جامعة جرش

كلـــــــــية الآداب

قسم اللغة العربية

بنية اللون ودلالته في شعر أبي تمام

إعداد الطالب

محمد طه كايد الشبول

إشراف الدكتور

أحمد ياسين العرود

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

جامعة جرش – الأردن

١٤٣٥هـ _ ٢٠١٤م

بنية اللون ودلالته في شعر أبي تمام

إعداد

محمد طه كايد الشبول

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها (أدب ونقد)

أعضاء لجنة المناقشة

١. د. أحمد العرود..... رئيساً مشرفاً

٢. أ. د نايف العجلوني..... عضواً

٣. د. نجود الحوامدة.....عضواً

٤. د. علي المومني.....عضواً

الإهداء

إلى روح والدتي المربية الأولى

وإلى روح والدي المربي الأول

إلى زوجتي العزيزة القديرة أطال الله في عمرها

إلى أبنائي وبناتي ممن تفانوا في سبيل التقدم والنجاح

أهدي هذا الجهد المتواضع ....

الباحث

شكر وتقدير

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساندني في إنجاز هذا البحث وإتمامه، كما و أدين بالشكر و العرفان إلى الأساتذة الذين قدموا خلاصة جهدهم وفكرهم في سبيل إنارة الطريق لطلبة العلم، كل في موقعه العلمي وأخص بالذكر:

الدكتور أحمد العرود، الذي تفضل بالإشراف على هذه الرسالة وساهم فيها بالرأي والنصيحة والتوجيه والإرشاد وإلى الأفاضل: الأستاذ الدكتور نايف خالد العجلوني، والدكتورة نجود الحوامدة، والدكتور علي أحمد المومني، الذين تفضلوا بمناقشة هذه الرسالة وتوجيه الآراء القيمة والمساهمة في تنظيمها.

محمد الشبول

فهرس المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
لجنة المناقشة	أ
الإهــداء	ب
شكر وتقدير	٧ج
فهرس المحتويات	د
المقدمة	١
الفصل الأول : البنية، اللون، الدلالة	**٥-٢٨**
البنية	٦
اللون	٩
الدلالة	٢٣
الفصل الثاني: بين الشعر والفن التشكيلي	**٢٩-٤٥**
بين الشعر والفن التشكيلي	٣٠
الفصل الثالث: تأثير البيئة في تشكيل اللون عند أبي تمام	**٤٦-٧٣**
تأثير البيئة في تشكيل اللون عند أبي تمام	٤٧
الفصل الرابع: الدلالة والمعنى في البنية اللونية	**٧٤-١٤٤**
بنية اللون في المدح	٧٥
بنية اللون في الرثاء	١٣٢
بنية اللون في موضوعات أخرى	١٣٨
الخاتمة	**١٤٥-١٤٦**
قائمة المصادر والمراجع	١٤٧
المصادر	١٤٧
المراجع	١٥٢
الرسائل الجامعية	١٥٧
الملخص بالإنجليزية	١٥٨

المقـدمــة:

شغل الحديث عن أبي تمام الشاعر عدداً كبيراً من الدارسين، فما من دارسٍ لتاريخ الأدب العربي إلا وكان أبو تمام يمثل جلّ اهتمامه، وكثرة الدراسات حول هذا الشاعر الذي أتى النـاس بما لم يفهموه تجعل من المقدم على البحث عنه يتوجس بالإخفاق ويقدم رجلاً ويؤخر أخرى قبـل الدخول في عالم أبي تمام.

وهذه الدراسة لا تدعي إنها ستتوصل إلى مغاليق أسرار كانت طـي الكتمـان، ولكنهـا محاولة لسبر أغوار شخصية أبي تمام ومحاولة تمثل هذه الشخصية من خلال ما قاله من شـعر. فهي تستخدم هذا الشعر للكشف عن أبعاد سلوكه ومزاجه، وتستنطق أقواله للتوصل إلى العناصر المكونة لشخصيته، وذلك بربط هذه الأقوال ببئيته وزمانة لاستخراج العناصر الأساسـية لحياتـه وفي شعره.

وهذا الشاعر الإشكالي، الذي أتهم بخروجه عن عمود الشعر العربـي، وانتهاجـه خطـاً شعرياً مختلفاً في فنيته، وهذا ما جعل الدراسات حول شعر أبي تمام تتعدد قديماً وحديثاً.

أما فيما يتعلق بدراستي فقد توجهت إلى دراسة جانب يسير في شعر هذا الشاعر، وهـو بنية اللون ودلالته في شعر أبي تمام حيث يرى الدارس أن أبا تمام قد وظف بنية اللون وعلاقتهـا مع الآخر في تأدية المعنى الشعري، ومن أجل الوصول إلى هدف الدراسة وبيان مراميهـا؛ فقـد اعتمد الباحث دراسة المفاهيم المتعلقة بالدراسة مثل البنية واللون والدلالة بالاضافة إلى البيئة التي شكلّت حياة الشاعر، وبيان العلاقة بين الرسم والشعر كظاهرة انسانية يوظفها الإنسان للتعبير عن دور اللون ودلالته، من خلال الكلمة عند الشاعر والريشة عند الرسام.

ومن هنا، فقد عمدت هذه الدراسة إلى تناول ظاهرة بارزة في شعر أبـــي تمـــام و هـــي ظاهرة الألوان وبنيتها، إذ لفت انتباه الباحث عند دراسته لديوان أبي تمام، تلك الظاهرة المميـــزة في شعره، فهي تمثل حيزاً واسعاً في أشعاره، حيث أضفى أبو تمام شتى الألوان على موضوعاته الشعرية لا سيما المديح، والرثاء.

وفي إطار ظاهرة اللون في شعر أبي تمام لم يعثر الباحث حسب ما توفر له من مـــصادر على دراسة تطرقت إلى البحث بشكل مباشر في بنية اللون ودلالاته في شعر هذا الشاعر إذ لـــم يتناول أحد من الباحثين- في حدود معرفتي- بدراسة شاملة وعميقة، ومن أجل النهوض بفكـــرة الدراسة، فقد قسم الباحث دراسته أقساماً هي:

المقدمة حيث قدم فيها الباحث الأسس العامة للدراسة ومنهجيتها وسبب اختيارها.

الفصل الأول: وقد اشتمل على المفاهيم الثلاثة المتعلقة بالدراسة وهي: البنيـــة، واللـــون والدلالة، حيث كان القصد من ذلك وعي المفاهيم الخاصة بالدراسة، وعلاقة هذه المفاهيم بالتطبيق والتحليل الخاص بالنصوص الشعرية موضوع التحليل.

الفصل الثاني: بين الشعر والفن التشكيلي، إذ أضاء هذا الفصل العلاقة بين الشعر والفـــن بعدهما فناً واحداً في الجوهر. ولكنهما فنان يختلفان في الأداة التي يوظفها كل فـــن فـــي تأديـــة المعنى. وقد بحث الفصل هذه الفكرة منذ القدم إلى الحاضر متوقفاً عن مفاصـــل التنظيـــر لهـــذه العلاقة عند العرب والغرب.

الفصل الثالث: تأثير البيئة في تشكيل اللون عند أبي تمام، فالباحث يـــؤمن كمـــا يـــؤمن الآخرون أن البيئة لها دورها في تشكيل ثقافة الإنسان وطرائق تفكيره وهذا ينطبق علـــى شـــاعر

مرهف الحس كأبي تمام، فجاء الفصل ليبين ملامح البيئة التي عاشها أبو تمام، ومدى تأثير هـذه البيئة في اللون ووظيفته الشعرية.

الفصل الرابع: الدلالة والمعنى في البنية اللونية: هذا الفصل هو فصل التطبيق والدراسة الإجرائية على شعر أبي تمام، الذي ظهر فيه اللون هدفاً شعرياً من أجل المعنى، إذ قدم الباحث في هذا الفصل تحليلاً اعتمد البنية اللونية، في البحث عن المعنى والدلالة، وقد شغل هذا الفصل القسم الأكبر من الدراسة ولا عجب في ذلك فهو مساحة البحث وهدفه، وقد تشكل الفصل من ثلاثة مباحث:

١. بنية اللون في المدح.

٢. بنية اللون في الرثاء.

٣. بنية اللون في موضوعات اخرى.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا، أنَّ النماذج الشعرية التي رصدها الباحث، جاءت نتيجة استقراء وتتبع لديوان أبي تمام، ولكن الباحث لا يدعي أنَّه أحاط بكل شئ فربما سقط هنا أو هناك شيء من هذه النماذج، ولكن ما قدمته الدراسة هو نماذج كافية وممثلة لشعرية أبي تمام وتوظيفها البنية اللونية من أجل الوصول إلى المعنى الشعري.

الخاتمة: لقد جاءت الخاتمة في هذه الدراسة مشتملة على النتائج التي توصل إليها الباحث، وحققها عبر دراسة مستفيضة لبنية اللون ودلالته في شعر الشاعر أبي تمام.

وبعد فان الدارس قد اعتمد في دراسته أكثر من منهج فوظف المنهج التاريخي في بعض الأحايين، والمنهج النفسي في أحايين أخرى، وذهب إلى التاويل والتفسير في مواضيع كثيرة من الدراسة[1].

[1]) أما ما اعتمده الباحث من تحقيقات ديوان أبي تمام فقد كان تحقيق محمد عبده عزام، شرح الخطيب التبريزي.

الفصل الأول

البنية، اللون، الدلالة

الفصل الأول

البنية، اللون، الدلالة

البنية

البنية لغةً من البناء وهو نقيض الهدم، بني البنّاء بنياً، وبناءُ وبنى وبنيانا وبنيـــة وبنايـــة والبناء: المبني، والجمع أبنية، والبنية بكسر الباء وضمها، ما بنيته وهو البنى بكسر الباء وضمها والبنية: الهيئة التي بنى عليها[١].

وفي الاصطلاح بنية الكلام صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته[٢] وقد أطلـــق ابـــن طباطبا المتوفي سنة ٣٢٢هـــ "البناء" على نظم الشعر، فقال: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناءَ الشِّعرِ عليه في فكره نثراً"[٣] وقد أدخل في بناء القصيدة اللفـــظ والمعنـــى والقافية والوزن وشبه الشاعر في بنائه للشعر بالنقاش الرقيق وناظم الجوهر[٤].

ولا يَبعدُ هذا كثيراً عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء، والتركيب، وتجدر الإشارة هنا إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفاً وعشرين مرةً على صورة الفعل "بنى" أو الأسماء "بناء" و "بنيان" و "مبنى" لكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة بنية[٥] وذلك في قوله تعالى ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ

---

(1) ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الانصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمـــد حيـــدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، مادة (بني).

(2) مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٣٠.

(3) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق، عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ٧.

(4) المصدر نفسه: ص ٨.

(5) عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٧٨ه، ص١٣٦.

عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾[1].

لقد تصور اللغويون العرب معنى البنية، على أنّه الهيكل الثابت للشيء فتحدث النحاة عن "البناء" مقابل الإعراب، كما تصورّهُ على أنَهُ التركيبُ والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم "للمبني" للمعلوم و "المبني" للمجهول.

أما اللغات الأوروبية فقد جاءت كلمة "بنية" من الأصل اللاتيني (Structure) ومعناه البناء أو الطريقة وقد اتسمت بالوضوح فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى عام، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكون بها الأجزاء لتكون كلاً ما، سواءً كان جسماً حِسّياً أم معنوياً أم قولاً لغوياً، وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامُّ أجزاء، لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامُّ أجزاء، وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشفُ عنها التحليلُ عن كلّ من العلاقات الجوهرية، والثانوية معتبراً أن النوَع الأول هو الذي يكّون البنية التي تُعَدُ هيكل الشيء الأساسي أو التصميم الذي أقيم طبقاً له، والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهه، أي أننا نرى منذ البدايةِ ظهورَ فكرة المقارنة للتعرف على البنية، لأن البنية تتيح الفرصةَ لمقارنة الأشياء المتعددة في الواقع، وهذه الفكرة نفسها في أصل المصطلح اللغوي، هي التي تجعله يتحول فيما بعد إلى منهج خاص[2].

لقد وظف الأوروبيون مصطلح البنية فشملت مجالات البحث الإنساني ولعل ما تحدث به عالم النفس السويسري المشهور جان بياجيه حول البنية كان من اكثر المفاهيم شمولية يقول: "إنّ

---

(1)التوبة، آية ١٠٩.

(2) انظر: فضل، صلاح ، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، ١٩٨٥ منشورات دار الافاق الجديدة، ص١٧٦، نقلا عن Pouillon Jean، Problemas du structuralism، 1975 Trad. Mexico 1966 Paris، p.3.

البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر)" علماً بأنَّ من شأن هذا النسق، أن يظل قائماً، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات، أن تخرجَ عن حدود ذلك النسق أو تهيب بأية عناصر خارجية عنه ومن هنا فلابد لكل بنية من ثلاثة عناصر هي: الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي"[1].

لقد أصبح مصطلح البنية شائعاً إلى حد كبير، فالعديد من الدراسات الحديثة تناولت موضوع البنية وأولتهُ جُلَّ اهتمامها، الأمر الذي أدّى إلى تراكم تناقضات عدة، حملها هذا المصطلح مما جعل مفهوم البنية يختلف باختلاف منهج الناقد، لعل هذه الدراسة لا تسعى إلى حصر هذه المفاهيم وتفصيلها[2].

تمثِّل البنية "شبكة من العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بهذا وإذا عرفنا السرد مثلا بأنه يتكون من القصة والخطاب فإن البنية ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة، والخطاب، والقصة، والسرد والخطاب والسرد"[3] ولهذا فالبناء هو مجموعة متشابكة من العلاقات، التي تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقاتها المتبادلة بعيداً عن استقلالها الذاتي، فالنظام هو الذي يمنح الوظيفة للأجزاء في ذاتها وهي التي تكتسبها[4] ولذلك "فالبنية تتضمن مجموعة من الوحدات والعناصر مرتبة، ومنظمة

---

(1) نقلا عن فضل، صلاح: نظرية البنائية، ص ١٧٥ فما بعد.

(2) حول مفهوم البنية انظر: فضل، صلاح: نظرية البنائية، ص ١٧٥ فما بعد ومراشدة، علي عبد الحميد: بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، اربد – الاردن، ١٩٨٨، ص ٢-٨، والكردي، عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٩، ص ١٦-٥٧..

(3) انظر برنس، جيرالد: المصطلح السردي "معجم مصطلحات" ترجمة، خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٢٤.

(4) فضل، صلاح: نظرية البنائية، ص ٢٣-٢٤، ١٧٦ فما بعد.

تحمل دلالات، وتؤدي غرضاً من هذه الدلالة، وهذا الغرض مرتبطٌ بطبيعة العلاقة، التي تنتظم فيها هذه الوحدات والعناصر ولولا هذه العلاقات ما تحقق للنص غرض ولا فائدة"[١].

نلاحظ من المفاهيم السابقة أن البنية ارتبطت إلى حد كبير بكيفية، تركيب النسق الذي ينشأ "عن اندراج الجزئيات في سياق أو هو بنيويا ما ينشأ عن حركة العلاقة بين العناصر، المكونة للبنية حيث أن هناك حركة انتظام معين يمكن ملاحظتها وكشفها"[٢]، فالنسق هو العنصر الرئيس في البنية. ومجموعة الانساق في اجتماعها تؤدي الإطار العام للبنية التي تصبح في مجملها صورة الإبداع وطريقة عند المبدع وهذا ما ستجده في بنية اللون عند أبي تمام ودلالة هذه البنية فيما يرمي اليه الشاعر من معنى.

اللون:

اللون لغة هو هيئة السواد والحمرة، ولونُ كلِّ شيء ما فصل بينه وبين غيره[٣]. واللونُ سَحْنَةُ الشيء[٤].أو صفةُ الجسم من السواد والبياض وما في هذا الباب[٥].

---

(1) عليمات، يوسف: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، اربد – الأردن، ١٩٩٩، ص ٢.

(2) العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٩٤.

(٣) ابن منظور، مرجع سابق، مادة "لون".

(٤) ابن فارس، احمد (ت ٣٩٥). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الدار الإسلامية، (د.ت)، مادة "لون".

(٥) أنيس، إبراهيم وآخرون. المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، ط٢، (د.ت)، مادة "لون".

ويلحظ على معنى اللون لغة عدة أمور، أهمها: تعدد معاني اللون في اللغة، والتي يمكن تمييزها من خلال السياق اللغوي، فقد يأتي اللون بمعنى "النوع" و"الضرب" والمتلون من الناس من لا يثبت على خلق واحد، وقد يأتي اللون للدلالة على نوع معين من التمر[١].

أما اصطلاحا: فقد تعددت تعريفات اللون في الموسوعات العلمية الحديثة، فهو "خاصة ضوئية تعتمد على طول الموجة"[٢]. ويعتمد لونُ الجسم الظاهر على اللون أو الألوان التي يعكسها ذلك الجسم، فالجسم الذي يعكس جميع الألوان يبدو لونه أبيض، والجسم الذي يمتص جميع الألوان ويعكس اللون الأحمر فإنه جسم أحمر اللون، وكل الأجسام الملونة تمتص جميع الألوان ما عدا لونها فتعكسه، وهذا هو اللون الذي تراه العين[٣].

ومن هنا فقد تعددت الألوان في الطبيعة، واختلفت وتقاربت، فلذا كانت مسمياتها في اللغة، فنجد عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد، وهي تختلف باختلاف درجاته، وهو ما عُرِفَ قديماً باسم إشباع اللون أو تأكيده[٤]. ويعود هذا الاختلاف في الأسماء والمسميات للون الواحد باختلاف الحقل الدلالي الذي يرد فيه، فالأبيض في الإنسان قد يختلف عنه في الحيوان[٥]. وكان

---

(١) راجع مادة "لون" عند ابن منظور، وقارن بين ما كتبه وما ورد في القاموس المحيط والمعجم الوسيط.

(٢) غربال، محمد شفيق وآخرون. الموسوعة العربية الميسرة. دار الجبل: بيروت، ط٢، ٢٠٠١م، مج٤، ص ٢١٠٩.

(٣) انظر: الخطيب، احمد شفيق. الموسوعة العلمية الميسرة. مكتبة لبنان: بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص ١١٤، ١٥٥، وانظر: ظاهر، فارس متري. الضوء واللون. دار القلم: بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص ١٣٢،١٣١، إذ ربط بين اللون والنور، وأكد أن وجود اللون مرتبط بوجود النور، وإذا انعدم النور أصبح كل شيء أسود اللون.

(4) خليفة، عبد الكريم: الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني سنة ١١– ١٩٨٧) . ص ٣٦– ٣٧.

(5) أبو صفية، جاسر خليل: الدقة العلمية في مسميات الألوان في اللغة العربية، بحث قدم في مؤتمر العلمي الأول حول الكتابة العلمية باللغة العربية، بنغازي، ١٩٩٠.

العربي في العصر الجاهلي يلمس أدق الفروق في ألوان البيئة المحيطة به و يعبر عنها في أدق الأسماء[1].

وبسبب تعدد الألوان فلا بد من الاستعانة بنظام التصنيف والتبويب إلى ألوان رئيسة تنوب عن ذكر غيرها، فتقسم الألوان على ستة أقسام رئيسة هي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق. وذلك لكون هذه الألوان البؤرية في المعجم العربي[2]، وبقية الألوان تنضوي تحتها، فالكميت مثلا ما كان لونه بين الأحمر والأسود من الخيل والإبل، وإذا غلبت عليه الحمرة فهو يلحق بالأحمر[3].

لقد فرق ابن سيدة في معجمه (المخصص) بين ألفاظ اللون الشائعة وألفاظه الأقل شيوعاً، إذ قال: "ولهذه الأنواع الثلاثة (يقصد اللون الأحمر والأسود والأبيض) في هذه اللسان العربية أسماء مستعملة قريبة، وآخر بالإضافة عليها وحشيّة غريبة، ولا تدور في اللغة مدارها، ولا تستمر استمرارها. ألا ترى أن قولنا: أبيض وأحمر وأسود من اللفظ المشهور، وقولنا في الأبيض: ناصع، وفي الأحمر: قُمُدّ، وفي الأسودُ: غربيبٌ من الأفراد التي رفعت عن الابتذال، وأودعت صواناً في قل الاستعمال، مع أنك لا تجدها في غالب الأمر إلا تابعة للألفاظ المشهورة. يقولون: أبيضُ ناصعٌ، وأحمرُ قُمُدّ، وأسودُ غربيبٌ. وإن كان يستعمل مفرداً كقوله: "بالحق الذي هو ناصع". وكقوله: "وبقمَدٌ كسائل الجريال"[4].

---

(1) جبري، شفيق: لغة الألوان، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٦٧، ص ٢٠٠.

(2) ينظر صالح، قاسم حسين: سيكولوجية إدراك اللون والشكل، العراق:دار الرشيد، بغداد ، ١٩٨٢، ص: ١٠٨.

(3) ينظر في تسميات الأحمر في الخيل عند: الخطيب الإسكافي، كتاب مبادئ اللغة، ط١، ١٩٨٥، ص١٢١.

(٤) ابن سيدة، علي بن إسماعيل الأندلسي (ت ٤٥٨). المخصص. دار الفكر: بيروت، (د.ط)، ١٩٧٨م، ج١، ص ١٠٦.

جاء النمري في كتابه "الملمَع" أكثر تحديداً من ابن سيدة حيث يرى أن الألوان الأساسية هي: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر، حيث قال: "إن الله –عز وجل– خلق الألوان خمسة: بياضاً، وسواداً، وحمرةً، وصفرةً، وخضرةً... فإن قال قائل: فأين الغبرة، والسمرة، والزرقة، والحصة، والشقرة، وأشكالهن في الألوان؟ قيل: هذه الألوان ليست نواصعَ خوالص. وكلٌّ يُرَدُّ على نوعه، فالغبرة إلى البياض، والسمرة إلى السواد، والزرقة على الخضرة، والحصة إلى الصفرة، والشقرة إلى الحمرة. والعرب عمدت إلى نواصع الألوان فأكدتها، فقالت: ابيض يق، وأسود حالك، وأحمر قانىء، وأصفر فاقع، وأخضر ناضر"(١). وبهذا الفهم، يكون النمري أقرب من أبن سيدة لمخطط (الألوان وحقيقتها) (٢)، لذلك يُمكن عدَهُ أوّلَ محاولة عربية لوضع مخطط للألوان الأساسية.

ويرى ابن هذيل –وهو من علماء القرن السادس الهجري– أن أصول الألوان أربعة، حيث يقول: "أصول الألوان أربعة: "بياض وسواد وحمرة وصفرة"(٣). ونلحظ من هذا الفهم أنه أسقط الخضرة التي عرفها النمري ومعاصروه، ولعل ذلك بسبب اعتقاده أن الخضرة عند العرب السواد.

تبرز الإشارات النصية السابقة مفهوم العرب للألوان، حتى القرن السادس الهجري، وتبين أن العرب لم يتعرفوا اللون الأزرق كلون أساسي، فقد أسقطوه من قائمة الألوان الأساسية، بل

---

(١) النمري، الحسين بن علي (ت ٣٨٥هـ). الملمع: تحقيق: وجيه أحمد السطان، مجمع اللغة العربية: دمشق، (د.ط)، ١٩٧٦م، ص١،٨.

(٢) انظر Berlin.B. andkay .P. Basicolor Terms, U.S.A, 1969. P. 143 نقلاً عن أحمد سلامة الحموان، الأبعاد الدلالية والجمالية في شعر ابن معتز، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠٠٨.ص١٣.

(٣) ابن هذيل الأندلسي، علي بن عبد الرحمن. حلية الفرسان وشعار الشجعان. مؤسسة الانتشار العربي: بيروت، (د.ط)، ١٩٩٧م، ص ٤٩.

نجده عند النمري لوناً ثانوياً، وتابعاً اللون الأخضر، ولعل ذلك بسبب تداخل مدلول اللون الأزرق –عند العرب– مع مدلول اللون الأخضر.

ومما يلحظ أيضاً أن مادة اللون المنثورة في بطون كتب اللغة تبيّن أن هناك اختلاطاً وتداخلاً بين مدلولات ألفاظ اللون عند العرب القدماء، ويمكن عد هذا التداخل مرحلةً مبكرةً من مراحل تطور ألفاظ الألوان في اللغة العربية[1].

ومن أجل الوصول إلى هدف الدراسة، وتوظيف اللون عند ابي تمام سوف يقوم الدارس بعرض المعاني والدلالات للألوان الرئيسية وهي:

اللون الأسود

اللون الأسود له دلالات وألفاظ كثيرة في الأعم الأغلب، تُجمِعُ على أنَّهُ ضدُ الجمال، فهو لون التشاؤم وكلُّ ما هو سيء ووصفوا تدرجه، "أسود وأسحم ثم جون، وفاحم، وحالك، وحانك، ثم حُلكوك، وسُحكوك، ودَجوجيّ، ثم غِربيبُ وغُدافيّ وخُداريّ [2].

وفي مثل السواد حضوراً ودلالة" الظلُّ وسواد الليلّ و السُّخام: سواد القدر و السعدانة، واللوع: السواد الذي حول الثدي و التدسيم: السواد الذي يجعل عليه كي لا تصيبه العين[3]. وفي القرآن الكريم ظهرت دلالة الأسود في غير موقع ووصف، لتدل على الخسران والشؤم ومثال ذلك: قوله تعالى: {يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ } [4].

---

(1) الهدروسي، محمد مرعي حسين. تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات. رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢م، ص ١٣.

(2) الثعالبي (٣٥٠- ٤٢٩هـ): **فقه اللغة**، ط١، دار الجبل، بيروت ، ص 118

(3) المرجع السابق، ص١١٩.

(4) آل عمران: ١٠٦

وعلى الرغم من ذلك فقد استخدمت الدلالة اللونية الموسومة بالسواد من أجل حصول الخير أو لمنع الشر وحدوثه، بردّ العين أو ما شابه ذلك، ولعل في الأمر دلالة انعكاسية أو ضدية مفتعلة، ليظن العائن أن الحال في سوء فيرتد خائباً، فلا يمكن سلخ الدلالات السيئة والتشاؤمية للون الأسود من الموروث العربي، فصورة الأثافي وسوادها والغراب، الأسحم، وما فيهما من دلالة الغربة، والارتحال التي كانت مصدر أرق وقلق للبدوي كذلك كان اللون يظهر مع شيء من الخصوصية مع العبادات، وما يلازمها من أضحيات وقرابين، فقصة قبيلة عكّ العربية في العصر الجاهلي، كما يرويها ابن السائب الكلبي. إذ "كانت تلبية عك إذا خرجوا حجاجاً، قدّموا أمامهم غلامين أسودين من غلمانهم، فكانا أمام ركبهم، فيقولان نحن غرابا عك"[1] وكان ذلك ليتحملا عن القبيلة الشر، وذكر ما يماثل ذلك في حالة الحروب التي فيها من الشر والويلات، ما فيها يتمثل في قول صفي الدين الحلي مازجاً بين الألوان الرئيسة، قال:

بيض صنائعنا خضرٌ مرابعنا سودٌ وقائعنا حمرٌ مواضينا[2]

فالأسود لونٌ محبب للنفس حيناً، وبغيضٌ أحيانا أخرى، وذلك حسب موطنه وسياقه الذي يقع فيه؛ فهو محبب في الشعر والعين واللثة والشفاه، وهذه صفات تغنّى بها الشعراء كثيراً، يقول امرؤ القيس واصفاً محبوبته:

وفرعٌ يزين المتَن أسودُ فاحمٌ أثيثٌ كَقِنوِ النخلةِ المتعثكل[3]

---

(1)الكلبي، ابن السائب هشام بن محمد: كتاب الأصنام، تحقيق محمد عبد القادر، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص:٢٤- ١٩٩٣.

(2)الحلي، صفي الدين، ديوان صفي الدين الحلبي، دار صادر، بيروت :١٩٧٠ ، ص٥ .

(3)ديوان أمرؤ القيس، (2004): دار الكتب العلمية للنسر، ط٥، ص :٦٧

فالشاعر يصف سواد شعر المحبوبة بأسود فاحم، وهي صفة جمالية محببة لدى الشعراء.هـذا في المرأة، وكذلك فهو محببٌ في الشعر عموماً لدى الرجل أيضا؛ لأنه يذّكره بالـشباب، والقـوة والحيوية، يقول عبيد بن الأبرص:

دَرَّ دَرُّ الشباب وَالشَّعَرِ الأَسوَدِ وَالراتِكاتِ تَحت الرحـال[1]

ويقول جرير مظهراً جمال اللون الأسود في العين، ولا سيما إذا كانت حوراء؛ أي شديدةَ السواد مع صفاء في البياض، فالثنائية الضدية في اللونين مثار جمالي، والضد يظهر حُسنَه الضد.

إِنَّ العُيونَ الَّتي فيَ طرفِها حَوَر قَتَلَننا ثُمَّ لَم يُحيِينَ قَتلانـا[2]

أما في الشفاه فالسمار، أو المائل إلى السواد لون محبب لدى كثير من الشعراء، فقد ذكروه في أشعارهم، وهو ما عرف باللمى ووصفوه بالحسن، وربطوه بالـشهوة، ودخـل كثيـراً فـي تشبيهاتهم، وصورهم الفنية، وخاصةً في رسم صورة المرأة المثال، فقال طرفة بن العبد:

وَتَبسِمُ عَن أَلمىَ كأَنَّ مُنَوَّرًا تَخلَّلَ حُرَّ الرَمل دِعصٌ لَهُ نَدِ[3]

ودلالة على جمالية اللون، الذي يزيد جمالاً في تمازجه مع ألوان أخرى، ولمعان النـور وبريقه، فيشترك أكثرُ من عنصر في إبداع صورة جميلـة، لا تـزال النـساء تبـدع الـصورة المتمازجة، في وضع إطار أسودَ حول الشفاه لإظهار الحمرة فيها.

---

(1)عبيد بن الأبرص (2009) :**ديوانه**، دار الكتاب العربي، ص.97 .

(2) **شرح ديوان جرير**، شرحه مهدي محمد ناصر الين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،1995 ، ج٢، ص452 .

(3) الزوزني، عبد الله الحسن بن احمد، شرح المعلقات السبع، مرجع سابق. ص ٦٨.

اللون الأبيض

يحتل اللون الأبيض المرتبة الثانية بعد اللون الأسود، حسب تميز الألوان عند الشعوب المختلفة، ويعتبر من الألوان الباردة، التي تثير الشعور بالهدوء[١].

أمّا العرب فقد اهتموا قديمًا بتميز الأبيض بألفاظ خاصة، تحدد درجاته وصفاته، فقد رتب الثعالبي درجاتِ الأبيضِ على النحو التالي: أبيضُ، ثم يَقَقٌ، ثم لَهقٌ، ثم واضحٌ، ثم ناصعٌ، ثم هِجانٌ، وخالص[٢].

أما الألفاظ التي تدل على اللون الأبيض فهي كثيرة، فقالوا رجل أزهرّ، وامرأة رُعبوبة، شعرٌ أشمطٌ وفرسٌ أشهبُ، وبعيرٌ أهيسُ، وثورٌ لهَقٌ، وبقرةٌ لياحٌ، وحمارٌ أقمُر، وكبشٌ أملخُ، وثوبٌ أبيضُ، وفضةٌ يَقَقٌ[٣]، وهذه تفاصيل اللون الأبيض، وتفصيل البياض بأشياء مختلفة، وفصل في مناسبة اللون الأبيض مثل بياض الغرة، والتحجيل وغيرهما، وفي ترتيب البياض في جبهة الفرس وفي سائر الأعضاء مثل الرأس والعنق والظهر والعجز والجنب إلى غيرها من الأعضاء[٤].

وعندما تختلف دلالة اللون باختلاف موقعه وسياقه إذ يكون سلبياً أو إيجابياً، فإن اللون الأبيض عرف عبر العصور بدلالاته الإيجابية؛ دلالات الحسن والجمال عند المرأة والسيادة وعليِّة القوم عند الرجل، ومن الدلالات المحببة لهذا اللون، إذا كان في الأسنان، يقول طرفة بن العبد:

---

(1)شكري، عبد الوهاب: **الإضاءة المسرحية**، القاهرة :الهيئة المصرية للكتاب،1985 ، ص85

(2) الثعالبي، مرجع سابق، ص112 :

(3)المرجع السابق، ص113 :

(4) المرجع السابق، ص113 .

بادِنٌ تَجلو إِذا ما اِبتَسَمَت عَن شَتيتٍ كَأَقاحِ الرَمل غر[1].

فالشاعر أظهر جمال أسنان محبوبته حيث شبهها بالأقحوان النابت في الرمل، إذ يشتد بياضاً مع أشعة الشمس المنعكسة من الرمال، وزاد تأكيد اللون بلفظ (غر).

وليس أدل على الجمال الساحر وبياضه من بياض محبوبة امرئ القيس:

كِبكر المُقاناةِ البَياض بِصُفرَةٍ غذاها نَميرُ الماءِ غَيرُ مُحَلَّل [2]

وعلى الرغم من الدلالة الايجابية للأبيض، فله الدلالة السلبية التي ترافق شيب الرأس عند الإنسان الذي يصبح فيه اللون الأبيض علامة حزن وسوء مظهر، وقد وظف الشعراء هذا في أشعارهم وكذلك القرآن الكريم، فهذا ينقل لنا صورة الشيب وحضورها في حياة الإنسان عندما يغزو الشيب الرأس الأسود، فيقول[3]:

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بعارضيه نهار

ويقول الفرزدق[4]:

فما أقبح التفريط في زمن الصِّبا فكيف والشيب في الرأس شامل

وفي تراثنا العربي كثر وصف الشيب والتحسر على الشباب وأيامه الخاليات والامتعاض من حلول الشيب لأنه دليل الضعف والوهن، قال عبيد الله بن قيس الرقيات[5]:

ويقلن شيب قد علا ك وقد كبرت فقلت: أنه

لابد من شيب فدعن ولا تطلن كلامكنه

---

(1)طرفة، بن العبد: الديوان، مرجع سابق، ص ٤١.

(2)امرؤ القيس: ديوانه، مرجع سابق، ص ٤٢.

(3)الفرزدق، أبوفراس همام بن غالب التميمي، (١١٠ ه) ديوان الفرزدق ، دار صادر، بيروت، ص١٩ .

(4)ابن المعتز ، أبو العباس عبد الله، ديوان ابن المعتز، :دار صادر، بيروت : ١٩٧٠.

(5) اللسان والصحاح (أنن).

وقوله تعالى:

"قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا [1]

وقوله تعالى:

اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاء وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ[2] {

فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا [3].

ووردت أحاديث نبوية كثيرة عن الشيب، ومن ذلك قوله صلى الله عليه وسلم: "شيبتني هود وأخواتها" [4]

اللون الأحمر

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة، "فهو من الألوان المستمدة من وهج الشمس، واشتعال النار والحرارة الشديدة وهو من أطول الموجات الضوئية"[5]، وأكثرها تضارباً فهو لونُ البهجة والحُزنِ وهو لون العنف، ولون المرح، ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم "فهو لون الخوف النفسي والقدسية الدينية، مثلما وجد في نصوص (أوغاريت) عن الملحمة التي قامت بها (عناة) وهي تسفك الدماء، وهي منتشية بهذه الدماء، فعندما شاهدت آثارها فرحت وابتهجت"[6] وكذلك استخدمه اليابانيون لطرد الكابوس، وفي مصر القديمة كان

---

(1)[سورة مريم (٤).

(2)الروم (٥٤)

(3)المزمل، ١٧.

(4) سنن الترمذي، الجامع الصحيح، دار إحياء التراث، بيروت، مجلد 5، ص402.

(5)عمر، أحمد مختار :**اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة ص111 :

(6)إفريحة، أنيس :**أوغاريت ملاحم واساطير** ، بيروت، دار المنار،1980 ، ص ١٩١-١٩٢.

الجنود يرتدون الخواتم الحمراء حين يقابلون أعداءهم وهذه تعاويذ لحماية الجنود من الجراح، كي لا ينزفوا إذا جرحوا.

ويرمز الأحمر في المعتقدات الغربية إلى التضحيات في سبيل المبدأ أو الدين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات، ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة والبهجة، وله علاقة بالدم عند ولادة الطفل وتدفق الدماء، وبعض القبائل تلطخ المولود بالدم حتى يكون له فرصة في العيش مدة طويلة"[1]

وهنا أجد أنّ دلالة اللون الأحمر تختلف باختلاف موطنه، فهو في الإنسان يختلف عنه في الحديث عن المعارك، والخيل والسماء، والزينة، وكذلك في الإنسان تختلف دلالته بين الخد والشفاه على الرغم من التقارب المكاني في الوجه. فلقد نفر العرب من الأحمر في البشرة وهو نفسه الأشقر، فهو عندهم لون شؤم وعيب[2]، يقول عبيد بن الأبرص:

جوانبُها تغشي المتألف أشرفت عليهنّ صُهب من يهود جُنوح

فالصهبة صفة لليهود؛ ولذا نفر منها العرب، وكرهوها بسبب كرههم لليهود، لما كان يلحق بالعرب منهم من أذى، فلهذا أخذ الأحمر دلالةً سوداويةً في هذا الموطن المتعلق بالبشرة، فالدلالة سلبية كاللون الأسود مع اختلاف بين احتقار وتشاؤم لسود البشرة، أما الحمر، فكان لونهم مبعث الكراهية، ولا زال هذا اللون في التراث الشعبي يفضي للمشاعر نفسها، وما كان يطلق

(1)القرعان، فايز عارف سليمان :**الوشم والوشي في الشعر الجاهلي**، رسالة جامعية، جامعة اليرموك،1984 ، ص(:١٢٤-١٢٨)
(2)أبوعون، أمل :**اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، دار الفكر العربي، بيروت .ص40 :

الثوّار على جيش الانتداب ب"الحمران" من لونهم ورغبة عارمة في إيقاع إهانة متعاضدة بين اللغة والسلاح. "فالأَحَامِرَةُ: قومٌ من العَجَم نَزلوا بالبَصْرَةِ"[1].

واللون الأحمر في العيون مصدر إزعاج ومرض، وأرق، وقلق، مثيرٌ للخوف، في رسم الأساطير وما ينبعث منها من شر وشرار، وفي الوحوش الضارية عيون محمرة كأنها قطع اللهب أو الجمر، لضراوتها. قال ذو الرمة:

دَعاهُنَّ من ثأج فأزمَعنَ وردهً أو الأصهبياتِ العيونَ السوائح[2]

وثمة ربط بين الزمن واللون الأحمر، "إذ إنّ له ارتباطًا بالشمس عند الغروب وعند الشروق، وكذلك بالتضحية، والفداء، والوقاية من الأمراض، والشرور، والخلع، والنذور، عند المقامات والقبور"[3].

اللون الأخضر

يُعَدّ اللون الأخضر من أكثر الألوان، وضوحاً واستقراراً في دلالته، وهو من الألوان المحببة ذات الإيحاءات المبهجة؛ "لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة أصلا، كالنباتات والأحجار الكريمة، ثم جاءت المعتقدات الدينية وغذّت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان"[4]، وهو قرين الشجرةِ رمزِ الحياةِ والتجددِ وعلاوة على ارتباطه بالحقول والحدائق وهدوء الأعصاب[5]، وفي الأمثال والتعبيرات الدارجة وصف العيش بأنه أخضر وقدمه خضراء

---

(1)الفيروز آبادي :**القاموس المحيط** مادة(حمر)، ط٢.

(2)ذو الرمة، **الديوان**، شرح له احمد حسن بسج، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٥٤.

(3)القرعان، فايز :**الوشم والوشي في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ١٩٨٤، ص٦٩-١١٦.

(4)عمر، أحمد مختار :**اللغة واللون**، مرجع سابق، ص210 :

(5)عجينة، محمد :**موسوعة أساطير العرب**، دار الفكر العربي،ط٣، ج1 ،1994، ص291

وفي الدعاء اللهم اجعلها علينا سنة خضراء[1]، وغيرها من التعبيرات المختلفة المتوارثة عبر الأجيال.

اللون الأصفر

هو أحد الألوان الساخنة [2] التي يمثل قمة التوهج و الإشراق، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية؛ لون الشمس مصدرالضوء، وأهمية الحرارة و الحياة والنشاط والغبطة والسرور[3]، لهذا كان مقدسا في الديانات الوثنية، فقد كان الأصفر رمزا للإله رع في مصر، وهو آلهة الشمس[4]، ومثل غيره من الألوان فهو مختلف في دلالته بحسب السياق فمنه ما يعني الجفاف والذبول والمرض، ومنه القاتم ما دل على الماء الآسن، ومنه الفاقع الذي يسر الناظرين، قال تعالى: "قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ"[5].

اللون الأزرق

للأزرق دلالات واسعة ومختلفة، وربما يعود ذلك لأسباب منها تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود؛ لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض، بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة[6]، وبقيت تدرجات هذا اللون بين هذين الحدين.

---

(1)عمر، أحمد مختار :**مرجع سابق**، ص211

(2) الساخنة: سخن: السخن، بالضم ضد البارد، سخن الشيء والماء بالضم وسخنت بالفتح وتسخن الأخيرة لغة بني عامر، سخونة وسخانة وسخنة وسخنا وسخنا وأسخنه إسخانا وسخنه وتسخنت الأرض وتسخنت وسخنت عليه الشمس، (لسان العرب، مادة (سخن).

(3)شكري، عبد الوهاب :**الإضاءة المسرحية، مرجع سابق** ص76.

(4)عمر، أحمد مختار :**اللغة واللون، مرجع سابق** ص163.

(5) البقرة، آية ٦٩.

(6)عبد الفتاح، رياض :**التكوين في الفنون التشكيلية**، دار الفكر العربي، بيروت،٢٠٠٧، ص261.

لقد اختلفت دلالة اللون الأزرق ومكانته في الثقافات المختلفة ففي العبرية مثلاً فإنه لـــون الرب لليهود فهو مقدس عند اليهود"[1] أما لدى الصينيين فاللون الأزرق رمز للمـــوت[2]، مـــع أن تدرجات الألوان تعطي دلالات خاصة، فالأزرق القاتم يدل علـــى الخمـــول والكـــسل والهـــدوء والراحة، كذلك في التراث فهو مرتبط بالطاعة والولاء والتأمل والتفكير، وأما الفاتح فهو يعكـــس الثقة والبراءة، والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق فيدل علـــى الشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها[3]. كما أن اللون الأزرق هو لون السماء والماء، ولهذا علاقات نفسية وإعتقادية كثيرة ومتعددة، وهو منعش وقادر على خلق أجواء خيالية يـــضفي جوا من البرودة على المحيط، استعمله العرب في الوشم[4]. أما في القرآن الكريم، فقد جاء قولـــه تعالى: {يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّور وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا}[5] والظاهر أن المراد بالزرق زرقـــة العيون، والزرقة أبغض ألوان العيون إلى العرب، لأن الرُّومَ أعداؤهم وهم "زرق العيون"، ولذلك قالوا في صفة العدو: أسودُ الكبد، أصهبُ السِّبال، أزرق العين، والمعنى تشويه الصورة من سواد الوجه وزرقة العين حيث العرب تتشاءم بالزرقة. وقيل: المعنى عميًا لأن العين إذا ذهب نورهـــا ازرقَّ ناظرها، وقيل: زرقٌ ألوان أبدانهم، وذلك غاية في التشويه إذ يجيؤن كلون الرمـــاد، وفـــي كلام العرب يسمى هذا اللون أزرق، ولا تزرق الجلود إلا من مكابدة الشدائد وجفوف رطوبتهـــا. (وقيل: {زرقًا} عطاشًا والعطش الشديد يرد سواد العين إلى البياض"[6].

---

(1) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، دار الفكر العربي،١٩٨٩، ط٢ ص١٦٤.

(2) المرجع نفسه، ص ١٦٦.

(3) المرجع نفسه، ص١٨٣.

(4) يحيى، حمودة، نظرية اللون، بيت الحكمة، ١٩٨٥، ص١٣٨-١٤٦.

(5) سورة طه، آية (١٠٢).

(6) الأندلسي، أبو حيان: تفسير البحر المحيط، دار الفكر، بيروت، ط٢، ج ٨، ١٩٨٣، ص ١١٨.

الدلالة:

الدلالة لغة واصطلاحاً:

الدِّلالة بفتح الدال وكسرها وضمها والفتح أفصح من: (دلل – يدل) إذا هدى، ومنه دليل، ودليلي، والدليلي: العالم بالدلالة[١] ويقال: دله على الطريق يدله دلالة ودلالة ودلولة[٢]: سدده إليه والمراد بالتسديد: إراءة الطريق[٣] ودله على الصراط المستقيم : أرشده إليه وسدده نحوه وهداه[٤] فالمعنى اللغوي للدلالة يوحي عند القدامى بالإرشاد والهداية والتسديد أو التوجيه نحو الشيء، والدلالة أعم من الإرشاد والهداية[٥].

أما في الاصطلاح فقد ارتبطت الدلالة بعلم قائم بذاته: تعلق بعلوم أخرى غير اللغة والأدب، مثل أصول الفقه الإسلامي والفلسفة، والمنطق، وعلم النفس، وعلم الاجتماع [٦].

واتصف بعدم الاستقرار فمنهم من يسميه المعنى أو التفسير أو التأويل أو الرمز.... إلخ من المسميات الأخرى [٧].والسبب تناول هذا العلم من قبل المختصين في العلوم الأخرى ذات الصلة الوثقى به، فقد زاد من تعقيد مفهومه، فكل عالم مختص يعرفه حسب ما يراه من تعريف يلائم تخصصه، وهذا لا يعني بالضرورة، أن يكون خلافاً فيما بينهم، بل تبايناً في وجهات النظر، تفرضه عليهم أصول علومهم التي يتقيدون بها.

---

(1) التهذيب: للأزهري: (دل) ج ٤٧/٤–٤٨، وتاج العروس للزبيدي: (دلل)، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧.

(2) اللسان: ابن منظور: (دلل) ٢٤٩/١١، مرجع سابق.

(3)تاج العروس ج٨ ، ص٤٩٨

(4)أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة المكتبة العصرية، صيدا: ٢٠٠٣: ص١٣٤.

(5) أبو البقاء الكفوري، الكليات، دار المشرق، بيروت : ١٩٩٢ص ٣٤٩.

(6) ينظر: علم الدلالة: لأحمد مختار عمر: ص١١ – ١٤، وعلم الدلالة العربي: لفايز الداية، المكتبة العصرية، صيدا ص٧ – ٨.

(7) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة: لابن فارس، دار المشرق، بيروت ١٩٢.

فاللغويون من القدماء والمحدثون خلطوا بين الدلالة والمعنى بسبب التقارب الشديد بينهما، ولهذا انقسموا في ثلاثة آراء:

الأول: يرى أن هناك ترادفاً بين المعنى والدلالة [1]. فأحدهما يَسدُّ مَسدَّ الآخر.

الثاني: يرى أن المعنى أوسع من الدلالة، لاهتمام المعنى بالعبارة والجملة، واهتمام الدلالة باللفظة المفردة. [2]

الثالث: يرى أنّ الدلالة أوسعُ من المعنى فالدلالة، عام والمعنى خاص، والدلالة تشمل الدال والمدلول والعلاقة بينهما، ويقابل المعنى المدلول [3].

ويمكن لنا هنا أن نستحضر رأي ابن فارس ٣٩٥هـ في هذا حيث فرّق بين الدلالة والدليل، والاستدلال، والإشارة والإمارة، ودلالة الكلام، ودلالة البرهان [4].

إذ يقول في الفرق بين الدلالة والدليل: "إن الدلالة تكون على أربعة أوجه: أولها ما يمكن أن يستدل به قصد فاعله ذلك أم لم يقصد، والثاني: العبارة عن الدلالة، يقال للمسؤول: أعد دلالتك ....." والثالث: الشبهة يقال دلالة المخالف كذا أي شبهته.

والرابع: الأمارات: يقول الفقهاء: الدلالة من القياس كذا، والدليل فاعل الدلالة، أو لهذا يقال لمن يتقدم القوم في الطريق دليلٌ إذ كان يُفضِلُ من القوم ما يستدلون به، وقد تسمى الدلالة دليلاً مجازاً، والدليل أيضاً فاعل الدلالة مشتق من فعله. [5]

---

(1) علم الدلالة لأحمد مختار، ص١١، مرجع سابق.

(2) سلام، د. عزمي مفهوم المعنى: دار المشرق، بيروت، ٢٥.

(3) علم الدلالة العربي لفايز الداية، مرجع سابق، ص٩.

(4)العسكري، لأبي هلال، الفروق في اللغة: ، دار الفكر العربي، ط٣، ص٥٢ – ٥٥.

(5) العسكري، مرجع سابق، ص ٥٢ – ٥٩.

ولعل وقوف ابن فارس عند هذا الحد الدقيق للدلالة ينّم عن وعيه في ماهية الدلالة وما يجاورها من مصطلحات مثل الرمز والإشارة وغيرها. ومِن الذين كانوا على وعي في ماهية الدلالة الراغب الأصفهاني (ت / ٥٠٢ هـ) إذ يرى أن الدلالة: ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى ودلالة الإشارات والرموز والكتابة والعقود في الحساب وسواء ذلك بقصد ممن يجعله دلالة أم لم يكن بقصد كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي [١] ، قال تعالى: "ما دلهم على موته إلا دابة الأرض"[٢].

ومن تعريف الراغب للدلالة وتقسيمه إياها إلى خمس دلالات، يظهر لنا أنه اعتمد على تقسيم الجاحظ (ت / ٢٥٥ هـ) لهذه الدلالات [٣].

أما الفلاسفة والمناطقة فقد مثّلهم ابن سينا (ت / ٤٢٨ هـ) إذ يرى أن الدلالة: فهم أمر من أمر[٤]. واعترض بعض المتأخرين على هذا التعريف، الذي استبدلوه بآخر وهو (كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر) [٥].

ولا أرى تغييراً في التعريف الثاني عن الأول سوى تغيير الألفاظ فقط، والمهم من هذا التعريف هو قصدهم بالأمر الأول الدال والأمر الثاني المدلول وعملية الفهم هي التصور أو العلاقة بين الدال والمدلول أو اللفظ والمعنى، أما المناطقة فاتبعوا الفلاسفة في تعريفهم الدلالة بقولهم: "كونها الشيء بحالة إذا علمت بوجوده انتقل ذهنك إلى وجود شيء آخر"[٦].

---

(1) المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني مادة: (د / ل / ل)، ط٢ دار المشرق، بيروت، ص١٧١.

(2) سبأ آية (١٤).

(3) الجاحظ، أبو عمرو، البيان والتبيين، ط٣، دار المشرق، ج١، ١٩٧٥، ص ٧٦.

(4) التهانوي، عمر، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الشروق، ١٩٦٣، ص٤٨٦.

(5) التحتاني، أحمد، شرح الشمسية، دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠٤، ص ١١.

(6) سوسي ، أبي الطيب مولود السريري، المعجم الفلسفي، ط١، ٢٠٠١، ج١، ص٥٦٣.

أما الأصوليون [1] فقد عرف الشريف الجرجاني الدلالة تعريفاً أصولياً فقال: (كون الشيء بحالة يلزم من العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والشيء الثاني هو المدلول وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علم الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص واقتضاء النص) [2].

ويظهر من المصطلحات الأصولية مثل عبارة النص وإشارة النص واقتضاء النص ميل التعريف إلى الأصوليين وهم بدورهم تأثروا بالمناطقة والفلاسفة وبدا هذا واضحاً من بداية التعريف في التشابه اللفظي.

أما البلاغيون فقد عرفوا الدلالة بأنها: "كون اللفظ متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة والتضمن والالتزام لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له" [3].

وتأثر البلاغيون بالمناطقة حيث (كان درس الدلالات في البلاغة طرفاً استعارته من المنطق)[4]. أما المحدثون فقد أجمعوا على أن الدلالة هي دراسة علم المعنى [5].

مما سبق يتبين أن العلماء العرب على تعدد اهتماماتهم فقد اهتموا بالدلالة وحاولوا أن يحدّوها في إطار وعيهم، ولكن علم الدلالة لم يأخذ شكله العلمي المستقل إلا على يد الفرنسي

---

(1) الأصوليون: هم الذين يهتمون بعلم أصول الفقه ؛ وهو علم جليل ؛ لكنه قاصر لا يفيد صاحبه كثيراً إذا خلا من علم الحديث الشريف. والمحدث دائماً يكون صاحب فقه في الأصل – ولا عبرة بطعن ابن الجوزي وغيره في بعض المحدثين الذين كان يلمزهم في كتابه (صيد الخاطر) على أنهم قوم لا يعرفون الفقه !! – ولهذا فشيخنا الألباني رحمه الله تعالى محدث فقيه ؛ بل هو خير من كثير من أولئك الفقهاء والأصوليين الغافلين عن الحديث! ، انظر: سوسي ، أبي الطيب مولود السريري، **معجم الأصوليين: يحتوى على علماء أصول الفقه و أصحاب الآراء فيه و المؤلفين فيه** دار الكتب العلمية، بيروت : ٢٠٠٢.

(2) الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الفكر العربي، ص٩٣.

(3) الشريف الجرجاني، مرجع سابق، ص٩٣.

(4)مختار، أحمد علم الدلالة العربية النظرية، مرجع سابق، ١٩٨٥، ص ٩.

(5) علم الدلالة العربي، مرجع السابق، ١٩٨٥، ص ٢٢.

(ميشال بريال) في عام ١٨٨٣ م [١]، حيث حاول ان يوَصّل (هذه الكلمة الاصطلاحية فهي من أصل يوناني مؤنث (Semantikte) مذكرة (Semantikos) أي يعني، يدل ومصدره كلمة (Sema) أي إشارة وقد نقلت كتب اللغة هذا الاصطلاح إلى الإنكليزية وحظي بإجماع جعله متداولاً بغير لبس (Semantics) [٢].

ونستدل عن طريق دلالة كلمة (Sema) في اللاتينية أي إشارة إلى أن حضور هذا المعنى في العربية كان موجوداً أثبتته كتب اللغة العربية ومعاجمها حيث، ننقل هذا الكلام نصاً على لسان ابن منظور في لسان العرب، بقوله: (السومة بالضم العلامة تجعل على الشاة ... وقولهم: عليه سمة حسنة معناه علامة وهي مأخوذة من وسمت اسم... السم علامات على صوف الغنم) [٣].

وليس هذا فقط، فقد جاء في القرآن الكريم: (سيماهم في وجوههم من أثر السجود) [٤] أي علاماتهم بائنة على وجوههم من أثر السجود وهي علامة حسنة [٥] وإذا ما دل هذا على شئ فإنما يدل على أن المعنى ودلالته حاضر في العربية ولكن خصوصية المصطلح وتوظيفه في دراسة النصوص لم يأخذ شكله الذي وصل إليه إلا عن طريق (ميشال بريال) الذي فصل علم الدلالة عن علم البلاغة تاريخياً وسجل ولادة علم الدلالة الحديث كعلم مستقل بذاته وهذا لا يعني "أنه لم تكن هناك دراسة للمعنى، إنما يعني هذا التاريخ تحديد المصطلح في مجال معين لدراسة المعنى" [٦]

---

(1) علم الدلالة العربي، مرجع سابق، ص٦.

(2)الهدى، لوشن نور ، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، دار المشرق العربي، بيروت،ص ١٥ – ١٦.

(3) لسان العرب: مادة (سوم).

(4) الفتح: ٢٩.

(5) البروسوي، تنوير الأذهان من تفسير روح البيان ، تحقيق محمد علي الصابوني، دار الكتب العلمية، ج٤ ، ١٩٨٣، ص١١٠.

(6)علم الدلالة دراسة وتطبيقا، مرجع سابق، ٢٣.

لقد استرفد علماء العربية المحدثون هذا المصطلح وحاولوا أن يضعوا له الإطار المفهومي فقالوا: هو "العلم الذي يدرس المعنى"أو"ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى" أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"[1].

ويظهر من تعدد تعريفات الدلالة صعوبة الاستقرار على تعريف لها، وهذا ليس عند المحدثين بل حتى عند القدماء كما مر في الصفحات السابقة.

ولهذا فقد عرّف الدكتور محمد المبارك الدلالة تعريفاً يعطي مجالاً كبيراً في البحث الدلالي، لأنه يتخطى حدود المعنى، ويذهب إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى فهي في اي الدلالة (ليست مرادفة للمعنى، وهي الاتصال اللغوي أي نقل الأفكار عن طريق اللغة، وهي اللفظ والمدلول وهي المعنى، ودلالته وهي الارتباط بينهما ... والعلم الباحث ما بين الألفاظ والمعاني من صلات هو مبحث الدلالة في علم اللغة) [2].

ونخلص من تعريفات الدلالة إلى عوامل مشتركة بينها وهي اللفظ، المعنى، الدال،المدلول، الرمز، الفكرة، الشيء المشار إليه وعملية الفهم، وزيادة على ذلك واجه علم الدلالة صعوبات عدة، منها: عدم محدودية المصطلح، وتناول المصطلح ضمن التخصصات المختلفة[3].

---

(1) علم الدلالة لأحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص١١.

(2) المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر، بيروت، ١٩٩١، ص٢٦٨.

(3) جرمان، كلود، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى، دار الكتب العلمية، بيروت : ٢٠٠٢: ص٦ -٧.

الفصل الثاني

بين الشعر والفن التشكيلي

الفصل الثاني

بين الشعر والفن التشكيلي

الفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، يصدران عن الملكة الإدراكية نفسها. فهناك رابط وثيق بينهما، فالرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق، فهما يتشابهان في الكثير من الأشياء، ففي المجال النفسي يصدران عن إحساس واحد، ومن حيث القدرات الأساسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع يكتمل لهما النضج، فيتألقان في العمل الفني رسماً أو شعراً، كما أن هذين الفنين –الشعر، والرسم– يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه، وفي تحسين المفهوم، ومحاولة تقديمه مشخصاً من خلال النموذج الفني وتعميمه، ولكن كل بحسب مادته التي يوظفها. فلا نبالغ عندما نرى أن الفن هو فعل الانفصال بالذات الإنسانية عن باقي عناصر الحياة والطبيعة، لأنه فعل إعادة التشكيل، وتجريد الخلق، والقفز على نسيج الرتابة القاتلة إلى توقيع جديد يفصل بين حركة الطبيعة وطبيعة الطبيعة، وبين حركة الفعل الإبداعي وطبيعته بعدّه إعادة إنشاء وإعادة خلق وصياغةً جمالية للكائن أو الشيء أو الظاهرة أو الفكرة[1].

إنّ الإنسان لا يستطيع صياغة تصوراته للعالم إلا بتحويلها إلى رموز أي الانتقال من الصورة إلى العلامة لهذه الصورة. وبالتالي فإن كلّ تمثلٍ فني للعالم، سواءً أكان ذلك رسماً، أم شعراً، أم موسيقى يفيد بالضرورة من المادة الخاصة به، فهي تمثل أداة الفنان التي من خلالها يرسم العالم.

---

(1) عبيد، كلود. جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١ص١٤.

كتب أ. و. شليغل أديب الرومنطقية (١) وناقدها في "دروسه" إذ يقول: كلُّ عرض مادي خارجي، مسبوق بآخر داخلي، في فكر الفنان. والإنسان يلجأ إلى التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه، فيلقي بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم(٢).

ويقول فان غوغ (٣): أزداد اقتناعاً، يوماً بعد يوم، أنَّ هذا العالم الأرضي هو مخطط دراسي غير ناجح، وما من فنان حق، إلا جعل شُغلَه الشاغل والأول، إعادة رسم هذا المخطط الدراسي، وأن يمنحه الأسلوب الذي إليه يفتقر. وما من شاعر حق، إلا جعل هَمَّه الأكبر أن ينفصل عما استنفدته الكلمات واستهلكته، وأن يُعلِّم الألفاظ أن تنسى ماضيها، وتقول ما لم تتعود أن تقوله وتتمرد على النموذج الذهني القديم(٤).

إذن فالعلاقة بين الفنون، علاقة تلازمية يتأثر بعضها، بعضاً فقد تولَّد فن التصوير في عصر جديتا بالهند عن الرقص آنذاك، وتولَّد الرقص نفسه عن الموسيقى في العصر ذاته. كذلك حدث ترابط كبير بين الفنون التشكيلية والفنون التمثيلية في شخص وليام رولينغر (٥)، الذي زيَّن بالحفر في الخشب المقاعد المحيطة بالهيكل في كاتدرائية "شتيفانسدوم" (٦) في فيينا. وكان في الوقت ذاته المشرف على تمثيليات الآلام في فيينا. فجاءت المشاهد التي حفرها في مقاعد

---

(1) قاد حركة احتجاج، ضد العالم الرأسمالي البورجوازي.

(2) عبيد، كلود. جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مرجع سابق، ص٢٣.

(3) رسامٌ هولندي، مصنف كأحد فناني الانطباعية. تتضمن رسومه بعضاً من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعراً في العالم. عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي — توجد حولها العديد من النظريات المختلفة — وأثناء إحدى هذه الحادثات الشهيرة، قطع جزء من أذنه اليمنى. كان من أشهر فناني التصوير التشكيلي. اتجه للتصوير التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته. في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق ٨٠٠ لوحة زيتية، (1890). ، فن الشعر ترجمة لويس عوض الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ص٢٣، ١٩٧٠.

(4) مدبك، ج.الرسام الهولندي فنسان فان غوغ: موسوعة الفنون التشكيلية، دار الراتب الجامعية، بيروت، ١٩٩٦ص٣٤.

(5)رسام واقعي أكاديمي فرنسي،وهو واحد من الشخصيات البارزة في تاريخ الفن.مع ظهور موهبته منذ الطفولة، تلقى تدريبه الفني في واحدة من المدارس الفنية المرموقة في عصره، وهي مدرسة الفنون الجميلة في باريس، التي سعى لاحقًا ليكون معلمًا بها، إلى جانب تدريسه في أكاديمية جوليان. ازدهرت حياته المهنية حين عاش فترة ذهبية من المنح الدراسية، بنظام تعليمي كان من المؤيدين المتحمسين له وواحدًا من الممثلين الأكثر نموذجية له، هوراس، مرجع سابق، ص٣٥.

(6) كنيسة في النمسا.

الكاتدرائية متأثرة بالعروض التمثيلية لآلام المسيح. وليس من الصعب على أي إنسان أن يـــربط لأوّل وِهلة بين الشعر والموسيقى، وأن يحس بنفسه أن العلاقة المباشرة بينهما تمد جـــذوراً فـــي مفهوم الشعر نفسه، إذ يكفي تذكر أن الشَّعرَ لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغم والإلقـــاء، وإنَّ كلمة الشعر الغنائي (Larc) نفسها في أصلها اليوناني قد جاءت من الآلة الموسيقية، ليرا، التـــي كانت تصاحب الغناء كما أن الشعر بقي مرتبطاً بالغناء، والعزف طوال العصر الوسيط، ومثـــال ذلك الموشح العربي في الأندلس، وأغاني التروبادور[1] في البروفانس[2]، حتى أصبحت الموسيقى المحضة عند الرمزيين في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هي المثـــل الأعلـــى والمطلق للشعر والشعراء[3].

ومن هنا نجد في تاريخ الفن والنقد والأدب كثيراً من النصوص تقرب بين الفنون وتلتمس الوحدة المشتركة بينها في البناء والغاية على الرغم من اختلافها من حيث الترتيب على سلم القيمة ومدارج القدرة على التعبير واختلاف أدواتها.

وفي هذا الإطار من الفهم حدا التصنيف التقليدي للفنون بما هـــي مظـــاهر ســـيكولوجية وصناعية "باوزويلد سبنغلر" إلى القول: "إن الدافع التكويني الذي يتبدى في الفنـــون اللاقوليـــة لا يمكن فهمه إلا عندما ندرك أن الفرق بين العامل السمعي والعامل البصري هو فرق سطحي"[4].

---

(1)الشعر الغنائي الجوال.

(2) أعشاب تحمل ألوان زاهية اشتهرت في فرنسا.

(3) للمزيد انظر أحمد النوش، حسن. التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، دار الجيل، بيروت١٩٩٢.

(4) سيد، جمال الدين. الأدب اليوغسلافي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، سلسلة ١، ص٤٦. ١٩٨٤

إنّ أقدم ما وصل عن العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر هي عبارة سيمونيدس الكيوسي [1] التي يقول فيها، إنّ الشعَر صورةٌ ناطقة أو رسمٌ ناطقٌ، وإنّ الرسمَ أو فنّ التصوير شعر صامت. وقد ترددت هذه العبارة على لسان هوراس الشاعر الروماني (٦٥- ٨ ق.م) في كتابه (فن الشعر). إذ يشبه هوراس [2] بعبارته هذه القصيدة بالصورة فيقول: (كما يكون الرسم يكون الشعر) كما طالب ببذل الجهد لصقل البيت الشعري وتشكيله، وتتكرر هذه العبارة نفسها على لسان كاتب لاتيني متأخر هو سيدونيوس حوالي (سنة ٤٣٠ إلى ٤٨٥م). إذ يقول إن التصوير شعر صامت والشعر صور ناطقة، وقد رسم في قصائده مشاهد تخاطب كل الحواس.

هذه العبارة أكدت التشابه بين الرسم والشعر إلى حد جعل النقاد في عصر النهضة يقولون: كما يكون الشعر يكون الرسم. وجعلت أغلبيتهم تقول إن الشعراء هم أعظم الرسامين. ومنذ أن وصف الكاتب الإغريقي الساخر لوكيان (١٢٠- ١٨٠م) شاعر الإغريق الأكبر هوميروس[3] بأنه رسام مجيد، انطبقت صفة الرسامين، أو المصورين العظام على عدد كبير من الشعراء بدءاً من ثيوكريتس[4]، وفيرجيل[5]،وأرسطو[6] إلى سبنسر[7]، وشكسبير[8]، وملتون[9]، وعدد كبير من شعراء العصر الحديث. ولم يخل الأمر من ناحية أخرى من وجود نقاد يؤكدون أن الرسامين والمصورين شعراء.

---

(1) (من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي سنة ٥٥٦ إلى سنة ٤٦٨ ق.م) ، هوراس، مرجع سابق، ص٤٨.
(2)شاعر غنائي من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر، قيل بأن له تأثير على الشعر الإنجليزي. أصر هوراس على أن الشعر يجب أن يقدم السعادة والإرشاد. عرف الشاعر بالقصائد الغنائية والمقطوعات الهجائية، هوراس، مرجع سابق، ص٤٩.
(3) ٤٥٠ ق.م.
(4) ٣١٠ ق.م.
(5) ٧٠ ق.م-١٩ ق.م.
(6) ٣٤٨ق.م -٣٢٢ ق.م.
(7) ١٨٢٠-١٩٠٣م.
(8) ١٥٦٤-١٦١٦م.
(9) ١٦٠٨-١٦٧٤م.

أما أرسطو فقد أكد في كتابه فن الشعر[1] أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل والآخر يتوسل بالكلمة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرهما على النفس. فبنظر أرسطو أن الفنون بأشكالها المختلفة تصوّر وتشترك في خاصية هي المحاكاة أو التمثيل (mimesis). ولذلك ينبغي للشعر وللتصوير بوصفهما فنين قائمين على المحاكاة، أنْ يستخدما مبدأ واحداً بعينه للتكوين أو البناء، وهو الحكاية أو العقدة في المأساة، والتصميم أو التخطيط في الرسم، فالشعر عند أرسطو فن، وهو فن محاكاة: إن الشاعر محاك مثله مثل المصور أو أي محاك آخر، ومن الطبيعي أن تقوم بين الفنون علاقات متبادلة، وأنْ تكن كما قال شيشرون (١٠٦- ٤٣ ق.م.) بعد ذلك علاقات دقيقة رهيفة. ويقول أرسطو عن المحاكاة في الفصل الرابع من كتابه: هناك ميل للتمثيل والعرض محفور في جبلة الإنسان، إضافة إلى ميل آخر للتمتع بهذا التمثيل. فالناس يمتعها أن تقلد وأن تشاهد تقليدات ناجحة، وقد لاحظ هذا الفيلسوف بأن الناس تجد متعة في رؤية الشبيه لأن في الاستدلال والتعرف إلى النموذج متعة. ولتفسير هذا الاستعداد الفطري كتب: إننا وبشكل خاص "نستمتع بالنظر إلى صور الأشياء المشغولة بعناية والتي لا نطيق رؤيتها في الواقع مثل أشكال الحيوانات التي تبعث على التقزز أو الجثث" يستنتج من ذلك "أنه إذا كنا نحب مشاهدة الصور، فذلك لإننا نتعلم بالنظر إليها" وهكذا ليكون هناك محاكاة يجب أن يكون هناك أولاً تمثيل للواقع، ولكن صورة هذا الواقع لا يجب أن تكون مجرد نسخ أو انعكاس له بل يجب صياغة أشكال "مشغولة بعناية" وهي التي وإن شابهته تتمايز عنه بأنها نتيجة جهد تأليفي[2].

---

(1) أرسطو طاليس. فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، ط١، ص٩، ١٩٧٣.

(2) وهابي، عبد الرحيم. القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، ج٥، ٢٠١١، ص١١.

يؤكد أرسطو بعد ذلك أن هذه الأشكال ليست بحد ذاتها المحصلة النهائية والغاية المتوخاة، وأنها لا تسبب المتعة المثالية لأنها جميلة أو مشغولة بعناية المتعة التي نشعر بها إزاء عرض الواقع بأشكال تصويرية أو موسيقية أو شعرية ناتجة من ابتعادها عن الواقع المادي وتسمح برؤية "معرفة" الشكل الخالص الصافي للشيء المعروض، ولكنها جهد الإنسان في معرفة الواقع.

منذ ذلك الحين أصبح عامة الجمهور يعتقد أن الوظيفة الرئيسية للفن هي محاكاة الواقع. وأصبح تصور الفنان في ذهن الناس هو ذلك الشخص الذي لديه القدرة على محاكاة الواقع، أي صنع نسخ تطابق الأصل لما يجري بالحياة، ويبلغ الفن ذروته في نظرهم إذا استطاع أن يوهمنا أنه واقع.

ومن الجدير بالذكر أن المحاكاة التي نادى بها أرسطو تختلف اختلافاً بعيداً عن "المحاكاة البسيطة" التي تنسب إلى أفلاطون. لأن المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة إنتقائية، خلاقة تعبر عن "الكلي" بحق في التجربة البشرية ولا تكتفي بالترديد الحرفي للمجرى المألوف للتجربة. فالفن لا يقلد الظواهر الخارجية فقط بل يصل بتقليده إلى جوهر الطبيعة، وينفذ إلى المثل العليا للأشياء التي يقلدها، فالتقليد إخراج فني للطبيعة وليس مجرد نسخ أمين للظواهر الطبيعية[1].

ولقد توسع مفكرون لاحقون في المحاكاة الأرسطية، وطوروها إلى ما يمكن أن يسمى "محاكاة الماهيات" (imitation of essences). ومن أبرزهم في مجال الفنون التشكيلية السير

---

(1) للمزيد انظر، ناتان نوبلر. حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة خليل فخري، المؤسسة العربية للدراسات١٩٩٢، ص٤٥.

جوشوا رينولدز الذي يقول إن جمال الفن وعظمته ينحصران في قدرته على تجاوز جميع الصور الفردية والعادات المحلية وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات [1].

أما عند العرب "الجاحظ" هو أول من التفت إلى طبيعة الشعر، من حيث هو "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"، وأول من طرح في تاريخ النقد العربي بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده، ولو قرأنا عبارته المشهورة في كتاب الحيوان [2] لتبينا الدلالات المختلفة التي يفهمها من كلمة التصوير والمبادئ التي يقوم عليها هذا الفهم: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".

هذا القول: يقدم لنا مصطلح التصور في إطار العلاقة بين الشعر والتصوير واستخدام الجاحظ، يمكن أن يستشف منه ثلاثة مبادئ: أولها: أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثانيها أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادىء أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم ومشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يُصاغ بها ويصور بواسطتها[3].

---

(1) مكاوي ، عبد الغفار، أرسطو/ دعوة للفلسفة، دار التنوير، بيروت،ط٣، ١٩٨٧، ص١١.

(2) الجاحظ، أبو عمرو، كتاب الحيوان ـ دار احياء التراث العربي، ١٩٦٥. (ج ١٣١/٣ ـ١٣٢)

(٣)عصفور، جابر أحمد: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، (١٩٧٣)، ص٢٨١– ٢٨٣.

من الواضح أن المبدأ الأخير يشير إلى دلالة كلمة التصوير على رسم لوحة أو تشكيل تمثال، حيث يصبح معنى الصورة مرادفاً للوحة المرسومة، ويكون ربط الشعر بالرسم أمراً ناتجاً عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم، لأن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية[1].

إنّ الأساس النظري لفكرة العلاقة بين الشعر والرسم في كتابات الجاحظ المعروفة، تجعل الدارس يرى أن رؤية الجاحظ كانت تقوم على التوسع في تأويل عملية الخلق الشعري القائمة على التفاعل بين أطراف الإبداع الإنساني، ولهذا يتحول النص الشعري في نظر الجاحظ أي مساحة من التصوير عبر أداة الكلمة والبناء اللغوي، ولعلّ هذا يفسِّر ما ذهب إليه إبن الأثير عند روايته لأبيات أبي نواس المشهورة في وصف الكأس وصورة كسرى في أسلفه وألمها الفوارس التي تأثر فيها بالقسي ثم قوله على لسان الجاحظ أنها أفضل ما عرفه من شعر أبي نواس بل من الشعر قديمة وحديثة، ربما كانت هذه الرواية تؤكد أن مصطلح التصوير عند الجاحظ بقدر ما يشير إلى قدرة الشاعر كصانع على التأثير في الآخرين، فهو يشير في الوقت نفسه إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديماً حسياً، مما يجعله نظيراً للرسام ومثيلاً له في طريقة التقديم. والمهم أنّ الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير على هذا النحو كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى. وقد التقط منه البلاغيون والنقاد واللغويون والمفسرون والشراح – كالرماني (٣٨٤هـ) وابن جنى (٣٩٤هـ) والعسكري (٣٩٥هـ) والزمخشري والمتوفى عام (٥٣٨هـ) والمرزوقي المتوفى عام

(١)ابن الأثير، المثل السائر في أدب لكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩، ج١، ص٢٧٩.

(٤٢١هـ) وابن سنان المتوفى عام (٣٣٥هـ) وابن رشيق المتوفى عام (٤٦٣هـ) – خيط هـذه الفكرة، وبدأوا يلتفتون إلى التصوير الأدبي ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية وطريقته الخاصـة في تمثيل المعنى للحواس، كما جعلهم يتوقفون إزاء النص القرآني لاكتـشاف أسـرار إعجـازه، وبلاغة تشبيهاته واستعاراته التي تكمن في قدرتها على تصوير المعنى المجرد وتقديمـه تقـديماً محسوساً عن طريق ربطها المعنوي المجرد بالحس العيني، أو ربط الصور الحسية بأخرى أشـد منها تمكناً في الصفات الحسية[١].

يصل الكلام عن الصورة والتصوير الشعري عند العرب إلى ذروته عنـد عبـد القـاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم المشهورة. إذ يحتج في معرض دفاعه عن الـصورة [٢] بعبـارة الجاحظ السابقة والاستعارة والتمثيل وجمالها وتأثيرها إلى قدرتها على تجسيم المعنـوي وتقديمـه تقديماً حسياً وتشخيصه وبث الحياة والحركة فيه حتى ليكاد تراه العيون... ويبدو أن تركيز عبـد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى وتجسيمه وتشخيصه أمام العين قد جعله يرد روعة الشعر إلى براعة التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أسـاس أن الاحتفال والصنعة في التصوير والتخييلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس النـاظر إلى "التصاوير" التي يشكلها الحذاق من الرسامين أو المصورين يقول:

"فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبـل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يـصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت فـي

---

(١)ابن الأثير، مرجع سابق، ص٢٧٩ وما بعدها.

(2) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة ، القاهرة، ١٩٧٦، ص٣٣٠.

صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميـز، والمعـدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"[1].

لا شك أن استخدام عبد القاهر لمصطلح الصورة والتصوير فـي "الـدلائل" ومـصطلح التخييل في "الأسرار"، فضلاً عن مقارناته بين تخييلات الشاعر و"تصاوير" الرسام يكـشف عـن مدى مساهمة شراح أرسطو من فلاسفة الإسلام من الفارابي المتوفى عام (٢٦٠-٣٣٩هـ) إلـى ابن سينا المتوفى عام (٣٧٠-٤٢٨هـ) الذي أصبحت صلته به في حكـم المؤكـدة فـي بلـورة مفهومه عن التصوير والتمثيل، بل في استخدام كلمات مترجمي أرسطو وشراحه مثل التـصوير والتخطيط والنقش والأصنام التي وردت في تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر[2].

من هنا فإن العلاقة بين الشعر والرسم، على النحو الذي فهمت به في التـراث النقـدي، كانت وراء فكرة التقديم الحسي، أو التجسيم البصري لمعاني الشعر، والإلحـاح علـى الجوانـب الحسية للتصوير الشعري، ثم إن ربط الشعر بالرسم كان يفترض أن الشاعر مثل الرسـام يقـدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة فيتلقاها المـشاهد تلقيـاً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل[3].

ولقد ازدهر مبحث العلاقة بين الشعر والرسم عند شراح أرسطو من المسلمين إذ تقبلـوا الفكرة التي ترى أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قـد يتمـايزان فـي المـادة التـي يحاكيانها- فأحدهما يتوسل باللون والظل والآخر يتوسل بالكلمة، وذلك كما بينها شراح أرسـطو من فلاسفة الإسلام، وكما تأثرها بعضُ البلاغيين والنقاد بدرجات مختلفـة تفاوتـت فـي قوتهـا

---

(١) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ٣١٧.

(٢)عياد، شكري محمد ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاهرة، المكتبة العربية، ١٩٦٧، ص٢٦١.

(٣)عصفور، جابر أحمد ، المرجع السابق، ص٣١٢ وما بعدها.

ووضوحها ودقتها بين قدامة بن جعفر المتوفي عام (٣٣٧هـ) والباقلاني المتوفى عام (٣٢٨-٤٠٢هـ)، وابن طباطبا المتوفى عام (٣٢٢هـ)، وابن سنان المتوفى عام (٣٦٥هـ)، وعبد القاهر الجرجاني المتوفى عام (٤٧١هـ)، إلى أن بلغت أدق فهم لها وأعمقه عند أنبغ تلاميذ أرسطو من النقاد العرب وهو حازم القرطاجني المتوفى عام (٦٨٤هـ) وذلك الناقد العربي الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسّية للشعر، وقدرة صوره على التقديم الحسي، ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته في نفس الوقت[١].

أما في العصر الحديث ومن تتبعنا جذور الحداثة في الفنون التشكيلية والشعر، نجد أنها تمتد إلى أواخر القرن التاسع عشر. حيث كان التدفق الذي لم يسبق له مثيل في مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر في الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوروبا من الأسلاف. وصار الإتجاه الذي تمثل في كتابات قادة الفكر في أوروبا ينزع إلى استكمال صورة الرومانسية، وقبول التناقضات في الإنسان نفسه وأوضاعه، بحيث يتخلص الإنسان نهائياً من التبسيط الشديد في الصورة الرومانسية، وعلى أي حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التي أتى بها نيتشه و"ليونل تريلنج"بعده، من أهم القوى المؤثرة في التيار الجديد. إذ كان نيتشه، يدعو إلى إعادة النظر في كل القيم الموروثة ويعرب عن رسائله إلى "براندز" و "سترندبرج" [٢]، عن إحساسه بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن

---

(١)عصفور، جابر أحمد ، المرجع السابق، ص٣١٤.

(2)عاش الروائي والكاتب المسرحي السويدي (أوجست سترنديرج) August Strindberg (1849 1912 م) حياة حافلة بالإنتاج الغزير وبالأحداث المثيرة والعجيبة وهو من معاصري (ابسن Ibsen) وتشيكوف Chekhov وبه يكتمل الثلاثي الرائد الذي قاد حركة المسرح الحديث منذ أواخر القرن الماضي إلى مطالع القرن العشرين، وأعطاه ملامح التجديد فيه. كتب (سترندبرج) أنواعاً عديدة من المسرحيات، فهناك مسرحياته التاريخية ومسرحياته الطبيعية نسبة إلى المذهب الطبيعي ثم مسرحياته الشاعرية الخيالية التي تميز بها بين كتاب عصره، ولعل هذا يعود إلى طبيعة العبقرية والجنون في شخصيته مما جعل حياته وتقلباتها مصدراً من أهم مصادر اعماله الادبية وجعل دراستها من أهم العوامل لفهم مسرحياته.

نهاية حقبة من الحضارة القديمة وبداية حقبة جديدة يفيق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة، ويحاول النظر بعين عادلة، في نفسه وحياته الحقيقية[1].

كانت الصحوة الفنية ذات أبعاد فلسفية، وعلمية وذات جذور تضرب في أعماق الفكر الاوروبي في ذلك الوقت. وكان الرسامون والشعراء الذين عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه "هازليت" [2]، روح العصر، وهي روح تنشد حرية تختلف عن حرية الخيال الرومانسي، فهي حرية فكرية وعلمية. ومن ثم أقبل الناس على أفكار "هيجل"[3] و "برجسون"[4]، وتلاشت الحدود بين اللغات الاوروبية وساد الاهتمام بإعادة النظر في المفاهيم التي كاد أن يصيبها التلف، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشري وديناميكيات الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعاني والقيم. ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التي تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع، لتحل محلها صورة جديدة تقوم على التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات. بل الفوضى سواء في العالم أو في الفكر، ورفض البعد الديني الذي تقدمه المسيحية، إذ رأى فيه كتاب العصر وفنانوه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التي ضخمها التاريخ. وكان الجميع ينشد لوناً من التحرر الذي يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية[5].

---

(1) الربيعي، شوكت. الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،(د.ت). ص١٥.

(2)فيلسوف ليبرتاري واقتصادي وصحفي أمريكي، عمل للوول ستريت جورنال، ونيورك تايمز ونيوزويك، وعدد آخر من الصحف والمجلات. صنف عددا كبيرا من الكتب، أشهرها كتاب "الاقتصاد في درس واحد". ويعد هازليت من أتباع المدرسة النمساوية للاقتصاد وأحد أهم ناشري أفكارها باللغة الإنجليزية (وتحديدا في أمريكا)، وينسب إليه جزء من النجاح الذي اكتسبه كتاب فريدريك هايك الطريق إلى الرق.

(3)فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا. يعتبر هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي،

(4)فيلسوف فرنسي. حصل على جائزة نوبل للآداب عام١٩٢٧. يعتبر هنري برغسون من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، كان نفوذه واسعا وعميقا فقد اذاع لونا من التفكير وأسلوبا من التعبير تركا بصماتهما على مجمل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات ولقد حاول أن ينفذ القيم التي اطاحها المذهب المادي، ويؤكد ايمانا لا يتزعزع بالروح.

(5) بدر الدين أبو غازي، مختار: حياته وفنه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٥٩.

انعكس هذا كله في الفنون التشكيلية والسمعية واللغوية، وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشري. ليس في الرؤى التي تفصح عنها، بل أيضاً في أساليبها وطرق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته. وكان هذا دليلاً على انشغال فكري بالفن[1].

لقد بدأ عهد جديد يعتمد فيه المبدعون ومنهم الشعراء على التغيير وإعادة التوظيف للأداة. واستطاعوا عن طريق الرمز في التصوير إخراج مقابل للألفاظ، فما الألفاظ إلا رموز لمعانٍ متغيرة، وإذا كانت الرمزية قديمة، قدم الفن البدائي فقد اكتسبت الآن أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ. وقد قاد هذه الصحوة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء آخرون، أولهم مالارميه ١٨٤٢– ١٨٩٨. خليفته بول فاليري ١٨٧١– ١٩٤٥ هو الذي فتح الطريق لفهم التغير في إتجاه الشعر، تأثراً بالفنون التشكيلية (البصرية). أما أكثر الشعراء تأثيراً على الحداثيين فهو فيرلين ١٨٤٤– ١٨٩٦ ولافورغ ١٨٦٠– ١٨٨٧. فقد كانوا يمثلون تياراً امتدَّ من الرمزية حتى الانطباعية، وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه ما بعد الانطباعية، فقد كانت التكعيبية والدوامية والتعبيرية والدادئية، والسريالية والمستقبلية والتجريدية[2].

كانت تلك الحقبة أكثر وعياً بالحقيقة الفنية وطبيعتها، حتى أن فكرة التقليد الخارجي بدأت تتلاشى مع بداية القرن العشرين، وتحل محلها أفكارُ ونظرياتٌ جديدة عن مفهوم الإبداع ودور الفرد فيه وكون الحقيقة موضوعية ذاتية شكلت هذه المدارس الفنية الحديثة.

---

(1) يوسف، ماجد. مرايا قوس قزح، اضاءات في الفن التشكيلي، مكتبة الشهاب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ص٢٢.

(2) البهنسي، عفيف. أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، دار الوليد: دمشق، ١٩٩٦ص٥١.

لقد اشترك الشعر الحديث مع الاتجاهات التشكيلية في جوهر الثورة على محاكاة الطبيعة، أي عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة في العالم الخارجي، والأساس الفكري للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن النقل أو التمثيل غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع. فالمحاكاة تستند إلى فكرة المرآة الكلاسيكية التي تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها[1].

إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التي لم تعد صالحة في عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة. والمحاكاة تفترض ما هو أخطر كما قلنا سابقاً، ألا وهو سلبية الرائي أو القارىء أي سلبية المتلقي المتذوق لأنها تصر على مخاطبته بلغة النمط وتحيله إلى ما يعرفه سلفاً. وللابتعاد عن المحاكاة التقليدية كان هناك سببٌ آخر، هو الإحساس بوجود اشتراك الذهن اشتراكاً فعالاً وإيجابياً في عملية التذوق الفني، وهكذا دأب فنانو الحداثة على محاولة استثارة الذهن والحس معاً في كل هذه المدارس، وفتحوا الطريق أمام المتذوق ليعمل ذهنه في عملية التلقي وبالتالي إشراكه في عملية إبداع العمل الفني[2].

فالفنانون المحدثون يريدون من المتلقي ألا يندمج اندماجاً كاملاً في العمل فالشاعر والفنان التشكيلي حريصان على ألا يلقي القارئ أو الرائي نظرة على العمل ويقول: ما أجمله، ثم يمضي في سبيله. إنهم يريدون منه أن ينظر إلى المعاني التي يراها. ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فني يمثل لوناً من التحدي الصارخ لحياته النمطية[3].

---

(1) ديرمية، ميشال. الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني: بيروت،١٩٨٨، ص٢٢.

(2) حمودة، محمد ، ومحمد علي شمس الدين. أميرال الطيور، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٨،ص٦٧.

(3) المصدر نفسه، ص٧٢.

ومن هنا أتى جانب من جوانب الاستعارة، وهو جانب التنافر، فالاستعارة من فجر التاريخ قامت على التشابه، فالمشبه والمشبه به يتوافقان في شيء ما، هو الجامع أما الحداثة فقد أولت إهتماماً أكبر لما يمكن أن يسمى الفارق، ومن ثم فإن هدف الفنان ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح في شيء، بل الجمع بين عنصرين يكادان يتناظران، لإبراز تشابه أو تنافر، وهذا هو المهم، حيث يحفز هذا على التفكير في المعاني والدلالات، كذلك فإن لعنصر البناء الأهمية القصوى في الصورة العامة للعمل، حيث هو مكون من لبنات نظامٍ خاصٍ، كذلك كانت طبيعة الرؤى قد اختلفت، فقد أصبح هناك معنى جديد للجمال، كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة في ذاتها، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلاً عن السياق الذي تعيش فيه وتتحرك، وأن متعة المتذوق تأتي، كما يقول أديسون ابن القرن الثامن عشر، من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان في نقله إلينا[1].

لقد رأى الرومانسيون الفكرة مع اختلاف بسيط، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه، بل تعدتها إلى البسيط والعادي في حياتنا اليومية، وإلى ما يتمثل المشاعر الأصلية الدائمة للإنسان، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحي[2].

وهكذا رأت الحداثة [3] الجمال في كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك في الإطار التقليدي. لم يعد ثمة ما يمكن تسميته بشيء جميل في ذاته، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً في الفن. ولما كان مجتمع القرن التاسع

---

(1) آل سعيد، شاكر حسن. (دراسات تأمليه). المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٨٨، ص ٣٧ .

(2) عبده ، مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي: القاهرة، ١٩٩٩، ص١١.

(3) حمودة، محمد. الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب. ١٩٩٦، ص٤٤ وما بعدها.

عشر وارثاً لعصور إقطاعية قائمة على الاستغلال، فلم يكن أمام الفنان الذي ينشد هـدف الواقـع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه في تصويره جمالاً يقول على القبح والأظلام[1].

وكان موسى ربابعه أكثر تحديداً، حين أكد على أن " الرسم والشعر يشتركان في جانـب التصوير ولكن مادة الأول هي الألوان والخطوط، ومادة الثاني هي اللغة[2].

وعلى هذا فإن الشعر والرسم، قد اشتركا في رؤية العالم، ومحاولة إقامة شكله الجديد، من خلال أداة كل منهما، ولعل هذا القول لا ينطبق على الشاعر الحديث فقط بل على الشاعر في أي زمان ومكان، مع فارق الرؤيا والثقافة، التي يعيشها هذا الشاعر، وبالتالي فإن الشاعر في توظيفه للون في شعره يسعى من أجل التعبير عن رؤية العالم في إطار المعنى الشعري الذي يمتلكه، ولا يمكن لنا، إلا أن نكون أكثر تأكيدا، على هذا أمام شاعرٍ مثل أبي تمام إذ استطاع أن يضع لنفـسه مذهبا شعرياً، اعتمد فيه على التشكيل اللغوي والبناء الفني القائم على نماذج الرؤيا الأدائيـة مـع المكون الطبيعي للحياة التي عاشها، فخروج أبي تمام لم يكن خروجاً علـى النظـام النحـوي أو الصرفي أو البلاغي بل خروجاً في توظيفه العلاقات بين الكلمات والأشياء التي يمكن عدّها نوعاً من التشكيل والصياغة الفنية لما يراه، وهذا سر التفوق الذي عاشه أبو تمام فكان يحسب عليه عند البعض ويحسب له عند آخر وهذا ما سنبينه في الفصول اللاحقة.

---

(1) عبد الحميد، مروة عزت. جماليات التكوين في فن التصوير، مكتبة مدبولي، القاهرة، ببليوجرافيا: ٢٠٠٨، ص. ٢٣٥-٢٣٦..

(2) ربابعه، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، جرش للبحوث والدراسات، م٢، ع٢، ١٩٩٨، ص١٠.

الفصل الثالث

تأثير البيئة في تشكيل اللون عند أبي تمام

الفصل الثالث

تأثير البيئة في تشكيل اللون عند أبي تمام

يُقرُّ أصحاب النظرية الحتمية أنَّ الإنسان يخضع بكل ما فيه للبيئة فهي التي تسيطر عليه وليس العكس كما يتردد ويشيع، فالبيئة بما فيها من مناخ معين وغطاء نباتي وحياة حيوانية تؤثر على الإنسان من مختلف الجوانب. وقد أدى هذا التأثير المتباين والتناقض الواضح الى الاختلاف بين الأمم والشعوب وقد استرعى هذا انتباه الفلاسفة منذ القدم مما أدى إلى ظهور نظرية الحتمية لتفسير هذا التناقض.

فأهيبوقراط (٤٢٠ ق.م): ففي كتابه "الجو والماء والأقاليم"، يقول أن سكان الجبال المعرضين للأمطار والرياح يتصفون بالشجاعة وطول القامة والطباع الحميدة أما سكان الأقاليم المكشوفة الجافة يتصفون بنحافة القامة وحب التحكم([1]). أما أرسطو(322-284) ق.م تناول في كتابه عن السياسة الفرق بين سكان المناطق الباردة في أوروبا وسكان آسيا، فسكان أوروبا بالنسبة له يتميزون بالشجاعة التي كانت أساس حريتهم لكنهم غير ماهرين في الإدارة والفهم والتنظيم وبالتالي يفتقدون إمكانية السيطرة أو الإمساك بزمام الأمور. فأما سكان آسيا فلديهم الفكر والمهارة الفنية لكنهم يفتقرون إلى الجرأة مما جعلهم محكومين بغيرهم . أما الإغريق في ذلك الوقت كانوا يعيشون في منطقة وسط بين الآسيويين والأوروبيين مما جعلهم يجمعون بين مميزات المجموعتين([2]).

---

1) ارسطو. سر الأسرار أو السياسة و الفراسة في تدبير الرئاسة، دار الكتب العلمية، بيروت : ٢٠٠٤، ص٢٧.

2)ارسطو طاليس، السياسة: مع مقدمة في علم السياسة منذ الثورة الفرنسية حتى العصر الحديث، الفاخرية، ترجمة ، علي سامي النشار، الرياض : ١٩٨٠، ص٤٢.

أما ابن خلدون (١٣٣٢م-٧٣٢هـ) (١٤٠٦م-٨٠٨هـ) فلا يختلف مع هؤلاء في الرأي فقد اختص في تفسير علاقة الإنسان ببيئته عن أثر المناخ في طبائع الشعوب وتأثير الهواء على ألوان البشر، وضرب مثلاً على ذلك بشعوب السودان الذين وصفهم بالخفة والطيش وكثرة الطرب والسبب في ذلك الحرارة التي تجعلهم أسرع فرحاً وسروراً وأكثر انبساطاً. كما تحدث ابن خلدون عن الأقاليم الجغرافية وتأثيرها في حياة الإنسان حيث يرى أن هناك سبعة أقاليم، وتتميز الأقاليم من الثالث والرابع والخامس بالاعتدال الذي يميز طبائع سكانها أيضاً وألوانهم، أما الأقاليم غير المعتدلة تلك التي تقع في الأول والثاني والسادس والسابع فسكانها متوحشون غير مستأنسين[1].

للأدب صلة مكينة بالبيئة وظروفها المختلفة، يصدر عنها في الكثير من مضامينه ومعانيه، يرصد حركاتها وسكناتها، وفهمه وتفسيره يحتاج من القارئ دراسة واعية لمجموعة الظروف المحيطة به، والمؤثرة فيه، سواء كانت هذه الظروف من جهة البيئة المادية الطبيعية أو البيئة المعنوية، كالسياسية والثقافية والدينية، والغاية من دراسة هذه الظروف استجلاء كوامن النص، والوصول إلى فهم دقيق للنص، فمعرفة الظروف البيئية الصادر عنها الأدب والمنطلق منها تعين على كشف الكثير من الغموض المحيط به لأن (الأديب ابن بيئته وزمانه والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها) [2]إذ أن التركيز على دراسة ظروف البيئة والمعنوية منها كالثقافية والسياسية والاجتماعية يصدر عن إيمان بأهمية البيئة وتأثيرها في الأدب ويؤكد على عمق العلاقة التي تربط الأديب ببيئته ومجتمعه، فهي ترابطية تشابكية وأدبه نتاج

---

1) عبد الرحمن بن محمد خلدون ولي الدين، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، ج١، ٧٣٢-٨٠٨هـ.

2) مصطفى، فائق، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، الموصل – العراق، نشر مديرية، دار الكتب للطباعه والنـشر، ط١، ١٩٨٩، ص١٦٩.

تأثره ببيئته ومجتمعه فكما يقول (دي بونالد)(الأدب تعبير عن المجتمع) [1]فصله الأدب بظروفه الاجتماعية جزء من صلته ببيئته، والأهم في هذه الصلة أنها تبادلية، ليست من طرف واحد، فالأديب يتأثر ببيئته، ويظهر ذلك من خلال أدبه، ويحدث الأثر في مجتمعه من خلال أدبه أيضاً.

وتركز الدراسات النقدية على إبراز الصلة بين الأدب وظروف بيئته فهي (عنيت بتحقيق الصلة بين الأدب من جهة وما يحيط به من ظروف بيئية وأحوال طبيعية، وانتماءات جنسية وتأثيرات اجتماعية ودينية) [2].

يأتي فيكتور كزن(Victor cousin) : الذي يرى العلاقة المباشرة بين البيئة والانسان فيقول":أعطني خريطة لدولة ما.. معلومات وافية عن موقعها ومناخها ومائها ومظاهرها الطبيعية الأخرى ومواردها أحدد لك أيَّ نوعٍ من الإنسان يمكن أن يعيش في هذه الأرض، وأي دولة يمكن أن تنشأ على هذه الأرض، وأيَّ دور يمكن أن تمثله هذه الدولة في التاريخ" [3].

ولكن ما هي البيئة وما هي عناصرها؟

والبيئة هي المكان، وما يتميز به من ظروف يعيش تحتها الكائن وتحيط به[4].

والبيئة هي الوسط الذي يحيط بنا كبشر بما فيه من مكونات حية متباينة في أنواعها وخصائصها، وقد استمدتها من المكونات غيرِ الحية من تربة، ومناخ، وماء، وسطح وتبدو ظاهرياً كمكونات وعناصر منفصلة عن بعضها، ولكنها في الواقع كلٌّ متكاملٌ في حركة مستمرة

---

1) ويليك، رينه، نظرية الأدب، أوستن وارن ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، سوريا، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢، ص١٢٠..

2) الحمداني، سالم، مذاهب الأدب الغربي، ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، العراق، جامعة الموصل، ١٩٨٩، ص١٠.

3)ارسطو طاليس، السياسة، مرجع سابق، ص٣٦.

(4) معجم المصطلحات الجغرافية، يوسف توني، دار الفكر العربي، ١٩٧٧، ص٩٦.

ذاتية أو تكافلية أو تكاملية مع بعضها، لتعطي شكلاً نظامياً دقيقاً لا يختل وفقاً لقوانين الطبيعة، وذلك إذا ما ترك تدخل أو عبث بمكوناته أو مسالك تحركاتها[1].

وفي هذا الإطار فإن للبيئة أثرها في تشكيل شخصيّة ساكنها وثقافته وقدراته الإبداعيّة وهذا ينطبق على الشعراء كغيرهم مِنْ ساكني البيئة. بل إن البيئة أثرها على الشاعر يكون أكثر مِنْ غيره حيث طبيعة الشاعر وإبداعه يكونان أكثر تأثراً بالمحيط.

جاءت في لسان العرب البيئة والباءة والمباءة[2]: المنزل وقيل منزل القوم حيث يتبوأون من قبل وادٍ أو سندٍ أو جبلٍ وفي الصحاح المباءة: منزل القوم وفي كلٍّ موضع، ويقال:

طيبوا الباءَةَ، سهل ولهـــم سُبل إن شِئتَ في وحشٍ وعِر

وتبوأ فلان منزلاً، أي اتخذه، وبوأته منزلاً، وأبات القوم منزلاً وقال الفراء في قوله عزّ وجل: "والذين آمنوا وعملوا الصالحات لنبوئنهم من الجنة غرفا" [3].

وباءت بيئة سوء، على مثال بيعة: أي بحال سوء، وأنه لحسن البيئة، وعم بعضهم به جميع الحال وأباء عليه ماله: أراحه تقول: أبأت على فلان ماله: إذا أراحت عليه إبله وغنمه، وأباء منه.

ومن هنا فإن النص الشعري يكون معبراً عن حاجات مبدعه وطموحاته وما يحيط به مِنْ مكونات بيئيّة وذلك كون الشاعر لا يتحدث باسمه، وإنما ينطلق من الهم الجمعي الـــذي يفـــرض حضوره، حتى غدا النصُّ شاهداً على تأثر المبدع بأحداث عصره وأثره فيها، فالشاعر لـــم يكـــن محايداً، أو بعيداً عن البيئة طبيعية كانت أم اجتماعية، سياسية كانت أم ثقافية، فهو عنصر فاعـــل

---

(1)أبو حجر، آمنه ، المعجم الجغرافي ط١، دار أسامه للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص١٣١.

(2) لسان العرب، مرجع سابق، مادة (بوأ).

(3) سورة العنكبوت آية رقم (٥٦).

من عناصر الكيان الشمولي، وعاش التجربة بأحاسيسه وانفعالاته، وتمكن من نقلها إلى شعره لوحات جمالية معبرة، ولذا قيل بأن "الشعر ديوان العرب" [1].

والشعر بهذا يشكل صورة فنية يصوغ حياة أصحابه، وأفكارهم وبيئتهم أي أنه صورة تختزن في عباراتها أخبارهم، وعاداتهم وأنسابهم ومشاعرهم في كل زمان ومكان.

في هذا الإطار مِنْ الفهم للبيئة ودورها في تشكيل حياة المبدع، فإن أبا تمام كغيره مِنْ المبدعين كان للبيئة دورها في تشكيل إبداعه الشعري، وأدواته الشعريّة التي وظّفها مِنْ أجل المعنى الشعري.

إن دراسة البيئة المتعلقة بأبي تمام وأثرها في شعره تتطلب مِنْ الدارس الوقوف على مفاصل مهمة في حياة هذا الشاعر وبيان دورها في تشكيل المعاني الشعرية عنده من خلال البيئة التي عاشها وشارك في تشكيلها.

أبو تمام هو حبيب بن أوس الطائي منسوب إلى طيء القبيلة العربية المشهورة، وكنيته أبو تمام وبها عرف. كما عرف بالطائي، ويعرف هو والبحتري بالطائيين [2].

قال ابن خلكان: الطائي منسوب إلى طيء القبيلة المشهورة، وهذه النسبة على خلاف القياس، فإن قياسها طيئي، ولكن باب النسب – يحتمل التغيير[3].

وتذكر بعض المصادر نسبه كاملاً فإذا هو حسب تاريخ بغداد أبو تمام حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس بن الأشج بن يحي بن مزينا بن يهم بن ملحان بن مروان بن دفاقة بن مر بن

---

1): القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل للنشر والتوزيع، ١٩٧٢، ط٤، ج١، ص(٣٠).

2) أعيان الشيعة. الإمام السيد محسن الأمين. حققه وأخرجه ولده حسن الأمين، ج٤، ص٣٩٠، دار التعارف للمطبوعات. بيروت. ١٩٨٦.

3) ابن خلكان، وفيات الأعيان مرجع سابق، ج١، ص١٤ وما بعدها.

سعد بن كاهل بن عمرو بن عدي بن عمرو بن الحارث بن طيء، واسمه جلهم أو جلهمة بن أدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن أرفشخد بن سام بن نوح. وساق نسبه ابن خلكان في تاريخيه إلى قحطان، لكنه اسقط كثيراً من الأسماء، وذكر بدل الحارث بن طيء، الغوث بن طيء. وكذا في خزانة الأدب، وهبة الأيام[1].

على الرغم من هذا النسب الطويل الذي يعود بالشاعر إلى طيء، بل إلى سام بن نوح، فقد اختلف الرواة في صحة هذا النسب، بل اختلفوا في تحديد هوية والد شاعرنا، ودفعوا نسبته إلى طيء وزعموا أن والدة نصراني يقال له تدوس العطار فلما اسلم غير اسمه فصار أوساً[2].

وتجعل دائرة المعارف الإسلامية اسم أبيه (تادوس) أو (تيدوس) وتزعم أن الابن استبدل هذا الاسم فجعله أوساً بعد اعتناقه الإسلام، ووصل نسبه بقبيلة طيء، ثم سمي أحياناً بالطائي[3].

وقيل أنه التحق بطيء لما انبرى في شبيبته مناصراً لعبد الكريم الطائي في الهجاء بمدينة حمص[4].

ذكر أبو الفرج أن ولادة أبي تمام كانت بناحية منبج بقرية جاسم وجعل بعضهم ولادته في منبج في بلاد الشام[5]، وهذا غير صحيح إذ يجمع القدماء والمحدثون في جاسم التي نسب إليها فقيل له الجاسمي. وجاسم قرية من أعمال دمشق بين بلاد الأردن ودمشق بموضع يعرف

---

1) الآمدي، الموازنة. حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد. مركز السعادة، مصر. ط٣، ص ٣٩٠، ١٩٥٩.

2) أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار المكشوف، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٢.

3) دائرة المعارف الإسلامية، شركت انتشارات جهان، تهران، ١٩٣٣. م١، ص٣٢٠.

4) بركلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ١٩٦١، الجزء الثاني، ص٧١.

5) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الثقافة ، بيروت، ط٤، ١٩٧٨

بالجولان ويعرف بجاسم، على أميال من الجابية وبلاد نوا، وهي مراعي أيوب عليه السلام[1].

ويقوّي هذا الرأي الأخير وصفُ أبي تمام الكثير لمنبج وحنينه إليها في مثل قوله:

أأطلالُ بنتِ العامريِّ بمنبـــــج عناؤك محظورُ على الدنفِ الشَّجي
أجيبي سؤالي،واعِرفي إن عرفته مُقامِيَ عن صَحبي وحقٌّ تعرجِـــي

إذن ولد شاعرنا بجاسم سنة ١٩٠ه حسب ما رواه أبو بكر الصولي في أخبار أبي تمام. وفي تاريخ بغداد، ونزهة الألباء لابن الأنباري بالاسناد عن تمام بن أبي تمام، قال: مولد أبي تمام سنة ١٨٨، وقال ابن خلكن وقيل سنة ١٧٢، وقيل سنة ١٩٢.

وحكى الصولي وابن الأنباري والخطيب بالإسناد عن تمام بن أبي تمام قال مات أبي سنة ٢٣١. وزاد الصولي أنه مات في جمادى الأولى، وقال ابن خلكان: وقيل أنه توفى في القعدة، وفي تاريخ الخطيب أنه توفى سنة ٢٢٨، وقال ابن خلكان أنه توفى سنة ٢٢٩. وذكر المسعودي أن وفاة أبي تمام كانت بالموصل سنة ثمان وعشرين ومائتين[2].

وهكذا نلاحظ اختلاف المؤرخين في تحديد سنة مولد شاعرنا وسنة وفاته على حد سواء. فقد جعل بعضهم مولده سنة ١٧٢ه، وجعله الآخر سنة ١٨٨ه، وجعله آخرون سنة ١٩٢ه، على ان أكثر المؤرخين رجحوا سنة ١٩٠ [3].

---

1) المسعودي، مروج الذهب، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، م٤، دارئرة المعارف الإسلامية ١، ١٩٧٣، ص٣٢٠.

2) المسعودي، مروج الذهب، مرجع سابق، ص٣٢٤

3) أدباء العرب في الأعصر العباسية، مرجع سابق ، ص٩٣.

وروى اليعقوبي أن أبا تمام قد شهد هذه الحملة التي وجهها المأمون لإخضاع ثائر بن عتاب فأخضع خالد الثوار فقتل فيهم وأسر وأرسل الأسرى إلى المأمون. حيث يقول فيها لأبي سعيد بن يوسف الثغري وكان مع المأمون كما يفهم من اليعقوبي [1] .

لّما فَصلْتَ مِنْ الدروبِ إليهمُ بِعَرمْرَمٍ لِلأرض منه خُوارُ
إنْ يَبْتكِر تُرشِده أعلامُ الصُّوَى أو يَسْرِ ليلا فالنجوم مَنَار
فالحَمَّةُ البيضاء مِيعادُ لهمْ والقُفْلُ خَتْم والخليج شِعار[2]

ومنها:

إنْ لا تَنَلْ مَنْويلَ أطرافُ القَنا أو تُثْنَ عنهُ البِيضُ وهي حِرارُ[3]
فلقد تَمنَّى أنّ كلَّ مدِينةٍ جَبَلُ أشمُّ وكل حِصنٍ غار

ومِنْ الذين خلَّدهم أبو تمام في شعره خالد بن يزيد الشيباني، حيث كان قائداً في عسكر المعتصم. يقول أبو تمام في قصيدة له فيه، بعد أن يصف رحلته إلى خالد [4]:

ولَّما رأى توفِيلُ راياتِك التي إذا ما اْستقامتْ لا يقاومها الصلبُ
تولَّى ولم يَأْلُ الرّدَى في اتّباعِه كأَنَّ الردى في قصدِه هائمُ صَبُّ
كأَنّ بلاد الرومِ عُمَّتْ بصيحةٍ فَضمَّتْ حَشَاها، أورغا وسطها السّقْب
بِصاغرةَ القُصْوَى وطّمينَ واْفترى بِلاد قَرَنْطَاؤوسَ وابلُك السّكب
غدا خائفا يستنجد الكتب مذعنا عليك فلا رُسْلٌ ثنتك ولا كتب
وما الأسدُ الضّرغام يوما بعاكسٍ فريسته إنْ أَنَّ أو بصبص الكلب
مضى مُدْبِرا شَطر الدبورِ ونفسه على نفسه مِن سوءِ ظن بها أَلْب
جفا الشرق حتى ظَن مَن كان جاهلاً بدينِ النصارى أنَّ قِبلته الغرب

---

(1) اليعقوبي،أحمد بن إسحاق، تحقيق وليم ملورد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٢، ج٢،ص ٥٦٩.

(2) الديوان، مجلد ٢، ص١٧٠-١٧١، العرمرم: الجيش العظيم.

الصوّى: الأماكن المرتفعه التي عليها الأعلام.

(3) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ج٢، ص١٧١.

(4) ديوان أبي تمام، مرجع سابق،ج١، ص١٨٩.

وقدم المأمون مصر، كما يقول الكندي "لعشر خلون من المحـــرم ســـنة ٢١٧ ه لإخـــضاع الثائرين من أهل الحوف، وكان قد سبقه إليها الأشفين. وبعد أن استقام الأمر فيها، خرج عنها في يوم الخميس لثماني عشرة من صفر". يقول اليعقوبي " وقدم دمشق منصرفاً من مصر، فأقام أياما، ثم شخص إلى الثغر فنزل أَذَنَة معسكراً بها. وقد كان أبو سعيد محمد بن يوســـف الطـــائي مـــن أصحاب محمد بن حُميد الطوسي، الذين كانوا بأذربيجان صاروا إلى باب المأمون"[1].

ولم يكن أبو تمام حتى ذلك الحين قد اتصل بخليفة من الخلفاء ولا مدحه، فأراد أن يجـــرّب حظه هذه المرّة، فقال في سنة ٢١٧ ه والمأمون يومئذ في غزو الروم بعد عودتـــه مـــن مـــصر، قصيدة مطلعها:

كُشِف الغِطاء فأَوقِدي أو أخمِدِي لِمْ تَكْمَدِي فَظننتُ أَنْ لَمْ تَكْمَدِي[2]

ومنها يذكر مجيئه مصر:

فانتاشَ مِصر مِن اللُّتيا والتي بِتجاوزٍ وتعطُّفٍ وتغمُّـــدِ[3]

ولما كانت هذه أول مرة يتجه فيها بشعره إلى خليفة عالم كالمأمون، فقد بذل أبو تمام فـــي نظمها غاية ما يستطيع من جهد، وأفرغ فيها كل مواهبه الشعرية.

---

(1) اليعقوبي، أحمد، بن إسحاق، تحقيق وليم ملورد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٢، ج٢،ص ٥٦٩.

(2) الديوان، ج٢، ص٤٣، الكمد، ما يجده الرجل في صدره من وجد او حزن.

(3) المصدر نفسه، ص٤٨، انتاش: أي تناولها وخلصها.

مات المأمون، على ما يقول اليعقوبي، يوم الخميس لثلاث عشرة بقيت من رجب سنة ٢١٨ه في الثغور، حيث كان يغزو بين لؤلؤة وطرسوس [1]؛ فحال الموت بين أبي تمام وبين ما كان يبغيه.

ولسنا ندري ماذا نال الشاعر من الخليفة، ولا كيف أستقبل هذا الحادث. وليس في ديوانه رثاء له.

وكان المأمون لما خرج إلى بلاد الروم في محرّم سنة (٢١٥ه) أستخلف على بغداد إسحق بن إبراهيم بن مُصْعَب، وهو أبن عم عبد الله بن طاهر، وولاه مع ذلك السواد، وحلوان، وكور دجلة.

فلما مات المأمون بالثغر ''كان معه المعتصم، فبايعه القوّاد، ثم عاد إلى بغداد في مستهل رمضان، فما كاد يستقرّ بها، حتى خرجت المحمِّرة بالجبل، فقتلوا وقطعوا الطريق، وأخافوا، وعرضوا الحاجّ خراسان فهزموهم، وقتلوا منهم جماعة. فوجه المعتصم إسحق بن إبراهيم في جيش، وأستخلف إسحق على الشُّرَط أخاه طاهرا، ونفذ فواقعهم، فقتل منهم مقتلة عظيمة، وأقام حتى أصلح البلد بعد أن نالته منهم شدة[2].

أما مذهب المحمرة هؤلاء، فيحدّثنا أبن الأثير حديثا، يفهم منه أنهم كانوا على دين الخرَّمِية، أصحاب بابك الخُرَّمِيّ، فوجه إليهم المعتصم العساكر، وكان فيهم إسحق بن إبراهيم المصعبي

1. طرسوس: ثغر بناه الرشيد سنة ١٧٠ه، وهو حاجز بين العرب والروم.
2 تاريخ اليعقوبي، مرجع سابق، ج ٢ ص ٥٧٥

(ممدوح أبي تمام)؛ فعقد له على الجبال في شوال. فسار إليهم فأوقع بهم في أعمال همذان، فقتل منهم ستين ألفا، وهرب الباقون الى بلد الروم، وقرئ كتابه بالفتح يوم التروية[1].

لقد كان أبو تمام أيام غزو المأمون، بنواحي الثغور، يضطرب بين أذربيجان وإرمينيَّة، ليمدح أبا سعيد محمد بن يوسف، وخالد بن يزيد الشيباني. ويظهر أنه نزل إلى الشام فزار أهله، ثم أتجه إلى الشام ليمدح المأمون. وينبغي أن نلاحظ هنا أن الدفاع في الثغور، كان خطا متصلا يبدأ على حدود إرمينيه وأذربيجان، ويتجه غربا حتى يصل إلى طرَسُوسَ، على ساحل البحر الأبيض. ونجد في التاريخ ما يشير إلى أتصال حكام هذه الثغور جميعا، في الهجوم على أرض الروم، وفي الدفاع عن حدودهم، حتى يكوّنوا بذلك جبهة مشتركة. ونجد ذلك واضحاً في أتصال أبي سعيد الثغرى، وقد كان بأذربيجان، وخالد بن يزيد بن مَزْيد وقد كان بإرمينية، بغزوات الخلفاء حين كانوا يتجهون للهجوم على بلاد الروم. وفي وقت الحرب لا يمكن أن يستقرّ أحد هؤلاء القوّاد في مكان واحد. وهذا علة انتقال أبي تمام، وتعدد أشخاص ممدوحيه في الزمن الواحد[2].

أمّا أتصاله بإسحاق بن إبراهيم المصعبي: فيظهر مِنْ شعره في مدح هذا الرّجل والذي كان على شرطة بغداد، ثم أرسله المعتصم لإخضاع المحمِّرة لما خرجوا بالجبال، بأعمال همذان؛ قال فيه قصيدة يقول جامع الديوان في رأسها إنه قالها يذكر فيها إيقاع إسحق بالمحمّرة وأصحاب بابك، وكانوا تواعدوا إلى موضع علم به، فوقف لهم فيه، فكل من جاء قتل، وجزت أذنه، حتى وجه إلى المعتصم بستين ألف أذن.

---

1 ابن الأثير، مرجع سابق، ص١٦٨-١٩٦.

2 تاريخ اليعقوبي، مرجع سابق، ج ٢ ص ٥٧٧

ومطلع هذه القصيدة:

خَشُنْتِ عليه، أختَ بنى خُشَينِ! وأوقع فيكِ قولُ العاذِلَـتَـيْن

أنأياً وٱغترابا؟ أي صـــــبرٍ على البلوى يعرّسُ بين ذَيْنِ [1]

يقول منها:

سلِ الجبلَ الممنَّعَ حيث أخـــنَى عليه زُخْرُفا نكدٍ وحَـــــيْنِ [2]

وقال أخرى مطلعها:

أصنْغَى إلى البينِ مغْتَراً فلا جَرَما إن النوى أسأرتْ في عقله لمما[3]

ومنها:

قرّتْ بقُرّان عين الدين وٱنشتَرتْ بالأشتَرَيْنِ عيونُ الشِّركِ فٱصطُلِما[4]

ويَوْمَ خَيْرجَ والألبابُ طائـــــرةٌ لو لم تكنْ ناصرِ الإسلام ما سَلِـما

ومنها:

غادرتَ بالجبلِ الأهواءَ واحـدةً الشملَ مجتمِعا والشعبَ ملتئِـما[5]

---

(1) الديوان، ج٣، ص٢٩٧. بني خشين قبيلة من اليمن

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص٢٩٨.

3 الديوان، ج٣، ص١٦٥. اللمم: حركة الجنون .

4 الديوان، ج٣، ص١٦٩، أشتر: ''ناحية بين نهاوند وهمذان. (ياقوت)''. الحموي، مرجع سابق، ص٣٢٢.

5 الديوان، ج٣، ص ١٧٣.

ويبدو أن أبا تمام قد قصد ممدوحه وهو في الجبال كما يبين ذلك من القصيدة الثالثة، التـــي يتحدّث فيها عن رحلته إليه، ويظهر أنها أول قصائده فيه. يقول منها:

وإلى جنابِ أبي الحسينِ تَشَنَّعــتْ بزِمامِها كالمُصْعَبِ المخطوم[١]

جاءتك في مَعْج، خوانفَ في البُرَى وعوارِفاً بالمُعْلَم المأمـــوم[٢]

مِن كل ناجيةٍ كأن أديمهـــــــا حِيصت ظِهارته بجلد أطوم[٣]

ومنها يذكر الجبال:

نفْسي فِداؤُك والجِبالُ وأهلُهـــــا في طرْمِسَاءَ من الحروبِ بَهِيم

بالدَّاوَذَيْهِ وخَيْرَجٍ وذَواتِهـــــا عهدٌ لِسَيفِكَ لم يكن بذمـــــيم[٤]

ومنها يذكر أستعمال المأمون له، ثم المعتصم من بعد المأمون:

إنّ الخليفةَ والخليفةَ قبـــــــــلَهُ وجداك تِرْبَ نصيحةٍ وعَزِيم[٥]

ومنها أيضا ما يدل أنه قصده:

مَشتِ الخطوبُ القهقرى لما رأتْ خَبَبي إليك مؤكِّداً بِرَسِيم [١]

---

1 الديوان، ج٣، ص٢٦٢.تشنعت الناقة: ترفعت في سيرها. والمصعب: الفحل. والمخطوم: البعير وقد جعل الخطام على أنفه.

2 المصدر نفسه، ص٢٦٢. المعجم: السرعة. والخانف من الدواب: ما أمال رأسه في سيره إلى فارسه. المعلم: المعـــروف المـــشهور. والمأموم المقصود.

3 المصدر نفسه، ص٢٦٣.الناجية: الناقة السريعة. وحيصت : خيطت . والظهارة ضد البطانة. والأطوم: السلحفاة.

4 المصدر نفسه، ص ٢٦٤..

5 المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

في هذا الوقت كان عبد الله بن طاهر والياً على خراسان والمشرق؛ وهو يومئذ من أكبر الناس. ولى المشرق منذ مات أبوه طاهر بن الحسين سنة ٢٠٧ه، فنَدَب لحكمه أخاه طلحة، فظل حاكماً به إلى أن مات سنه ٢١٣ه. فأنحدر عبد الله إلى خراسان، وقد خرج بها خوارج أوقعوا بأهل قرية الحمراء، من أعمال نيسابور. فمهد الأرض، ودخل نيسابور، كما يقول أبن خلكان، في رجب سنة ٢١٥. عرفه أبو تمام، وقال فيه شعراً، لمّا كان في مصر (سنتى ٢١٠ه و ٢١١ه) لإخضاع أبن السرى، وطرد الأندلسيين من الإسكندرية[٢].

ويظهر أن أحداث العراق قد شغلت أبا تمام بين سنتي ٢١٤هـ و٢١٩هـ، عن الذهاب إلى أبن طاهر. فما هو إلا أن يموت المأمون، ويعود المعتصم عن الثغور إلى بغداد، حتى يذكر أبو تمام أبن طاهر؛ فيأخذ في السير إليه، وفي صدره آمال تبعث به إلى أن يقول لأحد ممدوحيه بالثغور، (محمد أبن المستهل)، في قصيدة يمدحه فيها:

أنا راحل ببلادِ مَرْوٍ راكبٌ في جودةِ الأشعارِ كل مجيدِ[٣]

ثم يطلب منه فرساً يستعين به على قطع طريقه:

فأَعِزّ ذِلة رِحلتى بمهذَّبٍ حلوِ المَخِيلِ مقذَّذٍ مقدودِ[٤]

ويسير حتى إذا بلغ قُومس، وقد طالت عليه الشُّقة قال:

---

1 المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

2. بروكلمان، مرجع سابق، ص٧١.

3 الديوان، ج٢، ص١٦٤.

(4) المصدر نفسه، ص١٤٦. المخيل: التي تخيل إليك أوصافه، المقذ: السهم الذي ركبت عليه القذه.

يقول في قومَسٍ صحبي، وقد أخذتْ منا السُّرَى وخُطا المَهْرِيّة القُودِ

أمَطْلَعَ الشمس تبغى أن تؤم بنا فقلتُ كلًّا ولكن مَطْلَعَ الجـــود[1]

ويقول صاحب الأغاني: إن أبا تمام لما قدم إلى خراسان، أجتمع الشعراء إليه، وســألوه أن ينشدهم. فقال: قد وعدني الأمير أن أنشده غداً، وستسمعونني. فلما دخل على عبد الله أنشده[2]:

* هن عوادِي يوسف وصواحبه فعزماً، فقد ما أدرك السؤال طالبه *

فصاح الشعراء بالأمير أبي العباس: ما يستحق مثل هذا الشعر غيرُ الأمير أعزه الله. وقال شاعر منهم، يعرف بالرياحى: لي عند الأمير جائزة وعدني بها، وقد جعلتها لهذا الرجل، جــزاء عن قوله للأمير. فقال: بل نضعفها لك، ونقوم له بما يجب علينا".والقصيدة تنطق عزما، وإقداما، وأملا. وهو فيها يروض نفسه على الرحيل، في سبيل تحقيق أمله. وقوة عزيمته فيهــا، وأختفــاء ذلك الروح الحزين اليائس من غزلها، ليس إلا رد فعل لذلك النجاح الذي لقيه فــي ســنيه التــي قضاها في العراق والثغور وممن مدحهم دلف العجلى. كان على رأس المتطوّعة. وكان يقيم تارة بالجبال، وتارة بالعراق. يذكر ياقوت في كلامه على مادة ''الجبال''[3] أن أبا دلف العجلى قال:

وإنِى أمرؤ كسرِوىُّ الفعال أصِيفُ الجبال أشتو العراقا

وأليس للحـــــربِ أثوابها وأعتنِق الدارِعين أعتِناقــا

(1) المصدر نفسه، ج٢، ص١٣٢. قومس: بلد بالقرب من أصفهان وهي بالفارسية قومش.

2 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الثقافة ، بيروت، ط٤، ١٩٧٨

(3) ياقوت الحموي، مادة الجبال، ج١، معجم البلدان، ص٢.

وإنما أختار أبو دلف ذلك، ليسلم من سمائم العراق وذبابه، وهوامّه وحشراته، وسخونة مائه وهوائه. وآختار أن يشتو بالعراق، ليسلم من زمهرير الجبال، وكثرة ثلوجه ... وكان أبو دلف كريماً مشهورا بكرمه، شجاعا تتمثل فيه صورة العربي بإبائه وأنفته. فنال منه أبو تمام كثيراً. يقول صاحب الأغاني إنه أعطاه خمسين ألف درهم، وهو يعتذر إليه، لما أنشده قصيدته[1]:

على مِثْلها مِن أربُع وملاعِبِ أُذيلت مَصوناتُ الدموعِ السواكِبِ[2]

وكان الأفشين يحسده لحسن سيرته مع عروبته.

وممن مدحهم أبو تمام من قوّاد المعارك أيضاً، جعفر بن دينار الخياط. ومن قوله فيه:

شَجا في الحشا تَردادُهُ ليس يفترُ به صُمنَ آمالي وإنّي لمُقْطِرُ

حلَقتُ بِمستَنّ المُنَى تسترشّهُ سحابةُ كفٍّ بالرغائبِ تُمطِر

إذا درجَت فيه الصَّبا كفكفَتْ لها وقام يباريها أبو الفضل جعفر

لقد زينت الدنيا بأيام ماجدٍ به الملكُ يَبهى والمفاخر تفخر

فتىً من يديه البأسُ يضحك والندى وفي سَرْجه بدرُ وليثُ غَضَنفر[3]

أمّا اتصاله بالأفشين[4]، فقد كان عن طريق الخليفة المعتصم فقد صدر أمر الخليفة، بعد أخذ بابك، إلى الأفشين بإحضاره إلى سُرَّ مَنْ رَأىَ. وكان الخليفة قد بدأ بناءها سنة ٢٢٠، وأبو

---

(1)الأغاني، ج٢، مرجع سابق، ص٩٨..

(2)الديوان، ج١، ص١٩٨.

(3) الديوان، ج٢، ص٢١٤. (به أي بالحشا)، إني لمفطر: أي مجد في الطلب. تسترشه: تطلب رشاشة وهو المطر الضعيف، الكفكفة: معنى الكف. الغضنفر: صفة من صفات الأسد.

4) الأفشين من أهل أشروسنة تبوأها ونشأ ببغداد عند المعتصم وعظم محله عنده ولما حاصر بابك وكان يبعث إلى أشروسنة بجميع أمواله فيكتب ابن طاهر بذلك إلى المعتصم فيأمره المعتصم بأن يجعل عيونه عليه في ذلك.

تمام في غيبة عنها بخراسان، أوّل الأمر، ثم بالثغور بعد ذلك، يشهد حرب بابك، ويجد في ذلك الهول البالغ، والأحداث العارمة غذاء لشاعريته، ومددا يستمد منه موضوعات شعره. فلما أُمِر الأفشين بالرحيل إلى سرّ من رأى، سار إليها، تخب ركابُهُ بأخطر ثائر عرفه ذلك العصر، ظل ممتنعا في جبله أثنين وعشرين عاما. يقطع الطريق، ويسلب الناس ويقتلهم، ويسبي نساءهم. يقول أبن الأثير:''وكان جميع من قتل بابك في عشرين سنة مائتي ألف وخمسة وخمسين ألفا وخمسمائة إنسان. وغلب من القوّاد يحيى بن معاذ، وعيسى بن محمد أبن أبي خالد، وأحمد بن الجنيد فاسره، وزريق بن على بن صدقة، ومحمد بن حُميد الطوسي، وإبراهيم بن الليث. وأستنقذ ممن كان في يده من المسلمات وأولادهن سبعة آلاف وستمائة إنسان[1].

ولما وصل الأفشين، توّجه المعتصم، وألبسه وشاحين بالجوهر، ووصله بعشرين ألف ألف درهم وعشرة آلاف ألف يفرقها في عسكره، وعقد له على السند، وأدخل عليه الشعراء يمدحونه'' ولقد كان وصول الأفشين سنة ٢٢٣ . ويزيد الطبري أنه ممن دخل عليه أبو تمام فمدحه بقصيدته النونية:

بذَّ الجِلادُ البذَّ فهو دفينُ ... ما إنْ به إلاَّ الوحوشُ قِطينُ

لم يُقْرَ هذا السيفُ هذا الصبرَ في ... هيجاءَ إلاَّ عزَّ هذا الدين[2]

(1) ابن الأثير، مرجع سابق، ص٢٧٦ .

(2) الديوان، ج٣، ص٣١٦. بذ: أي سبق وغلب، القطين: أهل الدار.

ومنها يذكر بابك:

لاقاك بَابَكُ وهو يزأرُ وأنثنى وزئيره قد عادَ وهو أنيــن[1]

بعد هذا مدح أبو تمام الخليفة المعتصم بقصيدته التي مطلعها:

فَحْواكَ عيْنُ على نجواك يا مَنِلُ حتَّامَ لَا يتَقضَّى قولُك الخطِلُ

وإنَّ أسمجَ من تشكو إليه هوى من كان أحسنَ عنده العــذلُ[2]

وكان لقاؤه مع المعتصم نقطة تحوّل في حياة أبي تمام الشعريّة حيث رافق المعتصم فــي حروبه مع الروم وسّجل هذه الحروب وكان أشهرها فتح عموريّة. فقد سار أبو تمام في صــحبة المعتصم وبنفسه من الحقد ما بكل مسلم على الروم، فسّجل أبو تمام موقعــة عموريّــة بقدرتــه الشعرية حيث استطاع أن يقدّم الحدث مِنْ خلال الصورة الشعريّة والعاطفة الجيّاشة التــي كــان يحسّ فيها كلُّ مسلم.

عاد بعد ذلك أبو تمام الى سامَرّا، وكان بابَك قد قتل. يقول أبن الأثير: إن المعتصم أمــر السياف أن يقطع يديه ورجليه فقطعهما، فسقط. فأمره بذبحه، ففعل، وشق بطنه، وأنقذ رأسه إلــى خراسان وصلب بدنه بسامرا[3]. فقال أبو تمام قصيدته[4]:

آلتْ أمورُ الشِّركِ شرَّ مــــآلِ وأقرَّ بعدَ تَخَمُّطٍ[1] وصِــــيالِ

(1) المصدر نفسه، ج٣، ص٣١٨.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص٥. فحواك: من قولهم عرفت ذلك في فحوى كلامه أي معناه. المنل: الذي لا يكتم سره.

3)ابن الأثير، مرجع سابق، ص٢٧٩ فما بعد.

4) ديوان أبي تمام، ج٣، مرجع سابق، ص١٣٢..

غضِب الخليفةُ لِلخِلافةِ غضــبة رخُصتْ لها المُهْجاتُ وهي غَوالِ

لما ٱنتَضَى جهلَ السيوفِ لِبابَكٍ أغمدْنَ عنه جَهالَة الجُـــــهّالِ

فِلأذربِيجانَ اختيالٌ بعد مـــــا كانت مُعرَّسَ عَبرةٍ ونَكـــــالَ

والقصيدة مَثَلٌ من أسمى ما بلغ إليه فن القصص الشعري في العربية. فهو يــذكر فيهــا قصة ثورة بابَك من يوم ٱتصل بها، وهزائمه، وصراعه في أرشق، ومُوقان، ومــا كــان بالبــذ، ومحاولته الهرب، وكيف أوقعه أجله الداني. وهو لا ينسى صغيرة، ولا كبيــرة، ولا يكــذب ولا يغلو. وإن الإنسان ليجده يسير في حدود ما ذكره التاريخ. ولكنه يغمر الأحــداث بفــيض حــسه، وبفهمه لخفايا النفس، ويُعمل خياله في الإبراز للوقائع ولكنه لا يغير حقيقتها. وأرى أن الرجــوع إلى القصيدة للمقارنة بينها وبين التاريخ هو خير ما يعمل في مثل هذه الحال.

ولم يقتصر مدح أبي تمام للمعتصم فقط بل امتدّ المدح إلى قادته مثل أبو سعيد محمد بــن يوسف الثغرى صاحب أذربيجان ووقائع بابك.وبعد انصراف المعتصم عن بلاد الروم راجعا إلى سامرّا: كان أبو تمام في ركبه. ويقول المسعودي: إنه كان يعتزم عبور الخليج، وفتح القسطنطينية هذه المرة، لولا أنه سمع أن العباس ٱبن أخيه المأمون يدبر لخلعه، وأن جماعة كبيرة من قــوّاده بايعوه.فعاد وقبض عليه، وحبسه عند الأفشين، وقد مات العباس في الطريق إلى سُــرّ مــن رأى ودفن بمنبج. وفي المِصّيصة قال أبو تمام في المعتصم قصيدة أنشدها بين يديه، يغلب أن تكــون هي بائيته المشهورة. ولا أشك في أن أبا تمام زار بلده هذه المرة في رجعته مع المعتصم. وفــي سامّرا دخل أبو تمام على المعتصم بشعرٍ مدحه به؛ إذ قدّمه إليه القاضي أحمــد بــن أبــي دواد، ويظهر أنه كان عرفه في هذه الغزوة يقول الصولى: فذكره ٱبن أبي دواد للمعتصم، فقال له: أليس

---

1 تخمط: تكبر وغضب. الصيال: مصدر صال ويقال تخمط الفحل إذا هاج وصال.

الذي أنشدنا بالمِصّيصة، الأجش الصوت؟ قال: يا أمير المؤمنين إن معه راوية حسن النشيد. فاذن له، فأنشده راويته مدحه له''. أما المدح الذي لم يسمِّه فهو قصيدته(١):

أجل أيها الربعُ الذي خفَّ آهلُه لقد أدركتْ فيك النوى ما تحاولُهْ

وقفتُ وأحشائي منازٌل للأســـى به، وهو قفز قد تعفَّتْ منازلـــــه(٢)

يقول الصولى ''فأمر له بدراهم كثيرة، وصكَّ ماله على إسحق بن إبـــراهيم المُـــصْعَبيّ. قال: أبو تمام: فدخلتُ اليه بالصكّ، وأنشدته مديحا له، فأستحسنه، وأمر لي بدون مـــا أمـــر بـــه المعتصم'' أما القصيدة التي مدح بها إسحق فلم يقل الصولي عنها شيئا(٣).

ومِنْ الذين اتصل بهم أبو تمام آبن أبي دواد وآبن الزيات: إذ عرف أبو تمام القاضي أبـــا عبد الله أحمد آبن أبي دواد، كما رأينا، وقدّمه هذا إلى المعتصم، وكان آبن أبي دواد عظيم المنزلة عند الخليفة. ومن قصة إنفاذه أبا دلف من يد الأفشين يمكن أن تعرف مروءته. وآبن أبي دواد من الشخصيات العظيمة التي هي مفخرة من مفاخر التاريخ العربي. وفي وفيات الأعيان عنه الكثير، وكان عربيا، من قبيلة إياد. كان يبغض محمد بن عبد الملك الزيات، وزير المعتصم، وكان آبـــن الزيات أكثر بغضا له. ولقد خدم آبن أبي دواد المأمون قبل أن يخدم المعتصم. أما آبـــن الزيـــات فكان أحدث آتصالا بالخلفاء. فأوّل من آستوزره المعتصم سنة ٢٢٠، بعد أن نكب وزيره الفـــضل بن مروان. وكان في آبن أبي دواد رحمة؛ وكان آبن الزيات يرى أن الرحمة خور في الطبيعـــة. فكان العداء بين الاثنين، عداء ما بين طبيعتين متنافرتين لا تتفقان(٤).

---

1) المسعودي، أبو حسن علي بن حسين، أخبار زمان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٨٠، ص٥٢.

2) الديوان، ج٣، ص٢٠. أجل في معنى نعم، خف اهله: أي ارتحل من مكان فيه.

3) الصولي، ابراهيم بن العباس، أخبار أبي تمام ، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.

4) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ص٣٨.

وكان أبو تمام شاعراً فتعرف عليهما جميعا. ومدحهما جميعا. ويغلب أن يكون تعرفه بأبن الزيات قديما، أقدم بكثير من وزارته، فهو يقول له في قصيدة يمدحه بها:

وَلِي همةٌ تُنضِي العصورَ وإنها كعهدك من أيام مصر لَحامـــــلُ

سنونَ قطعناهُنَّ عَشْراً كأنمـــا قطعنا، لقرب العهد منها، مراحلُ(1)

ففي قول أبي تمام لأبن الزيات''كعهدك من أيام مصر لحامل'' ما يدل على انه عرفه من أيام مصر. وقد يكون ذلك في مصر نفسها، أو في العراق بعد رجعة أبي تمام من مصر مباشرة؛ وقد عاد أبو تمام من مصر، كما رأينا قبلا، سنة ٢١٤ ه. فكأنه قال هذه القصيدة لأبن الزيات سنة ٢٢٤، لِما ذكره من مرور عشر سنوات على أيام مصر. وفي القصيدة ما يشتم منه أن أبا تمـــام كان يجد صعوبة كبيرة في الأتصال بالخليفة، ليقول فيه شعره، برغم أنه كان قد أتصل بـــه قبـــل الآن مرات.

ويظهر أنه كان لجأ قبل أن يقول هذه القصيدة إلى أبن الزيات ليدخله على الخليفة، فلم يفعل. وهو فيها شديد الضيق بما يرى حوله من قيام الحجاب بينه وبين عظماء الدولة. فهو يقول لأبن الزيات:

---

1) الديوان، ج٣، ص١٢٨.

أبا جعفرٍ إنّ الجهالةَ أمُّـــــــــها وَلُودٌ، وأمُّ العِلْم جَداءُ حَـــائِــلُ

أرى الحشو والدهماء أضَحْوا كأنهم شُعوبٌ تلاقتْ دوننَا وقبـــائل

غدَوا وكأنَّ الجهلَ يجمعهُمْ بـــــــهِ أبٌ وذوو الآدابِ فيهم نَواقل[1]

فكُن هَضْبَةً نأوِي إليها وحَـــــــرَّةً يُعَرِّدُ عنها الأعْوجِيُّ المُناقــِل

فإنّ الفتى فِي كل ضَرْبٍ مُناســبٍ مناسِبُ رُوحانيّةٌ مَن يُشاكــِل(٢)

فهو يتوسل إليه بالحرفة وقرابةِ الأدب. ويمكن أن نضع في هذه الفترة، من شعره الذي قاله في القاضي أحمد بن أبي دواد مقطوعتين، إحداهما مطلعها:

أأحمدُ إن الحاسدين كثــير ومالك إن عُدَّ الكرام نظــير(٣)

وثانيتهما:

يا أيها الملِكُ المعروفُ قُبَّتُهُ فيها حَيَا المزنِ إلا أنه بشر

لقد شكلت هذه البيئة العسكرية التي عاشها أبو تمام بين القادة والخلفــاء حيــث يــصف المعارك والحروب التي وقعت بينهم وشاهدها ثمّ وصفها في شعره، شكلت رامزاً رئيسياً في بناء القصيدة عنده ومنها جانب اللون كما سيتضح في حينه.

---

1 الديوان، ج٣، ص١١٧.النواقل: قبائل تنتقل من قوم إلى قوم، وقد تكون النوفل جمع النافلة ومعناها ولد الولد. والأول أقرب وأرجح.

جداء: صغيرة الثدي. حائل: ليست ذات حمل، الحشو، العامة، الدهماء: جماعة الخلق.

2) الديوان، ج٣، ص١١٨. يعرد: يحيد ويفر.

3) الديوان، ج٢، ص٢١٨.

"أسرة أبي تمام"

ذكر الصولي – وهو أول من وضع كتابه في أخبار أبي تمام – شخصين من عائلته فقط، أولهما أخ له يسمى سهماً وصفه بأنه كان شاعراً وذكره في بيتين مِنْ شعره هما:

ونازعته شيئاً إليه مبغـــضاً فلما رأى وجدي به صار يعشقه

فدعه ولا تحزن على فائز به فإن جديدات الليالي ستخلـــــقه [1]

وثانيهما تَّمام ابن أبي تَّمام، فقد ذكر أنه عندما تولى محمد بن طاهر خراسان دخل الناس لتهنئته فكان من بينهم تمام ابن أبي تمام فأنشد محمد بن طاهر بقوله[2]:

هناك رب الناس هناكا ما من جزيل الملك أعطاكا

فاستضعفَ الجماعةُ شعرَه وقالوا: يا بَعْدَ ما بينه وبين أبيه، فأمر الأمير بعض مِنْ عنـــده بأن يجيبه فقال أبو تمام: أعز الله الأمير، إن الشعر بالشعر رباً فاجعل بينهما رضخاً من دراهـــم حتى يحل لي ولك. فضحك محمد بن طاهر وأمر له بثلاثة آلاف درهم[3].

وأما عن بقية أعضاء عائلته فإن الشيء الذي يمكن أن يمدنا بمعلومات عنها هو ديوان أبي تمـــام فقط، ففيه مراثٍ لعدد من أعضاء أسرته منها مرثية ابنه الحسن ومطلعها:

كان الذي خفت أن يكونا إنا إلى الله راجعونـــا

أمسى المرجى أبو علـــي موسدا في الثرى دفينا

---

1) الصولي، أخبار أبي تمام ط بيروت ص ٢٥٩-٢٦٠ وأنظر: أسرة أبي تمام في كتاب (أبو تمام: حياته وشعره) لنجيب البهبيتي ط دار الكتب، مرجع سابق، ١٩٨٢. ص ٣٨- ٤٣

2) جاء تفصيل ذلك في أخبار أبي تمام للصولي ط المكتب التجاري بيروت، ص٣٦١-٣٦٣.

3) أخبار أبي تمام للصولي مرجع سابق، ص ٢٥٩-٢٦٠ وأنظر: أسرة أبي تمام في كتاب (أبو تمام: حياته وشعره) لنجيب البهبيتـــي، مرجع سابق، ١٩٨٢ص ٣٨- ٤٣.

ومنها مرثاة رثا بها ابنه محمد [1] ومطلعها:

لا يشمت الأعداء بالموت إننا سنخلي لهم من عرضة الموت موردا

وذكر بعض من ترجم لأبي تمام مرثية له أنشأها في رثاء أمه وهي قوله: [2]

وكم عدوية من سر عمرو لها حسب إذا انتسب الحسيب

لـــــــها من طيء أم حصان نجيبة معشر وأب نجيب

تـــــمنى أن يعود لها حبيب منى شطط وأين لها حبيب

ويتبين من هذه الأبيات أن أمه كانت عفيفة تنتسب إلى طيء أبا وأما وقد أورد المترجمون لأبي تمام أيضا مرثية له في زوجته وهي قوله: [3]

جفوف البلى أسرعت في الغصن الرطب وخطب الردى والموت أبرحت من خطب

لقد شرقت في الشرق بالموت غـــــادة تعوضت منها غربة الدار في الغرب

وألبسني ثوباً من الحزن والأسـى هـــــلال عليها نسج ثوب من الترب

ويقصد بالغرب هنا مصر بدليل قوله في مكان آخر: [4]

خلفت بالأفق الغربي لي سكنا قد كان عيشي به حلواً بحلوان

ويبدو من هذا أن زوجته قد توفيت مبكراً وأنه كان وقت وفاتها في مصر. هكـذا يراهـا كثير ممن ترجم لأبي تمام، ولكني مع الرأي الذي يرى أنه يقصد بقوله " تعوضت منهـا غربـة الدار في الغرب" : أنه ارتحل إلى مصر وتغرب فراراً من الأحزان التي ألمت به بـسبب مـوت

---

1) عطا، محمد، أبو تمام: دراسة فنية ونفسية لمحمد عطا، ط الدار القومية للطباعة والنشر.

2) ديوان أبي تمام، ج١، مرجع سابق، ص ٢٣٢-٢٣٣ .

3)ديوان أبي تمام، ج٣، مرجع سابق، ص٢١٥ط.

4)ديوان أبي تمام ج٤، مرجع سابق، ص٥٥٦.

زوجه، بمعنى أنه كان بجانب زوجته وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة. على أن هناك في شعر أبي تمام ما يعاضد الأول[1].

وأما عن والد أبي تمام فلا نظفر لدى أرباب التراجم ولا في أمهات المراجع، بل ولا في آثار أبي تمام، بشيء ينبئ عن أخباره سوى أنه كان نصرانياً، يدعى تدوس ثم غير اسمه فصار أوساً. وقد أيد طه حسين كون أبي تمام من أب نصراني، واستدل بسعة الخيال عند أبي تمام ونفسه الطويل وانتحائه منحى الفلسفة والعلم في كثير من شعره. غير أن هذا الاستدلال مما لا تنهض به حجة، كما أنه لا يستقيم مع منطق الواقع المشهود في الاتجاه الفلسفي لدى المتنبي وأبي العلاء المعري وغيرهما وهناك مَنْ ترجم لأبي تمام [2] وذكر أن أباه كان عطاراً أو خماراً، أما أبو تمام نفسه فلم يتعرض لأبيه لا بخير ولا بشر... الأمر الذي جعل بعض من ترجم له أن يرد ذلك الى أن وفاة والد أبي تمام قد حانت قبل أن يدرج أبو تمام مما جعله ينساه فلا يتعرض له[3]، وهذا التعليل قد اعتمده الأستاذ العقاد في تعليله إهمال ابن الرومي[4] ذكر والده في أشعاره. وهو تعليل لا يستقيم مع منطق الأنساب والانتماءات عند العرب، كما لا يصدق في أبي تمام العاطفي. ولهذا فأغلب الظن أن انصراف أبي تمام عن ذكر والده، إنما يعود إلى حالة المغمور الخامله، فكثير من الأبناء الذين اشتهروا بفضل ما، قد ولّوا الوجه عن ذكر آبائهم، إذا كانوا مغمورين،

---

(1) فروخ ، عمر، أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم بالله:. للمزيد ينظر: العمدة: ص ١١٤.

2)حسين، طه من حديث الشعر والنثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١٥٤ وما بعدها.

3) لنظر: النجوم الزاهرة لابن تغري بردى ، دار الكتب المصرية، ج٢ ص١٦١.

4) أبو تمام حياته وحياة شعره للبهبيتي، مرجع سابق، ج١٠ ص٣٨..

وكأنهم رأوا في ذلك منقصة لهم، فقد أهمل الجاحظ ذكر والده، وفعل الشيء نفسه المبرد[1] وغيره من أصحاب التآليف الكبيرة، ولا يستعبد، أن يكون أبو تمام منهم.

ثقافة أبي تمام:

يعد أبو تمام من الشعراء العلماء، ومختاراته الشعرية تعتبر باتفاق الجميع من أحسن أنواع الدراسات الأدبية، التي من شأنها أن تضع أبا تمام في صف العلماء، أمثال الأصمعي وخلف غيرهم، وكلُّهم من جلة علماء الأدب، فلا مراء أن مختارات أبي تمام الشعرية في ذاتها، مدرسة مستقلة ذات طابع ومميزات تفردها عن غيرها، ولا أدل على ذلك من أن كثيرا من الناس تولّاها بالشرح أو التلخيص ، وإما بوضع مختارات على غرارها. فقد بلغ عدد شروحها أربعة وثلاثين شرحا[2].

فأبو تمام شاعر مثقف ثقافة واسعة عميقة، وكلٌّ من عرضوا للحديث عن حياته وأخباره نوهوا بهذه الثقافة الواسعة العميقة، والقدماء يصفونه بأنه عالم، ويذكر الآمدى في الموازنة أنه شاعر عالم، وأنَّ العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري، وأنه يأتي في شعره بمعان لم يكن الأعراب يستطيعون فهمها، ومن أجل ذلك فإن شعره إنما يعجب العلماء وأصحاب المعاني ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام[3].

كان أبو تمام يخفف من اللون الحقيقي، ذاك اللون القاتم العميق عن طريق تلوين شعره ببعض الألوان الفنية الزاهية المشرقة. لذلك اتجه إلى البديع الذي كان أستاذه مسلم بن الوليد قد

---

1) الحاجري،طه ، الجاحظ حياته وآثاره للدكتور طه ط١، دار المعارف القاهرة، ص٧٩-٨٩.

2)الأمين، محسن، أعيان الشيعة، رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠ج١٩ ص٤٩٠-٤٩٤.

3) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج١، ص٢٥ فما بعد. تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٦١.

اتجه إليه من قبل، ومضى يزاوج بين الثقافة العقلية والبديع الفني، ويمزج الألوان العقلية العميقة القاتمة بألوان البديع المشرقة الزاهية[1].

ويظهر أن أبا تمام أخذ ينجر تدريجيا إلى التأثر بتلك الخصومة التي كانت قائمة بين آبن أبي دؤود؛ فيعترض في مدح القاضي بالوزير، وفي مدح الوزير بالقاضي؛ ويسوء ظن كل منهما به لتردّده على الآخر، فكان أن ضاقا به جميعا، وحرماه عطاءهما جميعا، وبدأ الحزن يدب إليه، لضيق رزقه؛ كما يبدو ذلك في القصائد التي أشرت إليها مما قاله فيهما.

وبعد فإن البيئة التي عاشها أبو تمام تمثلت بما سبق منْ تنقل وترحال وحضور لمواجهات بين عناصرها لا بدَّ أن يكون لها دور بارز في حياة هذا الشاعر وثقافته وأشعاره وحياته السياسية والثقافية وهذا ما ستقف عليه هذه الدراسة.

1) خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للطباعة والنشرد القاهرة.١٩٨١.ص ٥.

الفصل الرابع

الدلالة والمعنى في البنية اللونية

الفصل الرابع

الدلالة والمعنى في البنية اللونية

مما سبق مِنْ حديث حول اللون وبنيته والعلاقة بين الشعر والفن وأثر البيئة في تشكيل هذا النص الشعري عند أبي تمام فإن بنية اللون التي قدمها أبو تمام كانت بكل تأكيد تعكس ثقافته وعلاقته مع الآخر التي تشكلت في الإطار السابق من رؤى نفسيّة واجتماعيّة وعسكريّة وغيرها، ولعل هذا ما نجده في بنية اللون ودلالته في الموضوعات الشعريّة التي قدمها أبو تمام وهذا ما سيبينه هذا الفصل.

بنية اللون في المدح:

مثل شعر المدح عند أبي تمام الكم الأكبر من إنتاجه الشعري، ولعلَّ طبيعة الحياة التي عاشها أبو تمام من مرافقّة للقادة ومتابعةٍ للفتوح والمعارك في الفترة التي عاشها هي التي جعلت هذا الشاعر يميل إلى شعر المدح، وذلك مِنْ أجل التكسب واثبات الوجود، وعندما يدعم هذا بعبقرية هذا الشاعر الذي شكل شعره طفرة جديدة في صورة الشعرية العربية، فانَّ بنية اللون ستكون لها صورة جديدة تتعلق بالدلالة والرؤية الذاتية لهذا الشاعر.

مما يلاحظ في هذا أنَّ بنية اللون ودلالته في شعرية أبي تمام عامّة وشعر المدح خاصة، قد تشكلت في إطار لوحة لونيّة بنت المعنى الشعري وعلاقته بحركة الواقع، تفسير ذلك يأتي في إطار الوعي الذي كان يعيشه أبو تمام في مفهومة الشعرية، ودورها في تأدية المعنى، وهذا بكل تأكيد لا ينفصم عن عمق الإحساس بالحدث الواقعي، الذي يتحوّل إلى لوحة لونيّة تجعل المتلقي

يعيش الحدث بكلِّ أبعاده وطبقاته، وقد تحقق هذا في مقدمة أبي تمام من لوحات فنية في شعر المدح تقدمها الدراسة.

فقال يمدح:

فَقَدْمــا كُنْـتُ مَعْـــسُولَ الأمـــاتي ومَـــــأدُومَ القَـــوافي بالـــسَّدادِ

لَقَـــدْ جَازَيْـــت بالإحْـــسانِ ســـوءًا إذاً وصَبغْـــتُ عُـــرفكَ بالـسَّـــوادِ

وســرْتُ أســوقُ عيــرَ اللَّــوْمِ حتــى أنخْـــتُ الكُفْـــرَ فـــي دارِ الجِهـــادِ(١)

وكـــانَ الـشكرُ للكـــرماءِ خـضلاً وميـــــداناً كميـــــدانِ الجـــــياد

عليـــه عقـــدتَ عـــوذي ولاحـــتْ مواســـمُهَ علـــى شيَمـــي وعـــادِ

وغَيْري يأكلُ المعروفَ سحـــــــتاَ وتـــشحبُ عِنْـــدهَ بـــيضِ الأيـــادِ(٢)

جاءت بنية اللون في هذه الآبيات محملة بدلالة المعنى الشعري لدى الشاعر فكلمة صبغتُ بما فيها من دلالة على التكوين والترتيب والتزيين جاءت لتعبر عن عمق ما يقدمه الممدوح من كرم وما قابله الآخر من نكران وما يدل على ذلك التركيب صبغت عُرفك بالسواد، هذا اللون الأسود الذي يدل على النكران والشؤم، ولعل ما يمكن تسميته هنا بنية التضاد، بنية الأسود والأبيض (بيض الأيادي) مع "صبغت عرفك بالسواد) هي التي جعلت المعنى مكتملاً في نفس المتلقي فالتضاد هنا ليس تضاد الرفض بل تضاد التكامل. ومن خلال ما يتضح فيما يأتي من

---

(1) الديوان، ج١، ص٣٧٦.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص٣٧٧.

حديث عن هذه البنية نجد أن بنية "التضاد" شكلت المعنى الشعري في مجمل اللوحة اللونية عند أبي تمام.

يقول:

ومَنْ كانَ بالبِيضِ الكواعِبِ مُغْرَماً فَمَازِنتَ بالبيضِ القَواضِبِ مُغْرَمَا(1)

في هذا البيت جاء اللون الأبيض مكرر الدلالة. ففي الأولى صورة النساء البيض اللاتي كعبت نهودهن أي نهدت ونتأت مثل الكعوب، إذ وشح الصورة بالأبيض فجاءت بنية اللون لتعبر عن معنى صغر سنهن وجمالهن، والدلالة الثانية صورة السيوف القواضب وهي القاضية القاطعة، هذه الصورة التي أقامها أبو تمام بين "الأبيض" و"الأبيض" من خلال الدلالة على أن الممدوح يتصف بشرف الهمة فهو مُعْرِضٌ عن اللهو مقبل على السيف والرمح. (البيض) وغيره مغرمٌ بالنساء (البيض)، لقد استفاد الشاعر من اللون ليبني صورته من خلال تكراره. وهذا مما يُحسب لأبي تمام في تحويله المعنى في إطار تحويل دلالة اللون وعلاقته مع المفهوم الجمعي للون.

وقوله:

لَولا ابنُ حَسّانَ المُرَجّى لَمْ يَكُنْ بالرِّقَّةِ البَيْضاء لي مُتَلَوِّمُ(2)

شَافَهْتُ أسْبابَ القِنَى بِمُحَمَّدٍ حَتّى ظَنَنْتُ بأنَّهَا تَتَكَلَّمُ

قَدْ تُيِّمَتْ مِنْهُ القَوَافِي بالمَرِئ مَازَالَ بالمَعْرُوفِ وهْوَ مُتَيَّمُ(3)

---

(1) الديوان، ج٣، ص ٢٣٦

(2) المصدر نفسه، ج٣ ، ص٢١٤.

(3) المصدر نفسه، ج٣، ص٢١٤

وهنا تأتي بنية اللون الأبيض مُغلفة بدلالة الصورة الشعريّة، التي قدمت صورة الممـــدوح من خلال (الرقة البيضاء) من الأبيض وما يدل عليه من الصفاء ونقاء السريرة، والحب، ليـــدلل على أن الممدوح صاحبُ الصنائع البيضاء والعطايا الكثيرة. وكلّ ذلك هو بؤرة المعنـــى الـــذي يقدمه أبو تمام منْ خلال الأبيات اللاحقة، حيث المعنى يبقى متعلقاً بالبنية اللونيّة بنيـــة البيـــاض وعلاقتها مع المعنى الكلي للنص.

ويقول أيضاً

فَالمَشْيُ هَمْـــسٌ والنِـــــداءُ إِشَـــارَةٌ خَـــوفَ انتِقامِـــكَ والحَـــــديثُ سِـــــرَارُ

إلاّ تَنَـــلْ مَنْـــوِيلَ أطـــــرافُ القَنَـــا أو تُـــثْنَ عَنْـــهُ البِيـــــضُ وَهْـــيَ حَـــرارُ

فَلَقَـــدَ تَمَنّـــَى أنّ كُـــــلَّ مدِينـــــةٍ جَبَـــلٌ أصَـــمّ وكُـــلُّ حِـــصْـــــنٍ غَـــارُ(1)

تأتي بنية اللون في الصورة الشعريّة هي الفاعلة، في تكوين صـــورة الممـــدوح وقوتـــه وضعف صورة (منويل) المهزوم، فلونُ القناء (الأسمر) ولون الـــسيف (الأبـــيض) همـــا اللـــذان وظفهما الشاعر من أجل بيان صورة النصر والهزيمة النصر للممدوح أيضاً "محمد بن كامـــل" و المهزوم "منويل" وتأتي هنا بنية التضاد بين (الأبيض والأسمر) بنية تكامليّة، تدلل علـــى المعنـــى والدلالة التي قدمها الشاعر تعبيراً عن الموقف الشعري الذي عاشه في لحظـــة الحـــدث. حـــدث الانتصار للممدوح والهزيمة للعدو. وهنا يتضح أن الخوف مِنْ القنا (اللون الأسمر) وكذلك اللـــون الأبيض (السيف) وهو ما جعل فعل الآخر يتحول مِنْ المعقول إلى اللامعقول، فالمـــشي همـــس،

(1) الديوان، ج٢، ص ١٧١.

والنداء إشارة ... كل هذا عبّرت عنه بنية اللون التي تشكلت في البيت الثاني بين "القناء" (اللـــون الأسمر) والسيف (اللون الأبيض).

يقول مادحاً:

فـــأبـــتُ بـــــنُعْمَى منْـــهُ بيْـــضَـــاءَ لَدنَـــةٍ كـــــثيرةِ قَـــــرْحٍ فـــي قُلـــوبِ الحوَاسِـــدِ

هِـــيَ النَّاهِـــدُ الرِّيَـــــا إذا نعِمَـــةُ امْـــرئٍ سِـــوَاهُ غَـــدَتْ مَمْـــسُوحَةً غَـــيْرَ ناهِـــدِ

فَرَعْـــتُ عِقَـــابَ الأرْضِ والـــشعَرِ مَادِحـــاً لـــهُ فـــارْتَقَى بـــي فـــي عقَـــابِ المحامِـــدِ

فألْـبَـــــسني مِـــــنْ أمهـــــاتِ تـــــلادِهِ وألبَـــسْـتُهُ مِـــنْ أمَّـــــهَاتِ قَلائـــــدِي(1)

تسيطر بنيةُ اللون الأبيض الذي أُعطى للنعمة بدلالته، معطياته، علـــى المعنـــى والدلالـــة الشعرية، وضمير الغائب، الذي جاء في البيت الثاني، والعائد على النُعْمى، وكذلك معنى الأبيـــات اللاحقة المتعلّقه بدلالة اللون الأبيض لهذه الأعطيات وهنا يقدّم معنى يدل على كرم الممدوح ويده على المادح، وفي هذا يصبح اللون الأبيض وبنيته المتعلقة مع ما يحاورها مِنْ معانٍ هو المـــشكِّل للمعنى الشعري.

(1) الديوان، ج٢، ص٦، ابت: رجعت. لَدنَه: ندته. قَرْحٌ: جرحٌ

وفي الأبيات التالية يقول:

السَّيْـفُ أصْـدَقُ أنْبـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ في حَدِّهِ الحَـــدُّ بَـــيْنَ الجِـــدّ واللّعـــبِ

بيـــضُ الصّفائَح لا سُـــودُ الـــصَّحَائِفِ فـــي مُتونِهـــنَّ جـــلاءُ الـــشَّـــكِ والرّيـــبِ(1)

ومن بنية التضاد يتكون المعنى في ذهن أبي تمام في مفتتحه قصيدة "عموريـــة" إذ تـــأتي الثنائية الضديّة بين (الأبيض والأسود) لتشكّل ما في القصيدة من معنى يدل علـــى ذروة النـــصر وقوّته، وعمق المصيبة للعدو وهزيمته، فثنائية (السيف والكتب) وهي في النهايـــة ثنائيـــة اللـــون الأبيض / السيف والكتاب والصحيفة السوداء التي بنت المعنى الكلي في القصيدة، فاللون الأبيض (السيف) هو الذي جلا الحقائق، وأزال الشك حول عموريّة، وانتصار المعتصم على الروم، وليس ما قاله المنجمون وما كتبوا مِن تاريخ مزيّف وادّعاء كاذب عن حصن عموريّة وإنّها لـــن تفـــتح لأنّها محميّة في أساطيرهم، ولعلّ العلاقة الضديّة بين الأبيض والأسود شكلت بنية لونية محمّلـــة بضديّة النصر والهزيمة، وأنّ كلّ ما جاء في القصيدة من معنى بعد هذين البيتين القـــائمين علـــى ثنائية اللون جاء تفكيكاً للمعنى ليس إلاّ فبنية اللون هنا هي بنية المعنـــى والدلالـــة. وهـــي التـــي استمرت مسيطرة في ثنائيتها على المعنى الكلي للنص ليس المجال هنا الدخول إليه.

---

(1) الديوان، ج١، ص ٤٠

ويقول :

يزيـــدُ بـــنُ المزيـــدِ ولـــيسَ عِنـــدِى وراءَ مَحَـــلٌ حبِّـــكَ مِـــنْ مزيـــدِ

أمَـــا وأبِـــى الرَّجَـــاءِ لقَـــدْ ركِبْنَـــا مَطايَـــا الـــدَّهرِ مِـــنْ بِـــيضٍ وسُـــودِ[1]

هذه اللوحة الشعرية تتشكل في معناها، مِنْ بنية التضاد اللونيّة بـين الأبـيض والأسـود فالدهر في زمنيته قدّمه الشاعر في البنية اللونيّة الأبيض/ والأسود فأيام الدهر صـنفان: بيـضاء وسوداء، والعلاقة بينهما علاقة تكامل، وهنا جاءت بنية اللون الأسود لتدل على الهزيمة والمـوت واليأس وبنية اللون الأبيض لتدل على الانتصار والفرح والسرور والنعمة والرجاء.

وكلٌ هذا يقدمه أبو تمام في مدحه تعبيراً عن صورة الممدوح التي نجعل الأسود ابـيض في إطار المعنى النفسي والتحولات السياقية التي يبنيها أبو تمام.

ويقول أيضاً

فكـــم مـــن مَطْلَـــقٍ وعزيـــزِ قـــومٍ غـــدا بالـــذُّلِّ يرســـفُ فـــي القيـــود

ليهنـــكَ ذكـــرُ أيـــامٍ توالـــت ببـــيضٍ مـــن فتوحـــكَ غيـــرِ ســـود[2]

وتبقى البنية التضاديّة بين الأبيض والأسود التي وظفّها أبو تمام خير توظيف هـي التـي تشكّل المعنى الشعري عند أبي تمام فهذا الممدوح أيامه قسمت في ذهن أبي تمام تبين بنية اللـون الأبيض واللون الأسود وما بينهما من تأكيد في المعنى ولكن في مجموعهما يشكلان حيـاة هـذا

---

(1) الديوان، ج٤، ص ٦٣٦. (أبو الرجاء) من يولد الرجاء بعطائه، يعني الممدوح

(2) المصدر نفسه، ج٤، ص٦٣٦.

الممدوح ولا يقدّم هذا المعنى إلاّ صورة اللونين في دلالة كل منهما على جزء مِنْ صـــورة هـــذه الحياة للممدوح.

ويقول كذلك:

وأنـْتَ شِهـــابٌ فـــي المُلَمّاتِ ثَاقِـــــــبٌ وسَيْفٌ إذا مـــا هـــزّكَ الحَقُّ قَاصِـــــلُ

من البِيضِ لَمْ تَـــنْضُ الأكُـــــفُ كنَـــصْلِهِ ولا حمَلَـــــتْ مِـــثلاً إليـــْهِ الحمَائِلُ[1]

يقدّم الشاعر صورة الممدوح وقوته في هذه اللوحة الشعرية مِنْ خلال بنية اللون الأبيض وعلاقته مع ما حوله مِنْ ألوان وحركات. فهو شهاب ثاقب وهو سيف من البيض، فهـــذه البنيـــة اللونية بين الشهاب بلونه، والسيف بلونه. هي التي تعمق صورة الممدوح وخصوصيته عبر غيره فلون الشهاب وحركته ولون السيف وقطعه في مجموعها يمثلان الحالة الماديّة والمعنوية في حياة هذا الممدوح بل إن اللوحة اللونية جاءت منبعاً للمعنى الكلي للقصيدة.

ويقول في الأبيات التالية:

مَحْوٌ مِـــنَ البيضِ الرّقاق أصَـــابَهُ فَعَفَـــاهُ لا مَحْـــــــوٌ مِـــــنَ الأحـــــــــوَالِ

رِيحَـــانِ مِـــنْ صبرٍ ونَصْـــــر أبلَـــــيَا رَبْعَـــيهِ لا ريحَـــا صَـــــباً وشَمَـــــالِ[2]

تستمرّ رؤية أبي تمام لفعالية اللون في تأدية المعنى، إذ تأتي بنية اللون الأبيض مـــع مـــا يجاورها من أدوات لتقدم المعنى فهذا السيف بلونه الأبيض ودقة حديده، وجودة صنعه جاء ليغيّر

---

(1) الديوان، ج٣، ص١١٩. الحمائل: علاّقات السيف.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص١٤١. عفاة: محاه.

صورة الحال، فكان اللون هو الدال، وليس اسم السيف مما يؤكد رؤية أبي تمام في توظيفه للـــون ودوره في تأدية المعنى من خلال العلاقات التي يقيمها بين اللون وسياقاته التي ظهر فيها.

ويقول:

فـــإنَّ يـــكُ نـــصرانيّاً النّهـــرُ ألـــسّ فقـــد وجـــدوا وادي عَقَـــرقُس مُـــسلما

بـــهِ سُـــبتُوا في السَّـــبْتِ بـــالبِيض والقَـــنا سُـــبَاتاً ثَـــوَوا مِنه إلى الحَشْـــرِ نُوَّمـــــا[1]

تتكرر هنا البنية الضدية التكاملية بين الأبيض/والأسـمر، إذ يعـود الـشاعر لاسـتخدام الضدين البيض (السيوف) والسمر (القنا) ليمزجها مع صورة الحرب، وما حدث للعدو مِنْ هزيمة وموت في ارض المعركة. إذ سيبقون في هذا الوادي مواتاً إلى يوم القيامة، فما أسبتهم هو السيف والرمح وقد دلّ على ذلك باللون لكل منهما. وتستمر البنية الثنائية الضدية التكاملية بـين لـون (السيف) ولون القنا ودلالتهما على قوة الممدوح، وتكامل موقفه: موقف القوة والنـصر وموقـف الكرم والجود، وكلُّ ذلك يأتي عبر العلاقة بين السيف، والقنا، وهما أداتا الحرب ويصدر هـذا – كما يرى الدارس– عن أبي تمام الذي تشكل فكرُه وتشكلتْ رؤيتهُ في بيئةٍ كان جزؤهـا الأكبـر الحرب والصراع مع الروم. حيث شكلت صورة الموت والحرب معظم شعره الذي سـجّل فيـه حركة الواقع والصراعات التي عايشها وهذا القول من حيث البنية والدلالة ينطبق علـى اللوحـة اللاحقة.

---

(1) الديوان، ج٣، ص٢٤٢. السُبات: النوم، وأراد به هنا الموت، عقالاته جمع عقال وهو داء يعرض لخيل كأن الفرس أول جريه يعقل عن الجري ثم يزول عنه ذلك.

ويقول مادحاً:

فَــإنْ باشَــرَ الإصْــحارُ فالبِيــــضُ والقَنَــا قِــــراهُ وأخْــــواضُ المَنــايــا مَنَاهِــــــلُهْ

وإنْ يَبْــــــنِ حيطانـــــاً عليــــــــه فإنمَّــا أولئـــــكَ عُقّالاتُـــــــــــهُ لا مَعَاقِــــلُهْ[1]

ويقول أيضاً:

فالحَمّـــةُ البَيْــضَــاءُ مِيعـــــــــادٌ لَهُـــمْ والقُفْلُ حَتْـــــــمٌ والخَلِــيجُ شِعَــــــــارُ

عَلِمُـــوا بــأَنّ الغَــــزْوُ كـــــانَ كَمِثْلِــهِ غَـــزْواً وأنّ الغَـــزْوَ مِنْـــكَ بَـــوَارُ[2]

في هذه اللوحة الشعرية يأتي اللون الأبيض في بنية دلالته على المعنى دلالة (اسـمية) للمكـان، المتعارف عليه، فهناك مكان اسمه (الحمّة البيضاء)، ولكن على الرغم من ذلك فان البعد النفـسي في صفة البياض لهذا المكان، يمكن أن تؤخذ على معنى النصر والفوز في المعركة حيث حيـاة الممدوح كلّها نَصْر ولا هزيمة فيها فنية اللون وعلاقته مع المكان وما يحيط به جعلـت المعنـى يصدر عن البياض الذي بني من خلال المكان والاسم الذي يدل عليه.

(1) الديوان، ج٣، ص٢٨. الأصحار: البروز إلى الصحراء. قيراه، ضيافته. الأحواض ومفردها حوض: مجمع سيل الماء. مناهلـه: مشاربه، مفردها منهل. عقالاته: جمع عقال وهو داء يعرض للخيل كأن الفرس أول جريه يعقل عن الجري ثم يزول عنه ذلك.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ١٧١.

الحمّة: العين يخرج منها ماء حار. القفل: اسم موضع. الخليج شعار: أي شعار لهم في الحرب.

ويقول في مدحه:

أَحْمَـــرَ مِنْهـــــا مِثْـــلَ الـسَّبِيكَـةِ أو أَحْـــوَى بِـهِ كاللَّمَـــى أو اللَّـعَـــس

أو أَدْهَـمٍ فيـــهِ كُمْـــتَـــةٌ أَمَـــمّ كأَنَّـــهُ قِطْعَـــةٌ مِـــنَ الغَلَـــسِ

مبْتَـــلٌ مَتْـــنٍ وصَـــهْوَتَيْنِ إلـــى حَوَافِـرِ صُـــلّـــبٍ لَـــهُ مُلـــسِ[1]

هذه اللوحة الشعريّة ما شكلها هو اللون بتعدد ألوانه، حيث شكلت العلاقة بين هذه الألوان بنية لونية تعبر عن المعنى الكلي في ذهن الشاعر، فقد جاء رسم صورة الفرس وتكوينها من خلال بنية اللون المتوافقة مع عمق الوعي للعلاقة بين هذه الألوان، إذا يقوم أبو تمام هنا بدور الرسام الذي يراعي بنية اللون في لوحته فهذا الحصان أو الفرس لونه ابتداء مِنْ صورته الكلية حيث هو كسبيكة الذهب بلونها اللامع المصقول، الذي يعكس القيمة والجمال والجاذبية ومنها ما هو أحوى (القريب من الخضرة) هذا اللون الذي يحمل دلالة الجمال والهيبة"، وما يحاور هذا (الاحوى) مِنْ ألوان السمرة في باطن الشّفة، وكذلك السواد بجماله حيث يعلو الشفّه كلُّ هذا المزج بين الألوان وعلاقتها مع بعضها هي علاقة جماليّة بناها أبو تمام بريشة الرسّام الذي يعي دور اللون وعلاقته في تأدية المعنى، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الدارس أن العلاقة بين الشعر والرسم هي علاقة التلازم فالشاعر بما يؤديه من معنى لا بدّ له مِنْ اللون، ولكن أي لون؟ إنه لون التوازن بين المعنى وبنية اللون الذي يقدمه، وهذا ما ينطبق على شعر أبي تمام فهذه اللوحة التي نتحدث عنها هي نموذج قوي في بيان قدرة أبي تمام في مزجه بين الألوان وبناء بنية لونية، لا

(1) الديوان، ج٢، ص١٧١. أراد بالسبيكة: سبيكة الذهب. أحوى: من الحوة: خضرة تضرب إلى السواد. اللمى: سمرة أو سواد في باطن الشفة مستحسن اللعس: سواد يعلو شفة المرأة منها: أي من الخيل. (أحوى): أي فيه خطان أسودان.

نستطيع أن نصل المعنى إلاّ مِنْ خلالها. فالخيل التي هي أداة النصر في المعركة هي التي لفتت نظر أبي تمام في جمالها وصفوة قيمتها فقدمها مِنْ خلال البنية اللونيّة، التي تدل في كل جزء منها على معنى يتمم الجزء الآخر. حتى يتشكلّ المعنى الكلي مِن خلال الصورة الكليّة لهذا الحيوان القوي الصلب في بنيته الجسديّة وكذلك في بنية اللون التي تعبر عن قيمته الجماليّة التي تقبع في ذهن الشاعر ويرقبها المتلقي وهنا

ويقول مادحاً:

عَهْدِي بِرَبعِكِ منزلاً مَعْهُوداً أحمر الأنيسِ خَرَائِداً ونُهُوداً

أيامَ أقتنصُ الكعابَ بِشكْلِها وأصِيدُ صَائدة القلوبِ صُيُودَا

رَودٌ تَرْددُ في القَنَا لحظاتِها وَجْداً يَبِيدُ عَزَاءهُ المَوْجُودا[1]

فيما مرّ مِنْ معنى اللون الأحمر أنّه يدل على الدم والموت، ولكن أبا تمام هنا جعل اللون الأحمر في علاقته مع ما كان موجوداً في المكان (الربع) يدل على شدة الإحساس بالأشياء والتعلق بها، ولعل هذا البناء للون وعلاقته مع الآخر يصدر عن رؤية نفسية عاشها الشاعر وعبّر عنها مِنْ خلال اللون (الأحمر) إذا سلب المعنى العام للون الأحمر وبنى معنى جديداً عبّر عن صورة العلاقة بين المكان والإنسان، فهذا المكانُ كان مليئاً بالأحبة وبالنساء الجميلات وبالسعادة. فالعلاقة الحميمة مع هذا المكان عبّرت عنه بنية اللون في التركيب (أحمر الانيس خرائد ونهودا) واكتملت اللوحة الشعريّة وما بها مِنْ بنية لونية في البيت الثالث.

---

(1) الديوان، ج٢، ص٢٣٥.

حيث (القنا) وما يعرف عن لونها الأسمر الذي منحه الشاعر هنا للعيون ونظراتها. وما تركته هذه العيون السوداء مِنْ حبٍّ وتعلّق (بالربع) وتاريخه مع الشاعر. لقد شكلت بنية اللون – الأحمر – والأسمر (القنا) فاعلية المعنى وأثره في النفس، وهذا ما كان يوظفّه أبو تمام في أشعاره.

ويقول أيضاً

يَعْلُونَ حتَّى مايَشُكُّ عَدُوُّهُم ... أنَّ المَنَايَا الحُمْرَ حَيٌّ مِنْهُمُ

لَوْ كَانَ فِي الدُّنيا قَبِيلٌ آخَرٌ ... بأَزَائِهِمْ مَا كَانَ فيهِم مُصْرِمُ

ولأنْتَ أوضَحُ فِيهِمُ مِن غُرَّةٍ ... شَدَخَتْ وقَازَ بَهَا الجَوَادُ الأدهَمُ[1]

وفي إطار شمول الدلالة اللونية للمعنى الكلي للقصيدة ومِنْ خلال البنية التي يبنيها أبو تمام للون نجد اللون الأحمر في هذه اللوحة قد عبّر عن شدّة المعاناة ومواجهة حتميّة الموت، فتأتي بنية اللون ومنها الأحمر، وعلاقته مع العدو، وهي علاقة الموت والهزيمة، وعلاقته مع الممدوح وهي النصر، وكذلك اللون (الأسود) الغرّة في البيت الثالث، إذ الغرّة في مكانها المعروف وهو مقدمة الرأس، ولون الحصان (الجواد الأدهم) كلٌّ هذه الألوان في مجملها ودمجها مع بعضها بعضاً في بنية لونيّة متوافقة في دلالتها. تؤدي المعنى الذي يذهب إليه أبو تمام، وهو قوّة الممدوح، وخوف الأعداء منه وما يملكه مِنْ شهرة وعلّو في مكانه وزمانه، ولا نستطيع

---

(1) الديوان، ج٣، ص٢١٦. يعلون: من علا قرنه: غلبه. المنايا الحمر: أي الموت الأحمر "القتل".
المصرم: قليل المال. شدخت الغرة: انتشرت في الوجه.

الوصول إلى هذا المعنى إلاّ في إطار البحث في العلاقة بين هذه الألوان ومدى التوافق المعنـــوي بين هذه الألوان ودلالتها إذ أصبحت هي مصدر الفكرة ودلالتها.

ويقول في الأبيات التالية:

لـــي حُرْمَـــةٌ والَـــتْ علَّـــي سِجَالَكُـــــــمْ والمَـــــاءُ زِرْقٌ جِمَامِـــــــه لِـــــــــلأَوَّلِ

إنْ يَعْجَـــبِ الأقـــوَامُ أنِّـــــي عَنَدكُـــــــمْ مِنْ دُونِ ذِي رَحِـــمٍ بِهـــــــا مُتَـــوسِّـــــلِ

فبَنُـــو أميَّـــة والفَـــــرَزْدَقُ صَـــنْوُهُـــمْ نَـــسَبًـــا وكـــان وِدَادهُـــم فـــي الأخْطَـــل[1]

ومن خلال توظيف اللون في بناء المعنى الكلي، تأتي هذه الأبيات لتعبِّـــر عـــن عبقريـــة الرؤية وعبقريّة المعنى، فاللون الأزرق المرتبط في هذه اللوحة بالماء، إذ يشكلان (الماءُ وزرقتهُ) أساس المعنى الذي يسعى إليه أبو تمام، وهذا المعنى هو العلاقة بين الشاعر والممدوح ومدى قيمة الشاعر عند هذا الممدوح، وقد عبر عن ذلك بقوله (والماء زرق وحِمامِهِ) فكثرة الماء يعني كثرة العطاء وهنا تلازم عطاء الممدوح كتلازم الثروة بالماء ووجود الحياة، فمهما تحدثنا عن المعنـــى نجده في هذه العبارة ودلالتها، في جانبها المادي والمعنوي وما صنع ذلك هو بنية اللـــون فلـــون الماء الأزرق دلالة الصفاء والنقاء، وهذا المعنى تشكّل عبر بنية لونيّة صنعها أبو تمام في سياقها الذي نشأت فيه.

---

(1) الديوان، ج٣، ص٥١.

وقوله:

فَذَاكَ قَـــد سُقِيـــتْ منـــه القَنَـــا جُرَعـــاً وَذَاكَ قَـــــد سُقِيـــــتْ مِنْـــه القَنَاطفَا

مُثَقَّفَـاتٍ سَلَبْـــنَ الـــرُّومَ زُرْقَتَهـــا والعُـــرْبُ سُـــمْرتَها والعاشِـــقَ القَـــضَفَا[1]

في هذه اللوحة تأتي بنية اللون لتتشكّل مِنْ اللونين (الأحمر) و (الأزرق). واللون الأزرق في اللوحة السابقة، كانت علاقته مع الماء والدلالة في ذلك، قد تمّ الحديث عليهـا، ولكـن اللـون الأزرق هنا جاء في بنيته مع الأسمر تعبيراً عن علاقة الاختلاف والمفارقـة، فـالعرب (اللـون الأسمر) والروم (اللون الأزرق) مختلفان، ولكن الاختلاف هذا عبّر عنه اللون ليدل على نـصرة العرب وهزيمة الروم، وهذا أيضاً عبر عنه اللون (فالقنا) الرماح بلونها الأسمر المنتـصر دائمـاً سلب اللون الأزرق (الروم) النصر ومنح اللون (الأسمر) العرب النصرة والجمال. كلُّ هذا جـاء مِنْ خلال تشكيل بنية اللون في اللوحة الشعريّة، إذ أصبح اللون رمزاً يمكن قراءة ما تحتـه مِـنْ معنى مِنْ خلال الوعي الجمعي للمتلقي في علاقة العرب مع الروم أو حسبما يـرى أبـو تمـام العلاقة بين (الأسمر) لون عيون العرب، والأزرق لون عيون الروم، وبالتالي العلاقة بين جنسين مختلفين.

(1) الديوان، ج٢، ص٣٧١. أي سلبن زرقة عيون الروم. مثقفات: مقومات. قضافته: لطافته.

وقوله أيضاً:

كأنهـا وَهْـيَ فـي الأَوْدَاج وَالِغَـة ... وفي الكُلَى تَجِدُ الغيْظ الذي نَجِدُ

مِنْ كل أزرَقَ نَظَّار بِلا نَظَرٍ ... إلى المقَاتِل ما فِي مَتْنِه أوَدُ

كأنَّهُ كانَ تِرْبَ الْحُبِّ مذْ زَمَنٍ ... فلَيْسَ يُعْجِزُه قَلْبٌ ولا كِبدُ[1]

لم يكتف الشاعر بالمظهر بل تعمق في الجوهر فقد استخدم اللون وحوله إلى مشهد مرئي فالأزرق السنان الثقيل حل في القلوب والأكباد عند الطعن بها.

ويقول مادحاً

تُصارِعُهُ لَوْلاكَ كُلُّ مُلِمَّةٍ ... ويَغْدُو عَلَيْهِ الدَّهْرُ مِنْ حَيْثُ لا يَغْدُو

تَوَسَّطْتَ مِنْ أبْنَاءِ سَاسَانَ هَضْبَةً ... لها الكَنَفُ المَحْلُولُ والسَّنَدُ النَّهْدُ

بحَيْثُ انتَمَتْ زُرْقُ الأجَادِلِ مِنهُمُ ... عُلُوّاً وقَامَتْ عَنْ فَرَائِسِها الأُسْدُ[2]

ودل بالأزرق على علو المنزلة وارتفاع الشرف، ونزلت هذه الهضبه بحيث ارتفع رؤساء بني ساسان منه بالعلو، وفي أسفله الأسد وشجاعته.

استخدم الشاعر الأصفر ليدلل على تبدل الحال من خضرة وخير إلى حياة الضنك والمشقة.

---

(1) الديوان، ج٢. ص١٨. الوالغة: الواردة في الدم. الأزرق: السنان الثقيل. الأود: العوج.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٩٣، هضبة: العز والشرف.

ويقول مادحاً:

وقَفْتُ بِهَـا اللّـذاتِ فـــــي مُتَنَفّـــسٍ مِنَ الغَيْثِ يَسقي رَوْضَـــةً في ثـرَى جَعْـدِ

وَصَفْراءَ أحْدَقْنَـا بِهـــا فـــي حَدَائـــقٍ تجُودُ مِـــنْ الأَثمَـــارِ بالثَّغْـــدِ والمَغْـدِ

بقاعِيَّةٍ تجـري عَلَينَـــا كُـــؤوسُهَـــا فـــنُبْدي الذي تَخْفي ونُخْفي الذي تُبْـدِي[1]

تتفتح اللوحة بألوانها المتعددة وتفوح منها روائح البياض والصفاء، وصورة الروض بمـا يشتمل من أجود أنواع الخضر والفاكهة والأزهار من خلال بنية لونية مزجت عبر الكلمة اللونية حيث البنية اكتنزت المعنى ودلالته النفسية من خلال العلاقة مع مفردات الحياة وقيمتهـا الماديـة والمعنوية.**ويقول:**

حتَّـــى غَـــدَتْ وهَـــدَاتُها ونِجَادُهـــا فِتنـــيْنِ فـــي خِلَـــعِ الرَّبيـــعِ تَبَخْتَـــرُ

مُـــــصقَرَّةً مُحْمَـــــرَّةً فكأنَّهـــــا عُـــصَبٌ تَـــيَمَّنُ فـــي الوَغـــا وتَمَـــضَّرُ

مِـــنْ فـــاقِعٍ غَـــضِّ النَّبـــاتِ كأَنَّـــهُ دُرٌّ يُـــشَقَّقُ قَبْـــلُ ثُـــمَّ يُزَعفَـــرُ

أَوْ سَـــاطِعٍ فـــي حُمْـــرَةٍ فكـــأَنَّ مـــا يَـــدْنُو إِلَيْـــه مِـــنَ الهَـــوَاءِ مُعَـــصفَرُ

صُـــنْعُ الـــذي لَـــوْلا بَـــدائِعُ لُطْفِـــهِ مـــا عـــادَ أَصْـــفَرَ بَعْـــدَ إِذْ هُـــوَ أَخْـــضَرُ

خُلُـــقٌ أَطَـــلُّ مِـــنَ الرَّبيـــعِ كأَنَّـــهُ خُلُـــقُ الإِمـــامِ وهَدْيُـــهُ المُتَيَـــسَّرُ

---

(1) المصدر نفسه، ج٢، ص٦٣، النهد: المرتفع

الثعد: الرطب. المعد: اليابس (المدرك من الثمار) بقاعية: نسبها إلى موضعان بالشام تنسب إليها الخمر.

في الأَرضِ مِـنْ عَـدْلِ الإِمـام وجُـودِه ومِـنَ النّبـاتِ الغَـضِّ سُـرْجٌ تَزْهَـرُ

تُنْسَى الرِّيـاضُ ومـا يُـرَوّضُ فِعْلُـه أَبَـدًا علـى مَـرّ اللَّيـالِي يُـذْكَرُ[1]

تأتي قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم أو القصيدة التي تعرفَ بـ(وصف الربيع، نموذجاً قوياً على بنية اللون ودلالته في شعر أبي تمام، فهذه القصيدة على الرغم من أنها قصيدة في مدح الخليفة لكن المتأمّل فيها يجد نفسه أمام لوحة لونيّة نُسجت مِنْ اجل التعبير عن دور الخليفة في حياة الناس، هذه الحياة الهانئة والمستقرة حيث عبّر أبو تمام عن ذلك من خلال وصف الربيع وتوظيف اللون من خلال رسم لوحة فنية لونية تجلت ذروتها في اللوحة الشعرية التي شملت الأبيات السابقة. الصورة توحي باختلاط اللونين الصفرة والحمرة وتوزيعهما متداخلين على مكان واحد هو الربيع والطبيعة.

عمد الشاعر إلى نشر الرايات بالحمرة والصفرة رايات (حمر، وصفر) مختلطة دليل على نبذ الخلاف والانخراط في المجتمع المثالي الجديد القائم على السلم والمحبة[2].

الزاهرة جزء من الربيع والربيع الإنسان كان الناتج مزاوجة بين عصرين تألف الثنائيات إذ هو تألف الناتج المولود وليس إيجاد ناتج جديد، الأبيات من فاقع، أو ساطع- الثنائيات فيهما على مبدأ التحول وليس المشابهة جمال الألوان وانسجامها بالطبيعة أثارا لديه جمال أشياء الناس وانسجام ألوانها وهو هنا يركز على حالتين أخريين هما تنامي الجمال وتحوله من حال إلى أخرى

---

(1) الديوان، ج٢، ص ١٩٥-١٩٦.

الوهدة: ما انخفض من الارض. الفاقع: من صفات الاصفر: ويشقق: من الشق، ويروي 'يمشق' من المشق وهو المغرة.

(2) الرباعي، عبد القادر ، جماليات المعنى الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١،عمان، الأردن ،٢٠٠٩ ، ص١٥٩.

. الزاهرة: تشمل المحمرة، والمصفرة.

فالنبات الأخضر تولد منه زهر أصفر يستنهض من الخيال صورة الدر الذي يتحول من لون إلى لون.

كذلك الوردة الحمراء تتحول مشاتله من الهواء المحيط بها هالة صفراء كلون العصفر(معصفر) فعدا أن تتفاعل معه، وتحول لونه إلى لون من جنس لونها.

وفي هذا إيحاء بإماكانية تحريك الإبداع الفردي إلى طاقات المجموع الخلاقة وهذا يشير إلى إبداعات الثناء والمعتصم التي حولت الكون والإنسان نحو الأفضل.

ربط تحول النبات من الخضرة إلى الخضرة ببدائع صنع الله ولطفه. وفي ذلك إيحاء بأن هذا التحول قد صخر نعمة للناس، وهذا فيه إيحاء بضرورة المحافظة على هذه النعمة.

فهذه اللوحة كما يلحظ هي بنية لونيّة تشكلت من الألوان: الأصفر، الأحمر، اللون الفاقع، الزعفران، الأحمر الساطع، الأخضر، الزهور وألوانها المتعددة، الرياض ...) هذه الألوان في مجملها صاغها أبو تمام في لوحة فنيّة يمكن لنا أن نرسمها من خلال ريشة الفنان الذي يصبغ لوحته بالألوان وظلالها، ولعل هذا يؤكد أن قدرة الشاعر هنا هي التي جعلت هذه اللوحة تفيض بالجمال وبالتعبير في الوقت ذاته عن المعنى الذي يقدمه الشاعر، هذا المعنى المرتبط بالواقع وحركته الموّارة بالجمال والاستقرار النفسي وزهور الانتصار والسيادة للأمة في تلك الفترة مِنْ الزمن، والمعتصم الخليفة الذي يمدحه أبو تمام هو مَنْ جعل هذا المكان وهذا الزمان في جماليته فجمال المكان والزمان مرتبط ارتباطاً مباشراً بمن يعيشه ويحميه وبالتأكيد هنا هو المعتصم.

إن هذه البنية اللونيّة في القصيدة كانت هي الأداة الشعريّة التي وظفها أبو تمام مِنْ أجل التعبير عن المعنى، وأبو تمام الرسام (الشاعر) لولا رؤيته العميقة لدور اللون وأدواته في تأدية المعنى، ما كان تأكيده هذا على هذه الصورة اللونيّة، التي امتدت ستة أبيات، وجاءت في وسط القصيدة وهذا يبين أثرها ودورها في بناء المعنى الكلي للنص، وربطا بما مضى مِنْ فصول الدراسة فأن البيئة التي عاشها أبو تمام وهي بيئة القوّة العسكريّة والحرب مع الروم جعلت التعبير عن الجمال لا يأتي ألاّ مِنْ خلال اللون واللوحة الفنيّة التي تحمل روح الفرحة والبهجة بما هو قائم وما سيبقى مُعبراً عن واقعٍ عاشته هذه الأمة.

وفي الأبيات التالية يقول:

صُنْعُ الذي لَوْلا بَدائِعُ لُطْفِهِ ... ما عادَ أَصْقَرَ بَعْدَ إِذْ هُوَ أَخْضَرُ

خُلُقٌ أَطَلُّ مِنَ الرَبِيعِ كَأَنَّهُ ... خُلُقُ الإِمامِ وَهَدْيُهُ المُتَيَسِّرُ

في الأَرضِ مِنْ عَدلِ الإِمامِ وَجُودِهِ ... وَمِنَ النَباتِ الغَضِّ سُرْجٌ تَزْهَرُ

تُنْسَى الرِياضُ وَما يُرَوِّضُ فِعْلُهُ ... أَبَداً عَلى مَرِّ اللَيالي يُذْكَرُ[1]

حِينَ لا جِدَّةُ السَماءِ بِخَضْرا ... ءَ وَلا وَجْهُ شَتْوَةٍ بِطَلِيقِ

أَورَثَتْ صاغِرَى صَغاراً وَرَغْماً ... وَقَصَتْ أَو قَضَى قَتِيلُ الشُرُوقِ

لَمْ تَخُفْ ضَرَّ العَدُوِّ وَلا بَغْـ ... ـياً وَلَكِنْ تَخافُ ضَرَّ الصَدِيقِ

إِنَّ أَيامَكَ الحِسانَ مِنَ الرُو ... مِ لَحُمْرُ الصَبُوحِ حُمْرُ الغَبُوقِ

مُعْلَماتٌ كَأَنَّها بِالدَمِ المُهْـ ... ـرَاقِ أَيّامُ النَحْرِ وَالتَشْرِيقِ

---

(1) الديوان، ج٢، ص١٩٦.

كَـــمْ أَفَـــاعَتْ مِـــنْ أَرْضِ قُـــرَّةَ مِـــنْ قُـــرٍّ ... ةِ عَـــــــيْنٍ وَرَبْـــــــرَبٍ مَرْمُـــــــوقِ!

ثُـــمَّ آبَـــتْ وأنـــت خَـــوْفَ الغَمَـــامِ الْـــ ... ـغَـــــطٌّ ذُو فِكْـــــرَةٍ وقَلْـــــبٍ خَفُـــــوقِ

لا تُبَـــالِي بَـــوَارِقَ البـــيضِ والسُّمْـــ ... ـرِ ولكـــنْ يَالَيْـــتَ لَمْـــعَ البُـــرُوقِ[1]

في هذه اللوحة اللونية تستمرُّ رؤية أبي تمام وإيمانه بدور اللون في بناء المعنى الشعري، فتأتي بنية اللون موازية تماماً لبنية المعنى أو الفكرة، فالأبيات السابقة في مجملها جاءت لتعبّر عن طبيعة الممدوح وروحه الإنسانيّة، التي تحافظ على من معه مِنْ الجيش والأصدقاء فجاء المعنى عبر اللوحة اللونيّة وبنيتها، إذ بناها الشاعر مِنْ مزج الألوان الدّالة وهي الأخضر الذي يدل على الخصب والنماء، الأسود لون الغيوم، الأحمر (لون الشروق) الأبيض (السيوف) والسمر (لون الرماح) اللامع لون (البرق) والأحمر لون دم الأعداء المراق في الصباح، والمساء هذا البناء الدال للألوان في هذه اللوحة يعبِّرُ عن حالة الممدوح، وما يحيط به مِنْ بيئة حربيّة وجويّة، فالجوُّ ممطرٌ وملبدُ بالغيوم، والبروق في السماء تنذر بالبرد والمطر، ومما يلاحظ أن اللون الأبيض مثلاً جاء معنى متضاداً فمّرة يدل على السيف، وهذا لا يبالي الممدوح به، ومرة جاء يدل على البرق، وهذا ما يحسب حسابه الممدوح، والشاعر في هذا يعتمد اللون وعلاقته بالواقع وبنية التشكيل مِنْ اجل التعبير عن المعنى، واللون الأسود لون (الغمام) هو ما يخافه الممدوح للسبب ذاته الذي يخاف به البرق، ولكن اللون الأسمر لون (القنا). لا يخافه الممدوح، وهذا تتميم للمعنى الذي أراده الشاعر وهو أن الممدوح شجاع لا يخاف ساحة الحرب، ولكنه يخاف ساحة المطر، والبرد وخوفه هنا على مَنْ معه مِنْ المقاتلين، وهنا ما يراه الدارس أن الشاعر أراد أن يقدم صفة الإيثار

(1) الديوان، ج٢، ص٤٤٢. جلدة السماء: ظاهر السماء.

التي يتصف بها الممدوح، وصفه الشجاعة أيضاً والقوّة على الأعداء، فهو يريق دمهم الأحمر في الصباح والمساء. فصباحهم أحمر ومساؤهم أحمر دلالة على القتل الذي يقع بهم، وفي هذه الرؤية لدور اللون ودلالته نجد أبا تمام يقدّم لوحاته الشعريّة المعبّرة عن عمق المعنى ودلالته.

ويقول أيضاً:

حَمَلُوا ثَقِيلَ الهَمِّ واستنعَى بهمْ ... شَفَرٌ يَهُد المَتْنَ وهو متِينُ

حتَّى إذا ألقَوْه عَنْ أكتَافِهِمْ ... بالعزمِ وهْوَ علَى النَّجاح ضَمِينُ

وجَدُوا جَنَابَ المُلْكِ أخضَرَ فاجتلَوْا ... هارُونَ فيهِ كأنَّهُ هارُونُ[1]

يجزم الشاعر أن العزم والحزم هو كفيل بتحقيق النجاح فيستعير من اللون الأخضر ما يفوح به هذا اللون من معاني النجاح والتفاؤل والخير الذي يلقيها بشخص هارون.

وقوله:

عُكُفٌ بِجِذْلِ للطَّعانِ لِقَاؤهُ ... خَطَرٌ إذَا خَطَر القَنَا الخَطَّارُ

والبِيضُ تَعلَمُ أنَّ دِيناً لم يَضِعْ ... مُذ سَلَّهُنَّ ولا أُضِيعَ ذِمارُ[2]

البيض (السيوف) شواهد على قوة المسلمين وعلى انتصاراتهم وأن ذِمار المسلمين مجمع غير مضيع.

---

(1) الديوان، ج٣، ص٣٢٥. اجتلوا: نظروا. ، هارون الأول: اسم الواثق. هارون الثاني: الرشيد.

(2) الديوان، ج٢: ١٧٩. الذمار: الحرمة. عكف: أي يدورون في الحرب. جذلاً للطعان: يشتفي بطعانه فيدرك به كل ما يراد من ثأر.

ويقول مادحاً أيضاً:

بَـرْقٌ إذَا بَـرَقَ غَيْـثٍ بَـاتَ مُخْـتطفاً لِلطَّـرفِ أصـبَحَ للإعنـاقِ مُخْـتطِفَـا

بالبيـضِ قـد أيقَنَـتْ إنَّ الحُسَـامَ إذَا هَجِـيَرةٌ حَرّضَـتْهُ ساعـةً أنِفَـا[1]

يقابل الشاعر بين (يختطف الأبصار) و(يختطف الرؤوس) وبين (السيف) و(الشمس) فالسيف أبيض لامع ساطع فقد طغى نور البيض على نور الشمس.

وفي الأبيات التالية يقول:

طَـالَ إنْكَـارِيَ البَياض وإنْ عُمِّـرْ تُ شَـيْئاً أنْكَـرْتُ لَـوْنَ السَّـوادِ

زارنـي شَخْـصُهُ بِطَلْعَـةِ ضَـيْـمٍ عَمَّـرَتْ مَجْلسـي مِـنَ العُـوَّادِ

نَـالَ رَأسِـي مِـنْ ثُغْـرَةِ الهـم هـمٌ لم يَنَـلْـهُ مِـنْ ثُغْـرةِ المِـيلادِ[2]

في هذه اللوحة اللونية التي بناها أبو تمام يقدّم الإحساس النفسي الذي يعيشه بسبب ظهور الشيب (اللون الأبيض) الذي جاء بعد الشباب (اللون الأسود) إذ يوازي أبو تمام بين بنية اللون التضادية (الأبيض/الأسود) في الشّعر، ودلالة هذه التضاديّة بين الشباب والكهولة. فهذا اللونُ الأبيض (الشيب) قد غيّر حياة الشباب ونقلها إلى حياة أخرى، وجعل السواد الذي كان دلالة على الشباب يختفي، فالبياض يعني قرب الموت وانتهاء الحياة. بهذه العلاقة بين اللونين الأبيض والأسود ووجودهما في رأس الإنسان وتحوّل الدلالة لكل منهما في الواقع، حيث الأبيض بالواقع

(1) الديوان، ج٢، ص٣٧٢. أنفت: ويروى أيقنت. الهجيرة: حين يشتد حر الحرب وتتقد نيرانها أي موقنة أن السيف إذا حرّضته شدّة الحرب على العمل أنف أن يقصر.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٥٨.

يعني السلام والحياة والصفاء، والأسود يعني الشؤم والموت، ولكن الدلالة هنا تختلف تماما وتنتقل إلى المعنى المضاد، وهذا ما وظفه أبو تمام منْ أجل الدلالة النفسيّة والماديّة في السياق، فجعل أبو تمام البنية اللونيّة واللوحة الفنيّة المكوّنة مِنْ لوني التضاد/الأبيض والأسود، بؤرة الدلالة على المعنى.

وقوله:

عَسَى وَظَنّ يَدُنُو بِهِمْ وَلَعَلَّما وأن تُعْتَبَ الأيَّامُ فيهمْ فَرُبَّمَا

لَهُمْ مَنْزِلٌ قَدْ كانَ بالبِيض كالمَهَا فَصِيحُ المَغَاني ثُمَّ أصبحَ أعجَمَا(١)

في هذين البيتين يشكل أبو تمام من خلال بنية اللون الأبيض وعلاقته مع المكان لوحة جمالية تعبِّر عن صورة المرأة، التي مزجت من صورة المكان المضيء باللون الأبيض (المرآة) إذا أصبح المكان الآن بعد خلوه من هذا اللون لا يفصح عن جماله وحيويته.

ويقول أيضاً:

وهرجاماً بَطَشتَ بهِ فَقُلنا خِيارُ البَّزّ كانَ على القعودِ

وقائِعُ قَدْ سكَبْتَ بها سَوَاداً على ما احمَرَّ مِنْ ريش البَريدِ(٢)

وتستمُر بنية اللون لدى أبي تمام لتشكِّل أداة للمعنى، ففي هذه اللوحة التي شكلها البيتان السابقان تأتي بنية اللون وعلاقتها مع العناصر الأخرى في الصورة لتتقدّم لوحة لونيّة تعكس رؤية

---

(1) الديوان، ج٢. ص٢٣٢. فصيح: أي بيت النساء الحسان، المغاني: جمع مغنى، وهو موضع إقامة الحي من موضع نزولهم. الأعجم: الذي لا يفصح ضربه مثلاً.

(2) المصدر نفسه، ج٢. ص٤١. هرجام: اسم رئيس

أبي تمام وقدرته في تشكيل الصورة اللونيّة، فهذا الممدوح وبطشه بعدوه قد عبّرت عنه الصورة وبنيتها اللونيّة التي رسمها أبو تمام منْ خلال سكب اللون الأسود وما يحمله هذا اللون مِنْ دلالة الشؤم والموت إذ البريد وما كان يرمز له في الوقائع والمعارك مع العدو إذ سودت بها ريش البريد بعد احمراره وكانوا إذا نصر المسلمون أعلم البريد نفسه بريشة سودا، وإذا ظهر العدو كانت ريشة حمراء (أي اشتد القتل وكثر الموت)، والانتصار.

ويقول:

حَتَّى إذَا مَخَّضَ اللّه السَّنِين لها مَخْضَ البَخِيلَةِ كانَتْ زُبْدةَ الحِقَبِ

أتَتْهُم الكُرْبَةُ السَّوْادءُ سَادِرةً مِنْها وكانَ اسْمُها فَرَّاجَةَ الكُرَبِ

جَرىَ لَهاَ الفألُ بَرْحاً يوم أنقِرةٍ إذْ غُودِرَتْ وَحْشَةَ السَّاحَاتِ والرِّحَبِ[1]

يأخذ اللون الأسود بدلالته على الشؤم (الكربة السوداء) بزمام المعنى للتعبير عن معنى الهزيمة التي لحقت بالأعداء، والنصر الذي حققه المسلمون واللون الأسود جاء في إطار بنية كليّة للوحة الشعريّة فهناك المخض، والبخيلة والحقب كلها حققت الكربة السوداء بدلالتها على الهزيمة، فبعد الفرج الذي كان يتوقعه الأعداء حلت بهم الهزيمة وقد تحقق هذا المعنى من خلال اللون وبنيته وعلاقتها بالوعي الجمعي للأمة.

---

(1) الديوان، ج١. ص٥٠ السادرة: المتحيرة.

الكربة: الحزن يأخذ في النفس. تفرج الكربة: أي تفرج كربهم وتجلي همومهم.

وفي الأبيات التالية يقول:

مَسْوَدُّ شَطْرٍ مثلَ ما اسودَّ الدُّجىَ ... مَبْيَضُّ شَطْرٍ كابيضَاضِ المُهْرَقِ

قَدْ سَالَت الأَوضَاحُ سَيْلَ قَرارةٍ ... فيهِ فمُفْترقٌ عليهِ ومُلْتَقِي

وكأنَّ فارسِهُ يُصرِّفُ إذْ بَدَا ... في مَتْنِهِ ابنَ الصُّباحِ الأَبْلَقِ[1]

وتتسع بنية اللون في هذه اللوحة لتشكّل جوهر المعنى، فبنية التضاد بين اللونين الأبيض والأسود، جعلت المعنى أكثر وضوحاً في ذهن المتلقي، حيث بناء المعنى مِنْ خلال التضاد أو المفارقة جعل التعبير عن حال الممدوح ودوره في تغيير الواقع أكثر دلالة فسواد الليل، وبياض الصباح الذي هو كالحرير الأبيض وما بينهما من فرق واضح في الظاهر العام وكذلك في الدلالة على انهزام العدو وانتصار القائد الممدوح، كلُّ هذا المعنى يأتي مِنْ بنية لونيّة قدمها الشاعر تعبيراً عن المعنى الذي يريد أن يقوله ويقدمه للمتلقي. وهنا تظهر قدرة أبي تمام على مزج الألوان في لوحة فنية لونّها الشاعر بلون الرّسام الماهر الذي يراعي العلاقة بين ألوان لوحته.

وقال أيضاً:

سُهَادٌ يَرْجَحِنُّ الطَّرْفُ مِنْهُ ... ويُولِعُ كُلَّ طَيْفٍ بالصُّدُودِ

بأَرضِ البَدِّ في خَيْشُومِ حَرْبٍ ... عَقِيمٍ مِنْ وَشِيكِ رَدًى وَلُودِ

تَرَى قَسَمَاتِنا تَسْوَدُّ فيها ... وما أَخْلاقُنا فيها بِسُودِ[2]

---

(1) الديوان، ج٢، ص٤١٤. المهرق: الحريرة البيضاء.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٤. أرجحت: ثقل. قسماتنا: مفردها قسمة: الوجه. خيشوم: أولها. عقيم: يستأصل منها العدو حتى لا يعاود بعد ذلك.

وبيد الرسام الذي يوظف اللون مِنْ اجل المعنى يُعبِّر أبو تمام عن قوة الممدوح في الحرب، وقسماته السوداء وقوته على الأعداء فاللون الأسود استخدمه في هذه اللوحة ليأتي في محصلة المعنى الذي سبقه، فهناك الصّبر والشّدة والمعاناة في الحرب، وكلُّ هذا مِنْ اجل النصر والإيقاع بالعدو وهو ليس في أصل أخلاق الممدوح ولهذا فقد بنى اللون في اللوحة في إطارين إطار القسوة والشدة وترى قسماتنا "تسوّدُ"، وإطار الأخلاق المحسنة (وما أخلاقنا فيها بسود) فنفى السواد في الإطار الثاني هو إثبات للبياض الذي لم يذكره الشاعر ولم يُعلمُ مِنْ خلال الضديّة الحتميّة فنفي الأسود يعني وجود الأبيض وهذا ما يمكن تسميته حتمية الضد.

وقال يمدح:

لولا مُنَاشَدَةُ القُرْبى لَغَادَرَكُمْ حَصَائِدَ المُرهَفَيْنِ السَّيْفِ والقَلَمِ

لأصبَحَتْ كالأثَافِي السّفْعِ أوجُهُكُم سُوداً مِنَ العَارِ لا سُوداً مِنَ الحُمَمِ(1)

وهنا تستمُّر حضور بنية اللون الأسود وتضاديّة الدلالة في المواقع المختلفة من اللوحة اللونيّة، فالأثافي بلونها الأسود، كانت دلالة على لون الوجوه وهزيمتها، وهي دلالة معنويّة صنعتها اللوحة الفنية في تضادية الدلالة بين المادي والمعنوي، فالسواد سببه الهزيمة والعار، وليس "الفحم" الأسود الذي يمكن أن يسّود أي شيء يطاله.

(1) الديوان، ج٣، ص١٩١. الأثافي: حجارة يوضع عليها للطبخ. السفع: السود. الحمم: الفحم مفردها حممة.

ويقول:

بُدِّلَـــتْ عَبْـــرَةً مِـــــنَ الإيمـــاضِ يَـــوْمَ شَـــدُّوا الرِّحَـــالَ بالأغْـــــراضِ

أعرَضَـتْ بُـــرْهةً فلمَّـــا أحَـسَّـــتْ بالـــنَّوى أعرَضَـــتْ عَـــنِ الإغـــراضِ

غَـــصَبَتْها نَحيبَهـــا عَـــــزَماتٌ غَـــصَبَتْني تـــصَبُّـــرِي واغْتِماضِـــي

نَظَـــرتْ فالتَفَـــتُّ مِنْهـــا إلـــى أخْـــــ لـــى سَـــــوَادٍ رَأَيتُـــه فـــي بَيَـــاضِ

يَـــوْمَ ولَّـــتْ مريِـــضَةَ اللَّحْـــظِ والجَفْـــ نِ ولَيْـــســـتْ دُمُوعُهـــا بِمـــــراضِ[1]

في هذه اللوحة جاءت بنية اللون مشكّلةً مِنْ الأسود، والأبيض، ولكن هذه البنيـــة عبّـــرت عن صورة العلاقة بين المرأة والشاعر. فالأبيات جاءت مقدمة لقصيدة مديحيه، ولكن هذه المقدمة عكست طبيعة العلاقة بين الشاعر والممدوح مِنْ خلال طبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة، فهـــذه العلاقة كانت قد فترت ثم عادت إلى الوصال، ولعل عودةَ هذه العلاقة كان يتمناها الشاعر، وقـــد عبّر عن جمالها وعن تلهفه لها من خلال العلاقة التي قدمها بين اللونين الأسود والأبـــيض، هـــذه العلاقة التكامليّة كما جاءت في اللوحة حيث الأسود والأبيض في عين الإنسان هي علاقة تكامـــل ولكن ما أضفاه أبو تمام مِنْ قدره على تشكيل اللوحة هو لحظة النظر والالتفات في لحظة الرحيل والبعد. حيث جعل السواد والبياض في العين هما أجمل ما يمكن أن يكون في اللوحة التي رسمها وهي لوحة الفراق والرحيل وكل هذا تشكل من بناء العلاقة بين اللونين الأسود والأبيض وتحـــول الدلالة بينهما.

---

(1) الديوان، ج٢، ص٣٠٩. أحاس سواد: أي في عينيها. أراد بالبياض: لون وجهها.

ويقول أيضاً:

قَــدْ فَضَــضْنَــا مِــنْ بِيِــده خــاتَم الخــو ... فِ ومـــــا كَـــلُّ خَـــاتَمٍ مَفْــضُوضُ

بالمهَــارَى يَجُلْــنَ فــيِـــه وقَـــدْ جـــا ... لَـــتْ علـــى مُـــسْتَمــاتِهنَّ الغُـــرُوضُ

جازِعَــاتٍ سُـــودَ المَـــرْورَاةِ تَهْـــ ... ـدِيهـــا وُجُـــوهٌ لِمكْرُماتِــكَ بـــيضُ

سُـــعُمٌ حَـــثَّ رَكْـــضَـــهُنَّ أمَـــانٍ ... بـــك تَتْــرَى حَــثَّ القِـــدَاحِ المُفِيـــضُ[1]

ويبقى اللونان الأبيض والأسود يشكلان في بنية اللون عند أبي تمام المساحة الكبرى في لوحاته، ففي هذه اللوحة جاءت بنية اللون مكونة من هذين اللونين حيث عبّرت العلاقة بينهما عن قوة الممدوح ومَنْ معه من الجيش حيث قضوا على مَنْ كان مصدر خوفهم، ولكن كلّ هذا المعنى تكثّف في بنية اللون التي أقامها أبو تمام في قوله: جازعات سود المروراة ... فالليالي السود التي كانت تعيشها الامّة قد انتهت وقطعها النّاس، وذلك بسبب مكرماتك البيض مما للون الأبيض من دلالة الفرج والسلام والاستقرار، فالعلاقة التي أقامها أبو تمام بين اللون في إطار لوحة الحياة التي كانت تعيشها الأمة جعلت التحوّل الذي حدث للناس مُعَبّراً عنه بصورة أوضح مما لو كان في صورة تخلو مِنْ ضدّية المعنى بين الأسود والأبيض.

---

(1) الديوان، ج٢، ص٢٩٠. المسنّمات: الإبل العظام. جازعات: من جزع الوادي: قطعه. السود: الليالي. المروراة: الأرض التي لا شيء فيها.

سعم: جمع سعوم والسعّم ضرب من السير. المفيض: الذي يجيل القداح بالربابه.

وقال كذلك:

كُفّـــي وعَـــاكِ فـــإنّـــي لـــكِ قَالـــي لَيْـسَـتْ هَـــوَادِي عَزْمـــتَي بِـــتَوَالي

أنَـــا ذو عَرَفْـــتِ فـــإنْ عَرَتْـــكِ جَهَالـــةٌ فأنَـــا المُقِـيـــمُ قِـيَامـــةَ العُـــذّال

عَطَفَـــتْ مَلامَتَهـــا علـــى ابـــن مُلِمّـــةٍ كالـــسّيْفِ جـــأبِ الـــصّبْرِ شَـــخْتِ الآلِ

عَـــادَتْ لـــــه أيّامُـــــه مُّـــسْـوَدّةً حَتّـــى تَوَهّـــــمَ أنّـــهُـــنّ لَيَـــالي[1]

وفي إطار التعبير عن المعنى النفسي الذي كانت تعانيه الذات فقد جعل أبو تمام بنية اللون المكوّنة مِنْ "الأسود" مُسودّة، والأبيض (الأيام) حين يفهم معنى البياض مِنْ "عـادت لـه أيامـه مسودة" فكانت بيضاء وأصبحت سوداء، فنهاية اللوحة الشعريّة. ختمت بنية لونيّة متضادية كانـت بيضاء وأصبحت سوداء فتحوّل اللون هو تحوّل معنوي يدل على الحالة النفـسية التـي تعيـشها الذات. فالمعنى جاء مرتبطاً باللون وتحولاته التي بناها أبو تمام.

وقال أيضاً:

وإنْ عَثَـــرتْ سُـــودُ اللّيـــالي وبيـــضُها بوحْدَتِـــه ألفيْتَهـــا وَهْـــيَ مَجْمَـــعُ

وإنْ خَفَـــرَتْ أمْـــوَالَ قَـــوْمٍ أكُفُّهُـــمُ مـــن النّيْـــلِ والجَـــدْوَى فكَفّـــاه مَقْطَـــعُ[2]

وتبقى بنية اللون في هذه اللوحة هي التي تحمل المعنى وتقدّمه للمتلقي كما هو في اللوحة السابقة، فالليالي بلونيها (الأسود والأبيض) وما يحمله هذان اللونان من معنى التضادية التي تقـدّم

---

(1) الديوان، ج٣، ص٧٧. الجأب: الغليظ.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٢٩. عثرت: يقال: عثر عليه: أي اطلع عليه، ويروى عبرت: والعبور أشـبه بالعثـار. سـود الليـالي: شرادها. بيضها: عكس سودها. وهي مجمع: أي كان الممدوح مكان اجتماع المعنى وحيرتها.

حياة هذا الممدوح الذي يحافظ على نفسه ومَنْ معه، ولعل فاعلية التحوّل في هذه الحياة جاء مِـنْ بنية اللون التضادية وما تدل عليه من اختلاف الحال وتبدله.

وقال يمدح:

اسمَعْ أقامَـــتَ فـــي دِيـــــارِكَ نِعْمَـــــةٌ خَضْـــراءُ ناضِـــــرَةٌ تَـــــرِفُّ رَفِـــــيفَا

رَيَّـــا إذا الـــــنِّعَمُ اتْـــتَقَنَ تَخَيَّمَـــــتْ وإذا نَفَـــرْنَ غَـــــدَتْ عليـــكَ ألوفَـــــا

أنـــا ذُو كَســـاكَ محَبَّـــــةٌ لا خَلّـــــــةٌ حِبَرَ القَـصَـائِدِ قوَّفَـــــــتْ تَفْوِيفَـــــــا[1]

ومن رؤية أبي تمام اللون ودوره في تأدية المعنى تأتي هذه البنية اللونية في هذه اللوحة، حيث النّعمة التي تقيم في ديار الممدوح هي نعمة خضراء لما لهذا اللون (الأخضر) مِنْ دلالة على الحياة والاستمرار في البقاء، وليس هذا فقط، بل النضارة والبهجة التي يتركها هـذا اللـون فـي النفس، بل وحركة هذا اللون التي تظهر من خلال بنية اللون مع ما حوله من جمال رسـمه أبـو تمام، بل إن بنية اللون قد شملت اللوحة كلِّها من خلال كلمة (صبر القصائد) حيث الحبـر بلونـه مهما كان هذا اللون قد جعله أبو تمام هو الذي "يفويف" أي ينسج القصيدة وما بهـا مـن معنـى ودلالة، لقد قام أبو تمام هنا بدور صاحب اللوحة اللونية التي يشكلها عبر اللـون ودلالتـه التـي يفهمها المتلقي ويعي دلالتها.

---

(1) الديوان، ج٤، ص٤٧١.

ويقول

يـــا هَـــذِهِ أَقـــصرِى مـــا هَـــذِهِ بَـــشَرُ ولا الخَرائِـــدُ مِـــــنْ أَتْرَابِهـــا الأُخَـــرُ

خَرَجْنَ فـــي خُـــضْرَةٍ كـــالرَّوْضِ لـــيسَ لهَـــا إِلاَّ الحُلـــــىَّ علـــــى أَعنَاقِهـــا زَهَـــرُ

بِـــــدُرَّةٍ حَفَّهـــــا مـــنْ حَـــوْلِهـــــا دُرَرٌ أَرْضَـــى غَرامَـــي فيهـــا دَمْعَـــيِ الـــدَّرَرُ

رِيَـــمٌ أَبَـــتْ أَنْ يَـــرِيم الحـــزْنُ لـــي جَلَـــداً والعَـــيْنُ عَـــيْنٌ بمـــاءِ الـــشَّوْقِ تَنْهَمِـــرُ[1]

تأتي هذه اللوحة اللونيّة في الإطار ذاته مِنْ حيث توظيف الألوان وعلاقاتها المباشرة وغير المباشرة مع عناصر المكان والزمان عند أبي تمام، فَرسمُهُ لصورةِ المرأة في مقدمـــة قـــصيدته المدحيَّة جاء رسماً لونياً خالصاً، ولكن باللغة التي تنبض ببنية لونية معبرة ودقيقة في دلالتها على الإطار الخاص للمعنى، فهذه المرأة هي لوحة تحيط بها الأزهار بألوانهـــا المتعـــددة فـــي وســـط "خضرة الروض"، وما يحيط بها من مكونات جمالية (الحلي) الزهر، الدرر، كلٌّ ذلك قدّم لوحـــة فنيّة لونيّة عميقه التشكيل والبنية اللونية، حيث يحتاج هذا المشهد اللوني إلى ريشة رسام ينقله من اللغة إلى الرسم واللون.

وفي الأبيات التالية يقول:

أَعَلـــيُّ يـــا بْـــنَ الجهْـــم إنّـــكَ دُفْـــتَ لـــي سَـــمْاً وجَمْـــراً فـــي الـــزُّلالِ البَـــارِدِ

لا تَبْعَـــدَنْ أَبَـــداً ولا تَبْعُـــدْ فمـــا أَخْلاقُـــكَ الخُـــضْرُ الرُّبَـــا بِأَباعـــد

إِنْ يُكـــدْ مُطِّـــرَفُ الإِخـــاءِ فإِنَّنَـــا نغْـــدُو ونَـــسْرى فـــي إِخَـــاءِ تَالـــدِ

---

(1) الديوان، ج٢، ص ١٨٤. خرجت إلى الضمير.. في خضرة كالروض: أي في ثياب خضر. الحُليّ: الزينة.

أَوْ يختَلـــفْ مَـــاءُ الوِصـــالِ فمَاؤنَـــا عَـــذْبٌ تَحَـــدَّرَ مـــن غَمَـــامٍ وَاحـــدِ[1]

ويبقى اللون الأخضر بدلالته على المحبة والسلام وعلاقته بالوعي الجمعي لأفراد المجتمع من المكونات الرئيسية في بناء اللوحة اللونيّة عند أبي تمام ففي الأبيات السابقة جاء اللون الأخضر معبراً عن المعنى النفسي والإحساس بالأشياء عند أبي تمام تجاه ممدوحه، وهو هنا الشاعر المعروف علي ابن الجهم (١٨٨ – ٢٤٩ هـ / ٨٠٣ – ٨٦٣ م)، فالعلاقة بين أبي تمام وعلي ابن الجهم، هي علاقة المحبة الصادقة التي انحصرت في الأخلاق الجميلة العالية بينهما، والتي عبر عنها أبو تمام (أخلاقك الخضر) هذا التركيب المعبر للمتلقي عن عمق العلاقة بينهما فالاستعارة في التركيب (أخلاقك الخضر) كانت جوهر المعنى إذ شكلت البنية اللونية أداة المعنى وهي البنية التي استطاعت أن تجسّد المعنوي بالمادي، من اجل تقريب المعنى، وما جاء بعدها مِنْ معانٍ هي تفكيك للمعنى الكلي الذي شكلته هذه البنية.

ويقول مادحاً:

إذا الخيلُ خاضَتْ فـي الـدّماء وفـي القَنَـا مُـسوَّمةً والمـوتُ قـد حـرَّ بـاردُهُ

فـإنَّ المنايـا الحمـر والـسود كُلَّهـا علـى الـدَّارعينَ المُعلمِـينَ عقائِـدُه[2]

تتعمق بنية اللون في هذين البيتين، لتخلط الألوان وتركبها معاً، للوصول إلى وصف لمعركة مِنْ خلال المشهد اللوني الذي تشكَّل عبر بنية اللون المكونة من الأحمر، الأسمر، الأسود

(1) المصدر نفسه، ج١، ص٤٠٢. بَعد يبعُد: من بعد المكان. بَعِدَ يبعد: الهلاك. لا تبعَدَن: لا تهلكن.

(2) الديوان، ج٤، ص٦٣٢.

كلٌّ ذلك جاء ليعكس صورة المعركة في لوحة لونيّة لا يجد الرّسام عناءً في تحويلها إلى رسومات لها ألوانها وظلالها التي حدّدها أبو تمام، و الأبعد من ذلك فالتجسيد المعنوي بالمادي لدى أبي تمام وهذا ما يميزه في لوحاته هذه فالمنايا (الحمرَ، والسَّواد) هي مالا نستطيع إدراكه إلاّ مِـنْ خـلال التعبير اللغوي الذي قدّمه أبو تمام. وهذه ميزة البنية اللونية عنده ففي قوله.

وكـانَ كمِثْـلِ اللَّيـلِ ظَلْمَـاءُ غِبِّـهِ وكنْتَ كمِثْلِ الصُّبْحِ يَـصْفَرُّ مِـنْ غَـدِ[1]

في هذا البيت استطاع أبو تمام أن ينسج لوحة لونية كاملة، فتضادية الأسود، والأبـيض، نقلت المفارقة بين الإناء والآخر وجعلت الممدوح في حالة نصر وقوّة (كالصبح يصفّر مِنْ غـد) وجعله الآخر مهزوماً مشؤماً (وكان كمثل الليل ...) ويقول:

وكنْـتُ إِذَا مـا زُرْتُ يَوْمـاً مُـسَوَّداً سَرحْتُ رَجـائى فـي مَـسَارِح سُـؤْدَدِ[2]

نرى أن أبا تمام قد استغل البنية اللونية وتجلياتها برؤية تعبيرية ليعبر عن السؤددو والعُلى ويقول.

ومـا زِلْـتُ أَقْـرُو مِـنْهُم رَوْضَ تَلْعَـةٍ وعَهْـداً أَضـافَتْه الـسَّماءُ إِلـى عَهْـدِ

إذا مـا الأَغَـرُّ الأبـيضُ اصـفَرَّ سَـوَّدُوا له وَجْهَـهُ أَو حَمَّـروا بالـدَّم الْـوَرْدِ[3]

وهنا يتجلى اللون من خلال دلالة (الأبيض) و(اصفر) و(الأحمر).

---

(1) الديوان، ج٢، ص ٦٥٢.

(2) الديوان، ج٤، ص ٦٥٤

(3) المصدر نفسه، ج٤، ص٦٥٤.

فيظهر الاختلاط بين هذه الألوان في ساحة المعركة فالحرب إذا اشتدت (تسّودوا) تغير لون البطل الكريم (سودوا) وحمروا بالدم (الورد إذا اشتد القتل والطعن في ساحة الوغى) وهذه البنية اللونية كما يلحظ جاءت ترسم لحظة اشتداد المعركة والتحام الممدوح مع الأعداء.

ويقول:

تَوَافَـــوْا لِميقَـــاتٍ فَـــسُقُّوا حَتْـــوفَهُم بِكـــلِّ رُدَيْنِـــيٍّ وأَبـــيضَ ذِى أَثْـــرِ

غَـــدَاةَ تَـــوَلَّى بَابَـــكٌ وهُـــوَ واحِـــدٌ وأَدْبَـــرَ مَخْـــذُولاً بقَاصِـــمَةِ الظَّهْـــرِ[1]

هذه الصورة اللونية التي شكلتها بنية اللون وتجلياتها جاءت تـصور شـجاعة الممـدوح وإدبار بابك وهزيمته (الأبيض).

وقوله أيضاً

وضَـــمائِرُ الأبْطَـــالِ تَقْـــسِمُ رَوعْهَـــا فيـــه ظُهـــورُ ضَمـــائِرِ الأَغْمـــادِ

أَمْتَعْـــتَ سَـــيْفَكَ مِـــنْ يَـــدَيْكَ مَغُوثَـــةً لا تُمْتِـــعُ الأَرْوَاحَ بالأَجْـــسَادِ

مِنْ أَبْيَـــضٍ لِبَيَـــاضِ وَجْهِـــكَ ضَامِـــنٌ حِيـــنَ الوجُـــوهُ مَـــشُوبَـــةٌ بـــسِوادِ

قَـــدْ كَـــادَ مَضْـــرُبهُ يُجَـــالِدُ جَفْنَـــهُ لَـــوْ لَـــمْ تُـــسَكِّنْـــهُ بَيَـــومِ جِـــلادِ

والـــسَّيْـــفُ قُـــفٍ غَيْـــرَ أَنَّ غِرَارَهُ يَعِـــظُ إِذا هَـــادٍ نحـــاهُ لِهَـــادِ[2]

---

(1) الديوان، ج٤. ص ٦٦٧.

(2) الديوان، ج٢، ص ١٣٠.

تقدّم البنية اللونيّة صورة الممدوح من خلال التوافق بين دلالة اللون الأبيض إذ جاء في معنيين الأول ما يدل على لون السيف والثاني على معنى النصر والعزّة للمدوح (بياض الوجه) فهذه البنية اللونية تؤكد أن أبا تمام يستخدم اللون **الأبيض** بما يحمل من دلالات مشحونة بالتناقضات فقد قابل إشراق وجه أبي المغيث فرحاً بحسن بلائه في ساحة الوغى، وبما حققه من انتصارات، وبين دلالته على الموت الذي لحق بالعدو. حيث يأتي اللون المناقض (الأسود) ليرسم لنا بلونين متضادين صورة متكاملة للانتصار والفرح (الأبيض) والهزيمة والموت والحزن (الأسود) وهذا ما أراده الشاعر من وصف الممدوح بكثرة الانتصارات بمقابل إلحاق الهزيمة بالعدو.

ويقول أيضاً:

جَلَوتُ الدَّجَى عن أذْرَبِيجَانَ بَعْدَمَا تَرَدَّتْ بثَوبٍ كالْغَمَامَةِ أرْبَدِ

وكانَتَ ولَيْسَ الصُّبْحُ فيها بأبْيَضٍ فأمْسَتْ ولَيْسَ اللّيْلُ فيها بأسْوَدِ[1]

في هذه اللوحة اللونية يقدّم أبو تمام صورة المكان المتشكّلة في إطار اللون ودلالته. فقد تحوّل اللون من السواد والظلمة إلى اللون المضاد، الأبيض. ولكن هذا التحوّل كما رسمه أبو تمام جاء دالاً على المعنى وتحولاته من خلال إزاحة اللون، وإحلال لون آخر مكانه (جلوت الدجى ...) وكذلك فان اللون فيها كان غير حقيقي (وليس الصبح ...) بل هو التناقض. وهذا التناقض في حركة اللون ووجوده هو دلالة على تحوّل الحياة وصورتها في المكان، وهو هنا إذربيجان ولعلّ إيمان أبي تمام في دور اللون في إقامة المعنى الشعري، هو الذي دفعه إلى رسم هذه

---

(1) الديوان، ج٢، ص٢٩.

الصورة اللونيّة وبنائها في إطار المعنى الكلي للقصيدة وهو بيان دور الممدوح في النصر وطرد الأعداء من المكان وإعادة الصورة الحقيقية له. وهو البياض أي النصر والتحرير.

ويقول مادحاً:

كَمْ جِئْـــتَ فـــي الهَيْجَـــا بِيَـــوْمٍ أَبْيَـــضٍ والحَرْبُ قَـــــد جَـــــاءَتْ بِـــــيَوْمٍ أَسْـــوَدَا

أَقْـــدَمْتَ لَـــمْ تُـــرِكَ الحَمِيَّـــــــةُ مَـــصْدَراً عَنْها ولمْ يَرَ فِـــــيكَ قِـــــرْنُكَ مَـــــــوْرِدَا

لم تُغْمِـــــدِ الـــسَّيْـــفَ الـــذِّي قَلَّدْتَـــــــهُ حَتَّـــــى تَمَنَّـــــــى نَـــصْلُـــــهُ أَنْ يُغْمَـــدَا

هَيْهَـــــاتَ لا ينْـــأى الفَخَـــــارُ وإنْ نـــــأى عَنْ طَـــالِـــب كانَـــتْ مَطِيَّـــتُـــه النَّـــــدى

أَنَّـــــى يفُوتـــكَ مـــــا طَلَبْـــتَ وإنَّمـــا وطَرَاكَ أن تُعْطِـــــي الجزِيـــلَ وَتُحمَـــــدَ[1]

يستمرُّ اللون الأبيض بدلالته المتضادة مع الأسود بتقديم المعنى الكلي للقصيدة حيث يبني أبو تمام هنا صورة الممدوح من خلال (كم) الخبرية التي قدمت العدد غير المحدود مـن تكـرار اللون الأبيض ودلالته على النصر، فنصر الممدوح كثير وهزيمة الأعداء كثيرة، كل ذلك جاء في البيت الأول من اللوحة الشعريّة التي اكتملت فيما تبقى من أبيات تؤكد معنى البيت الأول، ولعـل هذا كلّه جاء في إطار البنية اللونية المتضادة بين الأبيض والأسود كما اتضح وكما وظفهـا أبـو تمام في أكثر من لوحة.

(1) الديوان، ج٢، ص ١٠٥.

ويقول:

إذَا حُـــــدُثُ القَبـائـــل سَـــاجَـلُوهـــمْ فـــإنَّهُمُ بـَـــــــنُو الدَّهْـــرِ الـــتّلاد

تُفـــرِّجُ عنهـــــمُ الغَمَـــرات بيـــضٌ جِـــــلادٌ تحْـــتَ قَـسْـطلة الجِـــلاد

وحـــشْـــوُ حَـــــوادث الأيـــــامِ منهـــمْ مـــعَاقِـلُ مُطْـــرَد وبنـــــو طِـــرَاد[1]

وتتكرر دلالات اللون الأبيض وعلاقته مع الأخر، لتقدّم صورة المعركـــة، فـــإذا حمـــي الوطيس لمع وظهر كل قوي شجاع (أبيض) واختفى كل جبان، فاللون الأبيض لون أثير عند أبي تمام فهو يتخذه رمزاً للنصر والفرح، والدلالة المضادة (الأسود) دائماً تُكشف مِنْ خـــلال المعنـــى العام.

ويقول:

يـــا رُبَّ حَوْبَـــاءَ لمـــَّا اجْتُـــــثَّ دابِرُهُـــمْ طابَتْ ولَـــوْ ضُـــمّخَتْ بالمِسْـك لـــم تَطِـــبِ

ومُغْـــضَبٍ رَجَعَـــتْ بِـــيضُ الـــسُّيُوفِ بـــهِ حَيّ الرّضَـــا مِنْ رَدَاهُـــــمْ مَيّـــتَ الغَـــضَبِ

والحَرْبُ قائـــمَـــةٌ فـــي مـــــأزِقٍ لَجِـــــجٍ تَحْتُـــوُ القِيَـــامُ بـــــهِ صُفْراً علـــى الرُكَـــبِ[2]

تاتي بنية اللون المكونة مِنْ (الأبيض) و (الاصفر) في هذه اللوحة اللونيّة لتقّدم الـــصورة المضادة للمدوح وعدوه فيعود الشاعر ليمزج الألوان، ويرسم مشهده اللوني، فمزج بـــين الفـــرح بالانتصار على العدو والعودة للديار، وتلاشي غضب المسلمين (البياض) وبـــين الأصـــفر ليـــدل

---

(1)الديوان، ج١، ص ٣٧٣.

(2) الديوان، ج٢، ص٧٠. المأزق: الأزق، وهو الضيق.

بإيحاءاته اللونية على هوان وضعف العدو. حيث تشكلت اللوحة مِنْ هذين اللونين والعلاقة بينهما كما رسمها الشاعر عبرت عن طبيعة الواقع إذ لونّها بكلماته التي تمثل ريشة الفنان الذي يرسم بالكلمة ودلالتها اللونية.

وفي الأبيات التالية يقول:

دَرِيَّـةُ خيْـلٍ ما يـــزَالُ لـــدَى الوَغَـــى لَـــهُ مخْلَـبٌ وَرْدٌ مـــنَ الأَسَـــدِ الـوَرْد

مِـنَ القَـوْمِ جَعْـدٌ أَبْـيَضُ الوَجْـهِ والنّـدى ولَيْـسَ بنَانٌ يُجـتَـدَيَ مِنْـــهُ بالجَعْـدِ

وأَنْـتَ وقـــد مَجَّـــتْ خراسَـــانُ دَاءَهَـا وقـــد نَغلَـــتْ أَطـــرافُهَا نَـغَـــل الجِلْـد

وأَوْبَاشُـــها خُـــزْرٌ إلـــى العَـــرَب الأُلـــى لِكَيْما يكـونَ الحُـرُّ مِـنْ خَوَلِ العَبْـد[1]

وفي هذا الإطار مِنْ البنية اللونيّة يصف الشاعر ممدوحه، إذ يميزه بلونه الـذي أعطـاه للوجه وهو اللون (الأبيض) حيث الدلالة على السيادة والرفعة إذ أشرك اللون الأبيض ومزجه بما يحيطه مِنْ عناصر مكانية، فهو لون ذات دلالات متسعة فقد جعل نداه أبيض لا يخفى على أحـد، أبيض بما يحمله من نقاء وشفاء وطهر وعفاف، نفسٌ طاهرة لا يشوبها شائبة فتنة أو فساد فهـذه الصورة الصافية(المظهر الأبيض) قابلها بصور الأخلاط والعوام وكلُّ ذلك مرتبطٌ بصورة اللون وعلاقته مع مجمل اللوحة الشعريّة التي أقامها أبو تمام.

---

(1) الديوان، ج٢، ص ١٢١.

وقوله:

ما زِلْـتُ أرْقُـبُ تحـتَ أفْيَـاءِ المُنَـى ... يومـاً بِوَجْهٍ مِثْـلَ وجْهِـكَ أبْيَـضا

كَـمْ مَحضَـرٍ لـكَ مرتَـضًى لـم يُـدَّخرْ ... مَحمُـودُه عنْـدَ الإمـامِ المُرْتَـضَى

لـوْلاكَ عَـزَّ لقـاؤُهُ فيمـا بَقَـى ... أضْعَافَ فيما قَـدْ عَـزَّني فيمـا مَـضَى

قَـدْ كـانَ صَـوَّحَ نَبْـتُ كُـلِّ قـرارة ... حتَّى تَـرَوَّحَ فـي ثَـراكَ فَروّضـا[1]

ويبقى اللون الأبيض هو اللون الأكثر استخداما عند أبي تمام، لما له من دلالات متعـددة تشتمل في مجملها على النصر، والرفعة، والسؤدد فصورة الوجه البيضاء هنا لا تختلف عما سبق حيث الممدوح وما يقوم به مِنْ فعل خير ونصر أصبح معلوماً واضحاً فهو صاحب الوجه الأبيض (كناية عن صفة الكرم والعطاء والنصر...) وقد جاء هذا عبر اللوحة اللونية وبناء العلاقـة بـين اللون وعلاقته مع مفردات الحدث.

ويقول أيضاً:

أبُـو علـيٍّ أخـلاقُـه زَهَـرٌ ... غـيْـثٌ سَمـاءٍ ورُوحُـهُ قُـدُسُ

أبْيَـضُ قُـدّتْ قَـدَّ الـشِّـراكِ شِـرَا ... كِ السَّبْـتِ بَيْـنِي وبَيْـنَـهُ الـنَّفْسُ

لِلْمَجْـدِ مُسْتَـشْـرِفٌ ولـلأَدَبِ الـْـ ... ـمَجْفُـوِّ تِـرْبٌ وللـنَّدَى حِلْـسُ[2]

---

(1) الديوان، ج٢، ص٣٠٤. الجعد، المنقبض.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٣٠ .تروح: إذ أصابه ندى أو برد عليه الليل فأخضر بعد ما يبس. قدسُ: طهر، السبت: أديم مـدبوغ بالقرظ

هنا تبرز بنية اللون حاملة معاني متعددة تفوح من بين ثنايا دلالات شتى، فالزهر بمختلف ألوانه وأشكاله يمثل الفتنة اللونية الساحرة في هذه الأبيات الثلاث: الأبيض، الأحمر، والأخضر..... هذه الألوان تعاد صياغتها من جديد وتُمزج مزجاً جديداً، لتعطي لنا ألواناً، تشي بجمالها، بعد أن غدا المطرُ جالياً غاسلاً للمكان فقد تخلصت من شرورها وصُفِّيت ولم يبق منها غير أجمل ما فيها: شكلها ولونها: فجاءت البنية اللونيّة ممزوجةً مِنْ الألوان وما يحيط بها من عناصر أخرى.

فالأبيض لون الصفاء. ونقاء السريرة.

والأحمر لون الصيف:لون الإشراق والتفاؤل.

والأخضر لون الربيع والنَّماء والعطاء والكرم.

كلُّ ذلك جاء في إطار بنية لونيّة بناها أبو تمام، فهو يستخدم هذه الألوان ويصوغها ليدلل على طيب أخلاق الحسن، التي غدت كزهر بعد المطر فهو شاعر يبني الطبيعة بناء لونياً، فهذه الأبيات لوحة كاملة رسمها الشاعر معتمدا عناصر الطبيعة، فمزج الألوان ولاءم بينها وربط الطبيعة بالإنسان، وقدم باقة من الأوصاف للممدوح . والأبيات كلها ثمرة متشكلة من إدراك التشابه بين زهر الربيع وأخلاق الممدوح. وكلُّ ذلك جاء في بنية لونيّة حملت المعنى والدلالة في إطار المعنى الذي نشأه الشاعر.

وفي قوله:

مــاَ زالَ للــصَّارخِ المُغــــــلي عقِيَرتَـــــه غَـوْثٌ مِــنَ الغَــوْثِ تحــتَ الحَــارِثِ الجَلَــل

مِــنْ كُـــلِّ أبــيضَ يَجلـــُو منِــهُ سَائِلـــُهُ خَدًا أسِــيلاً بـــــهِ خَـــــدٌّ مِــنَ الأسَــلِ[1]

ويوظف أبو تمام البنية اللونيّة معبراً عن حالة العدّو وصراخه من هول ما يقع به ولكــنَّ سبب هذه الهزيمة يُدَلُّ عليه من مزج لون السيف الذي كان يحمله الممدوح، وما يتركه هذا السيف (الأبيض) مِنْ ألوان أخرى ممزوجة مع بعضها فوقوع السيف على وجه العدو لما يتركه من لونه الأبيض اللامع مع لون الدم والوجه هذا يشكلُّ لوحة فنيّة ترسم بالكلمات، ويــستطيع الرســام أن ينقلها إلى لوحة لونية خالصة. ولعل هذا في تعبيره عن المعنى والدلالة هو الأداة المناسبة لذلك.

ويقول أيضاً:

هَــزَزْتَ أمِيـــــرَ المؤمنيـــــنَ مُحَمَّـــداً فَكـــــــانَ رُدَينـــيًّا وأبــيضَ مُنْــصُـــــلا

فَمَـــــا إن تُبالـــــي إنْ تُجَهِّـــــز رَأيـــهُ إلـــى ناكِـــــثٍ ألاَّ تُجَهِّـــزَ جَحفَــلا[2]

وهنا تأتي البنية اللونية عند أبي تمام لتتحول إلى مشهد متكامل الإطار ليستمد منه ما يريد من الرمز، فهو رمز لصورتين متضادتين، صورة الممدوح الماضي في الأمــور القــاطع لهــا، الشجاع المقدام (ابيض منصلا)، وصورة العدو القاطع للعهد والمتراجع والمتخاذل. (أي ناكث)

---

(1) الديوان، ج٣، ص٩٧. المعلى: مكان الرافع ، الصارخ: يكون المغيث والمستغيث. كل ابيض: أي كل حد. الأسيل: اللين الطويــل. الأسل: أس شق من الطعن.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٠١.

وفي الأبيات التالية يقول:

أمَانـياً سَـــلَبَتهُمْ نُجْـــحَ هَاجِـسِـــــها ظُبـَى الـسُّيـوفِ وأطـــْرافُ القَنَـا الـسُّلُبُ

إن الحِمَـــامَيْنَ مِـــنْ بِـــيضٍ ومِـــنْ سُـــمُرٍ دَلّـــوَا الحَيَاتَيْنِ مِـنْ مَـاءٍ ومَـنْ عُـشُبِ[1]

يختار الشاعر البنية الضدية (البيض، والسمر) وهما السيف والرمح ليدلل على أن أمـاني الإنسان في هذه الحياة محصورة بين حرية واستقلال وعز وكرامة (بيضاء) وإما حياة ذل ومهانة واستعباد (السمر أو السواد). هذا المعنى يأتي مِنْ خلال البنية اللونيّة التي شكلها أبو تمـام مِـنْ الألوان الأبيض، الأسمر، الأخضر، لون العشب، والماء بلونها اللامع وما يدل عليه هذا المـزج من قوة للممدوح وما يوقعه لعدوّه من مهانة وهزيمة، فالعلاقة بين القتل والحياة هي العلاقة بـين الماء والشعب بما يشمل ذلك من ألوان جاء بها الشاعر ليس المعنى من خلال اللون.

ويقول كذلك:

وكَـــأنّ بَهْجَتَهـــا وبَهْجَـــــةَ كَأسِهَـــا نَارٌ ونـُوِّر قُيِّـــــــدَا بِوِعَـــــــــاءِ

أو دُرّةٌ بيـــــضاءُ بِكْـــــرٌ أطبقـــــتْ حـــــبلاً علـــــى ياقوتـــــةٍ حمـــــراءِ[2]

تشكل البنية اللونيّة في هذه اللوحة قدرة فائقة عند أبي تمام على توظيف الألوان وعلاقاتها فيما بينها من جانب، والمحيط من جانب آخر، فهو يستخدم اللون الأحمر ممزوجاً بالأبيض حـين يصف الخمر والإناء الذي يحويه، وإذ يضفي الأبيض سحره الدلالي على الصورة وقد أشركها مع الطبيعة فكأنه قد اجتمع في الكأس نوران، نور الشمس الأبيض الصافي والنور المستمد من النـار

(1) الديوان، ج١، ص٦١.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص ٣٢ .

وهو ذات حمرة شديدة وذلك ليدلل على جودة هذا الخمر من خلال تفكيك بنيـــة اللـــون إلـــى أي أجزائها ثم إعادة رسمها وصياغتها.

وتمتدّ البنية اللونية لتوظيف اللون الأبيض بإشراقه على الاحمرار في كـــأس الخمـــر، إذ جعل الخمـــــر في جوف الكأس كياقوتة قـــــد حملت به هذه الكأس التي هي كالـــدرة، شـــبهت بالبكر العذراء. وقال قوم إنما قيل لها عذراء لأن الصدفة إذا فضت عنها وجد فيها ماء قليل فشبه ذلك بالدم الذي يكون عند افتضاض العذراء. هذا البناء اللوني لا يصدر إلا عن رؤية شعرية تعد اللون وعلاقته جزءاً مِنْ أداة المعنى الشعري وهذا ما كان يصدر عنه أبو تمام.

ويقول أيضاً:

لِيَهْـــــنِكَ ذِكْـــــــرُ أيَّـــامِ تَوَالَـــــــتْ ببـــيضٍ مِـــنْ فُتُوحِـــكَ غَـــيْرِ سُـــــودِ

لـــئِنْ جـــذِلَ الـــصَّدِيقُ وسُـــرَّ مِنْهـــــا لَقَـــــدْ صَـــــعَقَتْ بِهَـــا أُذُنُ الحَسُـــودِ

ولَـــو بَقِـــيَ النَّـــدَى والبـــأسُ خَلْقـــاً لَخُـــصَّ أبـــــو سَعِيـــــــــدٍ بـــالخُلُودِ[1]

تظْهر البنية اللونيّة هنا تعبيراً عن التاريخ الشخصي للممدوح، فأيامه أيام نصر وعـــزّة، ولكن هذا المعنى قدّمه أبو تمام من خلال بنية اللون، وهي هنا بنية متـــضادة بـــين "الأبـــيض" و "الأسود" ولهذا فان البنية اللونية جاءت موشحه بألوان محسوسة تمنح تلك المظاهر دلالات تتراوح بين الابتهاج بذكرى الفتوحات المتتابعة (البيض) وبين السواد الذي يغص بـــه صـــدر الحاســـد، فالطرفان متناقضان ممدوح مبتهج بانتصاراته، في مقابله حاسد ما ينفك عن حقده وسواده. وهـــذا جاء في إطار البنية اللونيّة كما تقدّم وفي إطار البحث عن المعنى من خلال بناء اللون وتشكيلاته.

---

(1) الديوان، ج٤، ص٦٤٠.

كذلك يقول:

إذَا عَـــلاَ رَهَـــجٌ جَلَّـــتْ صَـوارِمُهـــــا والذُّبَّـــلُ الـــزُّرقُ مِنهـــا ذلـكَ الـــرَّهَجَا

بِـــيضٌ وسُـــمْرٌ إذا مـــا غَمْـــرَةٌ زَخَـــــرَتْ لِـــلمَوْتِ خُـــضْتَ بهـــا الأَرْوَاحَ والمُهَجَـــا

نَـــزَّالَةٌ نَفْـسَ مَـنْ لاقَـــتْ ولاسِيـــمَا إن صَادَفَتْ ثُغْـــرَةً أو صَـــادفَتْ وَدَجَـا[1]

تأتي البنية اللونيّة في هذه اللوحة رسماً لحركة المعركة، ورهجهـا وظهـور الـصوارم (السيوف) بلونها الأبيض والرماح بلونها (الأسمر)، وكذلك الذبل الزرق، وهي أيضا صفة للسيف هذه الألوان الممزوجة معاً رسمها أبو تمام في لوحة لونيّة تشكلت من خلال العلاقـة بـين هـذه الألوان لتقدم صورة المعنى الكليّة للقاء مع العدو وهزيمتهم. يمكن أن تحول هذه اللوحة الـشعرية إلى لوحة مرسومة تبنى الألوان متداخلة بطريقة متقنة تعبيرا عن المعنـى والدلالـة المقـصودة وتأويل المعنى من خلال تحليل العلاقات القائمة بين الألوان التي شكلت هذه اللوحة.

ويقول مادحاً:

فَلَـــستُ تَـــرَى أقَـــلَّ هَـــوىً ونَفْـــساً وألـــزَمَ لِلـــــــــــدِّنوّ مـــن الدَّنِـــيِّ

نَبَـــتْ علـــى خَلاَئِـــقَ منـكَ بيـــضٍ كمـا نَبَـــتَ الحَلَّـــيِ علـــى الوَلِّـــيِّ

فمـــن جُـــودٍ تَـــدَفَّـــقَ سَيْلُـــهُ لـــي علـــى مَطَـــرٍ ومِنْ جُـــودِ أتِـــيِّ

ومـــن جُـــودٍ لـــــه حَوْلِـــــي صَـريفٌ بِنابِيْـــةٍ ومِـــنْ عُـــــرْفٍ فتـيٍّ[1]

---

(1) الديوان، ج١، ص٣٣٤. الغمرة: الماء الكثير، زخرت: ارتفعت.

يوظفّ أبو تمام البنية اللونية في هذه الأبيات ليصف كرم الممدوح وأثره على الشاعر نفسه، فقدم ذلك مِنْ خلال اللون الأبيض الذي جاء يصف به أخلاق الممدوح واثر ذلك على الشاعر، فهذا يشبه لوحة الورد الذي نبت في الروض وما فيه من ماء وخضرة، وهذه البنية في جماليتها هي معنى موازٍ لما قدّمه الممدوح للشاعر وما تركه من اثر نفسي ومادي عنده، فمزج الألوان الأبيض والأخضر والزهر بلونه المتعدد يقدّم المعنى الكلّي لدور الممدوح في حياة هذا الشاعر.

ويقول:

لَحظَتْ بَشَاشَتَكَ الحَوادِثُ لحظَةً ... مازلتُ أحْلَمُ أنَّها لا تَسْلَمُ

أينَ التي كانَتْ إذا شاءتْ جَرَى ... مِنْ مقْلَتي دَمْعٌ و يُعَصفِرُه دَمُ

بَيَضاءُ تسْرِي في الظَّلامِ فيكْتَسِي ... نُوراً تَسَرُّبُ في الضِّياءِ فُيظلِمُ

يَستَعْذِبُ المِقْدامُ فيها حَتْفَهُ ... فَتَراهُ وهُوَ المُسْتَمِيتُ المُعْلِمُ[٢]

في هذه المدحة يبني أبو تمام لوحة فنيّة مبنيّة من خلال العناصر اللونيّة التي تجسدت فيما بينها لتشكل في مجملها بنية لونية رُسمَتْ من عقلية ترى أن اللون وعلاقتَه بالبيئة الإنسانية وتشكيلاتها يصنع المعنى ويعمّقه في النفس، فأبو تمام هنا يستنبت صوراً لونية تكشف خبايا النفس، ويخلق لنا ثنائية تشكيلية فوُجود اللون الأسود(الظلام) في مقابل الأبيض (الضياء) يضيفان

---

(1) الديوان، ج٣. ص٣٥٧. الحلي: الروض المحلى بالزهر. الولي: المطر يلي بعضه.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص٢١٣. تسرب: تجري أي أنها تجعل الضياء مظلماً لشدة نورها.

على الأبيات جمالية عالية، ويثيران الإحساس بعمق التحول في شخصية الممدوح، فيدلل الشاعر على قوة الممدوح وأثره في الحياة، فالشاعر يتكئ على اللون لتقديم المعنى، فلون الدمع وقد اختلط بالدم يقدّم الدلالة العميقة التي تعبّرُ عن الحزن والأثر النفسي، من خلال اللون الأخضر الذي يتشكّل من الأبيض والأحمر، اذ نتج ذلك عن فقدان المحبوبة ذات اللون الأبيض الذي يترك اثره في المكان المظلم، بل إنّ شدّة بياضه تجعل الإنسان لا يرى، فهذا التشكيل للون هو تشكيل للمعنى، وعمق العلاقة بين الألوان التي يقدمها الشاعر هو عمق للمعنى والدلالة النفسيّة التي يحسها هذا الشاعر. هذه البنية التكامليّة في ألوانها وكذلك في معناها هي بنية قصد الشاعرُ بناءها بحثاً عن المعنى، الذي يعلق في ذهنه ويحاول تقديمه للمتلقي، وهنا فان فاعلية المعنى جاءت مِنْ فاعلية البنية اللونيّة وأثرها في المشهد الشعري وهذا ما يحسه المتلقي الواعي للذوق الفني والإبداع.

ويقول أيضاً:

مـــــا إِنْ نـــرَى الأَحْـــسَابَ بِيـــضاً وُضَّـــحاً إِلاَّ بحيْـــثُ تَـــــرَى المَـــنَايَا سُـــــــودَا

لَـــبِسَ الشَّجاعـــــةَ إِنهَّـــا كانَـــتْ لَـــهُ قدمـــاً نَشْـــوغاً في الـــصِّبا ولَـــــدُودَا

بَأْســـاً قَبيلِـــــــيّاً وبـــــــأْسَ تَكـــرُّم جَـــمٍّ وبَـــأْسَ قَريحـــة مَوْلـــــُودَا[1]

وفي إطار الرؤية الشعريّة التي يحملها أبو تمام فان البنية اللونيّة في هذه اللوحة لم تختلف في جوهرها ودورها في المعنى عما سبق، فأبو تمام يجعل من اللون الأسود رديفا داعماً لإبـــراز

(1) الديوان، ج١. ص٤١٧. النشوغ: نشغت الصبا نشغا.

وإظهار الدلالة الذهنية للأبيض من خلال بنية تضادية، فالحياة عند أبي تمام ذاتُ وجهين كلٌّ منهما مكمّل الآخر، فالأسود بما يحمل من دلالات الموت والحزن والقتل، دل على شجاعة الممدوح وشدة بأسه، والأبيض بما يحمل من معاني الحياة الكريمة والسرور والبهجة دلّ على النصر والهزيمة والعلاقة بينهما متلازمة فالشاعر يتغنى بشجاعة الممدوح حيث عهدها قديما فكانت له مع الولادة. وكلُّ هذا من معنى يأتي في إطار البنية اللونية التي أقامها أبو تمام بين الأسود والأبيض.

ويقول:

يَزيدَ بنَ المَزيدِ ولَيسَ عِنْدِي ... وراءَ محلِّ حُبِّكَ مَنْ مَزِيدِ

أمَا وأبِي الرَّجَاءِ لَقَد رَكِبْنا ... مَطايَا الدَّهْرِ من بيضٍ وسُودِ

قَلائِصُ شَوْقُهنَّ يَزِيدُ شَوْقاً ... وَيمْنَعنَ الرُّقَادَ من الرُّقُودِ

إذَا بُعِثَت على أمَلٍ بَعِيد ... فَقَدْ أدنَتْ مِنَ الأمَلَ البَعِيدِ[1]

تأتي صورة الدهر في هذه اللوحة الشعريّة عند أبي تمام مشابهة اللوحة السابقة، حيث دهره شطران أو وجهان وجه فيه يأس (الأسود) ووجه فيه السعادة (الأبيض) وكما مرّ فان الثنائيّة الضدية بين الأبيض والأسود والتي يحولها دائماً أبو تمام مِنْ ضديّة متناقضة إلى تكامليّة هي التي تعمق المعنى وتقدّم الدلالة التي يرغبها أبو تمام، فهو يخلق صوراً للدهر متكئا على تجاربه وبيئته التي عاشها، فأيامه (بيضاء وسوداء) بما تحمل من ترف ونعيم وبهجة وسرور وبما تحمل من

(1) الديوان، ج٤، ص٦٣٦. أبو الرجا: من يولد الرجاء بعطائه، يعني الممدوح.

شدة ومشقة وحزن وألم. وهذا ما تقدّمه البنية اللونيّة في هذه اللوحة وغيرها من اللوحات المشابهة.

ويقول أيضاً

غدا وكأنَّ اليَومَ مِنْ حَسَنِ وَجْهِهِ وقَدْ لاحَ بَيْنَ البيضِ البَيْضُ ضَاحِكُ

حَيَاتُكَ للدُّنيا حَياةٌ ظَلِيلَةٌ وفَقْدُكَ للدُّنيا فَنَاءٌ مَوَاشِكُ[1]

وهنا تأتي ضديّة الأبيض من خلال دلالته وما منحته اللغة لهذا اللون من معنى ودلالة فمرّة للسيف بكسر الباء ومرة للخوذ بفتح (الباء) وهذه الثنائية وظفها أبو تمام جاءت لتعبّر عن حياة الممدوح العسكريّة وبيئته التي عاشها. فأبو تمام ركّب اللونَ الأبيض منْ تمازج بين بياض السيوف بياض الخوذة ليخرج منه لوناً أكثر إشراقا وبهاء ليدلل على حياة الممدوح المليئة بالحسن والجمال والسعادة بسبب ما يقوم به، إذ ينعكس ذلك على الزمن (غدا وكأن اليوم من حسن وجهه....).

وكان يمدح:

هرْمتَ بَعْدِي والرَّبعُ الذي أَقَلَّتْ مِنْهُ بُدُورٌ مَعْذُورٌ على الهَرَمِ

عَهْدِي بمَغْنَاكَ حُسّانَ المعَالِمِ من حُسَّانَةِ الوَرْدِ والبَرْدِيِّ والعَنَمِ

بَيْضاءُ كان لَها مِنْ غيْرِنا حَرَمٌ فلَمْ تَكُنْ نسْتحِلُّ الصَّيْد في الحَرَمِ[2]

---

(1) الديوان، ج٢. ص٤٦٦.

البيض بكسر الباء: السيوف، وبفتحها/ الخوذة، ومفردها بيضة.

(2) الديوان، ج٣، ص١٨٥. البردي: أي عظامها كالبرديّ. كان لها حرم: أي كان لها زوج.

تأتي بنية اللون هنا لرسم صورة المكان إذ يربط الشاعر المكان باللون فيستخدم لون الخضاب (اللون الأحمر) فهو رمز للعواطف الثائرة وشهوة الحب والنشوة العارضة، وعلامة الحب والفرح والسرور، ويستخدم اللون الأبيض ليربطه بالمكان (بمكة) ليدلل على طهارته وعفته. ولعل العلاقة بين اللونيين الأحمر (الورد) والأبيض وما يحيط بهما من مكونات جمالية أخرى شكلت البنية اللونية ودلالتها في اللوحة الشعرية.

وقال:

وأحسنُ مِنْ نَوْرٍ تُفتِّحهُ الصَّبا بَياضُ العَطايا في سوادِ المطالب

إذا أجمَتْ يَوْماً لُجَيْمٌ وحَوْلَها بَنُو الحِصْنِ نَجْلُ المُحْصِنَاتِ النَّجائِبِ[1]

تأتي بنية اللون المتضادة بين الأسود والأبيض لبيان اكتمال المشهد الشعري إذ يستخدم الشاعر البياض (الأيادي البيضاء) استخداما تفوح من أكمامه دلالات الكرم والجود والبذل والعطاء وكأنها أشرقت بالنور، ليقدّم المفارقة التي يمثلها كرم الممدوح إذا ما قورن مع غيره. وذلك للدلالة على إشراق أيدي الممدوح بالعطايا للسائل. ويقابله (السواد) بقبح المسألة وذلها. وهذا كلّه جاء في إطار العلاقة التضادية بين الأسود والأبيض وكأن توظيف الشاعر لهذه الدلالات التي تشكّل معناها في الوعي الجمعي للأمة يمثل دور المرجعية المعرفية والثقافية للبنية التي نشأ فيها الشاعر.

---

(1) الديوان، ج١، ص٢٠٥. النور: الزهر الأبيض. بياض العطايا: سرورها وضياها.
سواد المطالب: ما يكون عليه السائل من ذل السؤال.

وفي قوله:

يَزِيدُ والمَـــزْيدانِ فـــي الحْـــــرَبِ والـــــــ زَّائدَتـــــــانِ الطَّـــوْدَان مِـــنْ مُـصْـدِهْ

نِعْـــمَ لِـــوَاءُ الخَمِـــيسِ أُنْبِـتَ بـــهِ يَـــوْ م خَمـــيسِ عَـــالِي الضُّـــحَى أَفِـــدِهْ

خِلْتَ عُقَاباً بَيْضَاءَ فـــــي حُجُـــراتِ الـــــــ مُلْـــكِ طَـــارَتْ مِـــنْهُ وفـــي سُـــدَدِهْ[1]

يأتي اللون الأبيض مغلِّفاً كافة بنية المشهد الشعري ليبّن حقيقة الممدوح وصـــفاء نفـــسه وعلّو نسبه وشرفه وانتصاره في الحرب حيث اللون الأبيض يصبح مركز الدلالة وعمق المعنى. عبر بنية لونية تشكلت من عناصر البيئة واستطاع أبو تمام رسمها بالكلمة التـــي تكتنـــز اللـــون ومعناها في لوحة فنية عالية.

ويقول أيضاً:

صَعْبٌ فـــــإِنْ سُـــومِحتَ كنْـــتَ مُـــسامحاً سَلْســـاً جَرِيـــُـــركَ فـــي يمَيـــن القَـــائـــدِ

أُلْبِسْتَ فَوْقَ بيـــاضِ مَجْـــدك نعْمَـــــةً بَيْضـــــاءَ حَلّـــتْ في سَـــــــواد الحَاســـدِ

ومـــوَدَّةً لا زَهـــَّـــدَتْ فـــي راغـــــب يَوْمـــــاً ولا هـــىَ رَغّبَـــتْ في زَاهـــــدِ

غَنَّـــاءُ لَـــيْسَ بِمُنْكَـــرٍ أَنْ يفتـــدي فـــي رَوْضـــــها الرَّاعـــــي أَمَـــــامَ الرَّائـــد

مـــا أَدَّعِـــي لـــكَ جَانبـــاً من سُـــوْوُد إِلا وأَنـــْتَ علَيـــــهِ أَعْـــدَلُ شاهـــــد[1]

(1) الديوان، ج١، ص٤٣٤. وشبه الراية بالعقاب، وقد تسمى الراية نفسها عقاباً. سدده، مفردها سدة: الباب.

وتستمرّ البنية المضادة بين (الأبيض والأسود) لدى الشاعر لبيان المعنى المتكامل لصورة الممدوح وعظم شأنه وأخلاقه فهو أبيضُ، بما يدل عليه البياض منْ صفاء وسلام ومحبّة وعـدّوه أسود بما يدل عليه السواد من حقد وشؤم وحسد الحاسدين، ويلاحظ هنا أن تكرار البنية المـضادة بين الأسود والأبيض، لدى أبي تمام جاء مِنْ أجل بناء المعنى الكلّي والمتكامل للفكرة التي يقدمها الشاعر. وهذا تكرّر كثيراً فيما تقدّم مِنْ قول وبيان لطبقة البنية اللونية.

وقال يمدح عياش بن لهيعة الحضرمي:

وما ضِيقُ أقْطـــارِ البِـــلادِ أضـــاقَني ... إلـــيكَ ولكِـــنْ مَـــذْهَبي فِـــــيكَ مَذْهَبـــي

وأنْـــتَ بِمِـــصْرٍ غايَـــتي وقَرابَتـــي ... بِهـــا وبَنُـــو الأبـــاءِ فيهـــا بَنُـــو أبـــي

ولا غَـــرْوَ أنْ وَطَّـــأتَ أكْنـــافَ مرْتَعـــي ... لمُهْمَـــلِ أخفْاضِـــي ورَفَّهْـــتَ مَـــشْرَبـــي

فَقَـــوَّمْتَ لي مّـــا اعْـــوَجَّ مِـــنْ قَـــصْدِ هِمَّتـــي ... وبَيَّـــضْـــتَ لـــي مـــا اسْـــوَدَّ مِـــنْ وَجْـــهِ مَطْلَبـــي

وهاتَا ثِيـــابُ المَدْحِ فاجْـــرُرْ ذُيُـــولهـــا ... عليـــك وهـــذا مَرْكَـــبُ الْحَمْـــدِ فاركَـــبِ[٢]

اللون الأبيض هنا في علاقته مع الأسود وهي علاقة تضاد جاء كما فـي الـسابق مِـنْ الأبيات من حيث بناء المعنى من خلال اللون الأسود. فالضدُّ يظهره الضدّ- وصـورة التبيـيض دلالة على إزالة ما كان مِنْ الأسود، أي إزالة ما كان مِنْ الأخطاء وهذا أيضا يندرج فـي إطـار

---

(1) الديوان، ج١ ص٤٠٣. الجرير: حبل يضفر من أدم، ويكون في عنق البعير. حلا في سواد الحاسد: أي حلت في سويداء قلبه كمداء ويروى تُنزعُ.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص١٥٦.

تكامليَّة المعنى. وبنية اللون التي يشكلها أبو تمام من عناصر المكان وعلاقتها مع اللـــون، ولعـــل هذه البنية كما يلحظ تتكرر كثيرا عند أبي تمام.

وفي الأبيات التالية يقول:

بيـــــضٍ يَجُـــولُ الحـــسنُ فـــي وَجَنَاتهـــا والمِلْـــــــحُ بيـــــــنَ نَظَـــائِرِ أَشـــبَاهِ

لَـــمْ تَجـــتمِعْ أَمـــثَالُها فـــي مَوْطِـــنٍ لَـــــولا صِـــفَاتٌ فـــــي كِتَـــابِ الله

ومُقَـــــنَّدٍ لَـــوَّامـــــةٍ نَهنَهـــــــــتُهُ عَـــــنْ مُغْلِـــظٍ لِعَذُولِـــــــــهِ نَجـــاَّهِ

ومُؤَيِّـــَةٍ بـــي كَـــــــيْ أُفِيـــقَ وإنَّـــــني لأَ صَـــمُّ عَـــنْ يـــاهِ عَـــنْ يهْيَـــاهِ[1]

تأتي بنية اللون هنا في وصف صورة المرأة فاللون الأبيض جاء مشكّلاً صورة المرأة مِنْ خلال المزج بين اللون والزمن (الملح) حيث عمر الصّبا منحه اللون الأبيض النظـــارة والجمـــال والحسن الذي لا تجده إلا في الصفات التي وردت للمرأة في القران الكريم، ولعلّ اللون هنا هـــو الذي ساهم بل هو الذي بنى صورة المرأة في جمالها واستثنائها، حيث أندعم اللون في كـــلِّ مـــا يخص المرأة الموصوفة في الجانب المادي والمعنوي. ولعل هذا يأتي في إطار الفكرة الكليّة لبنية البياض التي غلّفت المعنى الكلي للمشهد الشعري حيث جَلّ المعاني يمكن استنباطها مـــن فاعليـــة بداية الصورة (بيضٍ يحول في وجناتها).

(1) الديوان، ج٣، ص٣٤٦. الملح: الرضاع، أي أنهن في سن واحدة، وقيل اراد بالملح: الملاحة بين أقواه النساء اللواتي يصفهنّ.

ويقول أيضاً:

تَرَكْـــتُهُمْ جَـــزَراً فـــي يَـــوْمِ مِعَـــرَكةٍ أقمَرَتْ فيهـا وكانَـــتْ فيهـــم ظُـــــلَمَا

قَدْ بَيَّضَتْ رَخَـــم الهَيْجـــا جَمَاجِمَهـــمْ حتَّـــى لَقَـــدْ تَرَكتْهـــا تُـــشبِه الرَّخَمَـــا[1]

وهنا يخلق لنا أبو تمام بنية ثنائية تشكيلية من(الأبيض، والأسود / أقمرت، ظلما) حيث ساهمت هذه الثنائية في تقديم اللوحة الشعرية المتناغمة في حركتها وعمق هذه البنية العلاقة بين عناصر اللوحة، اللون الأبيض في مواجهة الأسود، إذ جاءت هذه البنية بفعل مواجهة الأسود للأبيض فثنائية اللون (الأسود والأبيض) كان هدفها التغني بشجاعة الممدوح،الذي أبدل حال المسلمين في أرض المعركة من هزيمة وظلام إلى نصر وابتهاج فمشهد الظلمة والدم والغبار ينتشر في أرض المعركة (الأسود)، ثم مشهد الخير والسرور بدخول الممدوح أرض المعركة(الأبيض). وهنا يتكرر ما تبنّاه أبو تمام من بنية لونيّة تؤدي المعنى في لوحاته الشعريّة المتداخلة في ألوانها وتشكيلها.

ويقول:

يَجِفُّ الثَّـــرَى مَنْهـــا وتُرْبُـــكَ لَـــيِّنٌ ويَنْبُـــو بَهـــا مَـــاءُ الغَمامِ وِمـــا تَنْـــبُـــو

بجُـــودِكَ تَبْـــيَضُّ الخطـــوبُ إذا دَجَـــتْ وتَرْجِعُ فـــي ألوانِهـــا الحِجـــجُ الـــشُّهْبُ[2]

هنا يتجلى اللون الأبيض في انتصاره على الأسود في إطار بنية لونيـة متكاملـة فحين يمحو كرم الممدوح (تبيض) اسوداد الوجوه من شدة الكرب (دَجَن)، فيقول تبيض الوجوه المسوده

---

(1) الديوان، ج٣، ص١٧٢. الرخم: الطائر.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص١٨٢.الحِججُ: السنون

الشهبُ: القليلة المطر، مفردها شهباء.

من شدة الكرب، إذ وتزول عن النّاس المصائب. ومما يلحظ أن دور اللون في بنية الفكرة كان هو الأقوى، حيث الحقائق بما فيه من سواد وقهر يجعله الممدوح بجودة أبيض، فاللون كما يلاحظ هو الذي يبني الفكرة ويقدمها للمتلقي. وهو الذي يساهم في تفعيل المعنى وبقائه في النفس.

ويقول أيضاً:

إلــى مَــلِكٍ ــوَنًا سِجــــالُ نــوَالِــــهِ لَما كَانَ للمَغْــرُوفِ نِقْــيٌ ولَا شخــــبُ

مِــن البِيضِ مَحجُــوبٌ عــن الــسُّوءِ والخفــا ولا تَحْــجُبُ الأنــواءَ مِــن كَفِّــةِ الحُجْــبُ[1]

البنية اللونية هنا لا تختلف في دلالتها ومكوناتها عما سبق فاللوحة هنا بألوانها (الأبــيض، النقي (الحليب)،الأسود(السوء) تفوح بعطايا وهبات ومعروف الممدوح، فيقول لولا عطاياه لكــان المعروف لا فائدة له كالناقة المهزولة، التي لا مخ لها ولا لبن، فالممدوح (ابــيض) دلالــة علــى أخلاقه الكريمة فهو محجوب عن الدنيئة. ولعلّ ما فعّل المعنى هنا هو علاقة اللــونين الأبــيض والأسود وما بينهما من تضاديّة تكميلية فالأبيض بدلالته يحجب الممــدوح عــن الــسوء بدلالــة (الحجب) كل ذلك يأتي من بنية لونية كونّها الشاعر ورسم ملامحها من خلال الكلمة وعلاقتها مع ما يحاورها من معانٍ متممة قدمها اللون بصورة أكثر وضوحاً وعمقاً.

وقال:

فــي حَيْــثُ لا مَرْتَــعُ البِــيضِ الرِّقــاقِ إذا أُصْــلِتْنَ جَــــذْبٌ ولا وِرْدُ القَتَــلِ ثَمَــدُ

مُستَــصَــحِبَاتٍّيةً قَــدَ طَــالَ مــا ضَمِنَــتْ لَكَ الخُطُــوبَ فأَوْفَــتْ بالّــذي تَعِــدُ

(1) الديوان، ج١، ص١٩٤. الخنا: الفحش في الكلام، الأنواء: العطايا الكثير، الحجب مفردها حجاب: ما يستتر مجلس الأمير.

ورُحْـــبَ صَـــدرٍ لـــو أنَّ الأرْضَ وَاسِـــعةٌ كَوُسْعِـــه لـــم يَضِـــقْ عـــنْ أهلِهَـــا بَلَـــدُ[1]

تتشكل البنية اللونية من الأبيض والأحمر، حيث السيف (البيض) بما يدل عليه مِنْ دلالـــة القطع والوضوح، ويشركه مع الأحمر بما يدل عليه مِنْ الدمِ والقتل في المعركة، وهذا في مجمله بنية لونية متلازمة في المعركة، وصورة الممدوح القوية الشجاعة تجسدت من خلال البنية اللونيّة (الأبيض والأحمر) وحياة الممدوح التي عاشها بين هذين اللونين، فالرسم بالكلمة هو الـــذي قـــدم المعنى الذي بناه الشاعر مِنْ خلال العلاقة بين الألوان، فبدأت الصورة كما يلحظ باللون الذي يدل على دور السيف وصاحبه في حياة الأمة.

وقال أيضا بمدحه:

حَلَفـــتُ بـــرَبِّ البِـــيضِ تَدْمَـــــى متُونهَـــا ورَبِّ القَنَـــــا المُنَـــدَّدِ والمُتَقَصِّـــــــدِ

لَقَد كـــــــفَّ سَيـــفُ الـــصامتـــيّ مُحَمَّـــدٍ تَـــــبَارِيحَ ثَـــــأرِ الـــصَّـــامِتِيّ مُحَمَّـــدِ[2]

يسعى الشاعر مِنْ وراء تشكيلات البنية اللونية في نسج هذه الـــصورة بـــين الأبـــيض (السيف) والأسمر (القنا) ليخرج لنا اللون الأحمر (تدمي متونها) ليدلل على أن الممدوح لم يتـــرك ثأره، وكف بسيفه تباريحه وهمه بقتل محمد بن حميد بن قحطبة الصامتي. فهذه البنية اللونية فـــي دلالتها قدمت صورة المعركة وقتل الخصم ويرى الدارس إن البنية اللونية كان أبو تمام يوظفهـــا أداة للمعنى الشعري الاستثنائي.

---

(1) الديوان، ج٢، ص١٢. البيض: السيوف. أصلتن: جرّدن من أغمادهن. ثمر: الماء القليل.

(2) المصدر نفسه، ح٢. ص٢٤. رب البيض: أي خالق السيوف. المنادد: المائل المنعطف. المتقصد: المتكسر.

وقال يمدح المعتصم بالله، ويركز على فتح عمورية

كَـــمْ أحـــرَزَتْ قُـــضُبُ الهنْـــدِيِّ مُـــصلَتَةً تَهتَـــزُّ مِـــنْ قُـــضُبٍ تَهتَـــزُّ فـــي كُثُـــبِ

بِـــيضٌ إذا انْـــصِيَتْ مِـــنْ حُجْبِهـــا رَجَعَـــتْ أحَـــقَ بـــالبيضِ أترَابـــاً مِـــنَ الحُجُـــبِ[1]

وتستمرّ بنية التضاد في توظيف اللون الأبيض ليدل على معنيين مختلفين هما (السيف) و (المرأة) إذ يبرز اللون الأبيض وقد اكتسب نوعا من الحركة ساهم في تعمق المعنـــى (البـــيض) السيوف للمقاتلة و(البيض) النساء السبايا، ويقول إذا نظرن فأدرن عيونهن إلـــى الـــصبا واللهـــو سمرن وخلبن العقول فكأنهن بعيونهن كؤوس خمر. هذه البنية اللونية جاءت لتقدم دور اللون فـــي تكوين المعنى وتوصل الفكرة والمعنى الكلي للمتلقي.

مما تقدم نجد أن البنية اللونية في شعر المدح عند أبي تمام قد أقامها في إطـــار المعنـــى الكلي للنص، ونجد أيضا أن سيطرة اللونين الأبيض والأسود على هذه البنية قد كان له ما يبـــرره حيث الدلالة التي كان يحملها اللون الأبيض وهي دلالة النصر والكرم، والعطاء والجمال وكل ما له علاقة بهذا جعلت هذا اللون له الحضور القوي من خلال علاقته مع العناصر الأخرى للمكـــان والزمان، وبالنسبة إلى اللون الأسود وبما يدل عليه من معنى للهزيمة والشؤوم وما يتعلق بـــذلك من معانٍ قد جعل هذا اللون وما له مِنْ علاقة مع عناصر أخرى في المكان والزمان هـــو اللـــون الذي تضاد مع الأبيض. ولكن هذه الدلالة كما ذكرت الدراسة كانت تضاد التكامل وليس الاختلاف وليس هذا فقط، بل أن حضور الألوان الأخرى بمجملها كان يأتي في إطار البنية اللونية التي تقدم المعنى الكلي للوحة الشعريّة والموقف الشعري، ولم يكن هذا مجرّداً في بنيته بل هـــو بنيـــة لهـــا

(1) الديوان، ج٢، ص ٧٢ . كثب: جمع كثيب، من الرمل، انتضيت: سلّت، حجبها:: أغمادها.

علاقتها بقدرة الشاعر على توظيف اللوحة الفنيّة اللونيّة وكذلك دور البيئة التي عاشـــها الـــشاعر، وهذا ما يفسّر حضور هذه البنية اللونية في شعر المدح وغيره عند أبي تمام كما سيتـــضح فيمـــا تبقى.

بنية اللون في الرثاء

يمثل شعر الرثاء عند ابي تمام المسافة الثانية من حيث الكم بعد شعر المدح، وقد وجـــدت الدراسة أن البنية اللونية في هذا الموضوع الشعري لا تختلف عن سابقتها في شعر المـــدح فـــي الجوانب الفنية التي يمثلها أبو تمام بل الاختلاف ينحصر في طبيعة الموضوع وهـــو الرثـــاء إذ يصبح للون في هذا الجانب خصوصية الدلالة والتحول في التوظيف وهذا ما ستشير إليه الدراسة من خلال تحليلها للبنية اللونية في شعر الرثاء ومن خلال ذلك:

قال يرثي:

وقَدْ كانَـــتْ اَلبـــيضُ المـــآثيرُ فـــي الـــوَغَىَ بَواتِـــــرَ فهْـــــيَ الآنَ مـــــن بَعْـــــدهِ بُتْـــرُ

أمِـــنْ بَعْـــدِ طَـــــيِّ الحادِثـــات مُحـــمَّداً يكُـــونُ لأِ ثوابِ النَّـــــــدَى أبـــداً نَـــشْـــرُ

إذا شَـــجَراتُ العُـــرْفِ جُـــذَّتْ أصُـــــولَها فَفِـــي أيِّ فَـــرْعٍ يَوجَـــدُ الـــوَرَقَ النَّـــضْرُ[1]

يبقى اللون في بنيته الممتدة عبر اللوحة الشعرية التي تدل على شجاعة المرثي في حياته وخلقه، إذ حل اللون الأخضر بصورة معاكسة للمألوف إذ ارتبط بالانقطاع، فيقول فلما قتل جذت وقطعت أصوله، فلم يبق له بعد ذهاب أصل. ويتبيَّن من هذا أن البنية اللونيّة التي شكلت اللوحـــة

---

(1) الديوان، ج٤، ص٨٣. المآثير: مفردها مأثور: الذي فيه الأثر وهو الفرندة أي جوهر السيف.
بُتر: مقطعة، وإنما أراد انقطاع البقية وقلة الخير.

الشعريّة والمكوّنة من (الأبيض، والأخضر) جاءت محمّلة بروح المعنى الذي يقصده الشاعر وهو أن موت محمد بن حميد الطائي قد جعل السيوف في أغمادها لا يستعملها أحدٌ وأنّ الكرم من بعده قد انحنى، بل إنّ شجرات العُرف قد جذت ويبست، وهذا دلالة على كرم الممـــدوح وشـــجاعته. ولعلّ هذا المعنى وما يمكن تأويله أيضاً من معانٍ هو ما تقدمه اللوحة الفنيّة اللونيّة التي بناها أبو تمام تعبيراً عن المعنى.

وقال يرثي:

فَـــــتًى كُـــانَ شَـــرْباً لِلعُفَـــاةِ ومرْتَعَـــا فأصْـــبَحَ للهنْديَّـــةِ البِيـــــــــــضِ مَرْتَعـــاً

فَتىً كُلَّما ارتـــــادَ الـــشُّجَاعُ مِـــنَ الـــرَّدَى مَقَرّاً غـــدَاةَ المَـــأْزَقِ ارتـــــادَ مَـــصْـــرَعا

إذا سَاءَ يَـــوْمٌ فـــي الكَـــــريهةِ مَـــنْظَراً تَصَـــدّاهُ عِلْمـــاً أنْ سَيَحـــسُـــنُ مَـــسْـمَعا[1]

لقد اقترنت بنية اللون الأبيض ودلالتها عند أبي تمام بالسيف وبما تحمل هذه البنية أيـــضاً من معاني لها علاقة بالحرب والقتل والانتصار ففي هذه اللوحة الفتى لا يهاب الموت، بـــل هـــو يطلبه لأنه شجاع وهنا يصبح السيف ولونه الأبيض وبما يشيعه هذا اللون مِنْ علاقـــة مـــع الـــدم الأحمر والقتل هو مرتع الحياة الممتدة لهذا المرثي وهي حياة مقسومة بين القتال والموت.

---

(1) الديوان، ج٤، ص١٠٠. العفاة: طالبوا المعروف.
المرتع: مكان الرتع، أي الخصب والتنعم والمرح.

وقال يرثي:

إن طالَ يومُكَ في الوَغى فلقَدْ تُـــرَى ... فيـــهِ ويَـــومُ الهَـــامِ منـــكَ طويـــلُ

فَستذكُرُ الخَيلُ انـصِلاتَكَ فـي الـسِّـرَى ... والقَفْـــرُ مَغـــروفٌ والـــرَّدَى مَجْهُـــولُ

وتُفَلِّـــلُ الأحَـــسابُ بَعْـدَكَ والنُّهَـــى ... والبيـــضُ مُلْـــسٌ مـــا بِهِـــنَّ فُـــلُولُ

مَـــنْ ذَا يُحَـــدِّثُ بالبَقـــاءِ ضَمِيـــره ... هَيْهـــات أنـتَ علـــى الفَـــناءِ دَلِـــيلُ

كَمْ مَشْـــهَدٍ قَـدْ جَـدَّدَتْهُ لـكَ العُـــلا ... وكأنَّـــــه بـــــالأمسِ وهْـــوُ مُحِيـــلُ

وكتيبَـــــةٍ كُتِبـــتْ لهـــا أروَحُهـــا ... واليـــومَ أحمـــرُ مـــن دَمٍ مـــصقُولُ

مـــا شَـــكَّ أثبَـــتُهمْ يَقينـــاً أنَّـــه ... لِلمَوْتِ في قَـبْضِ النُّفـوسِ رَسُـــولُ(1)

وفي إطار البنية اللونيّة عند أبي تمام فإنه قد ربط في لوحاته اللون الأبيض الذي حمل معاني متناقضة من صفاء ونقاء وموت وقتل إلى انتصار وبهجة. وهنا تأتي بنية اللوحة اللونيّة مستخدمة الأبيض (السيف) مِنْ خلال لونه وتنمو هذه اللوحة لتنتهي باللون الأحمر (القتل) الذي سبّبه اللون الأبيض (السيف). وبهذا تصبح البنية اللونية النامية هي المسيطرة على اللوحة، ولم يتأتَ هذا إلا مِنْ شاعر وظفَ الألوان في إطار مدلولها العام. لكنه أضفى عليها رؤية العلاقة الحتمية بين السيف والموت أي بين الأبيض والأحمر فعندما يتحول الأبيض إلى الأحمر لا بدّ أن يكون هناك تحولٌ في طبيعة الحياة أي الانتقال إلى الموت وهذه حتمية الحياة بالنسبة إلى الإنسان.

(1) الديوان، ج٤، ص١٠٣

وقال يرثي:

تـــردَّى ثِيَـــابَ المَـــوْتِ حُمْـــــراً فَمـــا أتـــى لها الليلُ إلاَّ وهْـــيَ مِـــنْ سُـــنْدُسٍ خُـــضْـــرُ

كـــأنَّ بَنِـــــي نَبْـــهَانَ يـــومَ وَفاتِـــه نُجومُ سَماءٍ خَـــرَّ مِنْ بَيْـــنِهـــا البَـــــدْرُ

يُعَـــزّونَ عـــن ثَـــاوٍ تُعَـــــزّى بـــه الطُّـــى ويَبكـــي عليـــهِ الجـــــودُ والبأسُ والشّعْرُ

وأنَّـــى لهُـــمْ صَـــبْرٌ علَيـــه وقَـــدْ مَـــضَـــى إلى المَوْتِ حتَّـــى استُـــشهِدَا هـــوَ والـــصَّبْرُ[1]

تأتي بنية اللون في هذه الأبيات متحوّلة مِنْ خلال الزمن، فاللون الأحمر الذي تبـدأ بـه البنية اللونيّة يتحوّل مِنْ خلال اللون الأسود / الليل إلى سندس خضر لتبني المعنى الشعري الـذي يأتي مِنْ المعنى الديني للون/فاللون الأحمر لون الدم/الموت/هو الشهادة والليل هو مرور الـزمن وتقلبه والسندس الأخضر هو ما يلبسه الشهيد في الجنة. وهنا يبني الشاعر صورة المرثي وكفايته مِنْ خلال بنية اللون ودلالته في المفهوم الديني عند المسلمين.

ومما يلاحظ أن اللون في بنيته السابقة وعلاقة بأجزاء البنية مع بعضها بعضاً، هي التـي قدمت ما في ذهن الشاعر من معنى تجاه المرثي، وليس هذا فقط فقد امتدّ اللون لـيعكس مكانـة المرثي في قومه فصورة النجوم ولونها الأبيض في السماء ولونه الأزرق، قد خرّ منهـا (البـدر) بلونه الأبيض الأكثر وضوحاً من لون النجم، ممـا يـدل علـى موقـع المرثـي مِـنْ قومـه. كلُّ هذا جاء في إطار البنية اللونيّة التي بناها أبو تمام في رثائه لمحمد بن حميد الطائي. فتجـاوز

(1) الديوان، ج٤، ص٨١. أتى: ويروى وجاء وهي أجود.

الألوان الأحمر، الأسود، الأخضر، الأبيض، الأزرق لون السماء، كلّ هذا خلق المعنى الشعري مِنْ خلال بنية للون. التي كونت اللوحة الشعريّة.

وقال يرثي:

بِنَفسي مَنْ خَطَّتْ رَبيعةُ لَحْدَهُ ولازَالَ مُهَتَّزَ الرُّبَا غَيرَ هامِدِ

أقَامَ بِهِ مَنْ حَيَّ بَكْرِ بنِ وائلٍ هنيَّ النَّدى مُخْضَرَّ إثْرَ المَواعِدِ

فماذا حَوَتْ أكفانُه من شَمائل مَناهِلَ أعدادٍ عِذَابَ المَوارِدِ

خَلائِقُ كانَتْ كالثُّغُورِ تُخَرِّمَتْ وكانَ عليها واقِفاً كالمُجَاهِدِ

فكَمْ غالَ ذَاكَ التُّربِ لي ولمِغْشَرِي وللناسِ طُرّاً من طَرِيفٍ وتَالِدِ[1]

في هذه اللوحة اللونية التي تشكّلت مِنْ اللون الأخضر وعلاقته مع المكان وترابه، إذ صورة اللحد داخل التراب لم تكن هامدةً بل لها حضورها (الأخضر) هذا التمازج اللوني ذو أثر نفسي عميق، دافع للتفاؤل، فاللحد (السواد والظلمة) أشرق وأخضرّ وندى، ومن خلال هذه البنية اللونية، للتراب والأخضرار، يكون الشاعر الصورة ليرسل معان تدل على أخلاق ساكن القبر التي حواها وحافظ عليها. لقد شكل هذا تحوّلاً نفسيّاً لصورة المرثي وذلك من خلال ما أضفاه الشاعر من لوحة فنيّة ملّونة بالوان الحياة لا الموت فاللون الأخضر هو لون البقاء والخلود حتى في الجنة ولعل هذا لم يأت إلا توظيفاً للعلاقات اللونية في اللوحة في إطار وعي الشاعر لهذه العلاقات ودلالتها.

---

(1) الديوان، ج٤، ص٧٠. الهنيء: السائغ، الذي يأتي بلا مشقة.

وقال يرثي:

أإدريسُ ضَـــــاعَ المَجْـــدُ بعـدكَ كلّـــه ... ورأي الـــذي يَـــــرجوه بعـدكَ أضَـــــيَعُ

وغُودِرَ وَجْـهُ العُـرفِ أســـــوَدَ بَعْـــدمَا ... يَـــرَى وكأنّـــــــهُ كَعَـــــابٌ تَـــصَنَّـــعُ

وأصْبَحـــــــتِ الأحـــــزَانُ لا لِمَـــــــبَرَّةٍ ... تَـــسـلَّمُ شَـــــزْراً والمَعَـــالي تُـــوَدِّعُ

وضَـــلَّ بِـــكَ المُرْتَـــادُ مِـــنْ حيـــثُ يَهتـــدِي ... وضَـــرَّتْ بِـــكَ الأيـــامَ مِـــنْ حيـــثُ تَنفَـــعُ[1]

تأتي بنية اللون مشكّلة مِنْ اللون الأسود وعلاقة هذا اللون بما حوله من مكونـــات ماديـــة ومعنوية، فالمرثي بموته قد تحوّل العُرْف إلى سواد، ولعل هذا المعنى ودلالته جاءت فـــي إطـــار البنية الجميلة التي تشكلت من العبارة (**وغُودِرَ وَجْهُ العُرْفِ أســـوَدَ**) بما في هذا مـــن تجـــسيد للتحول والحركة التي يمكن لنا تصورها ورسمها لهذه الصورة اللونيّة المعبّرة التي حملت الجانب النفسي المادي في تحول طبيعة الواقع بسبب موت هذا الرجل.

وقال يرثي:

تَـــــذكَّرْتُ خُـــــضْرَةَ ذَاكَ الزَّمَـــــانِ ... لَدَيْـــــــهِ وعُمْـــــرانُ ذاك الفِنَـــــاءِ

وزُوَّارُه لِلعَطايَـــــــا حُـــــــضُـورٌ ... كـــــأنَّ حُـــــضُـورَهُـمُ للعطـــــاءِ

وإذْ عِلْـــــمُ مَجْلِـــــسِـــه مَـــــوْرِدٌ ... زُلالٌ لِـتلكَ العُقُولِ الظِّماءِ

(1) الديوان، ج٤، ص٩٢. الكعاب: الجارية البارزة النهد. تصنع: أي تتصنع التزيين وتتحلى.

تَحُـــــــــولُ الـــــــــــسكينةُ دُونَ الأذَى بـــــــهِ والمُـــــــــرُوَّةُ دون المِـــــــــرَاءِ[1]

في هذه اللوحة الفنية اللونيّة التي بنيت من خلال الاسترجاع والتـذكّر لمـا كـان عليـه المرثي، قدّم أبو تمام صورة الزمن وهي صورة معنويّة مِنْ خلال بنية اللون "الأخضر" وما يـدلُّ عليه هذا اللون من حياة ونماء وعطاء فلون الزمان أخضر، هذه الصورة اللونيّة التجسيديّة لواقـع قد انتهى مع موت المرثي تعطي المتلقي مساحة واسعة لاستحضار حالة المرثي وزمنـه الـذي عاشه، حيث كان هذا الزمن عامراً بالعطايا والحاضرين، والمجالس التي يردها الناس، كلّ هـذا جسّده أبو تمام في صورة الزمن التي لونها بالأخضر مستثمراً طبيعة الحدث (الموت) وانعكاسـه على حياة الناس وتحولها بعد هذا الحدث وامتدادات أثر المجتمع.

بنية اللون في موضوعات أخرى:

يقصد بالموضوعات الأخرى كل ما قيل من لوحات لونيـة خـارج موضـوعي المـدح والرثاء، حيث هي قليلة العدد لما دفع الدارس إلى وضعها على صعيد واحد كنماذج تقـدم البنيـة اللونية في موضوعات شتى وتؤكد منهجية أبي تمام ومنها

في قصيدة يهجو بها نفسه:

حتـــى أتتنـــي فتـــاةٌ بـــضَّةٌ خَـــرَدٌ حـــوراءُ تَرفِـــلُ فـــي الميـــسِّى والـــسُّخُبِ

خُمـــصَانةٌ طفلـــةٌ بيـــضاءُ آنـــسَةٌ كأنهـــا فِـــضَّةٌ تَختـــالُ فـــي ذهـــبِ[2]

---

(1) الديوان، ج٤، ص٢٦.

(2)المصدر نفسه، ج٤، ص ٦٢٠

في هذه اللوحة اللونيّة تأتي صورة المرأة مبنيه في إطار اللون وحركته وأثرها فيما حولها مِنْ مكونات جماليّة، فهذه الفتاة في صورتها صغيرة السّن، عيونها حـــوراء، ترتـــدي الملابـــس الشفافة الجميلة، بيضاء اللون فهي كالفضّة بلونها وقد اختلطت بالذهب، هذه الألوان التي حـــشدها أبو تمام ونسّقها في إطار الجمال المادي والمعنوي، جعلت هذه الفتاة، مطلباً لكل إنسان، وجعلـــت صورتها منحوته مِنْ مكونات لونية تحمل المعنى الذي كان في ذهن الشاعر الرّسام، الذي رســـم هذه الصورة التي يمكن للفنان أن يرسمها بريشته وأن يحولها إلى لوحة جماليـــة عاليـــة المعنـــى والقيمة فالبنية اللونية صنعت الصورة من خلال اللون وعلاقة هذا اللون مع الذات من جانب آخر مما جعل اللون يبني السياق الذي قيلت فيه القصيدة ويساهم في صناعة اللوحة.

وقال يعاتب:

مـــا اســـوَدَّ حتَّـــى ابـــيَضَّ كـــالكَرْمِ الـــذى لم يَـــأْنِ حتَّـــى جِـــئَ كَيْمـــا يُقْطَفَـــا

لمّا تَفَوّقَـــتِ الخُطُـــوبُ سَوَادُهـــا بِبيَاضِـــها عَبِثَـــتْ بـــهِ فتَفَـــوّقَـــا[1]

بنى أبو تمام هذه اللوحة الفنيّة اللونيّة في إطار بنية لونية تتداخل فيما بينها لتقدم المعنـــى الكلي للصورة فالتضادية المطلقة بين الأسود والأبيض جاءت لتقدم حيـــاة الإنـــسان فـــي شـــبابه وكهولته، فاللون الأسود بدلالته على الشباب من خلال لون الشعر واللون الأبيض بدلالتـــه علـــى الشيب هما طرفا الحياة الإنسانية، ولكن هذه البنية اللونية جاءت تعبيراً عن عمق المأساة الإنسانية فالخطوب والاحداث هي التي تداخلت وهي التي جعلت الأسود ابيض، وعبثت بحياة هذا الإنسان، ولعل كلمة التفويف بما تدل عليه مِنْ دقة في الصنع والإتقان جاء بها أبو تمام لتعبّر عن عمق ما

(1) الديوان، ج٤، ص٤٧١. لم يأن: لم يدرك، تفوقت: تخططت، عبثت به: لعبت به.

حدث وحوّل الحياة من سواد (شباب) إلى بياض (موت) فاللوحة اللونيّة وما اشتملت عليّه من ألوان ونماذج بين هذه الألوان كونت المعنى النفسي والمادي لحياة الإنسان ليس هذا الموقف فقط بل في كل موقف مشابه.

وقال يفخر:

خمريةٌ حمراءُ تَحسَبُها صُبغتْ بحمرةِ خَمرَةِ العِنَبِ

تغشى بياضَ يَمِينِ شَارِبِها فَتَخَالُها بيمين مُختَضبِ[1]

هذه اللوحة التي رسمت بكلّ دقة من الألوان، حيث لون الخمرة الحمراء وقد صبغت بخمرة العنب واليد البيضاء التي كانت تحملها كانت تشكل معها صورة يد قد خضبت باللون الأحمر هذه البنية اللونيّة تعبر عن صورة جماليّة رسمها أبو تمام. حملت الإحساس البصري والنفسي لديه تجاه الخمرة وما شاهده من منظر دفعه إلى تفضيل اللون وحضوره في المكان، الذي يجب أن يكون فيه، حيث المتلقي يستطيع أن يقف على معالم هذه الصورة بكل تفاصيلها، ولو حاول رسام أن ينقلها إلى لوحة جداريه لكانت من أجمل اللوحات لونا ومعنى.

عارٍ من العوراء بَينَهُمُ كاسٍ من العلياءِ والحَسَبِ

ذَهَبَت بصفو الشُّكر راحتُهُ بالفضّةِ البيضاءِ والذَّهب[2]

---

(1) الديوان، ج٤، ص ٦١٦

(2) المصدر نفسه، ج٤، ص ٦١٧

وتستمر صورة الخمرة في إطار اللوحة اللونية في هذين البيتين حيث يمزج الشاعر بين لون الفضة والذهب معبراً عن المعنى الذي يحمله في داخله عندما شاهد الكأس بيد الشارب، حيث المعنى جاء من علاقة الألوان بعضها مع بعض وما ترتبط به هذه الألوان في وعي الذات الآخر.

وقال يفخـــر بقومه عند انصرافه من مصر:

يُـشَيِّـعه أبنـــاءُ مَـوتٍ إلـى الوَغَـــى يُشَـــيِّعهمْ صَبَـــرٌ يُشَيِّعـــه نَـصْـــرُ

كُمَـــاةٌ إذاَ ظَـــلَّ الكُمَـــاةُ بِمَعْـــــرَكٍ وأرمـــــاحُهمْ حُمْـــرٌ وألـــوانُهمْ صُـــفْرُ(١)

في مشهد الوداع هذا يقدّم أبو تمام المشهد الشعري من خلال لوحة لونية جسدت الـصفات التـي يتصف بها قومه، فقد مازج بين اللون الأحمر والأصفر، راسماً صورة لونية لقومه فالأحمر دلالة على الموت والقتل والأصفر دلالة على خوف العدو وفزعهم،ومما يلحظ فان بناء اللوحة اللونيّـة في كتابة المشهد هو الذي يبقى في ذهن المتلقي ويقدّم المعنى والمقصود هو قوة وشـجاعة مـن يظهر في هذه اللوحة متأهباً للحرب والمعركة يحمل بيده أدوات هذه الحرب بلونها ودلالتها.

وقـــال يعاتـــب:

أرِني حَلِـــيفاً للـصَّبَـــا جَـارى الـصَّبَـــا فـــي حَلْـــبَةِ الأَحـــــزانِ لـم يتفطَّـــرِ

أمَّـــا الـــذي فـــي جِسْمِـــه فسَـــلِ التي هَجَرَتْه وهْـــوَ مُواصِـــلٌ لـم يهجْـــرِ

صَفْراءُ صُـفْرَةَ صِحَّـــةٍ قَـــدْ ركَّـــبَتْ جُـــثْمانَهَ فـي ثَـوْبِ سُـــقْمٍ اصـفرِ(٢)

---

(1) الديوان، ج٤، ص٥٧٦.

(2) المصدر نفسه، ج٤، ص٤٥٠.

يقدِّم الشاعر الحالة النفسيّة التي يعيشها مِنْ خلال بنية لونيّة جاءت في البيت الأخير من المشهد حيث صبغ الصورة باللون الأصفر الذي غلّف إطار المعنى وبيَّن حالة المخاطب.

وقال يشكو تغير أخوانه:

وإساءَاتُ ذِي الإساءَةِ يُذْكِرْ نكَ يوماً إحسانَ ذِي الإحسانِ

كَثْرةُ الصَّفْرِ يمَنَةً وشِمَالاً أضعفَتْ في نفاسةِ العُقْيانِ! (1)

تأتي صورة الشكوى عند أبي تمام بلونها الأصفر الذي بناه بناءً متضاداً للدلالة على المعنى الذي يريده، فدلالة اللون الأصفر على كثرة الإساءة والنفاق عند أبي تمام ودلالة اللون الأصفر على الذهب ونفاسته عند الناس جعل أبا تمام يقدِّم لوحة لونيّة فيها لونان أصفران ولكن الأوّل يدل على الإساءة، والثاني يدل على النفاسة. ولعل ارتباط الذهب باللون الأصفر وكذلك الإساءة أضعفت قيمة هذا اللون كلٌّ هذا جاء في لوحة لونيّة متضادة في الدلالة على الرغم من الاشتراك باللون.

وقال يصف تعذر الرزق عليه بمصر:

تَرى الأرضَ تهتزُّ ارتياحاً لِوقْعِهِ كما ارتاحَت البكّرُ الهَدِيُّ إلى البَعْل

فجادَ دِمَشْقاً كلَّها جُودَ أهلِها بأنفُسِهِمْ عندَ الكَريهة والبَذْلِ

سَقاهَمْ فما أسقاهُمُ في لظَى الوَغَى لبيضٍ صَقِيحِ الهِنْدِ والسُّمُرِ الذُّبْلِ

(1) الديوان، ج٤، ص٤٣٥. العقيان: الذهب.

فلـــم يُبْـــقِ مَـــــنِ أرْضِ البِقـــاعَيْن بُقعَـــة وجَـــادَ قُـــــرَى الجَـــوْلانِ بالمـــسْبَل الوَبْـــلِ[1]

البنية اللونيّة في هذا المشهد الشعري جاءت تعبيراً عن الحياة الهنيئة والاســتقرار الــذي تعيشه البلاد التي ورد ذكرها في الأبيات وهي بلاد الشام فالبنية اللونية التي تشكّلت من الأبــيض (السيف) والأسمر (الرمح) جاءت تعبيراً عن القوّة والسؤدد في هذه البلاد وفقدانهما فــي مــصر، حيث الأبيات قالها وهو في مصر، فصورة الأرض وفرحها كما تفرح البكر إلى البعل سببه القوّة والعزّ والخير الوفير، وهذا جاء في البيت الثالث الذي اشتمل على البنية اللونيّة المتكاملــة بــين السيف (الأبيض) والرمح (الأسمر) فالبنية الثانية هي بنية تكاملية قدمت الصورة الكليّــة للمعنــى وعبرت عن الجانب المادي والجانب المعنوي في حياة الإنسان.

وقـــال في المطر:

حَمَـــادِ مِـــنْ نـــوءٍ لـــه حَمَـــادِ فـــي نـــاحِرَاتِ الـــشَّهرِ لا الـــدَّادِ

أطلَـــقَ مِـــنْ ضَـــرٍّ ومِـــنْ تَـــوَادِ فَجـــاءَ يَحـــدوُها فَـــنَعمَ الحَـــادِي

سَـــــاريةُ مُـــــسنِحَة القِيَـــــاد مـــــسودّةٌ مُبـــــضّة الأيـــــادي

شَـــــهادةُ نـــــوَّامةٌ بالَـــــوادِي كـــــثيرةَ التَّعـــــريسِ بالوِهَـــــادِ[2]

وفي لوحة المطر يبقى اللون وبنيته هو المسيطر على صورة المعنى وكلتيــه، فاللونــان الأبيض والأسود وما بينهما مِنْ علاقة تضاد شكلا صورة المطر، فصورة الغيم بلونــه الأســود صورة مرعبة ومخيفة ولكن ما يتركه هذا الغيم المطر، وما يعطي الأرض مــن نبــات وجمــال

(1) الديوان، ج٤، ص٥٢١. لظى: نار. صفيح النهد: السيوف. السمر الذبل: الرماح الصلبة.

(2) المصدر نفسه، ج٤، ص ٥١٢.

يصبح اللون الأبيض كناية عن العطاء. هو الذي يأخذه الناس وهذا ما قدمته بنية اللون التـضاديّة في البيت (الثالث) ... سَارِيةٌ مسمّحةٌ ...

وقال في المـــــطر:

لمّـــا سَـــرَتْ فـــي حاجـــةِ الـــبِلادِ ولَحِـــــقَ الأعجَـــــازُ بـــــالهَوادي

فـــــاختلطَ الـــــسَّوادُ بالـــــسَّوادِ أظفـــــرت الثَّـــــرىَ بمـــــا يُغَـــــادي

فَـــــرويَتْ هَاماتُـــــه الـــــصَّوادى كـــــمْ حَمَلَـــــتْ لِمُقْتِـــــرٍ مِـــــنْ زَادِ[1]

وما يؤكد ما ذهبت إليه اللوحة السابقة، في المطر وعلاقة اللون وبنيته بـالمعنى الكلـي للمشهد الشعري. حيث بنية اللون الأسود الذي دلّ على صورة المطر وما يتركه مِنْ غبار وحركة في المكان إذ يختلط لون الأرض وسوادها بالمطر، هذا المشهد اللوني الذي عبّر عنه أبـو تمـام بقوله (فاختلط السواد بالسّواد) قدم المعنى الذي يريده، وهو أن الأرض قد رويت من الماء وسقت كل ما كان صادياً، حيث أصبحت الأرض بلونها الأسود خصبة وفيها كلّ الألوان التي تنبتها. هذه اللوحة اللونيّة هي التي اشتملت المعنى الكلي وقدمته للمتلقي، وسجّلت صورة المكان ورسمته مِنْ خلال الكلمة التي يمكن تحويلُها لوحةً ورقية مرسومة بألوان تستقيها مِـنْ اللوحـة الكلاميّـة أو الشعريّة.

(1) الديوان، ج٤، ص٥١٣.

الخاتمة:

وبعد فقد كشفت الدراسة عن مدى تغلغل الظاهرة اللونية في شعر أبي تمام فبعد تتبع اللون في شعره تبين أن اللون قد أعطى دورا في التشكيل الشعري وشكل ركناً أساسياً في بيان العديد من المعاني الشعرية.

وقد شكلت الألوان لوحات مضيئة لشخصية أبي تمام بما حملته من توافق تجاه الحياة فقد استغل اللونين: الأبيض والأسود ليقرب لنا لشخصيته وملامح البيئة التي عاشها وساهمت في تشكيل رؤيته للون ودلالته.

وتبين الدراسة أن ظاهرة اللون في شعر أبي تمام قد أظهرت في خطوطها الرئيسية قدرة الشاعر على استغلال دلالات هذه الألوان ومعانيها في تشكيل البعد الدلالي، في إطار الموضوع الشعري، ولا سيما الموضوعات الثلاثة التي قدمتها الدراسة ووجدت أن اللون قد تكثف وجوده فيها فقد شكل اللون عنصراً من عناصر المعنى الشعري الذي قدمه الشاعر من خلال السيف أو غيره وهذا يتعلق بالبعد النفسي الذي يعكسه اللون. وبهذا يكون الشاعر قد تنبه لطبيعة الألوان التي استخدمها في تشكيل البنية اللونية.

وتبين للباحث أن المصادر اللونية التي استقى منها الشاعر ألوانه قد تنوعت وتعددت وهي مصادر استفادها من الطبيعة، التي يعيشها كلٌ يوم ويستشعر قيمتها وأهميتها ومن خلال تنقله من مكان لآخر، فأبو تمام جمع لون الطبيعة بمصادره ومرجعيته، مما يبين الدور البارز للبيئة التي عاشها من خلال ظاهرة اللون في شعره.

ويرى الدراس أن هناك ظواهر إبداعية في توظيف أبي تمام لألوانه، مما طبعها بطابع الجمالية والفنية في الصياغة الشعرية، ومن هذه الظواهر ثنائية اللون الأبيض والأسود، وهي بنية التضاد تكاملية كما تبين عبر دلالات متعددة داخل السياق الواحد، إذ تقدم هذه الدلالات صورة واضحة ناضجة بألوانها المكتملة، وكما بين الدارس أن بنية اللون الأبيض ودلالته صاغها أبو تمام لتتوافق والجانب النفسي والدلالي وهذا يصدق أيضاً على باقي الألوان وبنائها الفني مع الصورة المحيطة وعناصرها اللونية.

وتبين للباحث أيضاً أن البيئة التي نشأ فيها أبو تمام لعبت دوراً بارزاً في طبيعة التوظيف اللوني الذي قدمه الشاعر، وفي طبيعة الألوان التي عمد إلى توظيفها وانتقائها، إذ برز فيها اللونان الأبيض والأسود أكثر من غيرهما وقد بين الدارس سبب ذلك في مكانه من الدراسة.

وترى هذه الدراسة أنّ يتجه الباحثون إلى التعمق والتوسع في دراسة ظاهرة اللون وبنيتها في الشعر العربي لإعطائه ما يستحق من البعد الدلالي، والتفسير المنطقي اللذين يساعدان في الحكم على جمالية الفن الشعري إذ التشكيلات اللونية قد باتت شاهدا على حياة ذلك الإنسان وعصره. كما هي في كل عصر وزمن من حياة الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- القرآن الكريم.
- ابن الأثير، المثل السائر في أدب لكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩، ج١.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، ديوان ابن المعتز، :دار صادر، بيروت : ١٩٧٠.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٩.
- ابن سيدة، علي بن إسماعيل الأندلسي (ت ٤٥٨). المخصص. دار الفكر: بيروت، (د.ط)، ج١، ١٩٧٨م.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق، عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- ابن فارس، احمد (ت ٣٩٥ه). مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الدار الإسلامية، (د.ت)، مادة "لون".
- ابن فارس، الصاحبي، فقة اللغة، مكتبة المعارف، بيروت ، ط ٢، ١٩٩٣.
- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الانصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

- ابن هذيل الأندلسي، علي بن عبد الرحمن. حلية الفرسان وشعار الشجعان. مؤسسة الانتشار العربي: بيروت، (د.ط)، ١٩٩٧.
- أبو البقاء الكفوري، **الكليات**، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٢.
- أبو تمام، ديوان شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف،ط٣، مصر، ١٩٦٥.
- أبو حجر، آمنه ، المعجم الجغرافي ط١، دار أسامه للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الثقافة ، بيروت، ط٤، ١٩٧٨.
- أعيان الشيعة. الإمام السيد محسن الأمين. حققه وأخرجه ولده حسن الأمين، ج٤، ص٣٩٠، دار التعارف للمطبوعات. بيروت. ١٩٨٦.
- إفريحة، أنيس :**أوغاريت ملاحم واساطير في رأس شعراء**، بيروت، دار المنار،1980 .
- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج١، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.
- الآمدي، الموازنة. حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد. مركز السعادة، مصر. ط٣، ١٩٥٩
- أندلسي، أبو حيان: تفسير البحر المحيط، دار الفكر، بيروت، ط٢، ج ١٩٨٣.
- برنس، جيرالد: المصطلح السردي "معجم مصطلحات" ترجمة، خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣.

- تاريخ الأدب العربي، كارل بركلمان، نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ١٩٦١، الجزء الثاني، ص٧١.
- تهانوي، عمر، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الشروق،١٩٦٣.
- جاحظ، أبو عمرو، البيان والتبيين، ط٣، دار المشرق، ج١، ١٩٧٥.
- جرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة ، القاهرة، ١٩٧٦.
- جرير، الديوان شرحه مهدي محمد ناصر الين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،1995 .
- خطيب الإسكافي، كتاب مبادئ اللغة، ط١، ١٩٨٥.
- خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للطباعة والنشرد القاهرة.١٩٨١.
- دائرة المعارف الإسلامية، شركت انتشارات جهان، تهران، ١٩٣٣. م١، ص٣٢٠.
- ذو الرمة، **الديوان**، شرح له احمد حسن بسح، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٩٥.
- زوزني، حسين بن أحمد شرح المعلقات السبع، حققه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية ٢٠٠٣.
- صولي، ابراهيم بن العباس، أخبار أبو تمام ، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
- عبد الرحمن بم محمد بن خلدون ولي الدين، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، ج١، ٧٣٢-٨٠٨ه.
- عطا، محمد، أبو تمام: دراسة فنية ونفسية لمحمد عطا، ط الدار القومية للطباعة والنشر.

- فرزدق، أبو فراس همام بن غالب التميمي، ت(١١٠ه)ديوان الفرزدق ، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧.
- فيروز آبادي: القاموس المحيط مادة (حمر)، ط٢.
- قيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.** حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل للنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٧٢.
- كلبي، ابن السائب هشام بن محمد: كتاب الأصنام، تحقيق محمد عبد القادر، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٣.
- مسعودي، أبو حسن علي بن حسين، أخبار زمان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٨٠.
- مسعودي، مروج الذهب، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، م٤، دارئرة المعارف الإسلامية ١، ١٩٧٣، ص٣٢٠
- نمري، الحسين بن علي (ت ٣٨٥هـ). الملمع: تحقيق: وجيه أحمد السطان، مجمع اللغة العربية: دمشق، (د.ط)، ١٩٧٦م.
- هدى، لوشن نور ، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، دار المشرق العربي، بيروت، ١٩٨٠.
- وهابي، عبد الرحيم، لقراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١١.
- يوسف توني، معجم المصطلحات الجغرافية، دار الفكر العربي، ١٩٧٧

- يوسف، ماجد. مرايا قوس قزح، اضاءات في الفن التشكيلي، مكتبة الشهاب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.

المراجع:

- أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، **أساس البلاغة** المكتبة العصرية، صيدا: ٢٠٠٣.
- أبو تمام، ديوان علي شلق، دار مكتبة الهلال–بيروت، ٢٠٠٦.
- أبو صفية، جاسر خليل: الدقة العلمية في مسميات الألوان في اللغة العربية، بحث قدم في المؤتمر العلمي الأول حول الكتابة العلمية باللغة العربية، بنغازي، ١٩٩٠.
- أبو عون، أمل، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٨.
- أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار المكشوف، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٢.
- أرسطو طاليس. فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، ط١، ١٩٧٣.
- أرسطو طاليس، السياسة: مع مقدمة في علم السياسة منذ الثورة الفرنسية حتى العصر الحديث، الفاخرية، الرياض : ١٩٨٠.
- أرسطو. سر الأسرار أو السياسة و الفراسة في تدبير الرئاسة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤.
- آل سعيد، شاكر حسن. دراسات تأمليه. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٨٨.
- أمين، محسن، أعيان الشيعة، رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠.
- أنيس، إبراهيم وآخرون. المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، ط٢، (د.ت).
- بروسوي، تنوير الأذهان من تفسير روح البيان ، تحقيق محمد علي الصابوني، دار الكتب العلمية،١٩٨٣.

- بهنسي، عفيف. أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، دار الوليد: دمشق، ١٩٩٦.
- تحتاني، أحمد، شرح الشمسية، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤.
- جبري، شفيق: لغة الألوان، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٦٧.
- جرمان، كلود، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى، دار الكتب العلمية، بيروت ، ٢٠٠٢.
- حسين، طه، لسان العرب:حديث الشعر والنثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.
- حلي، صفي الدين، ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت ، ١٩٧٠ .
- الحمداني، سالم، مذاهب الأدب الغربي، ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، العراق، جامعة الموصل، ١٩٨٩، ص١٠.
- حمودة، محمد ، ومحمد علي شمس الدين. أميرال الطيور، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٨.
- حمودة، محمد. الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب. ١٩٩٦.
- خطيب، احمد شفيق. الموسوعة العلمية الميسرة. مكتبة لبنان: بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.
- خليفة، عبد الكريم: الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني سنة ١١- ١٩٨٧).
- ديرمية، ميشال. الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني: بيروت، ط٣، ١٩٨٨.
- ربابعه، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، جرش للبحوث والدراسات، م٢، ع٢، ١٩٩٨.
- رباعي، عبد القادر، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان الأردن، ٢٠٩.

- ربيعي، شوكت. الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،(د.ت).
- سوسي ، أبي الطيب مولود السريري، معجم الأصوليين: يحتوى على علماء أصول الفقه و أصحاب الآراء فيه و المؤلفين فيه دار الكتب العلمية، بيروت : ٢٠٠٢.
- شكري، عبد الوهاب :**الإضاءة المسرحية**، القاهرة :الهيئة المصرية للكتاب،1985
- شلق، علي، أبو تمام، دار مكتبة الهلال – بيروت.
- صالح، قاسم حسين: سيكولوجية إدراك اللون والشكل، العراق، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
- ظاهر، فارس متري. الضوء واللون. دار القلم: بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- عبد الباقي، محمد فؤاد ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٧٨، هـ.
- عبد الحميد، مروة عزت. جماليات التكوين في فن التصوير، مكتبة مدبولي، القاهرة، ببليوجرافيا. ٢٠٠٨.
- عبد الرحمن بن محمد خلدون ولي الدين، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، ج١، ٧٣٢-٨٠٨ه.
- عبد الفتاح، رياض :**التكوين في الفنون التشكيلية**، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٧.
- عبيد، كلود. جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١.
- عجينة، محمد :**موسوعة أساطير العرب**، دار الفكر العربي،ط٣، ١٩٩٤.

- عصفور، جابر أحمد: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، (١٩٧٣).
- عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، دار الفكر العربي، ط،٢ ١٩٨٩.
- عمر، أحمد مختار :**اللغة واللون**، دار المعارف، القاهرةط١، ١٩٧١ .
- عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥.
- عياد، شكري محمد ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاهرة، المكتبة العربية، ١٩٦٧.
- عيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠.
- غربال، محمد شفيق وآخرون. الموسوعة العربية الميسرة. دار الجبل: بيروت، ط٢، مجلد٤، ٢٠٠١.
- فضل، صلاح ، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، ١٩٨٥ منشورات دار الافاق الجديدة.
- كردي، عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٩.
- مبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية لمحمد المبارك، دار الفكر، بيروت، ١٩٩١.
- مدبك، ج.الرسام الهولندي فنسان فان غوغ: موسوعة الفنون التشكيلية، دار الراتب الجامعية، بيروت، ١٩٩٦.
- مصطفى، عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي: القاهرة، ١٩٩٩.

- مصطفى، فائق، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، الموصل – العراق، نشر مديرية، دار الكتب للطباعه والنشر، ط١، ١٩٨٩.
- مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- مكاوي ، عبد الغفار، أرسطو، دعوة للفلسفة، دار التنوير، بيروت، ط٣، ١٩٨٧.
- ناتان نوبلر. حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة خليل فخري، المؤسسة العربية للدراسات١٩٩٢.
- ويليك، رينه، نظرية الأدب، أوستن وارن ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، سوريا، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢.

الرسائل الجامعية:

- عليمات، يوسف: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، اربد – الأردن، ١٩٩٩.
- قرعان، فايز :**الوشم والوشي في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٤.
- مراشدة، عبد الحميد، بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأدرن، ١٩٨٨.
- هدروسي، محمد مرعي حسين. تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات. رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢م.