير الفنّيّ في القرآن الكريم**، الطّبعة: العشرون، دار الشروق : القاهرة ٢٠١٣م.

٧٦. القلماويّ، سهير، **محاضرات في النّقد الأدبيّ**، (د. ط)، دار الهنا: القاهرة، ١٩٥٥م.

٧٧. ليف، تولستوي، **ما هو الفنّ؟**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: محمّد عبدو النجّاريّ، دار الحصاد: دمشق ١٩٩١م.

٧٨. ليفاي، مايكل، **الفنّ الأوروبيّ من القرن السّادس عشر إلى القرن التّاسع عشر**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: فخري خليل، الأهليّة: عمّان ٢٠١٣م.

٧٩. الماكريّ، محمّد، **الشّكل والخطاب**، الطّبعة: الأولى، المركز الثقافيّ العربيّ: بيروت ١٩٩١م.

٨٠. مايرز، برنارد، **الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها**، (د. ط)، ترجمة: سعد المنصوريّ ومسعد القاضي، مكتبة النّهضة المصريّة: القاهرة ١٩٥٤م.

٨١. محمّد، بلاسم ، **الفنّ التّشكيليّ قراءة سيميائيّة**، الطّبعة: الأولى، دار مجدلاويّ: عمّان، ٢٠٠٨م.

٨٢. مختار، أحمد، **اللّغة واللّون**، الطّبعة: الثّانية، عالم الكتب: القاهرة ١٩٩٧م.

٨٣. المقرّي، شهاب الدّين أحمد بن محمّد التّلمسانيّ (ت ١٠٤١هـ)، **نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب وذكر وزيرها لسان الدّين بن الخطيب**، الطّبعة: الأولى، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر: بيروت ١٩٩٧م.

٨٤. المناصرة، عزّ الدّين، **لغات الفنون التّشكيليّة قراءات نظريّة تمهيديّة**، الطّبعة: الأولى، دار مجدلاويّ: عمّان ٢٠٠٣م.

٨٥. مندور، محمّد، **الأدب ومذاهبه**، (د. ط)، دار النّهضة: مصر ٢٠٠٦م.

٨٦. ابن منظور، محمّد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدّين الأنصاريّ(ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، الطّبعة: الثّالثة، تحقيق: اليازجيّ وجماعة من اللغويين، دار صادر: بيروت ١٩٩٣م.

٨٧. نوفل، يوسف حسن، **الصّورة الشّعريّة والرمز اللّونيّ**، (د. ط)، دار المعارف: القاهرة، ١٩٩٥م.

٨٨. هوراس، **فنّ الشّعر**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النّهضة: مصر ١٩٤٧م.

٨٩. هيغل، **المدخل إلى عالم الجمال فكرة الجمال**، الطّبعة: الثّالثة، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة: بيروت ١٩٨٨م.

٩٠. وود، ألنو، **كانط فيلسوف النّقد**، الطّبعة: الأولى، ترجمة: بدويّ عبد الفتّاح، المركز القوميّ: القاهرة ٢٠١٤م.

٩١. اليافي، نعيم، **تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ الحديث**، الطّبعة: الأولى، دار صفحات: دمشق ٢٠٠٨م.

٩٢. النّدوة العالميّة للشّباب الإسلاميّ، **الموسوعة العربيّة**، الطّبعة: الرّابعة، مراجعة: مانع بن حمّاد الجهنيّ، دار النّدوة العالميّة: دمشق ١٩٩٩م.

**الرّسائل الجامعيّة**

- عبد ربّه، ربا، **الصّورة الفنّيّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ مقاربة أسلوبيّة**، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر ٢٠١٠م.
- الغسينيّ، زاهر بن بدر، **علاقة اللّون بالصّورة الشّعريّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ**، رسالة ماجستير، جامعة السّلطان قابوس، ع ٢٠١٣م.

**المجلّات والدّوريّات**

- بلخير، أمّ الخير، **التّجربة التّأمليّة في الشّعر الأندلسيّ دراسة تحليليّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ**، مجلّة قراءات، مجلّد ١٤، العدد ١، ص٧٢٣، الجزائر ٢٠٢٢م.
- حمّودي، باسم عبد الحميد، **مستشرقو المدرسة الإيطاليّة**، جريدة المدى الثقافيّ، العدد ٤٥٧، بغداد ٢٠٠٥م.
- خفريّ، زهراء، **لونيّات ابن خفاجة الأندلسيّ**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد ٩، ص٧٧، إيران ٢٠١٢م.

- راضي، محمّد، **أبجديّة اللغة التشكيليّة ( كيف نقرأ اللوحة)**، جريدة الفنون، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، العدد ١٦، ص٤٧، الكويت ٢٠٠٢م.
- عيسى، راشد، ونضال الشّماليّ، **خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ قصيدة الجبل أنموذجاً**، مجلّة جامعة النّجاح، مجلّد ٢٥، العدد ٨، ص١٩٧٨، فلسطين٢٠١١م.
- محمّد، ويس صالح، **بناء الصّورة الشّعريّة عند ابن خفاجة من الرّؤية البصريّة إلى التّاويل الجماليّ**، مجلّة زاخو، مجلّد ١٦، العدد ٦٢، ص ٤٨٢، العراق ٢٠٢٠م.


**فهرسُ اللّوحات التّشكيليّة**

| عنوان اللّوحة ورقمها | الموقع الإلكترونيّ | الصّفحة |
|---|---|---|
| **السّلطانة** (١/٢) | https://www.researchgate.net/figure/Filippo-Baratti-Die-Sultanin-1872-Hattstein-and-Delius-2000_fig1_357679943 | ٤٥ |
| **نساء الحريم** (٢/٢) | https://www.meisterdrucke.ae/kunstdrucke/Jean-Joseph-Benjamin-Constant/839464/Harem-Frauen.html | ٥١ |
| **منظر لماترهورن** (٣/٢) | https://www.pinterest.ca/pin/691725442520 5/3868 | ٥٦ |
| **أوائل الخريف** (٤/٢) | https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/thomas-coles-journey-atlantic-crossings/. | ٦١ |

| | | |
|---|---|---|
| ليلة مُقمرة (٥/٢) | http://prom2000.blogspot.com/2012/01/blog-post_12.html | ٦٧ |
| جنّة عدن (٦/٢) | https://www.cartermuseum.org/collection/ga.rden-eden-199010 | ٧٢ |
| حصان أسود يرتدي سرجاً إسبانيّاً (٧/٢) | https://www.meisterdrucke.ae/artist/Johann-.Georg-Hamilton.html | ٨٠ |
| الحصان الأبيض (٨/٢) | https://galleriacarosone.com/opera-di-gianni-strino-cavallo-bianco | ٨١ |
| المُفضّلة (٩/٢) | https://www.kentantiques.com/portfolio/rud/olf-ernst-the-favourite | ٨٦ |

**المواقع الإلكترونيّة**


**Barratti, Filippo.**

**https://www.christies.com/en/lot/lot-3806748**

**Benjamin-Jean, Joseph.**

**https://www.galeriearyjan.com/en/benjamin-constant-jean-joseph.htm**

**Cole, Thomas.**

**https://www.meisterdrucke.ae/artist/Thomas-Cole.html**

**De Hamilton, Johann Georg.**

**https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_de_Hamiltonde**

**Ernst, Rudolf.**

**https://www.artnet.com/artists/rudolf-ernst**

**/https://www.kentantiques.com/portfolio/rudolf-ernst-the-favourite**

**Dori, Gustave.**

**https://www.meisterdrucke.ae/artist/Gustave-Dore.html**

**Kuindzhi, Arkhip.**

**https://www.wikiart.org/en/arkhip-kuindzhi**

**http://prom2000.blogspot.com/2012/01/blog-post_12.html**

**Strino, Gianni.**

**https://www.fineartphotographyvideoart.com/2018/12/Gianni-Strino-Supper-At-Emmaus.html**

**Van Gogh, Vincent.**

**http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/expressionism/Vincent-Van-Gogh.html**

**Abstract**

What if the Andalusian poet of nature Ebn-Khafaja was a painter?

What if all of these represented poems were realized visually by the audience so they can see it's details? And if so, for which modern artistic doctrines or school would he belong?

This study aims to reconcile between two kinds of human arts, which are poetry and painting, it focuses on how to deliver the artistic pictures and the way can be shown for the poet and painter, we call both of them as artists but with different tool and style. The introduction shows the strong connection between these different arts (Ancient and modern), the first principle shows the artistic elements which are essential for the represented painting, and the applied poetry, then, the second part shows a comparison between the painter and the poet by the way they deliver the image to the audience, So we can decide which one is more appropriate and better to give a deeper meaning with the a charming sense.

The third part shows the connection between the modern artistic doctrines and schools, and how the principles of these schools agree

with the style of Ebn-Khafaja's poetic image, and which one is more suitable to his artistic style.

This study was made by the integrative approach, which has helped to reach a lot of proven results at the end of the research.

Hebron University

Graduate College

Arabic Language department

# The Plastic Painting in the Poetry of Ebn Khafajah Al-Andalusi (d. 450 AH)

Researcher's Name:

Reham Khalil Harb

Instructor's Supervision:

Hosam Jalal Al-Tamimi

This study was made in order to complete the requirements of obtaining a master's degree in Arabic language and literature.

First semester (2023-2024)