

سيمائية النصّ اللّوني في أقوال العرب: التأنق والتملق

The semiotics of the color text in the sayings of the Arabs: elegance and flattery

نوال زويدي

المعهد العالي للفنون والحرف بقفصة (تونس)، nawelzouidi2021@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/02/24 تاريخ القبول: 2023/02/24 تاريخ النشر: 2023/03/30

ملخص: تجسّدت خصوصية النصّ اللّوني في طرق تناول اللسان لهذه العلامة التي كانت ثابتة في ظاهرها لا تتغير. والمعروف أنّ اللون عامة لا يتعارض مع ماهو مطروح في كلام العرب غير أنّه انطلاقاً من المقاربة السيميائية كما طرحها "رولان بارت" تؤكد أنّ دراسة اللون بمعزل عمّا يُلفظ به قد يُقصر من حقه وقد لا تقدّم الدلالة كما ينبغي. ذلك أنّ اللون يحمل رسائل مُشفرة رجوعاً إلى ارتباطه بكلامنا في وصف الأشياء المختلفة. وهو ما يؤدي إلى اعتباره علامة ذات طاقات إبداعية وإيحائية تُنتج مختلف الصّور الكلامية، تتحوّل على إثره الأشياء إلى أيقونة تكون السّمة الفاعلة في فهم ما يتلفّظ به اللسان. ويهدف البحث إلى تتبّع اللون من وصفه غطاء ووعاء للأشياء إلى صفة مُدللة واعية، ليدخل بالتالي حيز الثقافة الكلامية واستهلاكها. فيكون اللون وسيطاً متميّزاً يربط بين الملفوظ ومُتلقيه رغم اختلاف الاستعمال اللّوني. ويتنهي بنا البحث إلى التأكيد على دور الألوان في الإبلاغ والإفصاح عن خلجات الذات فضلاً على الدور السيميائي الذي تقوم به في تزين الكلام من خلال الملفوظ اللّوني ذلك أنّ العرب تكلمت عن ذوق ودراية عميقة بمدلولات الألوان.

الكلمات المفتاحية: اللون، الأقوال، السيميائية، الدلالة، التأنق، التملق.

Abstract : The specificity of the color text was reflected in the ways in which the tongue took this sign, which was static on its face. It is understood that general colour is not inconsistent with what is in the words of Arabs, but based on the Semitic approach as put forward by Roland Bart, it is asserted that the study of color in isolation from what is said may fall short of its right and may not give proper meaning. The color carries encrypted messages because it relates to our speech in describing different things. This leads to it being seen as a sign of creative and suggestive energies that produces various images of speech, thus transforming things into an icon that is an active feature in understanding what is spoken by the tongue. The research aims to track the color from being described as a cover and a bowl of objects to a conscious connotation, thus entering the space of speech culture and consumption. The colour is a distinct intermediary that connects the

mouthpiece with the recipient despite the different colour uses. The research concludes with the emphasis on the role of colors in reporting and disclosure of self-profiles, as well as the Semitic role they play in decorating speech through the color pulse, because Arabs have spoken of taste and deep knowledge of the connotations of color.

Keywords: color, sayings, semiotics, semantics, elegance, flattery.

مقدمة:

إنّ الألوان مُدركات نشيطة، تبثّنا الدّلالة حيثما استعملت، قولاً أو فعلاً، ليكون المجال مفتوحاً لتأويلات ودلالات أخرى، وكأنّنا نتجدّد معها مع تحدّد كلّ قراءة أو رؤية للوحة مُعيّنة. وهو ما يجعلها تنعّق من حضورها الماديّ لتبحث عن سياقات وإجاءات أعمق وأشمل من مدلولها الرّمزيّ. تتفاعل المفردات اللّونيّة، تحلّ حيز الدّلالة مع كلّ مُتغيّر مع لفظها، تتبدّل اللّغة لتدخل عمق المعرفة وتترك لنا عنان السّفر داخل مجالات اللّسان وكلّ ما ينطق به.

وهو ما آل بكلّ ممارس للألوان، مهما اختلفت بيئته الثقافيّة، إلى التّويع في المصطلحات اللّونيّة منها المباشرة وغير المباشرة، مما يجعل الألوان ثقافة مُتداولة، مُتنوّعة وغنيّة بالمعارف، فهي الّتي تُدرك وهي الّتي تعقل ذواتنا المُعتربة عن عالمها، فتصير همزة الوصل بيننا وبين موروثنا الّذي تعايشنا فيه.

نقول إنّ الألوان مجالات شائكة، غير أنّ مُمارستها له أدوات التحكّم فيها، نخزن بها نفرح ونبكي ونرقص ونُقاتل ونتخمّر بها لنهرب من عالم شائك المعارف وذليل القوى ونتوق عالمها الشعريّ بمختلف التّعالقات بينها. حيث حكايات الأبيض والأسود، تسرد لنا قصص الألوان، صراعاتها وتفاعلاتها، تصوّر طبيعة حسنة ترقّ لها مثلاً ذات الشاعر، فكان يتغنّى بالألوان الجمال، جمال الذات الدّائقة لتزف الحياة، والمثال هنا الهروب من مشيب الرأس لفترات الشباب. وهو الانتقال الخفيّ للحظات الحياة مما يكشف أنّ للألوان حياة خفيّة تنعكس في انفلات اللون من الأسود إلى الأبيض. لعلّنا نُسمّيه تريثاً لونيّاً مُحكما يُصوّر بدقّة انتقال الألوان من حياة إلى حياة أخرى.

لسنا نقصد هنا موت الألوان، فهي الّتي تتوالد من بعضها وتتناسل عن بعضها (المثال هنا ولادة الألوان الثّانويّة من الألوان الأوّليّة)، إنّنا بالألوان نُواجه ألواناً أخرى، وتتكشف أخرى، وهو الحال نفسه عن كلّ لفظ يولد من لفظ ويتنفّس منه أولى مصطلحاته.

لا شيء يُخفي دقة هذه العوالم الألوان، وهو ما جعلها تقتحم كلّ الميادين ولم تعد حكرًا لهذا أو ذاك. والدليل هنا أنّه مُجرّد الخروج عن سلطة شاعرها أو رسّامها أو أيّ كان يُمارسها، تكتسب هذه الألوان دلالة أخرى، وتتجدّد عند كلّ قراءة أو رؤية، وهو ما يُقرّر بتعدّدية الألوان. فلكي نكسب التواصل معها، يجب علينا الإقرار بمبدأ التعدّدية، فالعزلة والخصوصية قد تقتل إبداعاتها وتُميت دلالاتها.

إنّما التي تقبل التأمّل والتأويل والدخول حتّى في منطقة الخيال، ممّا جعلها مثلاً يد الشاعر في صقل أشعاره وكتاباته وذلك مهما اختلفت طرائق مجيئها إلى الشعر. وهذا ما يجعل الألوان في حياتها تمرّ بكلّ المجالات السيميائية، لتخوض معركة مع كلّ الرّموز اللغويّة، ولأنّها تدخل في سياقات ما تُملّيه عليها حقيقة الرّغبة، تتغيّر هذه الألوان من مواقعها. ويكون الشّاعر أو الكاتب أو الرّسام أو الصانع أو الحرفي أو أيّ شخص يمتنّح الألوان معها ذاتا فاعلة بمعنى عليه أن يتشبّث أمام الجميع بالانحراف والانتظار، والمعنى المقصود هو الهروب عن كلّ مُصطلح متداول والانحراف عنه بالدخول في لعبة الدلائل، لتعكس انحراف الأدب بصفة عامّة واللغة بصفة خاصّة في سياقات جديدة مُحكمة، (...) وهي قدرته السيميولوجيّة، قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوّضها، وأن يقذف بها في آلة لغويّة ليس من الممكن التّحكّم فيها، ومُجمل القول، قدرته على أن يُقيم في اللغة المستبعدة ذاتها تعدّدا حقيقيا لأسماء الأشياء¹

هذا ما يجعله يُقيم للألوان تعدّدا في الأسماء والأفعال والأشكال، ذلك أنّ (...) السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يُصنّف اللّسان ويُطهّر اللّسانيات ويُنقي الخطاب ممّا يعلّق من الرّغبات والمعارف والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنّغمات، وكلّ ما تنطوي عليه اللغة الحيّة²

يتولّد إذن عن ذلك ميلاد ألوان جديدة، مُناقضة ومُناهضة للألوان المألوفة، حيث تقترب (الألوان) من ذاتها، وتكون معنيّة بـالـتّين : الأولى وهي أن نعتبر الألوان حالة ظاهرة فيكون كلّ قرينا لها موضوعا يهتمّ بكلّ المعاني الحرفيّة التي تهتمّ بها اللغة، والثانية وهي أن نرى الألوان حالات خفيّة ومُضمرة أي مزيد التعرّية في اللفظ والرّمز والدخول في ذاتيّتها، فكلّ رصد لها يجب أن يمرّ عبر آليّة التّأويل.

يترتّب عن ذلك تكريس كلّ الأساليب لدراسة الألوان مثل التّجاوز والتحليل والإحالة والتأويل، قصد مزيد الدّخول في كلّ الدّلالة الخفيّة التي تحملها الألوان داخلها، فتحضر المعاني في نظام تسلسليّ. وهذا يعني أنّنا مارسنا وحاولنا قهر المسافة التي تفصل بين الظّاهر والغائب عبر آليات متعدّدة، وكأنّنا مارسنا قراءة نيّرة لمصطلحات الألوان، سواء تعلّق الأمر بممارسة كتابيّة أو حرفيّة أو حتّى صناعيّة وغيرها من تجلّيات الألوان، والمعنى الظاهر هو أنّنا أقمنا تقويمًا للدّوق، بالرّجوع إلى الدّلالات اللّونيّة.

يعني هذا أنّ الألوان لا تُولد من تلقاء نفسها ولا تهتمّ بوصف الألفاظ المبتاتية منها والمدللة على معنى وحيد، بل هي فضاء مُتعدّد الأبعاد، تتداخل فيها المعاني بأساليب وتقنيات مُختلفة، لتشكل نسيجاً من الاقتباسات والأفكار التي تنحدر من منابع ثقافية مُتنوعة.

كلّ ممارسة باطنة تُمارسها الألوان تعكس تدفق المعاني عن طريق ألفاظ أخرى أكثر اتّساعاً وتعقيداً، وهو ما يُشبه بالحركة السيمائية التي تولّد المعاني، اعتباراً أنّ قاموسها ليس بالجهاز بل الحركة الباطنية هي التي تتولّى إيجاد تفسيرات من منابع أخرى، ممّا يجعل حركتها لا متناهية وعميقة فتكون كلّ الرموز زائفة.

ومن الواضح إذن أنّ بعض التشويش قد طرأ على الممارسة اللّونية، مهما كان شكل ظهورها وأسلوب تقدّمها، بمعنى أنّ هناك خلخلة مُباشرة للقواعد اللّونية بالخروج عن كلّ المعاني المتوقّعة.

يكون فعل الألوان في هذا السياق امتناعاً عن حصر المعنى وإيقافه، فهي تتبّع الدلالة ترصدها وترقب خيوطها في كلّ لغاتها ومستوياتها.

يترتّب عن ذلك، نوع من الانتقال وتغيير المواقع الذي تمارسه الألوان بحيث (...) ينبغي أن يكون موضوع تفكير وأعمال نظري لا يثق بنفسه أكثر من اللازم.³، وهنا نعي أنّه وجب التّظر إلى واقع الألوان من زاوية أخرى ومزيد مراجعته. فليس كلّ ما يأتي به اللون لونا، هناك معان خفية قد تفعلها السيميولوجيا "منفلة فعالة"⁴، تُساعد في فهم الواقع "فتشغل كرسيّاً مُتحرّكاً بهذه الدّار، وتلعب دورها في جميع المعارف كما هو الشّأن بالنسبة إلى كلّ دليل في كلّ خطاب".⁵

هذا ما يجعل من الألوان في مُهمّة سيميائية بحثية، تضطلع بالإتيان بكلّ حديث عليها وجديد، تُزيّن كلّ النصوص. فتقدّم صورة جميلة غير مألوفة، ممّا يجعلها ترتقي وتعيش مهما اختلفت الحضارات والثقافات المتعاقبة على هذه الأشكال اللّونية في كلّ أساليبها وتقنياتها، كتابة أو فعلاً.

(I) - النصّ اللّوني بين الحقيقة والمجاز:

1- تعدّد صيغ الألفاظ الدّالة على الألوان :

تعدّدت استعمالات الألوان واختلفت طرق مجيئها للدلالة، فتعدّدت الألفاظ المدللة عليها، فكانت لها صيغا فعلية وأخرى اسمية، لكنّ الصيغ الفعلية أكثر من الصيغ الاسمية عدداً وأقلّ حتى منها استعمالاً. ذلك أنّ الأفعال المدللة على الألوان وردت في الأوزان المزيّدة والمجرّدة.

فالأوزان المجرّدة التي تردّ عليها أفعال الأوزان وزنان يتمثّلان في :

1- فَعَلَ: (فَعَلَ يَفْعَلُ) مثل القول أَدَمَ يَأْدُمُ أَدَمَةً وقول كَدَرَ - صَدَأَ وَحَمَرَ. حيث يدل الفعل على الأحران والعلل.

2- فَعَلَ: ذلك أَنَّ الألوان لا تقتصر على صيغة فعل فحسب، بل قد توجد على هذا الوزن لثدلل على الغرائز، لأنَّ ذلك يُعد خروجاً عن الأصل. وأصلها الوزن الأوَّل فَعَلَ، كأن نقول أَدَمَ يَأْدُمُ، نقول أَدَمَ يَأْدُمُ. أما الأوزان الفعلية المزيدة تتفرَّع إلى :

1- افْعَلَّ الأكثر وروداً ليدل على قوَّة اللَّون مثل : ابيضَّ - احمرَّ، واحمَّاراً... وقال رضيَّ الدِّين " أمَّا افْعَلَّ فالأغلب كونه للون أو العيب الحسِّي اللازم"⁶

2- افْعَالٌ : وقد وردت لتمييز هذا اللَّون عن الآخر، ونستدل بقول رضيَّ الدِّين: "(...) وافْعَالٌ في اللَّون والعيب الحسِّي العارض وقد يكون الأوَّل في العارض والثاني في اللازم (...)"⁷

"أي ومنها: أَفْعَالٌ، بزيادة همزة الوصل والألف رابعة بين الألف واللام المضغفة، (...) وهما للألوان نحو: احْمَرَّ واصْفَرَّ، وهذا احمرَّ واصفَرَّ لونه، والفرق بينهما، أَنَّ أَفْعَالٌ يكون للون غير الثابت، ولهذا يُقال جعل يَحْمَرُّ مرَّةً ويَصْفَرُّ أخرى، وافْعَلَّ للون الثابت، ولا يكون كلٌّ منهما إلَّا لازماً"⁸.

ويُعَلَّل الحريري ذلك بقوله : " ويقولون من هذا النوع أيضاً: قد اصْفَرَّ لونه من المرض، واحمرَّ خده من الخجل، وعند المحققين أَنَّهُ إِنَّمَا يُقال اصْفَرَّ واحمرَّ ونظائرهما في اللَّون الخالص، الذي تمكَّن واستقر وثبت واستمر.

فأما إذا كان اللَّون عرض لسبب يزول، ومعنى يَحُولُ، فيقال فيه : اصْفَرَّ، احْمَرَّ لِيُفَرِّقَ بين اللَّون الثابت واللَّون العارض وعلى هذا جاءني الحديث فجعل يَحْمَرُّ مرَّةً ويَصْفَرُّ أخرى " ⁹.

ومن المزيد أيضاً ما يُقال فَعَلَ مثل يَبِضُّ، حَمَّرَ. كما يُقال افْعَوَعَلَ للتأكيد والمبالغة كأن نقول : اخضَوَضَرَ، ويُمكن القول إنَّ الألوان تشترك في مبدأ البحث عن دلالات أخرى بتعدد الصيغ والتصاريح التي تبحث في الدلالة على صفات في الأشياء، يُدَمِّ بعضها ويَحْمَدُ الآخر منها. وهذا ما جعل الألوان في تعابير العربي مُلحقة بصفات مبنية وفق صيغ وصفات مختلفة أوزانها تتفرَّع وتولد عن الأخرى.

أما صيغ المصادر التي وردت عليها الألوان كانت بصيغة الفُعْلَة، مثل الحُمرة، الصُّفرة، والخضرة، والزُّرقة، ومنها ما جاء بصيغة فُعُولَة مثل الصَّهْوَة والحُمُورَة، ومنها أيضاً على صيغة فَعَال كأن نقول البَيَاض والسَّوَاد، "كما حكى سيبويه قال: وفعل اللازم (...). وفي الألوان والعيوب نحو سمر وأدم على سمره وأدمة، وفعل نحو كرم على كرامة غالباً، وعظم وكرم كثيراً، أقول: قوله 'وفي الألوان والعيوب' هذا الذي ذكره هو الغالب في

الألوان، وإن كانت من فعل بضم العين أيضاً، وقد جاء شيء منها على فعل كالصّدأ والعيس (بياض يخالطه شيء من شقرة، وقيل: هو لون أبيض مشرب صفاء في ظلمة خفيفة. والعيسة بكسر العين فُعلة بضم الفاء على مثال الصُّهبة والكُمّة والحُمرة والصُّفرة، لأنه ليس في الألوان فُعلة بالكسر، وإنما كسر أولها لتصح الياء كما كسرت الباء في بيض لتصح الياء)، وأما العيسة . بكسر العين . فأصلها الضمّ، كُسرت للياء، وقد جاءت الصُّهوبة والكُدورة (الصهوبة والصهبة والصهب: حمرة في الشعر، وقيل: أن تكون أطراف الشعر حمراء وأصولها سوداء)، قال سيبويه: قالوا: البياض والسّود تشبيها بالصّباح والمساء لأنهما لونان مثلهما¹⁰ ومن المصادر الأخرى افعيلاً من افعال مثل احميرارا (مصدر احمّر)، وافعلال (مصدر افعلّ) كأن نقول احمرار.

ووردت الألوان كذلك في صيغ المشتقات، صيغة اسم الفاعل مثل أبص، ناعج، وحالك وذلك للدلالة على حدوث الصّفة دون معالجة مثل محمّر ومصفّر. وللدلالة على شدة ثبات الصّفة كانت الصيغ مبالغة في اسم الفاعل منه : فَعِيل وفَعُول : مثل خضور- خضور.

كما يُصاغ من الألوان مصادر صناعية تأتي من الألوان الأصلية، كأن نقول سُوداوية، بِيضاوية ، وعن الألوان الفرعية نقول رمادية، وبرتقالية، وبنفسجية. ولتدليل على المبالغة ترد الصفة بزيادة "ياء النسبة" للاسم المنسوب كقول أحمريّ. وحتى يُدلّل اللون على التّفضيل، فإنّه يرد على صيغة أفعل كقول ما أحمره، ما أسوده، ما أبيضه. أمّا ما صغّر عن اللون دليل على أنّ اللون غير تامّ ولم يأت على وجهه الأكمل، مثل "كميت" لون بين السواد والحمرة : و "احمير" على وزن "افيعل".

وتبقى أسماء الألوان عديدة منها ما هو قابل للتصريف، منها أفعال وأسماء مفعولين مثل :
- الحُمرة: احمّر الشيء فهو أحمر وهي حمراء.
- الأدمة :أدم فهو آدم وهي أدماء.

والأسماء الأخرى غير قابلة له، لا يُؤخذ منها فعل أو مشتق أو حتى مصدر مثل :
- الأرجوان، والجريال، والعوهق.

تأتي إذن سيميائية الألوان من خلال هذا التنوّع في اللفظ، والصيغ والمصادر، فلم تقترن سيميائية الألوان باللفظ كما هو ثابت، فهي تطول كلّ حدث غير ثابت ومتغيّر في الملفوظ، ذلك أنّ أقوال العرب لم تبقى

عند حدود الرّمز ودلالته الأولى، فالمسألة أوغل من ذلك، كلّ لفظ يتغيّر حسب موقع التعبير والمقصد التي استدلل عليه.

فمثلاً صفة أحمر اللون يتغيّر حسب الصيغة والوزن الذي سترد فيه، وهذا ما سيجعلنا نقف عند تدلال الألوان وأهمّ الصفات التي ستوجد في حقله، فالألوان إذن إذا كانت صافية نقيّة نقول عنها: ناصعة، ونصيعة، وفاقعة، وعاتكة، وجريالة، وقهد وبهم ومصمت و صمت و صتم و صموت، كأن نقول جَرَمَ اللون وساذج أي صفا وهي صورة من صور تعدّد الدلالة في المعنى الواحد، وتعدّد الدلالة شرط من شروط قيام السيميائيات. مثل اللون المشرق البراق الخالص والزاهي تتغيّر الدلالة على هذه الصّفة فنقول هو لون أنور، وتوهّج و تألّق وورف و بضّ و أسفر.

أمّا الصّفاء من اللون فهو لون بضّ لأنه يتأثّر بأيّ شيء وهذا اقتران الدلالة بصفات خارج حقل اللون، أمّا القُبْح من اللون مُدَعَّر و مُدَعَّر والثقليل من الألوان هو عاميّة.

وفي تغيّر اللون و تحوله، تبدّل الدلالة والصفّات لنقول هو لون شحب، وثّق، وتمع واستثّع، ونُطع أي تغير و ذهب أي السّتهم ، فكأبي الألوان هو ما عليها من غبرة، فإن ذهب صفاؤه نقول كمّد، وإذا مال للسواد فهو لون مُدَمّي و كتيب.

2- الألوان وانزياح المعاني:

مثّلت الألوان إذن منهل الدلالة، ليست صورة لشيء ملوّن أو غطاء الأفعال أو اللّوحات، هي ألفاظا تتغيّر بتغيّر حال الموصوف، فالعرب مثلاً تقول النمش، والكلمة هنا تصف حالة الوجه، والحالة فيها حضور أكثر من لون، أي نقاط بيض وسود مثل معنى البرش وهي نقاط حمراء وسودّ.

وحضور الألوان في الكلمة الواحدة هو دليلاً على دقّة اختيار اللفظ وما اتفق عليه من موروث ثقافي وحضاري مثل قولنا: قطّة رقطاء : سواد يشبه نُقط بيض، والبلق يعني البياض في أي لون كان. وفي اختلاط الأحمر والأصفر نقول تماويل. والتّعبير في الأمثلة عديدة وأهمّها : فلان مُبرقش والبرقشة تعني تنقيش بألوان عدّة. ونقول عن خلط اللون بآخر وشي و مُقَاناة، وما كان خليطاً من لونين مُشَيخ، ومُشَيط وأشكل، و بصفة عامّة التّخليط دُغمرة.

وفقه، تمثّل الألوان زينة المعنى، عنها يتجلّى المغزى أو المعنى¹¹، ولسنا نقصد هنا بالمعنى كلّ ما هو وتري من موسيقى وإيقاع ونغم وطرب، المعنى في بحثنا هو المجال الذي عنه تتدفق المعاني، بمعنى إغناء لغة أي إدخال كلمات ومعاني جديدة فيها. المجال الغنيّ بالدلالة وسيميائيته تتحدّد بتنوّع غناها. فالغني¹² هنا هو

غنى المعنى ووفرته من الكلمة الواحد حيث تتفرّع تأويلات كثيرة واحتمالات عدّة، ممّا يؤكد أنّ الدلالة لا تلبت على معنى وحال واحد. ففي سياق الكلمة الواحدة تحضر كلّ المعاني والألفاظ، كأن تتحدّث عن البياض فنقول عنه : الأدمة، والهجانة، والحجللة، والكنّة، والاكتنان، الحواري والوضح. كما تستعمل بعض الألوان لتدلّ على البياض فالعرب تجعل من الحمرة بياضا، فيقولون للمرأة البيضاء حمراء، ودعيت السيدة عائشة رضي الله عنها بالخمراء لبياضها.

ذلك أنّ العرب اذا أرادت بياض اللّون تقول أحمر، فالبياض ليس بياض اللّون وإنّما الأبيض هو النقيّ الطاهر من العيوب، وهو بحث في الصّفة الغائبة من اللّون في الشيء، ممّا يجعل اللّون يخرج عن مسار دلالاته وهو المجاز لما يُحوّله له التأويل من الخروج بالمعنى إلى سياق أرحب من دلالاته الأولى، من ذلك استعمال الأبيض في ألوان الناس.

فسيمائية الألوان تنبني على مختلف الألفاظ المتواترة في حضرة اللّون. فهي (...) "ليست تأويلا، فهي تصوّر أكثر ممّا تنقب إنّها via dipome وليست via dile vare، أمّا موضوعاتها المفضلة فهي النصوص التي ينتجها الخيال: إنّها الحكايات والصّور، والتعابير، واللّهجات والأهواء، والبنيات التي تتمتع في ذات الوقت بمظهر الإحتمال وعدم يقين الحقيقة، من الممكن أن أسمى السميولوجيا مجرى العمليّات الذي يمكن عن طريقه - بل ونرجو - الاستمتاع بالدليل كما لو كان لوحة فنيّة بل وهما"¹³

وعدم يقين الحقيقة هنا يعني تغيّر دلالات اللّون الذي يخرج من هويّته ليصف شيئا مُخالفًا، وهو الحال مثلا مع اللّون الأبيض الذي لم يعد بياض اللّون بقدر ما صار سمة لأوصاف ونُوعات أخرى. وهو ما حوّل لنا اعتبار الألوان دليل بحث تُرغمنا العودة إليها بقديمها وحديثها والانكباب أكثر على الممارسات الدالة تعقيدا، والمقصود هنا اختلافاته اللفظية لتحوّل الدلالة، ذلك أنّ "الدليل ينبغي أن يكون موضوع تفكير وأعمال نظري يثق بنفسه أكثر من اللازم"¹⁴، وذلك هو الشرط الضّروري لوجود دلالات أخرى للألوان، وكأنّنا نبحت عن الدلائل عن طريق دلائل أخرى.

ومثالنا على ذلك تغيّر دلالة اللّون الأبيض بمُجرّد أن يصير نقيّا، تبدل كلماته فلم نعد نقول أبيض بل إنّنا نحكي عن المهرة، والغريّة، والفقع، واللّهب، وناصع، وصرح، ونعج، وناعج ويقال أبيض ذُرّاني، والمهقة، ولياح، ودُمُغ، كما أنّ البياض النّير يصير أبيض وأبص ووبّاص، ودبسق، وزهرة و دُلامص، أمّا إذا كان غير نقيّ فهو أعقر وأفضح ، أمّا الذي به كُدرة فهو قُمرة، وغُبسة، وقهد وقهب.

كما أنّ الدلالة تتبدّل في اقتران اللون بالجنس، فالرجل الأبيض أحوري وإذا شاب هو عَرَنُوق، ووضّاح، أما المرأة البيضاء فهي مكدوبة وزهراء ونقول خُرْغوبة إذا اجتمع البياض مع الطول واللّين. اقترن اللون بأوصاف إيجابية وفيها السلبية ثابتة، لا تاريخية ولا جسدية، جعلت الدلائل مُعاينة خاصّة ومُعاشية مباشرة لحياة العرب وتلفّظهم حفاظا على الإرث الثقافي والحضاري التي تعايشت مع الألوان ولازمتها في البحث عن كلّ الباقيات المشحونة رمزا ودلالة.

كما أنّ هذا التنوّع اللّغوي للون الأبيض لم يخف اختلاف دلالاته مع الحيوان، فالفرس الأبيض هو وضّاح، وقرطاس (ما خلّص بياضه من السواد)، وناصع إذا خلّص سواده، وأضحى (الأزرق)، والجمل الأبيض حضّار، وأدم، وأعيس، والأنثى منه عيساء وأدماء، أما الكبش الأبيض الساجسي والظبي الأبيض أزهر والحية البيضاء ريم. وتبقى الأمثلة عديدة لحضور الألوان، ففي الطبيعة نقول الحبل الأبيض أعبل وحشاء والصخرة البيضاء عبلاء، أما الأرض البيضاء فهي وتيرة، وطناء، والحصى الأبيض فهو مَرَو، والرخام و النهاء.

II- الغنى اللفظي في اللون:

ساهم الغنى اللفظي في اللون الواحد في جعل السيميولوجيا تبحث في فنون التّفنُّول (القول) فكلّ لون وقعة يختلف حسب الموقع الذي يحتله (طبيعة، ورجل، وامرأة، وحيوان، ونبات، وطعام...) فيجعل له ذلك صفات عدّة لكلّ خاصيّاتها، فيغدو من هذا المنطلق السيميولوجي (الباحث في السيميولوجيا) "فنّانا (...)"، إنّه يُعامل الدلائل كما لو كانت خدعة واعية فيلْتَدُ بفنتتها ويُمكننا من التلذّذ بها وفهمها. فالدليل على الأقلّ الذي ينظر إليه السيميولوجي هو دوما فوريّ، تطبعه البدهة التي تبهر الأعين كاندلاعٍ للخيالي¹⁵ ومن هذا الجانب صار اللون موضوع استهلاك، ذلك أنّ جودته تكمن في هذا الاختلاف في سياق الاستعمال، فينظر إليه باعتباره عملا وإنتاجا وممارسة في القول واللفظ. وهذا يعني أنّه يتطلّب متّا أن نحاول قهر المسافة التي تفصل بين اللون عن سياقه الاستعمالي وكأنّنا نستجلي موضة اللون في التلوّن حسب لفظه والمواد التعبير عنه، فضلا عن معناه الحرفي. فكان المجاز أهمّ الوسائل التي استعان بها العربي في التّعبير عن ألوانه وإقحامها في الحكايات، والأساطير والأمنيّات حتى تعكس رغبة قويّة ومُعبرة عن واقع يعيشه على طريقته الخاصّة.

1- الاحتمالات الدلالية في اللّون الأبيض:

يمثل اللّون لذة خالصة مهما كانت درجته المتحرّرة من كلّ حكم مسبق، فيكون المجال للتعبير المجازي، كما هو الحال مع اللّون الأبيض، كأن نقول بيّضَ الإناء بمعنى ملأه وفرغه، كلمة بيضاء أي حسنة وصوت أبيض بمعنى مرتفع، اليد البيضاء أي التي لا تمّ والحجّة، و نقول فلان وجهه أبيض أي نقيّ لونه.

والأبيض في استعمال العرب هو السيف والفضّة، وباضت السماء أي أمطرت بردا كثيرا. وتبقى الأمثلة عديدة لتعكس أنّ العرب أولت الألوان مكانة هامة في فنون قولهم، فتفننوا في إلقاء الكلمة، لتزُد سياقاتها إلى دلالات أقوى تلج كلّ مجالات حياتهم وتعكس شفافية علاقتهم ببعض، كأن نقول بايضي فلان أي جاهرني في بياض النهار أو بايضي فلان فلانا، وفاقه في البياض، كما نقول لا يُزَايل سواي بياضك أي شخصي شخصك.

وفق ذلك مثل اللّون فضاء تغلب فيه لغة عن أخرى، ممّا يعكس شفافية العلاقات اللّغوية للّون، فتروج فيه لغات وأفكار أخرى لتعبّر عن سياقات أخرى. فلا يُشكّل ذلك بالضرورة نظرية الألوان ولا يعود إلى تصوّر ألفناه فيها. ممّا يعكس أنّ هذه النّظرية التي تخصّ الألوان لا يمكن أن تُقعّ بعرض لمختلف الصّفات الزّامة فقط. فوضع الألوان موضع شك يدخل في تصوير الفضاء الاجتماعي والثّقافي والحضاري الذي تقع فيه، فيدخلها في نظرياتها بالممارسة الفعلية للّون، فضلا عن جانبها الحرفي.

حيث للفنان طرائق الاستمتاع بلّذة اللّون وللمتلكّم أيضا مُتعة خاصّة في اللفظ الذي يكسبه اللّون دقّة التعبير ومُتعة الاستمتاع إلى كلّ كلمة أو جملة أو صفة ارتبط بها، حتى يغدو الفهم مستعصيا. فنبحث في دلالات أخرى مرجعها ثقافيا وحضاريا. وتلك هي غايات السيميولوجيا بحث حتى أعماق الدلالة، لا الوصف الجاهز ولا الاستعمال البسيط مركز اهتمامها. كلّها آثارا قديمة ابتعدت عنها لتبحث وتُجدد آلياتها بالعودة إلى الأصل والمساءلة الجيدة والنّيرة. فالألوان فنّ اللّسان في اختيار الكلمات لتحقيق الامتياز والتدليل الجليّ، ذلك أنّنا مازلنا نعود إلى إرثنا الثّقافي والحضاري في دراسة الألوان بما في ذلك حديث العرب وتحديثهم بالألوان.

فكلّ عربي يتحدّث بالألوان حديثا خاصا، لبقًا ومُنمقا، يمدح ويضايق ويتفاخر ويُعيّب ويصف، كلّها فنون للألوان بحذق الكلمة وبحكمة دقيقة المعنى يلج التعبير ذاتنا فيغدو الفهم واضحا. يقترب اللّون وفق ذلك من مسار شبيه بالنص التعددي الذي يُريد القراءة ويحتمل التأويل ويُنادي مُتلقيه لمزيد تفعيل القراءة واستعراض أفق من الدلالات.

"فلا يعني هذا فحسب أنّه ينطوي على معان عدّة، وإّما أنّه يُحقّق تعدّد المعنى ذاته، إنّّه تعدّد لا يؤوّل إلى آيّة وحدة، ليس النّصّ فضاء لوجود المعاني، وإّما هو مجاز وانتقال بناء على ذلك فلا يُمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرّاً. وإّما لتفجير وتشثيت. ذلك أنّ تعددية النّص لا تعود للتباس محتوياته، وإّما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكوّن منها (...) " ¹⁶

وهذا ما يُمثل مسار الذي ينتهجه اللّون في طريقه للدلالة. فيحصل الاختلاف والتنوّع ويعود ذلك إلى أنّ العرب توسّعت في استعمال الألوان، فسمحت باستخدام الأزرق بمعنى الأبيض والأخضر، وإطلاق الأصفر والأخضر على الأسود، وإطلاق الأحمر على الأبيض، وانتقلت بها من الدلالة الحسيّة اللّونية إلى الدلالة المعنويّة والمجازيّة، كالسود والحُمْرة والزُرقة والسُمْرة، فضلا عن دلالتها اللّونية فهي كذلك ضنك وشدّة، مثل الموت أحمر والسنان أزرق والعام أسمر. أمّا الحُضرة للدلالة على الطراوة والخصب والإتساع والريّ فنقول السماء خضراء، والبحر أخضر والكتيبة خضراء إلى غيره من المعاني الأخرى.

ويعود هذا الاختلاف إلى رؤية الشيء في مواضع عدّة بمُختلف الألوان كأحد أسباب هذا التّداخل، مثل الماء إذا تغيّر يكون أزرق وأخضر وأسجر وأبيض وذلك حسب تغيّر مواده وطُرق حفظه رغم أنّ لا لون له. كما لتأثير الضوء دورا مُهمّا في تغيّر رؤية الألوان، التي تتغيّر ولا تبقى على هيئتها في كامل فترات النّهار، وتبدّل بتبدّل درجة وشدّة الإضاءة الساقط عليها " فتدل هذه الحال على أنّ الأضواء القويّة قد تظهر كثيرا من المعاني التي في المبصرات، وأنّ الأضواء الضعيفة قد تُخفي كثيرا من المعاني التي في المبصرات " ¹⁷

كما " نجد أيضا الأجسام البيض الكثيفة إذا أشرق عليها ضوء قويّ ازدادت بياضا وإشراقا عند الحسّ، ونجد الأجسام الكدرة الألوان إذا أشرقت عليها الأضواء القويّة ضعفت ألوانها وأسفرت. " ¹⁸

"وتدل هذه الأحوال التي تظهر في الألوان على أنّ الأجسام المتكوّنة إمّا يُدرك البصر ألوانها بحسب الأضواء المشرقة عليها. " ¹⁹

ويعود تغيّر الألوان إلى عوامل أخرى وهي رؤية الشيء الواحد في مواضع عدّة بألوان مُتعدّدة، كما يقول الجاحظ: "الماء يرقّ فيكون له لون ويكون عمقه مُقدّرا عدلا، فيكون له لون فإن بعد عَوْرُهُ، وأفرط عمقه رأيتُه أسود" ²⁰

" ويختلف منظره على قدر اختلاف إنائه وأرضه، وما يُقابله. فدّل ذلك على أنّه ليس بذي لون، وإّما يعتريه تخيّل لون ما يُقابله ويُحيط به، ولعلّ هذه الأمور إذا تقابلت أن تصنع في العين أمورا فيضنّ الإنسان

مع قرب المجاورة والالتباس، أنّ هذه الألوان المختلفة إنّما هي لهذا الماء الرائق الخالص، الذي لم ينقلب في نفسه، ولا عرض له ما يقلبه "21

ويُفسر الجاحظ التداخل في لون الماء فيقول: "فتجد الماء جنسا واحدا، ثم نجد ذلك الجنس أبيض إذا قلّ عمقه، و أخضر إذا كان وسطا، و أسود إذا بُعد غوره."22

تلك هي أبرز حالات الألوان، الأولى تعود إلى الثقافة والبناء الحضاري والمفهومي لمصطلح اللون، والآخر هو ضياع اللغة بضياع مفهوم مُحدد لهذه الألوان، يجعل اللفظ يتغيّر وينبني على جملة من المتضادات ممّا يجعل "الألوان تتفاسد وذلك شائع في كلّها وعام في جميعها، فاللبن والحبر يتفاسدان ويتمازج التراب اليابس والماء السائل، كما يتمازج الحارّ والبارد والحلو والحامض. فصنيع البياض في السواد، كصنيع السواد في البياض. والتفاسد الذي يقع بين الحُضرة والحُمرة، فبذلك الوزن يقع بين البياض وجميع الألوان."23

وكما ذكرنا يبقى اختلاف الضوء على الأشياء ودرجة إضاءته هو ما يخلق مجالات شاسعة من حقول لونية، "وقد رأينا إنّ لبياض مِيتاع، مُفسد لسائر الألوان، فأنت قد ترى الضياء على خلاف ذلك، أنّه إذا سقط على الألوان المختلفة كان عمله فيها عملا واحدا، وهو التفصيل بين أجناسها، وتتميّز بعضها عن بعض، فيُبيّن عن جميعها إبانة واحدة، ولا تراه يخصّ البياض إلّا بما يخصّ بمثله في السواد، ولا يعمل في الحُضرة إلّا مثل عمله في الحُمرة، فيدلّ ذلك على أنّ جنسه خلاف أجناس الألوان، وجوهره خلاف جواهرها، وإنّما يدلّ على اختلاف الجواهر اختلاف الأعمال، فباختلاف الأعمال واتفاقها تعرف اختلاف الأجسام واتفاقها."24

2- التّوريات والمُحسنات اللفظية في اللون الأسود:

تختلف الألفاظ وتتواتر عن جنس اللون الأسود وتتحدّد صيغ غريبة وفريدة في القول والخيال فعنه نقول: دُهمة، دلام، الحمة، حلکم، حُضرة، بَغس، الدّعج، الطّيس أمّا إذا كان شديدا فهم فاحمّ وقاحمّ وقاتنّ وحالّ وحانكّ وغذافيّ وغرايّ وعلجّم وحلّكوکّ، غيهبّ وغريّبّ أمّا الصّافيّ منه فهو أسود دجوجي.

وتبدو الألفاظ هنا غريبة لا صلة لها باللّون، حيث تنتفي صفة اللون الأسود ليكون لفظا قد يُعبّر ليُوصّل دلالة أكثر معنى، فنستعمله لجميع المقاصد والمعاني، ولم يعد المغزى من اللون ذلك الرّمز الذي يُصوّر المادة، بل الأسود لونا يتغيّى سيميائية شفافة تعكس جميع الصوّر، صورة الشاب الأدعج و صورة الشعر الأسود والذي نقول عنه أدّعج والمرأة دَعجاء، أمّا سواد الشعر المتراكب فهو عرنكسّ. ولا تتشابه المعاني في حضرة السّواد، فالاختلاف هدفها والتعدد غايتها.

وهذا ما يُبيّن أنّ اللون ليس فقط قطعة من مادة، بل هو يشغل حيّزاً في فضاء الفكر ليكون لفظه حقلاً منهجياً، ذلك أنّ الأوّل (قطعة من مادة) يُشار إليه، أمّا الثاني (اللفظ) فيُبرهن عليه ويُحدّث عنه وفق بعض القواعد أو حتى ضدها.

فاللون تتناوله اليد، في حين أنّ التّلفظ به تتناوله اللّغة، ومعنى آخر نقول اللون لا يُعرّف نفسه إلّا داخل عمل أو إنتاج، لا إمكان له للتوقّف، أي أنّ حركته المكوّنة هي العبور والاختراق، اختراق معنى الألوان من حيّزها المادي إلى حيّزها الدلالي واللّغوي، ممّا يجعل المتكلّم يتفتّن في خطاباتها. هذا الإجراء هو ما يحملنا إلى التفكير في أنّ اللون يُوجد على حدود قواعد القول به (أي هذا اللون أحمر فهو يُشير إلى الحُمْرة). ومعنى هذا أنّ اللون يضع نفسه وراء حدود الرأي السائد ليُتصوّر باعتباره بدعة خارقة يخرج عن حدود الآراء المألوفة والسائدة.

وفي تاريخ العرب وكلامهم احتفال كبير بوزن الكلمة واهتمام بالغا بسميائية اللون، فهي تتكلّم اللون لا لتصف قطعة مُزيّنة، الصّفة تُفقد لتولي اهتماما بدلالات أخرى، من ذلك قولها الأسودان والقصد، التمر والماء أو الحيّة والعقرب.

أما كلمة السّودان فمعنى الأوّل هو شيء أسود وشيء أسود، أي صفتان من السّود لكنّ العرب أبلغ لأنّها وصفت بالكلمة شخصين يلتقيان في الليل ولا يعرف أحدهما الآخر. والمجاز في كلامهم أتاني كلّ أحمر وأسود أي كلّ أبيض وأسود عمّامة الناس، وكلّمته فما ردّ عليّ سوداء وبضياء أي أية كلمة، واليد السوداء هي يد منّانة. وقلب أسود هو الشرير من الناس، وهذا ما يجعل اللون يدخل في دلالات جديدة فنكون أمام خيارين، إمّا أن نعتبره ظاهراً فيكون التّعامل معه يهتمّ بالمعنى الحرفي أي فقه اللّغة، وإمّا أن نعتبره مُضمراً خفياً وعندها ينبغي التّنقيب عنه.

فيصبح اللون تأويلاً داخل حضارة وثقافة مجاله العلامة والدليل، كأننا نتحدّث عن لون تمّدي مجاله هو مجال الدّال، لكن ليس الجزء الأوّل من المعنى (الدال) أو حامله المادي، بل هو الذي سيأتينا بعد حين. غير أنّ تواصل الدّال في حياة اللون واستمراره لا تعني عجز اللّسان عن التّعبير عنه، وإمّا هو انعكاس لفكرة توليد دائم للدّال أي تسلسل دلالات عنه.

فكلّ تداع، تجاوز وإحالة إمّا هي إفصاح عن الطاقة الرّمزية التي لا تُعرف الانغلاق. وعلى هذا الأساس يكون اللون منظومة لا نهاية له ولا مركز، فهو حركة تسلسلية للتّداخل والتغيّر. فكلّ الألوان تكاد تُدرك كلّ واحد على حده، بما أنّها تخضع لقواعد معرفية، بيد أنّ المزج بينها مُتفرّدا وهو ما يخلق التحوّل في اختلافها

لتكون نسيجا من الإحالات، الأصداء والاقتراسات، بمعنى إعادة نظر عميقة في الألوان بتفكيك المعاني حتى لا تبقى واحدي النظرة بالانفتاح على التعدد وتكون أمام شبكة من دلالات الألوان من حيث الاستعمال.

III - الحالات اللّونية: من العلامة إلى الدلالة:

1- الاستعمال اللّوني وتدفق المعاني:

نرى إنّ الألوان مجالات شائكة مُجرّد اختلاف الدلالة تختلف الألفاظ وتنوّع مثل اختلاف الأساسية عن الثانوية، وهو ما جعل ابن سيّدة يُشير إليها (أي الثانوية من الألوان) إشارات عابرة جعلتنا نُدرك مدى الغموض الذي حصل في معاجم الألوان وألفاظها. فكان اللّغويين القدامى يمتلكون إحساسا بوجود ألوان أصولا وألوان فروعا، جعلهم يفرقون بين لون وآخر ناتج عنه، كما لا يُمكننا التغافل على طرائق استخدام الألوان، التي بدورها تُنتج ألوانا تختلف عن بعضها، فهناك استخدام مباشر وآخر غير مباشر.

يُفني الاستخدام الأوّل ويُعزز اللفظ الخاص باللّون ذاته، مثل الأسود والأحمر والأزرق، فضلا عن المشتقات اللّونية التي يُوردها في مجاله مثل اصفرّ وصفراء إلى غيره من المشتقات اللفظية الأخرى.

أمّا الاستخدام الثاني وهو غير المباشر، فنحن معنيون بالإتيان بلفظ آخر ولكنه يدل على اللون الأوّل، كأن نقول اللّيل في تصوير لّلون الأسود، والصّبح للدلالة على اللّون الأبيض، أو نقول نور وظلام للتعبير عن الأسود والأبيض.

ويُجسّد هذا الاستخدام غير المباشر على استحضار صور الألوان بفنون بلاغية تتمحور حول آليات التشبيه، الكناية والاستعارة، وهي مجالات دقيقة ومُعبرة تُثير صورا أوسع وأكبر من الاستعمال المباشر للفظ. مثّلت تلك آليات الفنّان والشاعر، الاستعانة بالألوان في تعبير دقيق وصريح عن مواقف وحالات تمسّ المشاهد أو القارئ.

ذلك أنّ " اللون يُثير اهتمام الشعراء، ويُخرج قصائدهم لوحات فنيّة لتصوير التجربة الإنسانية في عالم الشعر. هكذا تُوظف الألوان للإغناء والتأثير، إذ تشدّ انتباه القارئ وتنال إعجابه. إذ تبرز الشعر أكثر طرافة وجمالا" ²⁵

على إثرها كان لاستعمال الألوان تنوّع وتعدد حسب الموقف الذي سيرد فيه أو الصورة التي سيُجسدها ويلبسها، تعود في مجملها إلى الظروف الحضارية، الثقافية، الدينيّة وحتى النفسيّة التي يعكسها مُستعمل اللون.

وفي عالم الشعر مثلاً يعود استعمال لون دون غيره إلى الظروف التي يعيش فيها الشاعر، ذلك أنّ " دلالة الألوان مُرتبطة بأشياء عديدة في البيئة وفي نفس الإنسان، ومن هنا اختلفت الدلالات (...) " ²⁶ وباختلاف الدلالات وتنوّعها تلد سيميائية الألوان وتتشعب من منهل الرموز والحالات التي يُجسّدُها اللون، والتي بدورها شهدت قفزة كبيرة خاصة في العصر الحديث. ومن منهل تعدّد الدلالات في مجال اللون، عرفت سيميائية الألوان تطوّراً ملحوظاً ذلك لأهمية اللون في نشاط الإنسان.

واقترنت سيميائية الألوان بمجال الأدب الذي تغطّى بكلّ مفاتيح المرأة، الطبيعة والجمال. فكانت الألوان السّمّة البارزة في الشعر لما لها من أبعاد تأثيرية في سلوك الإنسان بصفة عامّة، الفرح الذي يعود إلى الألوان الفاتحة والحزن ويعود للألوان القائمة، في حين أنّ الألوان الساخنة مثّلت ألواناً حيويّة تبعث النشاط، فهي ألواناً ديناميكية لتكون الباردة من الألوان المهدئة. وهذا ما يجعل سيميائية الألوان ترتبط بكلّ التأثيرات والتغيّرات التي تُحدثها في السلوك بصفة عامّة. " إلاّ أنّ بعض التعابير اللّونية في الشعر العربي الحديث تبدو مُغرقة في المجاز العقلي إلى درجة الغموض ويقف التأويل أمامها حائراً يبحث عن مرجعية بلاغية يفك بها خيوط الإبهام. والواقع أنّ هذا شيء من أثر الإبداع المجازي في لغة الشعراء المحدثين من أمثال نزار قباني ومحمود درويش وسعيد عقل " ²⁷

فكانت من اهتمامات الشعراء الألوان، تتأقّق ألوانهم في وصف يكاد يكون مادياً، فتكون الأشعار مثل الصنعة تُحاكي الواقع المعيشي، فلا تخرج الألوان عن دلائلها ولا تبعد عن المشهد الواقعي لتعكس جودة الشاعر في صنعتته. بحيث لا تستطيع إعطاء أية دلالة للون خارج سياقها الطبيعي التي تعكس الثدرة الفائقة في الوصف.

غير أنّ هذه التقانة والمهارة في إدراج الألوان في الخطاب الشعري قد لا يخفي عجزه عن أداء بعض وظائفه التعبيرية وحتى الرمزية، بمعنى أنّه قد يتخلّى عن بعض صفاته لأجل تصوير واقع مُعين.

بمعنى أنّ الشاعر لا يتخلّى عن الدلالة الطبيعية للألوان في وصفه. ولنا أن نتصوّر هنا الألوان مُقيّدة في حيّزها المادي وغياب كلّ الإيجاءات والدلالات التي قد تُثيرها وتُدلّل عليها، وهذا ما يجعلها حيّز الإشارة أي السيميائية. وهو استخدام الألوان لغاية مُعينة. " وقد ميّز "غودمان" صاحب النظرية المذكورة نوعين من الرؤية عند وقوفنا أمام لوحة ما الأولى فيزيولوجية والثانية سيكولوجية تُعطي المعنى الخاص الذي يقوم به المبتدّق. وعندما يقرأ أحدنا، من خلال صورة شعرية، لونا ما كالأحمر أو الأخضر. فإنّ ذلك لا يتمّ من خلال رؤية فيزيولوجية وإتّما من خلال رؤية سيكولوجية إدراكية معرفية " ²⁸

2- لونيّات ابن خفاجة في سياق المعنى:

كان اهتمام العرب بالشعر اهتماما واضحا، جعل الشاعر يعتني بكلماته ومقاصده حتى يُخاطب أكثر عدد من الناس، فكانت الألوان سندا له ونذكر من ذلك ابن خفاجة الأندلسي " هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الأندلسي الشاعر، ذكره ابن بسّام في الدّخيرة وأثنى عليه، وقال: كان مقيماً بشرق الأندلس ولم يتعرّض لاستماحة ملوك طوائفها مع تهافتهم على أهل الأدب، وله ديوان شعر أحسن فيه كل الإحسان، ومن شعره في عشية أنس، وقد أبدع فيه (...) ولد أبو إسحاق المذكور بجزيرة شقر من أعمال بلنسية من بلاد الأندلس في سنة خمسين وأربعمائة، وتوفي بها سنة ثلاث وثلاثين وخمسمائة، لأربع بقين من شوال يوم الأحد. وشقر- بضم الشين المثناة وسكون القاف والراء المهملة - وهي بلدة بين شاطبة وبلنسية، وإنما قيل لها جزيرة لأنّ الماء محيط بها. وبلنسية - بفتح الباء الموحدة وفتح اللام وسكون التّون وكسر السين المهملة وفتح الياء المثناة من تحتها"²⁹، الذي استعمل اللون في قصائده ليقدّم صورا من الطبيعة في أبهى مناظرها وسحرها. فكان يُدع في استعمال الألوان بجمعها أو اللون الواحد في وصف جميل أصله لونة أي اللون الواحد (جمعه الألوان) وهذا ما جعلنا نتحدّث عن لونيّات مع ابن خفاجة. حيث كان اللون، اللونة والألوان شيء واحد، عالم مشعّ بالحياة والبهجة، نجدها في كلّ مكان من حولنا، أثاث وملابس وبناءات وقصور ومنازل وعطور وكلّ شيء بالألوان وهذا معناه أنّه لا حياة في عالم بلا ألوان، فتخيّل نفسك في عالم لا ألوان فيه.

كلّ ما حولنا أبيض وأسود، لا تُفرّق هذا عن ذلك، لا نرى العيون الخضر من العيون الزّرق، من العسلية إلى غيره والأمثلة عديدة. وهذا ما يؤكّد أهمية الألوان في حياتنا المعيشية، فالألوان مثل الهواء والماء، تننّفس بها جمال الطبيعة وكلّ ما حولنا وما يحيط بنا.

من هنا تتأتّى أهمية الألوان لا تُميّز هذا عن ذاك إلّا من خلالها، فقد نجّد الأبيض والأسود في حالات وفي مجالات، لكن أن نرى كلّ شيء أبيض وأسود فهذا لا معنى له.

إذن تغدو حياتنا جميلة بالألوان، فكان الشاعر مُتفهّما لكلّ هذه الرّغبات، فجعل من كلّ القصائد حياة لونية مُفعمة ليصل قلوب الناس ولكلّ مُهتمّ بالشعر العربيّ، فأولى الشعر العربيّ اهتماما واضحا بتعدد معاني الألوان، وكما كان الشّأن للفنان التشكيليّ الذي يعتني بألوانه لتقديم صور بلوحات فنية تُبهر العين وتَهزّ المشاعر، فإنّ عمل الشاعر لا يكاد يختلف عنه، الهدف الأوحد هو البحث في شيء يجذب المتلقّي سواء بحاسة السّمع أو البصر.

من هذا المنطلق، أراد ابن خفاجة أن يُلوّن شعره وخطابه كما يفعل الرسّام، فتغدو لغته ألوانا، ونعود لنؤكد على أنّ اللغة العربيّة تميّزت بتنوّع المصطلحات وكثرتها المدلّلة على الألوان. وشاعت هذه المصطلحات وتنوّع استعمالها في فترات لاحقة بفضل تقدّم الحضارات وازدهار اللغة باعتبارها صورة من صور تقدّم الشعوب ونموّ حضارتها، فكانت للألوان أهميّة واضحة في قاموس اللغة العربيّة، "واشتدّت هذه العناية في عصور ازدهار الحضارة العربيّة الإسلاميّة في المشرق والمغرب والأندلس، حتّى بات موضوع الألوان من المواضيع التي تفرّد لها أبواب خاصّة في مُصنّفات اللّغويين المشهورين"³⁰

ونذكر هنا ابن سيّدة لغويّ من أهل الأندلس³¹، الذي أورد فصلا في كتابه "المخصّص" للحديث عن الألوان والألفاظ والمفردات الدالّة على الألوان.

"فيلى جانب الألفاظ الدالّة على الألوان الأصليّة، هناك ألفاظ للألوان الثانويّة أيضا، فانقسمت الألوان الأساسيّة إلى ستّة أقسام رئيسيّة هي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر والأزرق. أمّا بقيّة الألوان الثانويّة فتتضوي تحتها مثل كُमित والأبلق والأشقر والصهباء... فالكُमित مثلا ما كان لونه بين الأحمر والأسود."³²

وفي نفس الحديث عن معاجم الألوان يقول ابن سيّدة في حديثه عن الأبيض والأحمر والأسود: "ولهذه الأنواع الثلاثة في هذا اللسان العربيّ أسماء مستعملة قريبة، وأخرى بالإضافة إليها وحشيّة غريبة، لا تدور في اللغة مدارها ولا تستمرّ استمرارها. ألا ترى أنّ قولنا أبيض وأحمر وأسود من اللفظ المشهور وقد تداولته السنة الجمهور وقولنا في الأبيض "ناصع" وفي الأحمر "قد" وفي الأسود "غريب" (...) "³³

أنّا سنرى الألوان باعتبارها لغة مخصوصة مفادها الخيال والتخييل، بما أنّه (الخيال) فعل مشحون بالدلالات يُمارسه الشاعر على أشعاره وأداته في ذلك المصطلحات اللّونية وما تُثبّحه من تأويلات خاصة هدفها تحقيق معرفة يراها الشاعر لامرئية قابعة في داخله. وبفعل الألوان تغدو المعرفة حاجة ملموسة ومتحققة نراها في ألوان تنثر رداءها علينا فيكون التأويل الساقى لمختلف الدلالات التي نعيشها مع كلّ قراءة. وهو ما يستوجب منا دراية عميقة لهذه الأدوات اللّغوية التي تجعل من الشعر والمعرفة تتفاعل وتتقدّم لثريّا في سجالها أنّ كلّ المعارف المستفاعة تنمو من خيال الشاعر، لاسيّما وأنّه في بحثنا نتمم بالخيال اللّوني في تقديمه لمختلف الصور اللّامرئية والمؤوّلة في تقديم معرفة خاصة تصوّر جملة من الدلالات المخفية، فتؤكد أنّ تخييلها في خدمة معارفه الخاصة، فهو يطوّع خياله بالمصطلحات اللّونية لتصوير حالات ذاتية. ولنا أن نقول أنّ الألوان تتحوّل من معارف وحالات عامة إلى أخرى خاصة ومخصوصة ملك الشاعر سندها التخييل.

لم يعد اللون يُستخدم للمعاني المحسوسة والطبيعية فقط، بل كان يُستخدم في غير مواضعه ومعانيه الوضعية، كما نجد مثلاً عند أبي تمام (...) اللون دائماً يتشّح بألوان أخرى قد تطوّفه أو تُنطّفه أو تقع في ذروته أو في حساسيته، وهي في كلّ منظر من مناظرها تنتهي إلى ما يشبه أن يكون لونا جديدا (...) فاللون لا يستمرّ بصورته الأولى بل يأخذ صورة جديدة يتجاوزها لوان أو أكثر³⁴

وقد ساعد الرّخاء اللّونيّ في ظهور صناعة حديثة سمّاها "شوقي ضيف" بالتدبيح حيث يقول في وصفه لشعر أبي تمام : " فقد كان أبو تمام يشغف به شغفا شديدا، واستطاع أن يُخلّله إلى أصباغه المختلفة وأن يستخدمها استخداما واسعا في شعره، بحيث لا تجمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكي أصباغ الطّيف وهي أصباغ لا تتقيّد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاصّ ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ في وضوح أنّه كان يعتمد على صيغ "التدبيح" حتى يُعطي لصوره ألوانا حسية ملموسة

خاتمة:

يفترض الحديث عن اللون سلفا قراءة واحدة، حين نقول قراءة واحدة، نقصد تأمّلا إذا كان الأمر أمام نصّ بمختلف أجناسه، أو التأمل إذا ما تعلّق الأمر بنصّ أو لوحة تشكيليّة لا تكفي لبلوغ المعنى. ممّا يجعل المنطق الجسديّ للتأويل تسليما بنموذج الوجود الرمزيّ مقارنة بنموذج الوجود الحقيقيّ. ويتمّ الفهم في العملية التأويليّة من منطلق معايشة القارئ أو المتأمّل للنصّ، بمعنى تقمّصه ذلك الحدث الوجوديّ كما صوّره صاحب النصّ.

يضحي اللون إذن من هذا الاستقراء علامة لغويّة قابلة لتعدّد القراءات والتأويل لتبوح برمزيّتها. فهي (هذه العلامة) كشافة للوجود من تلقاء نفسها دون أن تكون ناقلة للشّيء نفسه. هي تباعا كشافة (هذه العلامة) للوجود، بمعنى مُفصّحة عنه وليست مُترجمة له، وهو ما قد تدلّل عليه الفلسفة الظواهرية والتي سنحلّلها تباعا في مسار بحثنا إذ قد تساعدنا على فهم بعض الغموض الذي قد يُثيره مبحث الأطروحة.

يكون بذلك البحث في اللون مساهما في إعلاء الأشياء، لتتطابق مع المحتوى وينخرط في سيرورته، فيصير تعاملنا مع اللون تعاملّا فيه الكثير من الإغواء، بمعنى إغواء الواقع بالتخلّي عن واقعيّته والتحليّ بواقع مؤوّل يحملنا كلّ لحظة من المحسوس إلى الفكر.

بل هو ما يحمله في ذاته والذي من شأنه أن يُثير الفكر والنظر. يكون بذلك هذا اللون مجالا ومناسبة ترفعا من الأكثر مادّيّة إلى الأكثر روحيّة أي فصل النفس عن وجودها الحسيّ لينكشف فيها العالم المعيشيّ.

وبالتالي من الخطأ النظر إلى اللون باعتباره علامة لغوية مُنقطعة عن الإطار الثقافي، ذلك أنه إذا كان للغة وجودها الموضوعي، فإنما هي تخضع في هذا الوجود إلى تعديل المؤلف أو الرسام لها، تعديلا نسبيا لا يُغيّر اللغة بأكملها وإن لا يكن يتعدّر الفهم.

إذن هذا الوجود الموضوعي هو ما يجعل الفهم مُدركا وسهل المنال، كذلك اللون هو محاولة للإدراك المعرف للوصول إلى جوهره الدلالي.

تباعا صرنا ندرك أنه لا يمكن عزل اللون عن محيطه وعن ثقافته وحضارته، باعتباره عنصرا من كلّ هذه المجالات، ذلك أنّ المعرفة هي ضرورة معرفة بالوجود قبل أن تكون معرفة حول موضوع هذا الوجود. من هنا وجب أن نرتقي بقراءتنا للون من مُجرّد تفسير إلى تأويله واستقصائه سواء تعلّق الأمر بالفنان أو بالمتلقّي. ذلك أنّ الفهم يقتضى من القارئ أو الناظر مُعايشة وجوده

وهو ما أقمنا فيه التّأويل والذي أباح لنا كلّ الاستعمالات اللّغوية: اللون باعتباره علامة ودلالة وخطابا ونصّا ولوحة ولباسا وثقافة وحضارة بمعناه الواسع. وهنا لا مناص من تنزيل البحث تنزيلا يجعله يتغلغل في ذلك المجهول أو المستحيل لندركه ونبحث في العقل عن هذا المجهول باعتبار أنّه هو ما يصير معلوما لنا.

هكذا تتزوّد الألوان بمعان جديدة فتكون حركتها توليدا للدلائل في نسق تمّدي يوصل مجالات الدال، وفق حركة تسلسليّة للتغيّر والتداخل. تتداخل وفقه الألفاظ اللّويّة في سياقات شعريّة مُتنوّعة ومُتعدّدة أو غيرها من التّمثالات الأخرى والتي تتجلّى من خلالها، لتترك المجال مفتوحا أمام التّأويل والتخيّل للخروج باللّون من حالة رمزيّة إلى أخرى تدخل كلّ المناطق السريّة للغة، فتعطي له دلالة أشمل وأعمق من الأولى، وهو ما يجعلها تُصيب الهدف وتُدقّق المعنى. فنقول إنّ اللون لا يعرف نفسه إلّا داخل إنتاج أو عمل، لأنّه لا يتوقّف عند المعنى الأوّل، المهمّة الموكلة إليه هي العبور والاختراق أي الابتعاد عن كلّ الآراء السائدة والأحكام المسبقة عنه.

هوامش البحث:

¹ بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ص 20.

² المرجع نفسه، ص 22.

³ بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ص 23.

⁴ المرجع نفسه، ص 24.

⁵ المرجع نفسه، ص 23.

- ⁶ الأستراباذي (رضي الدّين)، شرح شافية ابن الحاجب ج 1، تحقيق وضبط وشرح محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدّين عبد الحميد، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، 1975، ص 112.
- ⁷ المرجع نفسه.
- ⁸ محمد بن عمر (جمال الدين)، المعروف ببخرق، فتح الأقفال وحلّ الإشكال بشرح لأمية الأفعال، المشهور بالشرح الكبير، تحقيق مصطفى النحاس، كلية الآداب - جامعة الكويت، 1993، ص 140.
- ⁹ بن علي الحريري (أبو محمد القاسم)، درة الغواص في أوهام الخواص، مع شرح أحمد شهاب الدين الخفاجي، مطبعة الجوائب قسنطينة، الطبعة الأولى، 1699، ص 16.
- ¹⁰ الأستراباذي (رضي الدين)، شرح شافية ابن الحاجب ج 1، ص 160-161..
- ¹¹ مَعْنَى: اسم، الجمع: مَعْنَان، المَعْنَانِي، مصدر ميميّ من غنيّ، المَعْنَى: المنزل الذي غَنِيَ به أهله، المَعْنَى: غناء، ما له عنه مَعْنَى: ما له عنه بدّ.
- ¹² (...) يقول ابن سيده: الغني، مقصور، ضد الفقر، فإذا فتح مد، فأما قوله: سيغنييني الذي أغناك عني، فلا فقر يدوم ولا غناء فإنه: يروى بالفتح والكسر، فمن رواه بالكسر أراد مصدر غانيت، ومن رواه بالفتح أراد الغنى نفسه، قال أبو اسحق: إنما وجهه ولا غناء لأن الغناء غير خارج عن معنى الغنى، قال: وكذلك أنشده من يوثق بعلمه. وفي الحديث: خير الصدقة ما أبقت غنى، وفي رواية: ما كان عن ظهر غنى أي ما فضل عن قوت العيال وكفائتهم، فإذا أعطيتها غيرك أبقيت بعدها لك ولهم غنى، وكانت عن استغناء منك، ومنهم عنها، وقيل: خير الصدقة ما أغنيت به من أعطيته عن المسألة، قال: ظاهر هذا الكلام أنه ما أغنى عن المسألة في وقته أو يومه، وأما أخذه على الإطلاق ففيه مشقة للعجز عن ذلك. وفي حديث الخيل: رجل ربطها تغنيا وتعففا أي استغناء بما عن الطلب من الناس.
- وفي حديث الجمعة: من استغنى بلهو أو تجارة استغنى الله عنه، والله غني حميد، أي اطرحة الله ورمى به من عينه فعل من استغنى عن الشيء فلم يلتفت إليه، وقيل: جزاء جزاء استغنائه عنها كقوله تعالى: نسوا الله فنسيهم. وقد غني به عنه غنية وأغناه الله. وقد غني غنى واستغنى واغتنى وتغانى وتغنى فهو غني (...) أنه على معنيين: على الاستغناء، وعلى التطريب، قال الأزهرى: فمن ذهب به إلى الاستغناء فهو من الغنى، مقصور، ومن ذهب به إلى التطريب فهو من الغناء الصوت، ممدود. الأصمعي في المقصور والممدود: الغنى من المال مقصور، ومن السماع ممدود، وكل من رفع صوته ووالاه فصوته عند العرب غناء. والغناء، بالفتح: النفع والغناء، بالكسر: من السماع والغنى، مقصور.
- (ابن منظور، لسان العرب، مادة غنا، المجلّد عدد 15، ص 136.)
- ¹³ بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1986، ص 26.
- ¹⁴ المرجع نفسه، ص 23.
- ¹⁵ المرجع نفسه، ص 25-26.
- ¹⁶ بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ص 62.
- ¹⁷ ابن الهيثم الحسن (أبو علي بن الحسن)، المناظر، ص 29.
- ¹⁸ ابن الهيثم الحسن (أبو علي بن الحسن)، المناظر، ص 29.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص 30.

- 20 الجاحظ ، الحيوان ج5، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، 1915، ص 90.
- 21 المرجع نفسه، ص 91.
- 22 المرجع نفسه.
- 23 المرجع نفسه، ص 56.
- 24 المرجع نفسه.
- الزواهرة (ظاهر محمد هزاع)، اللون و دلالتة في الشعر، ص 229²⁵
- 26 أبو عون محمود (أمل)، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، (رسالة ماجستير اشرف احسان الديك (فلسطين)) كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، 2003، ص52.
- 27 ابن حويلي (الأخضر ميدني)، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، مج21 ، ع 3/4، 2005، ص 114-132.
- عقيل (جهاد)، مدخل إلى الألوان في الشعر، موقع منتديات ستار تايمز، 2012/5/4. 28
- 29 ابن خلكان (أحمد بن محمد بن ابراهيم)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، المجلد الأول، دار صادر بيروت، 1987، ص17.
- 30 الزواهرة (ظاهر محمد هزاع)، اللون و دلالتة في الشعر، الطبعة الأولى، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2008، ص 16.
- 31 جفال (خليل إبراهيم)، المخصص لابن سيده ج1، الطبعة الأولى، بيروت، دار إحياء التراث العربي 1996، ص 200/202.
- 32 محمد حمدان (أحمد عبد الله)، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير/إشراف يحي جبر و خليل عودة (نابلس)، 2001، ص 27.
- 33 المرجع نفسه، ص 159.
- 34 ضيف (شوقي)، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، الطبعة الحادية عشر، القاهرة، ص 230.

قائمة المراجع:

1. الأستراباذي (رضي الدين)، شرح شافية ابن الحاجب ج 1، تحقيق وضبط وشرح محمد نور الحسن،
2. محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1975
3. الألفي (أبو صالح)، الموجز في تاريخ الفن العام، دار النهضة، القاهرة، 1985
4. الألفي (أبو صالح)، التذوق وتاريخ الفن، دار المعارف، مصر، 1976
5. الألفي (أبو صالح)، الفن الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 1974
6. الأصفهاني (الراغب)، المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة محمد خليل عيتاني، بيروت دار المعرفة، 2001
7. الأندلسي بن عبد ربه (أحمد بن محمد) ، العقد الفريد، كتاب الياقوتة الثانية في علم الألحان واختلاف

8. التّاس فيه، الجزء السابع، تحقيق الدكتور عبد المجيد الت رحيني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة- الأولى، 1983
9. إيكو (أمبيرتو)، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، 2000
10. ابن العربي (محيي الدين)، الفتوحات المكية، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
11. ابن ثابت (حسان)، ديوان، تحقيق عبد أ مهنا، دار الكتب العلمية، 1994
12. الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي مهنا وميمر جابر، دار الفكر للطباعة والنشر لبنان .
13. ابن هشام بن أيوب الحميري المعافري(عبد الملك)، السيرة النبوية، تحقيق عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، 1990
14. ابن قتيبة، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية،- 1992 .
15. ابن سعد (أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع الهاشمي بالولاء، البصري، البغدادي)، الطبقات الكبرى ج3، تحقيق محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، 1990
16. الأندلسي (ابن سعيد)، نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب 2 ، تحقيق نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأفضى عمان، الطبعة الثانية، 1982
17. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي للنشر، الطبعة الأولى، 1996
18. ابن الهيثم(الحسن أبو علي بن الحسن) ، المناظر، تحقيق عبد الحميد صبرة، معهد المخطوطات العربية، الكويت 1983
19. ابن جويلى (الأخضر ميدني)، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة جامعة دمشق / المجلد 21 ، العدد ، 3 / 4 / 5
20. ابن خفاجة، الديوان، تقديم كرم البستاني، لا طبعة ،لبنان دار بيروت للطباعة والنشر، 1986
21. الامام الغزالي الطوسي (ابي حامد)، الحكمة في مخلوقات الله، تحقيق الدكتور محمد رشيد قباني، مطبعة فينوس بيروت، الطبعة الأولى، 1987
22. ابن خلدون، مقدمة، ضبط وتقديم محمد الاسكندراني، بيروت دار الكتاب العربي، 1998
23. آرنست (فيشر)، ترجمة ميشال (سليمان)، ضرورة الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .
24. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص الجزء الأوّل، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، دار الكتاب

العربي، 1952

25. ابن سينا الحسين بن عبد الله ، الشفاء، المنطق، تحقيق محمود الخضري، دارالكاتب العربي للطباعة-

والنشر، القاهرة، 1970

26. أسكانيان (سوسن)، الحرساني (بديع)، فن المنظور والإظهار المعماري، عمان، 1985

27. الأسد (ناصر الدين)، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر 1969

28. إسماعيل علام (نعمت)، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف القاهرة، 1988

29. إسماعيل علام (نعمت)، فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف القاهرة، 1970

30. بن علي الحريري (أبو محمد القاسم)، درّة الغواص في أوهم الخواص ، مع شرح أحمد شهاب الدين

الخفاجي، مطبعة الجوائب قسطنطينية، الطبعة الأولى، 1699

31. البهنسي (عفيف)، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب اليونسكو، 1980

32. البهنسي (عفيف)، الخط العربي، دار الفكر، دمشق .

33. البسيوني (محمود)، أسس التربية الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1972

34. بلقاسم (خالد)، الكتابة والتصوف عند ابن العربي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2004

35. بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار

توبقال للنشر، الطبعة الثانية ، 1986

36. بن كراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها الجديدة، الدار البيضاء، 2003

37. باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثانية، 1984

38. تنبكي (محمد عدنان)، كيف تتعلم الرسم وتعلمه، دار دمشق، دمشق سوريا، 1980

39. التلمساني (أحمد بن محمد)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، المجلد الثالث، لا طبعة، تحقيق

إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1988

40. الثعالبي (ابن منصور)، لطائف المعارف، تحقيق وترجمة محمد إبراهيم سليم، الطبعة الأولى، دار

الطلايع للنشر والتوزيع والتصدير، 1992

41. الثعالبي (ابن منصور)، فقه اللغة وسرّ العربية، تحقيق السقا والأبياري وشلي، الباب الثالث عشر في

ضروب من الألوان الآثار، الطبعة الأولى.

42. الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984

43. جي.أي (مولر) ورفيقه، ترجمة فخري خليل، مئة عام من الرسم الحديث، بغداد، 1988

44. الجرجاني (علي بن محمد بن علي)، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، 1992

45. جواد (علي)، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السابع، داربغداد للنشر، الطبعة الثانية، 1993
46. الجاحظ ، الحيوان ج 5 - ، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، 1915
47. جفال (خليل إبراهيم)، المخصص لابن سيده ج 1، الطبعة الأولى، بيروت، دار إحياء التراث العربي 1996
48. الجبوري (يحيى)، الشعر الجاهلي(- خصائصه وفنونه)، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1986
49. الحاوي (ايليا)، فن الوصف و تطوره في الشعر العربي، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتاب اللبناني 1987
50. حمدي (خميس)، التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1975
51. حمودة (يحيى)، نظرية اللون، دار المعارف، دمشق، 1981
52. حمودة (يحيى)، المنظور الهندسي، بيروت، لبنان، 1986
53. حلمي (فدوى)ألوانك دليل شخصيتك، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الطبعة العربية، 2007
54. حمودة (حنان محمد موسى)الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، " أحمد عبد المعطي نموذجاً " ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، 2006
55. الداية (محمد رضوان)، في الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفكر، 2000 .
56. دولوز (جيل) وغتاري (فليكس) ماهي الفلسفة؟ ترجمة ومراجعة وتقديم مطاع صفدي وفريق الإنماء القومي، الطبعة الأولى، الثقافي الغربي، 1997
57. ريد (نيكولاس)،ترجمة م ي مظفر، الأوهام البصرية، فيها، علمها، دار المأمون، بغداد.
58. ريد (هريت)، ترجمة سامي خشبه، معنى الفن، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
59. الرواشدة (سامح) فضاءات الشعرية " دراسة في ديوان أمل دنقل "، المركز القومي للنشر، الأردن إربد، الطبعة الأولى.
60. الزوزني (حسن بن أحمد بن حسين)، شرح المعلقات السبع، الشركة الجزائرية اللبنانية ، 2007
61. زكي محمد (حسن)، تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، دار الكاتب العربي، سورية، 1984

62. الزواهره (ظاهر محمد هزاع)، اللون و دلالاته في الشعر، الطبعة الأولى، الأردن دار الحامد للنشر و التوزيع، 2008
63. الزين (محمد شوقي)، تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 2002
64. سلامة (علي محمد)، الأدب العربي في الأندلس، الطبعة الأولى، الدار العربية للموسوعات، 1989
65. السواح (فراس)، المعنى والأسطورة ، دارعلاء الدين، دمشق، 1996
66. سكوت (روبرت)، أسس التصميم، دار النهضة، مصر، 1980
67. الشихلي (إسماعيل)، المنظور، جامعة بغداد.
68. الشكعة (مصطفى)، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، الطبعة السادسة، بيروت، دار العلم للملايين 1986
69. شفيعي كدكني (محمد رضا)، صور خيال در شعر فارسي، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۵ هـ.ش.
70. صادق (محمود) وآخرون، التربية الفنية، دار الأمل، إلريد، 1992
71. صالح (قاسم حسين) سايكولوجية إدراك اللون والشكل، منشورات دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الأولى، 2006
72. العتوم (علي)، قضايا الشعر الجاهلي، عمان، 1984
73. عمر (أحمد المختار) اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الحادية والعشرون، 1997