التّوظيف الفنّي للّون في الشعرِ العربي
(السَّري الرَّفاء نموذجاً)

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/6/2605)

الجبوري، حمد محمد

التوظيف الفني للون في الشعر العربي (السري الرفاء نموذجا)/ حمد محمد الجبوري:- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.أ: (2015/6/2605).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-114-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

التّوظيف الفنّي للّون

في الشعرِ العربي

(السَّري الرَّفاء نموذجاً)

الدكتور

حمد محمد فتحي الجبوري

العراق - الموصل

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

﴿ وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهُۥٓ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ ﴾

سورة النحل: الآية ١٣

الإهداء

إلى من كانت الجنة تحت قدميها والدتي الحبيبة حباً ووفاءً

إلى الجبل الشامخ الذي لم يهتز يوماً بوجه الرياح العاتية والدي العزيز

إلى الصابرة المحتسبة من البداية تقديراً واعتزازاً وعرفاناً (زوجتي) الغالية

إلى ريحانتي حياتي أسيل وماريا وثمرة فؤادي تميـــــــــــم

إلى إخواني وأخواتي الأعزاء وزملائي كلهم شكراً واحتراماً

الفهرس

المقدمة 11
التمهيد: مصطلح اللون وإطلالة على الشاعر 15
أولاً- اللون بين اللغة والاصطلاح 15
ثانياً- اللون بين الدلالة النفسية والفنية 18
ثالثاً- اللون بين أساسياته وثانوياته 29
رابعاً- إطلالة على الشاعر 38

الفصل الأول

مجالات توظيف اللون في شعر السَّري الرَّفاء

المبحث الأول: اللون والمجال الإنساني 43
المبحث الثاني: اللون والمجال الطبيعي 72

الفصل الثاني

جمالية اللون في تشكيل الصورة الشعرية عند السَّري الرَّفاء

المبحث الأول: جمالية اللون في تشكيل الصورة التشبيهية 113
المبحث الثاني: جمالية اللون في تشكيل الصورة الاستعارية 129
المبحث الثالث: جمالية اللون في تشكيل الصورة الكنائية 144
المبحث الرابع: جمالية اللون في تشكيل الصورة الحسية 160

الفصل الثالث

تجليات عناصر توظيف اللون في شعر السَّري الرَّفاء

المبحث الأول: التضاد اللوني 183
المبحث الثاني: الإيقاع اللوني..... 197
المبحث الثالث: التحول اللوني 212
المبحث الرابع: المعجم اللوني 220
الخاتمة 247
المصادر والمراجع 251

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين وبعد:

فلا ريب أن اللّون شغل كثيراً من الدارسين في مجالات شتى إذ ظهرت مجموعة من الدراسات التي جعلته محورها الأساس سواء على مستوى التطبيق أم التنظير، وعماد اهتمامها، ولاسيما أن هذه الدراسات متنوعة العلوم والمعارف والاهتمامات وتأتي في مقدمتها الدراسات اللغوية والدراسات العلمية كالكيميائية والفيزيائية، وكذلك دراسات أخرى تدخل في إطار توظيف اللّون في مجالات متعددة منها الطب والتحليل النفسي، والدعاية والإعلان والإضاءة وغير ذلك.

أما عن الدراسات اللغوية فقد زخرت المعجمات وكتب اللغة والأدب بتفصيلات لونية مثيرة، تشهد لأصحاب هذه اللغة بدقة الوصف وارتقاء الحاسة البصرية، وباهتمامها بهذا الجانب الحسي وما له من آثار فكرية ونفسية.

أما عن الدراسات النقدية الحديثة فيبدو أن الحاجة كانت ملحة للإفادة من كتب اللغة القديمة، ومن ثمّ تطبيقها على التوظيف الفني للّون، فإذا كان اللّون أظهر خواصَ الطبيعة، وكان الشاعر يتكئ على الحواس في تكوين صوره الفنية، فإن ذلك يحتم عليه أن يتعامل مع اللّون ولابد من ذلك؛ لأنَّ الثراء اللوني كان أحد مصادر الشعر الذي كان وسيظل محط أنظار المتلقين والسامعين، وكنزاً كبيراً وعظيماً لصورٍ لا تحصى من الألوان طالما أنه يقوم على الخيال والتصور.

لذلك تأتي هذه الدراسة الموسومة بـ(التّوظيف الفنّي للّون في شعر السَّري الرَّفاء) محاولة للوقوف على هذا العنصر الفني بصفته واحداً من أبرز العناصر الحسية، والمعنوية في تكوين الصورة والمشهد عبر لوحات فنية رائعة الانتظام، من خلال الرجوع إلى جذوره الأولى، ومحاولة النظر للموظف من منظور موروثات اللّون الأساسية الحية وغير الحية أي فيما يتعلق بالإنسان وغيره.

ثم عكفت على شعر السَّري الرَّفاء وكأنني أبحث عن مجهول بين السطور بيتاً بعد بيت والشعر يستدعي أكثر من التذوق الشخصي واللذة والمتعة الذاتية، وقرأت الديوان بجزأيه الأول والثاني، وما كتب عنه، ومن خلال ذلك تركزت دراستي على التوظيف الفني للّون في شعره؛ لأنَّ موضوع الألوان يتعلق بالمجالات والصورة وعناصر التوظيف وأرشدني أساتذتي الأفاضل إلى الاطلاع على مراجع وكتب ورسائل تبحث في موضوع اللّون، فحصلت عليها بعد جهدٍ جهيد وعمل مُضنٍ، فقرأتها مما مكن لي القدرة على تحليل الألوان كجانب فني في شعر السَّري الرَّفاء.

وإذا كانت ثمة مشكلة أمام دراسة التّوظيف الفنّي للّون في شعر السَّري الرَّفاء فهي ليس في قلة المعلومات، ولكن في اتباع منهج، أو بعبارة أدق كيف يعبر الشاعر

عن الفكرة بتضمين اللّون من خلال ثوب جمالي وهو ما نهضت به الدراسة مستعينة بالمنهج التحليلي الانتقائي التذوقي للأبيات الشعرية الذي يتكئ على آليات البلاغة والنحو والعلوم المساعدة كعلم النفس والاجتماع والعلوم الحديثة الأخرى المساعدة من خلال إظهار عناصر الإبداع في شعر الشاعر.

لذلك كان العزم على الدخول في لوحة اللّون في شعر السّري الرَّفاء الذي اقتضت الدراسة أن تكون موزعة على ثلاثة فصول يسبقها تمهيد وتعقبها خاتمة مجملة بأهم النتائج التي أسفرت عنها الدراسة ففي التمهيد كان لابد من الوقوف على مصطلح اللّون وإطلالة على الشاعر تبيّن فيه المقصود باللون من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وهذا شيء لا بد منه، وكذلك اللّون وأثره في النفس ومدى تأثيره في نفسية الشاعر وما وراء اللّون من عوالم تكشف عنه سمو روحه الفنانة، لتستنطق الألوان بفيض من روحه وأحاسيسه وبما يميل إليه من دلالات نفسية ترينا الوجه الخفي للطبيعة أو غيرها، وكذلك اللّون بوصفه عنصراً تشكيلياً جمالياً من حيث الزخرفة والتكوين الشكلي وكونه يحمل سمةً جماليةً شكليةً تستجلي بهجة دون استنطاق ما وراء اللّون، وتلك الموضوعات تمثل مدخلاً وتأسيساً لفهم اللّون في الميادين التي يمكن للبحث أن يستعين بها، لذلك جاء الفصل الأول متضمناً الحديث عن مجالات توظيف اللّون في شعر الشاعر، فتناولت في المبحث الأول، اللّون والمجال الإنساني، ويشمل اللّون في وصف محاسن الممدوح وما يتعلق بالإنسان سواء أكان رجلاً أم امرأة وفي المبحث الثاني اللّون والمجال الطبيعي سواء أكان المتحرك في وصف الحيوان من طير، وحشرات، وما إلى ذلك من الأشياء ذات الطبيعة الحية، أم الطبيعة الصامتة ولاسيما فيما يتعلق بالكون وشمل اللّون في وصف الليل والنهار والقمر، والنجوم والبرق والسحاب وما إلى ذلك من الأشياء ذات الطبيعة غير الحية.

اما الفصل الثاني، فتحددت فيه إسهامات توظيف اللّون في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر، فجاء المبحث الأول إسهام اللّون في تشكيل الصورة التشبيهية والثاني إسهام اللّون في تشكيل الصورة الاستعارية والثالث إسهام اللّون في تشكيل الصورة الكنائية والرابع إسهام اللّون في تشكيل الصورة الحسية.

وجاء الفصل الثالث، لتتضح فيه تجليات التوظيف اللوني في شعر الشاعر واشتمل على أربعة مباحث جاء المبحث الأول تحت عنوان (التضاد اللوني) أي فيما يتعلق بالألوان المتضادة كالأبيض والأسود، واللون الساخن واللون البارد، أما المبحث الثاني فحمل عنوان(الإيقاع اللوني) وقفنا فيه أمام نماذج صوتية نغمية موسيقية لاستعمال المفردة اللونية، فاستعمال المفردة اللونية بصيغة معينة في وزن معين كلها كان لها دور نغمي مهم وبارز في إطار تشكيل النغم الأكبر للبيت الشعري فخلاصة القول إنَّ اللّون يمكن أن تتجلى من خلاله قدرة الشاعر على صياغة العبارة

وسبك اللفظ، والتي استوقفتنا كثيراً القافيتان الرائية والهمزية بوصفهما الأكثر وروداً في الشعر كون أغلب الألوان تنتهي بهما أما المبحث الثالث فكان بعنوان (التحول اللوني) تناولنا فيه دور اللّون في الانتقال من لون إلى لون آخر والإيحاء بشكل يتفق مع الدور المحوري للّون، أما المبحث الرابع حمل عنوان (المعجم اللّوني) وذلك لإحصاء الألفاظ الدالة على اللّون سواء أكان تصريحيا أم غير تصريحي.

وأخيراً فقد تناولت في خاتمة الدراسة أهم النتائج التي أسفرت عنها وبعدها كان ثبت المصادر والمراجع.

فإن وفقت فيه فمن الله وحده، وهو حسبي، ونعم الوكيل، وإن زللتُ فمن نفسي، والله المستعان وعليه التكلان.

الدكتور
حمد محمد فتحي الجبوري

التمهيد

مصطلح اللون وإطلالة على الشاعر

أولاً: اللّون بين اللغة والاصطلاح:

لابد لنا أن نحدد معنى كلمة (اللّون) من الناحية اللغوية محاولين بذلك توجيه مدلولها لخدمة غرضنا في بحثنا هذا، فقد جاء في كتاب العين ((اللّون معروف، وجمعه ألوان، والفعل لوَّن والمصدر التلوين، والتلون))[1] وورد في تاج اللغة ((أن اللّون هيئة كالسواد أو الحمرة))[2] وكذلك جاء في مقاييس اللغة: ((اللّون سحنة الشيء من ذلك اللّون لون الشيء كالحمرة والسواد))[3] ولا يختلف في لسان العرب فقد جاء فيه:((اللّون هيئة كالسواد والحمرة ولون كل شيء أيضاً ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان))[4] ويقول ابن سيده عن اللّون ((لون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان وقد تلون ولونته))[5] و(يقال كيف تركتم النخيل ؟ فيقال: حين لوّن، وذلك من حين أخذ شيئاً من لونه الذي يصير إليه)[6] وورد في قوله تعالى ﴿ وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ ﴾[7] وفسر ذلك الزمخشري بقوله ((يعني ما خلق فيها من حيوان وثمر وغير ذلك مختلف الهيئات والمناظر))[8] لذلك يبدو أن المقصود بتعريف المعجمات اللغوية للون بأنه هيئة كالسواد والحمرة في بشرة الإنسان مرده إلى أن العرب يقسمون الناس بحسب الألوان على نوعين أحمر وأسود، وهذا ما أكده الرسول (ﷺ) في قوله: ((بعثت إلى الأحمر والأسود)).[9]

---

(1) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي 8/ 332 / مادة (لون).
(2) تاج اللغة وصحاح العربية: الجوهري 9/ 337 / مادة (لون).
(3) مقاييس اللغة، ابن فارس: 5/ 223 / مادة (لون).
(4) لسان العرب: ابن منظور: 13/ 235 / (مادة لون).
(5) المخصص: ابن سيدة / 103.
(6) تهذيب اللغة: أبو منصور الأزهري 15/ 371.
(7) سورة النحل، الآية / 13.
(8) الكشاف: الزمخشري 2/ 404.
(9) صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج القشيري / 3701.

ومن الجدير بالذكر إلى جانب ما تقدم إنه لم يقتصر اللغويون على معنى واحد للّون وإنما أعطوا تعريفات أخرى، إذ أشاروا إلى أن اللّون جنس من التمر ونوع من النخيل، قيل الدقل، وقيل النخيل كله ما خلا البرني[1].

وفي قوله تعالى ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ۗ إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ ﴾[2]، لذلك نلاحظ أن مفردة اللّون قد تعددت معانيها إلى ما تدل على الهيئة والجنس والنوع والصنف والتغير والتبدل.

وأما المفهوم الاصطلاحي للّون فهو((كيفية يتوقف أبصارها على إبصار شيء آخر هو الضوء ما هو إلا بيان لحكم من أحكامه))[3]، وكذلك يعرَّف بأنه((الوصف الحي الدقيق لبيئة مكانية معينة تدور فيها أحداث سرد خاص، إذ تؤدي هذه البيئة دوراً مهماً في تصوير هذه الأحداث وصبغها باللّون))[4]، والدراسات الحديثة أكدت مفهومه بمنظور واضح، من أنه ((الانطباع الذي يولده النور على العين، أي النور الذي يتم نشره وتوزيعه بوساطة))[5] واللّون مثله مثل الضوء إذ إنه ((ظاهرة ومفهوم سايكولوجي...فاللون والضوء لهما علاقة وثيقة واللون يشكل كل مظاهر الضوء فيما عدا الاختلاف في الوقت والفضاء))[6]، ومن هنا يظهر لنا أن اللّون هو ((التأثير الفسيولوجي، أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكية العين سواء أكان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أم عن الضوء الملون))[7] اما عند الفنانين والمشتغلين بالصباغة، وعمال المطابع فهو ((المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين))[8]. وقد عرَّفه محمد يوسف همام بأنه ((شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها فهو كلامها ولغتها والمعبر عن نفسيتها))[9]. بيد أن علماء الفلسفة قد جاءوا بتعريفات أُخر فقالوا: هو ((كيفية للجسم مدركة بحس البصر))[10]. وهذا متقارب مع تعريف أفلاطون ويؤكد ذلك بقوله:((اللّون التهاب في الأجسام له

(1) ينظر: معجم اللغة: ابن زكريا اللغوي 3/ 399، مادة (لون) وينظر: لسان العرب 13/ 192مادة (لون).
(2) سورة فاطر: الآية / 28.
(3) كشاف إصطلاحات الفنون، التهانوي 5/ 1309.
(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، مجدي وهبة، كامل المهندس / 326.
(5) التخطيط والألوان، كاظم حيدر/ 235.
(6) م. ن / 180.
(7) نظرية اللون، د يحيى حمودة / 7.
(8) م. ن / 7.
(9) اللون / 1.
(10) الآراء الطبيعية المنسوبة إلى فلو طرخس، أرسطو / 117.

أجزاء مشاركة البصر))[1]. لكن ابن سينا أشار إلى أن اللّون من الكيفيات التي تدرك بالبصر واختلاط الجسم المشف بالفعل وهو النار مع الجسم الذي لا يمكن فيه أن يستشف وهو الأرض[2]. ثم يشير ابن رشد بقوله: ((الشيء السريع الزوال إذ قسمه على مقولات منها الكمية التي تقال على كل ما يقدر بجزء منه والكمية منها بالذات ومنها بالعرض مثل السواد والبياض، مما يقدر اللّون بالثقل والخفة))[3]. على أية حال فإن البدايات الأولى للّون بوصفه مصطلحاً فلسفياً كانت ترد في الحديث عن عرض سريع الزوال تقدر كميته بجزء منه على سبيل الثقل والخفة كالسواد والبياض، لذلك يتضح مما تقدم أن اللّون مصطلح قابل لتعدد المفاهيم والاجتهادات على وفق الخلفيات المعرفية للنقاد وانتمائاتهم الفكرية؛ لأنَّ اللّون وسيلة من وسائل التعبير والفهم، وقد دلت الأبحاث والتجارب على أنه ما يزال كنزاً مخبوءاً لم يستطع الإنسان أن يصل إلى قراره، إنه قوة موجبة جذابة تؤثر في جهازنا العصبي [4]. لذلك ومما لا شك فيه أن تعدد التعريفات تمثل تعدد المعاني مما يجعل اللّون فضاءً خصباً ترتقي فيه الأبحاث إلى إغناء الخطاب الموفي، ومن ثم التأثير في المتلقي بصورة مباشرة وغير مباشرة.

ثانياً: اللّون بين الدلالة النفسية والفنية:

يقصد باللون في علم النفس بأنه ((خبرة سايكولجية قائمة على أساس فسلجي))[5] لكون اللّون ((إحساس يؤثر في العين عن طريق الضوء، وهو ليس إحساساً مادياً ملوناً، ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء الأبيض، بل هو إحساس مرسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملون ومضيء))[6]. إذن هو إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية، فالمعلوم أن الإنسان لا يدرك الأشياء الملونة التي تحيط به إلاّ بوساطة الضوء الواقع عليها، ومن ثمَّ يعكس ذلك على العين الإنسانية، وإن أي جسم معرض للضوء يمتص الإشعاعات ويعكس بعضه الآخر، ولأنَّ هذا الجسم هو لون الإشعاع المنعكس عليه بشكلٍ أو بآخر[7]. لذلك يعد اللّون من مكونات الإطار الطبيعي لحياتنا، لذا لفت تأثيره انتباه العلماء الباحثين في شؤون

(1) الآراء الطبيعية المنسوبة إلى فلوطرخس / 32.
(2) رسائل ابن سينا / 32.
(3) ينظر: تلخيص ما بعد الطبيعة / 13.
(4) ينظر: جدل اللّون في شعر خليل حاوي، بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، العدد 25، 1993/165.
(5) سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح / 5.
(6) الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، دراسة سيميائية، لغوية في قصائد من الأعمال الشعرية، ابن حويلي الأخضر، مجلة جامعة دمشق، مج 21، ع3-4، 2005/ 112.
(7) ينظر: سايكولوجية إدراك اللّون والشكل / 25.

الطبيعة المحيطة، وما يعكسه على حياتنا من أثر وتأثير حسي ونفسي، فتحدّث في أمره العلماء والرسامون، والمصورون، والنقاد، والفلاسفة، منذ عهد أرسطو إلى نيوتن إلى الرومانسيين من الأدباء، وعشاق الطبيعة، واهتدوا إلى مكونات (قوس قزح) السحرية: البنفسجي، الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر الأزرق، لهذا يتضح لنا في مدركات الواقع أن اللّون باختلاف درجاته يترك تأثيراً في النفس والمشاعر الإنسانية، فتستجيب النفس لأثر دون آخر، وتبقى البلاغة اللغوية الإنسانية عاجزة أمام تصوير هذا الإحساس الغريب، فضلاً عن ذلك كله إن ميل الإنسان إلى لون بذاته، وتفضيله على غيره، يرتبط بمجموعة من الخصائص الفردية، أهمها اختلاف الأذواق، والطبائع وسرعة التأثر وبطئه[1].

لذلك فقد ربط الإنسان الأول الألوان بالعالم المرئي من حوله ورمز لها بأنها قوى خفية يشعر بها، ولا يراها، أو يعرف عنها، وغزت الألوان عادات الشعوب واستعملها الإنسان القديم في طقوسه الدينية والسحرية[2]. فاللّون الأسود يثير الشؤم والألم غالباً والأبيض يثير البهجة، والتفاؤل بالحياة، في حين يعود الأحمر إلى حقلين متقابلين، فهو يدل على الموت لارتباطه بدم القتيل بما يثيره من الخوف والرعب، ويدل على الحياة لارتباطه بدم الولادة، بما يثيره من البهجة والسرور، وأنَّ الأصفر كالأحمر يرمز إلى حقلين فالفاقع المشع لون البهجة أو الإشراق والنور، لارتباطه بالشمس والذهب، والباهت لون الجفاف والمرض والموت، واللّون الأزرق لون مكروه، قليل الورود في الشعر، ويغلب عليه الاقتران بالصيد والقتل، سواء أكان لون العدد أم السلاح، أم الطيور الجارحة، وهذا ما يوحي بدلالة الشؤم والشر، مما أدى إلى نفور العرب منه[3] فيبدو من ذلك أن لكل لون ((معنى نفسياً يتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للّون في الإنسان، وهذا التأثير، يترك خبرة شخصية تمتزج بشعور داخلي أو تخمين عام ويتكون المعنى النفسي للّون من هذه المجموعة من الخبرة والشعور الداخلي أو التخمين العام))[4].

لذلك فإن الأهمية النفسية للّون لها جذور عميقة وواسعة قامت في عقل العربي آنذاك من الزاوية النفسية، ونجد الشاعر قد أدراك الأثر النفسي للّون وأنه لم يخرج عن العصر الذي عاش فيه، بل كان ابن مجتمعه، وقد أظهر لهذا المجتمع إبداعه في استعمال اللون فهو يتعامل مع الألوان لدلالاتها التي سادت في ذلك

(1) ينظر: الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني / 112-113.
(2) ينظر: توظيف اللّون في شعر المكفوفين في العصر العباسي، دنيا طالب محمد العتابي، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2007 /40.
(3) ينظر: اللّون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات، أمل محمود عبد القادر أبو عون، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الفلسطينية، 2003 /163.
(4) الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي / 67.

العصر، وقد ظهر هذا في توظيفهم اللّون ودلالاته، بوصفه نوعاً من الكشف عن المشاعر والعلاقات الخبيئة؛ لأنَّ الخطوط والألوان بالنسبة إلينا ليست إلاَّ علامات لحقائق مختبئة[1]. ولا ريب في أن اللّون يبعث القدرة على إحداث تأثيرات نفسية في الإنسان، ولاسيما في الكشف عن شخصية الإنسان، ذلك؛ لأنَّ كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويمتلك دلالات خاصة [2]. كما أن اللّون ((لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل الهدف نفسي، يثري التجربة والمعنى ويقيم بناء الرمز))[3]. لذلك فاللون على هذا الأساس ليس زينة أو زركشة أو زخرفة فحسب، وإنما يعكس ما بعد الرؤية البصرية، سواء أكان ذلك على مستوى الإبداع، أم على مستوى التلقي، ولقد كانت صور الشاعر السَّري الرَّفاء أكثر إثارة وتكويناً للبعد الانفعالي والعاطفي الذي يمكن أن يكون مرتبطاً بشكل جذري مع دلالات اللّون المخزونة في الذاكرة، تلك الألوان التي تشير إلى الفرح أو تشير إلى الحزن والكدر.

فالألوان يمكن أن تستغل للتأثير والإقناع والإعجاب، وهي عناصر تسهم في شد انتباه القارئ، وتصدم خياله، وعلى هذا الأساس فإن الشيء الأكثر جدة وجمالاً يمكن أن يثير المتلقي، ويستنفره، ليجعله أشد ارتباطاً بما يقرأ، محاولاً تفسير اختيار الشاعر للون دون غيره.

وبهذا يتحول اللّون في هذا الكيان إلى باعث جمالي، يجتهد في الوصول بالتأثير في المتلقي إلى أعلى درجة ممكنة بوساطة بعد آخر يضاف إلى بعده الجمالي، ألا وهو البعد الدلالي الإيحائي والنفسي الذي يبعثه في نفس المتلقي سواء أكان بصورة مباشرة أم غير مباشرة، يعتمد على مفهومه واستعماله لدى الملقي والمتلقي[4]. وبما أن اللّون من الوسائل والأدوات التي يستطيع الإنسان أن يعبر بها نيابة عن عواطفه ومشاعره ونزعاته ورغباته لذا فإن اللّون يتحرك على هيئة تعبير رمزي أو موسيقي، أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة، وهو يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها، ورغباتها، ودوافعها [5]. فإذا كان اللّون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية، لذا فإنه يمثل لغة تعبيرية لها جمالها، وسحرها، ودلالاتها، فها هي ذات الرياض، تكون كل روضة منها قصيدة شعرية تتلو الطبيعة أناشيدها اللونية من غير (فم). فأغصانها المزدانة بناضر الزهر، وشهي الثمر، هي أبياتها الشعرية، وشلال

(1) ينظر: علم النفس والأدب، سامي الدروبي / 22.
(2) ينظر: اللغة واللّون، أحمد مختار / 183.
(3) الصورة الشعرية والرمز اللّوني، يوسف حسن نوفل / 63.
(4) ينظر: اللّون رحلة الاستكشاف من عوالمة، عبد الوهاب النعيمي، مجلة عمَّان، ع40، 1998/ 43.
(5) ينظر: علم عناصر الفن، فرج عبو 1/ 120.

الضياء الأبيض المنساب على أديمها الأخضر هو ريها ورويها، فضلاً عن الألوان المتلالئة الضاحكة من خضرة، وحمرة، وصفرة، وغير ذلك فهي وشيها وخيالها وعاطفتها ووزنها وقافيتها بشكل أو بآخر[1].

انطلاقاً من القول: إن اللّون ((شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة، وبيانها فهو كلامها ولغتها والمعبر عن نفسيتها)) [2].

والحقيقة أن الألوان تؤثر في النفس، لكن تأثيرها مختلف، ولو لم يكن ذلك الاختلاف في تأثيرها لدى الأفراد والمجتمعات والشعوب لما تنوعت الأساليب والطرائق والأدوات المستخدمة لذلك، لما تحدثه من إحساسات، ويحصل منها من اهتزازات يوحي بعضها بأفكار مريحة، ومطمئنة، وأخرى مزعجة ومقلقة، وسبب ذلك يعود إلى وجود طاقة إشعاعية في الألوان، شأنها التأثير في صحتنا وسعادتنا، وشعورنا بالسرور والحزن وبالحيوية أو الخمول، وهذا ما أثبته الفحوصات المختبرية والتجربة العملية [3]. إذن فخلاصة القول: إن الألوان فصحت بتأثيرها أنها ليست مجرد أصباغ، ثم نغض الطرف عنها، بل تحمل من المعاني والدلالات الجمالية الشيء الكثير والكبير المتوافر في النفوس، والذي يدوم أثره ويخلد، فضلاً عن الزينة التي تضفيها على الأشياء، ويرتبط اللّون بمؤثرات مهمة، وهي التي تحدد سلوك الإنسان، وهي البيئة التي تحيط بالإنسان ويتأثر بها، وما ينبعث من داخله من انفعالات وأصداء، وهو ما يرتبط أشد الارتباط بالإحساس، فهناك " ألوان تثير في النفس استجابة وانفعالاً، ولا سيما أن الأحمر مثلاً غالباً ما يرتبط بالإشارة إلى الغضب أو الدم أو القتل "[4].

وهناك ما يثير في النفس رغبة ورهبة وانشراحاً، من ذلك ما ورد في القرآن الكريم ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَنِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴾[5]. فالبياض للرغبة والانتصار والفوز، أما الأسود فللرهبة والخسران والذم - والهوان، لذلك فإن جميع الألوان الستة هي الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق، وردت في شعر السَّري الرَّفاء، فضلاً عن

---

(1) ينظر: اللّون في القرآن الكريم، دراسة لغوية دلالية، نضال حسن سليمان، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، 1997 /268.

(2) اللّون / 1.

(3) ينظر: علم النفس في منهج البلاغة، هاشم حسين ناصر/ 115، وينظر: اللّون، النظرية والتطبيق، شامل عبد الامير كبة / 99.

(4) اللّون ودلالاته في الشعر: ظاهر محمد هزاع الزواهرة / 16.

(5) سورة آل عمران: الآية / 106.

دور اللون الأسمر، وجميعها وردت بلفظها الصريح المباشر والضمني غير المباشر، وبنسب متفاوتة.

إذ كان لاستعمال الشاعر تلك الألوان جميعها، إيحاءات ودلالات نفسية، بعيدة الغور في معجم المعاني الإنسانية المختلفة.

أما من الناحية الفنية فيعد اللّون ناقلاً فنياً أميناً لمشاعر الإنسان المبدع وأحاسيسه عبر اللوحة التشكيلية أو الصورة الشعرية، وأن درجة تركيز اللّون ترتبط بدرجة التوتر الشعوري والوجداني عند الفنان والشاعر، إذ إن " اللّون منبع الشعور بالأشياء، وهو عنصر الإحساس بها، وله وجود حقيقي، ينبثق عنه وجود معنوي جمالي، وفيه حس فني وصفة حقيقية، ولاسيما في التشكيل الفني "[1]. لذلك فاللّون يعد" أهم آليات فن الرسم؛ لأنه من المحسوسات المكونة للصورة، لكنه يتقدم غيره من المحسوسات ويكون له – من بعد – دلالات وإيحاءات ورموز، تفوق ما عداه من سائر المحسوسات "[2]. بعد هذا تأتي قوة اللّون التأثيرية من خلال طبيعته السايكولوجية، إذ إن التأثير الذي يتركه اللّون سواء في الفنان أم في فنه له أهمية كبرى من حيث المعنى فيعبر لون ما عن حالة معينة، ويعبر اللّون الآخر عن حالة أخرى، لذا فإن هناك علاقة بين رموز الألوان والفنون الجميلة، فالألوان رمزت إلى تعابير دينية واجتماعية وتقليدية وميتافيزيقية، وأحياناً خرافات ورمزت قديماً، في الرسم إلى السحر أكثر من رمزها إلى الزينة (الفنون الجميلة)، لذا ظهرت في الرسوم القديمة تعبيرات تدل على أسرار الآلهة؛ لأنَّ المتيافيزيقية علم ما وراء الطبيعة ومع تطور العصور، تحول فن الرسم من خدمة الآلهة إلى خدمة البشر، إذ وجد الإنسان نفسه في هذا العالم، واقتنع بهذا الوجود، فبدأ ينقل صوراً من واقعه وأحياناً من خياله، ليكوّن من هذه الصور أو الخيال لوحة (فنية)[3].

فمن خلال جوهر اللّون، وبوصفه مقترباً جمالياً خالصاً يتأسس عبر خبرة سايكولوجية قائمة على أساس فسلجي[4] فإن أنظمة اللّون على وفق العناصر التشكيلية تكون أنظمة تحولية، لا تخضع لمعايير ثابتة في المقياس التأثيري والحركي، إنما تعتمد على درجة حساسية اللّون، في ارتباطها بدرجة حساسية الحال الشعرية، إذ إن الحواس البشرية لها قابلية فذة على تمييز ما لا يقل عن سبعة ملايين من الألوان المحتملة[5]. التي لو فرضنا أن الطبيعة قد تقدمها لمدركاتنا واستجاباتنا

---

(1) علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، إنصاف الربضي /307.

(2) الصورة الشعرية والرمز اللوني، د. يوسف حسن نوفل / 225.

(3) ينظر: الألوان نظرياً وعملياً / 87.

(4) ينظر: التشكيل اللّوني في الشعر العراقي الحديث،محمد صابر عبيد،مجلة الأقلام،ع11 و12، 1989/ 166.

(5) م. ن / 169.

وأحاسيسنا على شكل خبرات جاهزة وقابلة للتفاعل، والدخول في كينونات جديدة، تميل إلى مدلولات تتناسب مع جدل وسايكولوجية التشكيل الفني فالهزة السايكولوجية للألوان متولدة من تمثيل الأشياء بألوان عرفت بها من قديم الزمن، فبعض درجات اللّون الأخضر قد تكون ذات تأثير سيء أو ضار لدى بعض الأشخاص، إذ يؤدي عندهم إلى الوهم والقلق والاضطراب، في حين يذكر البعض الآخر بالطبيعة النباتية والحياة والخصوبة،فيوحي لهم سايكولوجيا بالراحة والصبر والنمو والأمل والتفاؤل بشكل يبعث على الطمأنينة والهدوء[1]. ولاشك أن عنصر اللّون أدى دوراً مهماً في تشكيل العمل الفني ولا سيما المرئي، ويعتقد بعض الفنانين أن وظيفته ترتبط بالضوء من أجل تغطية الفراغ كعنصري تصميم، وفي رأي هؤلاء أنهما أي(الضوء واللّون) مجرد بقع ضوئية ولونية صماء لا هدف لها إلاّ مجرد إبهار المتلقي، في حين يرى آخرون أيضاً من الفنانين أنهما عنصرا زخرفة[2]، إلا إننا نرى أنهما قد تعديا كونهما مساحات أو بقعاً أو زخارف تسهم في تحقيق الشكل الجمالي، بل إنهما في رأينا وسيطتان لتحقيق القيم التشكيلية والدرامية للعمل الفني، مما يدعم عملية الإنتاج والإبداع في إطار المنهج والتفسير المطروحين معاً في هذا المجال.

لذلك فإن الفنان يستطيع من خلال عنصر اللّون، معرفة قيم كل لون، بعدها يصل إلى التأثيرات التي يسعى إليها، وينقل إلى متلقيه ما دار في وجدانه وذاته، فالإنسان في حياته العادية محاط بمجموعة من الخدع البصرية، التي لا يلتفت إليها، ومن هنا نرى أن الفنان المبدع بوعيه، ينقل إلى جمهوره ومتلقيه مثل هذه التأثيرات البصرية التي في مقدمتها اللّون، فيشعر المتلقي بجماليتها وقوتها، وأثرها عندما تكون بارزة في هيكلها التشكيلي وهرمها.

لذلك يسهم تأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساس في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية لهيكل اللّون خدمة للصور الشعرية، إذ إن قوة الصورة الشعرية ((تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية))[3]. وطالما أن اللّون عنصر تشكيلي، فإن الإدراك الحسي للّون الواحد مختلف باختلاف البيئة المحيطة به.

لذا فإن دراسة اللّون في العمل الفني، ولاسيما التشكيلي، تهدف إلى تحقيق التأثير في تطوير الأعمال الفنية، تشكيلية كانت أم أدبية (شعرية) وإحياء دور التشكيل اللّوني بصفته عنصراً إيجابياً ضرورياً لتجسيد الأعمال، وتأكيد المغزى الفكري والفلسفي لها، فضلاً عن تشكيل الأشكال المرئية وتجسيمها؛ لأنَّ الفن عملية خلق، تهدف بالدرجة الأولى لمخاطبة العين، ولكل فنان ومبدع مفرداته، وفهمه

(1) ينظر: نظرية اللّون / 13-136، وينظر: التشكيل اللّوني في الشعر العراقي الحديث / 169.
(2) ينظر: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، شكري عبد الوهاب / 5.
(3) الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة، أحمد نصيف /44.

الخاص لوظيفة اللّون في إبداع الصورة المرئية جيدة التكوين والتلوين، والمعبرة عن مضامينه النفسية والدرامية والنصية، خاصة إذا امتلك الفنان أو المبدع أدواتها، واكتملت درايته باللون وجمالياته، ومن ثم وعى أثره في نفوس متلقيه[1]. أما عن علاقة اللّون بفني الرسم والشعر وبما أن الشعر والرسم والموسيقى تحت طائلة الفنون الجميلة، والتي يجمعها اسم عام، وهو الفن، فإن اللّون يمكن ((أن يتحرك في تعبير رمزي أو موسيقى أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى المختلفة، وبهذا يكون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعتها ودوافعها وفقاً لرمزية المعنى الذي يتضمنه، أو تعبيرية الخيال أو موسيقى الأسلوب)) [2].

لذلك لابد ان نوضح بأن علاقة الشعر بالرسم علاقة مترابطة تتحدد عبر عنصر مميز ألا وهو اللّون ((ويتوقف التفريق بين الشعر والرسم عند حدود الرؤية الفنية، وتكون الكلمة هي مادة الشعر في سياق الشاعر معبرة عن نفسه، ويكون اختيار الألوان والخطوط من خلال اللّون الذي هو مادة الرسم، وهو ما يشبه لغة خاصة الشعراء))[3]. فالشاعر عندما يستعمل كلمة معينة في سياق خاص يغدو عملية نفسية ذات قيمة خاصة، بما يترك من دلالات عميقة، وإيماءات دقيقة، ((ويأتي اللّون بوصفه لغة تعبر عن عوالم شعرية وسيعة، وترسم دنيا شعورية رحبة، ويكون الباب إليها هو الاختيار اللوني الخاص))[4].

وبما أن الرسم شعر صامت، وأن الشعر رسم ناطق فيؤكد أن ((الرسم شعر يرى ولا يسمع، وأن الشعر رسم يسمع ولا يرى، وان أياً من الرسام والشاعر قد وصف نفسه في مقدمة ديوانه بأنه كاتب صور ورسام كلمات))[5]. فالعلاقة واضحة. أما عن علاقة اللّون بالرسم والشعر فللون أثره الواضح في هذين الفنين إذ إنَّ " للون شعوراً تاماً مهذباً، ونحوه يتم بصورة علمية وبطور الخبرة الإنسانية وما الألوان إلا جزئيات متماسكة فيما بينها تكون المحاكاة والتعبير والعنف والرخاوة، وأن الفنان يكسوها بالشعور الإنساني البحت))[6]. وتبقى أداة الرسم وحقيقته هي المحقق العقلي لهذه العلاقة، إذ إن العناصر اللونية المستخدمة ما هي الا رموز ذات دلالات متحركة من حيث كونها علامات تعمل على نقل اللغة الشعرية إلى مستوى جديد من التعبير، وذلك وفقاً لآثارها ومسحتها الجمالية التي يتركها أسلوب الشاعر في قصيدته في

(1) ينظر: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء / 6.
(2) علم عناصر الفن 1/ 120.
(3) اللّون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً / 223.
(4) اللّون في شعر بن زيدون، يونس شنوان / 13.
(5) اللّون ودلالاته في الشعر / 226.
(6) اللّون في شعر ذي الرمة، شيماء فخري فاهم، رسالة ماجستير، كلية التربية،جامعة القادسية 2000 / 80.

تشكيل الصورة واجزائها الملونة[1]. فضلاً عن كون اللّون يرتبط بشعور الشاعر نفسه لذا يمكن ((عدّ الألوان ظاهرة الصورة المعبرة عنها، والخيال المركب يستطيع بقدرته الخاصة التأليف بين الأشياء والألوان والأحاسيس فيبدع الصورة مستفيداً من التعاقب والحركية في الزمان ومن التشكيلة في المكان، وقد تكون الألوان رموزاً إلى معان معينة))[2].

ويمكن أن نلخص ذلك أن الفنين الرسم والشعر كلاهما يوظف اللّون توظيفاً بارزاً وهو جزء من إنتاجهما بحسب بما تقتضيه الوسائل الموجودة لكل من الفنين، والشعر وسيلة أداته اللغة، أما فن الرسم فأداته ووسيلته المادة التي تنتج الألوان، وهكذا فإن المفردة اللونية تكاد تصنع لغة متميزة في النص الشعري، إذ لها مدلولاتها الإيحائية ((فالألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤية في الصورة الشعرية، وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة، بما تحمل من طاقات إيجابية وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي))[3].

وهناك صعوبة من الإحاطة بتغطية تلك الألوان ودراستها دراسة شاملة نظراً لكثرتها وسعتها في نتاج الشاعر فتلك الألوان تنطوي تحت ألفاظ تتجاوز المئات لتصل إلى الآلاف[4]. لذا ارتأينا أن تكون هذه الوقفة بهكذا تقديم كي يسهل للقاريء كيفية معرفة الألوان والالفاظ التي تنطوي تحتها، ففي الرسم يؤكد الفنان ((أن اللّون شعور تام مهذب ونموه يتم بصورة علمية وبطول الخبرة الإنسانية وما الألوان إلا جزئيات متماسكة فيما بينها تكون المحاكاة والتعبير، وأن الفنان يكسوها بالشعور الإنساني البحت))[5]. فلا يمكن إغفال أثر اللّون بأية حال من الأحوال.

أما فيما يخص مجال الشعر فاللون يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة فهي الحكم والفيصل والأداة التي بدورها تكون ((وسيلة فنية للشاعر فضلاً عن طريقة تعبيره بها عندما يحيل تجربته إلى الوجود الفني لذلك يسهم تأثير الفعل اللّوني في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية لهيكل النص، خدمة للصورة الشعرية))[6].

إذن نستطيع القول: إنَّ اللّون يتعلق بالحالة الشعورية والإدراكية في حالة اللحظوية انطلاقاً من القول: إن ((الألوان ظاهر الصورة المعبر عنها، والخيال

---

(1) ينظر: إيقاع اللّون في القصيدة العربية / 46.
(2) الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، سمير علي سمير الدليمي/ 67.
(3) اللّون في شعر ابن زيدون / 5.
(4) ينظر: اللغة واللّون / 43.
(5) الزمن في شعر الرواد– السياب– البياتي– نازك الملائكة، بلند الحيدري، سلام كاظم الآوسي،رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، 1990م / 218.
(6) التشكيل اللّوني في الشعر العراقي الحديث / 169.

المركب يستطيع بقدرته الخاصة التأليف بين الأشياء والألوان والأحاسيس فيبدع الصورة مستفيداً من التعاقب والحركة في الزمان ومن التشكيلة في المكان، وقد تكون الألوان رموزاً إلى معانٍ معينة))[1].

لذلك فإن العلاقة بين كلا الفنين سواء أكان شعراً أم رسماً متماسكة فاللغة أداة الشعر، أما المادة التي تنتج اللّون فوسيلتها الرسم، لذا ذهب ((علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لابد من أن تدخل في تكوين العمل الفني، ألا وهي على التعاقب – المادة والموضوع والتعبير))[2]. فحصيلة المخاض ما بين الشعر والرسم في الوسيلة ما بين عناصر الاختلاف الاتفاق، فالاتفاق أكثر، ومن ثمّ فاللون يوظف في الشعر على الرغم من أن ميدانه الرسم، أي إن اللّون في الرسم حقيقة لابد منها، أما في الشعر فهو وسيلة وأسلوب جمالي ذو قدرة خاصة، فضلاً عن ذلك إن فضاء اللّون في المجال الحيوي الشعري يحيل إلى مرجعه الشكلي، ويستلهم إشارة التدليل الجمالي فيه المخزون المرجعي أولاً، ثم ما يلبث أن ينفتح على مجاله اللّساني الجديد لتأخذ الدلالة السيميائية، وضعها المختلف والمغاير عن حدود المرجعية الدلالية للصفة اللونية، لذلك فاللّون " بتمظهراته المختلفة وقيمه المتنوعة أحد أهم آليات فن الرسم، وأفاد منه الشعر – ولاسيما الحديث منه – فائدة تجاوزت حدود الوصف، منتقلة على تفجير طاقات البعد السيميائي فيها وتوظيفها على نحو بالغ التمييز في التشكيل الشعري "[3].

لذا فإن توظيف اللّون في الشعر يحتاج إلى وعي وإدراك طبيعة تشكيله في الطبيعة أولاً، وفي فن الرسم بنماذجه وأشكاله وحدوده ثانياً، ليتمكن الشاعر بعد ذلك من الإفادة من طاقاته هذه، وتحويلها إلى حقل الشعر، إذ لا شك في أن ((توظيف اللّون في الشعر يجب أن يتمتع بحساسية خاصة، ففي الوقت الذي تحتاج فيه قصيدة معينة استخداماً لونياً كثيفاً وواسعاً، فإن أخرى قد لا تحتاج اللّون إلاّ في حدود ضيقة جداً، أو لا تحتاجه قطعاً ويتوجب على الشاعر ان يتمتع بهذه الحساسية ليكون توظيفه للألوان مناسباً شعرياً)) [4] أي إن الشاعر في بعض الأحيان يوظف اللّون بقصدية معينة وأحياناً يوظفه بشكل اعتباطي.

ثالثاً: اللّون بين أساسياته وثانوياته:

(1) الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، سمير علي سمير الدليمي / 67.
(2) مشكلة الفن، زكريا إبراهيم / 32.
(3) اللّون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، فاتن عبد الجبار جواد /26-27.
(4) اللّون في شعر نزار قباني، ياسين عبد اللطيف نصيف، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، 2000م / 28.

لابد لنا من الإشارة إلى بعض الدراسات القديمة التي أكدت مصطلحات الألوان الأساسية وهذه الدراسات اعتنت بهذه المصطلحات فأكدت بأنها تشمل الأبيض، الأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأسمر.

وقد حددت تلك الألوان على وفق هذا الترتيب بحسب ما ورد عن العرب من ذكر لأهميتها، إشارة أو تلميحاً.

فالجاحظ يجعل للبياض والسواد خصوصية متميزة من بين سائر الألوان بشكل واضح ومميز[1]. إلا أن المسعودي في معرض كلامه يؤكد أن للمخلوقات عند ملوك بابل ستة ألوان فيقول ((وجعلوا ألوان كل نوع منها من المواد وغيره من الألوان ستة، وهي السواد، والبياض، والصفرة والحمرة والخضرة، ولون السماء))[2].

ثم يأتي بعده ابن حزم الاندلسي مشيراً إلى ستة ألوان فقط لا غيرها وهي كالأتي: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق، إذ يؤكد إن جميع الألوان الأخرى قد تتولد من هذه الألوان الستة بشكل أو بآخر[3].

وعلى أية حال فإن الألوان الأساسية تتمثل في الأبيض، والأسود، والأحمر، والأخضر، والأصفر هذا ما ذكره الثعالبي[4] والأزرق فضلاً عن الأسمر وهذا ما اكده ابن منظور بقوله: "الغالب على ألوان العرب السمرة والادمة وعلى ألوان العجم البياض والحمرة"[5]

وعن اللّون الأسمر فقد ذكر أحمد مختار عمر أنه يكاد يندر هذا اللّون في لغات أخرى مختلفة بقوله: إذا كان ((هذا مبرراً بالنسبة لبيئات يقل أو يندر فيها هذا اللّون فلا يمكن تجاهله في بيئة كالبيئة العربية، للسمرة فيها أهمية خاصة، نظراً لغلبتها على ألوان البشرة، لذا لابد من إدخال السمرة في الألوان الأساسية في اللغة العربية))[6] أما فيما يخص الدراسات العربية الحديثة، فلاحظت أنَّ الألوان الأساسية هي سبعة ألوان، تبدأ بالأبيض، والأسود، والأحمر والأخضر، والأصفر، والأزرق والأسمر وهذا ما يدل على أنها متوافقة ومتشابهة مع أصحاب النظريات العالمية فضلاً، عن أنها تتفق مع المعايير التي أكدتها لتحديد مصطلح الألوان الأساسية بشكل يتلاءم معها[7]

---

(1) ينظر: الحيوان 5/ 59 .
(2) مروج الذهب ومعادن الجوهر / 1/ 241 .
(3) ينظر: رسالة الألوان / 33.
(4) ينظر: فقه اللغة وسر العربية / 243.
(5) ينظر: لسان العرب، مادة (حمر).
(6) اللغة واللّون / 39.
(7) ينظر: علم الدلالة: فرانك روبرت بالمر/ 84.

إذن من خلال هذا الطرح، وهذا التوافق في الرأي على مصطلح الألوان الأساسية يتضح لنا من الترتيب العربي قد ضم الاختلاف في اللّون الأسمر، وحضور هذا اللّون يتناسب مع طروحات (بالمر) الذي أكد أن أهمية اللفظ اللغوي تحت سيطرة البيئة والحضارة السائدة بشكل يتناسب معها [1].

لذا من اللازم أن نعرف رموز كل لون من الألوان الأساسية ودلالته لدراسة الفصول القادمة لفهم الأبعاد والمستويات اللونية في البحث وأول ما نبدأ به اللّون الأبيض.

اللّون الأبيض:

هو أول الألوان فهو يمثل ((الضوء وهو من الناحية العلمية ليس لوناً بالمعنى المعروف؛ لأنَّ كل الألوان متضمنة اللّون الأبيض، وقد عده بعضهم من الألوان الباردة، التي تبعث حالة من الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، وتزيد من الحجم الظاهري للأشياء))[2].

لذا جاء في المرتبة الأولى لدى اللغويين العرب، واللون الأبيض يرمز للطهارة والنقاء والصدق فهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود، فضلاً عن أنه أساس الألوان، يدل على الوضوح والجمال، ويمتلك طاقات كبيرة جعلته يفوق سائر الألون الأخرى[3].

كما أنه "رمز للطهارة والنور والغبطة والفرح والسرور والنصر"[4]. لذلك فقد أشار القرآن الكريم إلى نعيم أهل الجنة وفوزهم ومكافأتهم بالبياض، نتيجة العمل الصالح في الدنيا وهو قوله تعالى﴿ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِي رَحۡمَةِ ٱللَّهِ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾[5]. وابيضاض وجوه المؤمنين كناية ودلالة على فرحهم، وسرورهم وراحتهم النفسية بمفازتهم برضا الله عز وجل، وكذلك ورد في الحديث النبوي ما يؤكد هذه الدلالات بشكل عام كما في قوله(ﷺ) ((حوضي ماؤه أبيض من اللبن...))[6]

وقد وضعت العربية لهذا اللّون عشرات الألفاظ التي تحدد صفاته ودرجاته فقال العرب ((أبيض، وأكدوه بقولهم: أبيض يقق، وفي الوصف بالبياض قالوا: رجل

---

(1) ينظر: م. ن / 82 – 86.
(2) اللغة واللّون/111،وينظر:اللّون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة مثيولوجية،ابراهيم محمد علي/127.
(3) ينظر: اللّون في الشعر العربي قبل الاسلام/ 130. وسايكولوجية إدراك اللّون / 116.
(4) الرسم واللّون، محي الدين طالو / 170.
(5) سورة آل عمران، الآية / 107.
(6) صحيح البخاري: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري 6/ 2489.

أزهر))[1]. وارتبط البياض بالصفات الحسية والمعنوية، فيقال: ((اجتمع للمرأة الأبيضان: الشحم والشباب))[2]. وبهذا يكون قد اتخذ لون البياض للمعاني والدلالات بحسب اختلاف الميول الشخصية وطبيعتها من الناحيتين السايكولوجية والفسلجية بشكلٍ أو بآخر.

اللّون الأسود:

في اللغة العربية هناك ((عشرات الألفاظ التي تصف هذا اللّون ودرجاته، فهم يقولون: أسود، للمبالغة في السواد ويقولون: أسود حالك، وقاتم...)) [3].

وقد اتسعت دلالات اللّون الأسود وانتشرت بين الشعوب بحكم طبيعتها الثرة الخصبة، فاكتسب معانٍ تتصل بحضارات هذه الشعوب وتقاليدها [4] لذلك فانه يرمز للكآبة والخطيئة، فضلاً عن رموز الحكمة والرزانة، لذا كان شعاراً لكثير من رجال الدين[5]. وقد يدل اللّون الأسود على الخصب والكثرة، ولذلك تسمى أرض العراق بأرض السواد؛ لأنَّ الخضرة فيها ولكثرتها تبدو سواداً وكذلك كثرة الناس تطلق عليها بالسواد،وليس للغة من سبيل إلا أن تَعُد اللّون الأسود من ألوانها الفاعلة والمؤثرة في عملية التضاد [6].

اللّون الأحمر:

يعد اللّون الأحمر أول لون عرفه الإنسان بالمعنى العلمي لكلمة اللّون، إذ إن الأبيض والأسود ليسا لونين حقيقيين، فالأول يمثل جماع الألوان، والثاني يمثل انعدامها، فالأحمر إذن هو أول لون معروف بالمعنى العلمي، وهو من أسرة الألوان الساخنة التي تذكر بوهج الشمس، واشتعال النار والحرارة، وهو من أطول الموجات الضوئية المرئية[7] ويرى بعض علماء النفس –بعد تجاربهم على الألوان– أن اللّون الأحمر يثير روح الهجوم والغزو والثأر، ويخلق نوعاً من التوتر العصبي، كما أنه اللّون المثير الذي يستدعي انتباه الجميع، ويحوز إعجابهم فقد دعي بحق اللّون العالمي[8]. لذا نستشف من ذلك أن هذا اللّون نال اهتماماً كبيراً قديماً وحديثاً، فهو

---

(1) فقه اللغة وسر العربية / 50 .
(2) أساس البلاغة، الزمخشري/ مادة (بيض).
(3) اللّون في الشعر العربي قبل الاسلام/166 وينظر: قاموس الألوان عند العرب، عبدالحميد إبراهيم/125–200-191.
(4) ينظر: اللّون في شعر نزار قباني (رسالة) / 32.
(5) ينظر: علم عناصر الفن/ 1/ 137، واللغة واللّون / 186.
(6) ينظر: توظيف اللّون في شعر المكفوفين في العصر العباسي، (رسالة) / 7.
(7) ينظر: اللّون في الشعر العربي قبل الإسلام / 57.
(8) ينظر: م. ن / 57، وعلم النفس في حياتنا اليومية، سمير شيخاني / 133.

مصدر الإثارة والحديث عن البيئة لذلك تعددت رموزه: منها الغضب والقوة والخطر والثورة، فضلاً عن رموز الحب والفرح والسرور، ويتحذ رمزاً للقتال والشدة، لأنه لون النار والدم[1]. فضلاً عن أنه من الألوان الحارة لكونه يرتبط بالشمس بشكل أو بآخر.

اللّون الأخضر:

يعد اللّون الأخضر من ألوان الطبيعة... مهديءٌ يوحي بالراحة، إذ يضفي بعض السكينة على النفس [2] كما أن لهذا اللّون أثراً واضحاً في العصر العباسي؛ لأنَّ الجمال والطبيعة ووفرة المياه والمزارع والأنهار والبساتين، واعتدال الهواء تجعل النفوس نزاعة إلى الاستمتاع بجمال الحياة[3] ونحن بصدد دراسة أحد الشعراء في العصر العباسي.

وقد ظهر هذا اللّون جلياً في عنصر الطبيعة، فهو من المفردات التي لها أثر في الحياة العربية قبل الإسلام وبعده وقد أحب العرب العشب إذ ترعاه ماشيتهم، وعليه حياتهم، ومن هنا أحبوا الربيع وسموا به أسماءهم[4]. فضلاً عن كونه من الألوان الباردة المتمثلة بـ((الأخضر والأزرق، التي تعطي إحساساً بالبرودة؛ لأنها مشتقة من مظاهر الطبيعة والأشجار والماء والسماء)) [5].

وقد وضعت اللغة العربية لهذا اللّون ألفاظاً أساسية، تحدد خصائصه من حيث النصاعة والقتامة، وتحدد مدى نقائه واختلاطه بالألوان الأخرى، فقالوا: أخضر، أكدوه بقولهم: أخضر ناضر[6]. وللأخضر المائل للسواد قالوا: أحوى وأدهم، وأورق.... وللخضرة تعلوها صفرة قالوا أخضر أكمل، وقد اقترب مدلول هذا اللّون عند العرب من مدلول الأسود، فعبروا بالأسود عن الأخضر في مثل قولهم (سواد العراق) أي مجموعة الشجر التي تحيط بها، وهي خضراء وكثيفة تبدو داكنة للنظر من بعد، وهكذا فإن الدائرة الدلالية للون الأخضر في العربية تتجه نحو النضارة والحيوية والتجدد والخصوبة والماء الصافي، وتتسع الدائرة بشكل أو بآخر لتشمل السماء والماء والكتائب والليل، وذلك التداخل بين الأخضر وغيره من الألوان، ولاسيما الأزرق والأسود يتفق مع النظريات الحديثة لتمييز الألوان عند الشعوب

(1) ينظر: الرسم واللّون / 172، وعلم عناصر الفن / 1/ 136، واللغة واللّون / 184.
(2) ينظر: نظرية اللّون / 136.
(3) ينظر: الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري: أحمد عبد الستار الجواري / 35.
(4) ينظر: مبادئ الرسم / 67، ونظرية اللّون / 53.
(5) اللّون في الشعر العربي قبل الاسلام / 212.
(6) ينظر: م. ن / 212 – 213.

البدائية[1]. أما في الدراسات الحديثة فيتخذ((رموزاً للسلام والطفولة واستمرارية الحياة، والنبل والخصوبة))[2].

اللّون الأصفر:

يعد هذا اللّون من الألوان الساخنة، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، فهو ((لون الشمس، واهبة الحرارة والحياة والنشاط والغبطة والسرور))[3] فالسرور كما في قوله تعالى﴿ قَالُواْ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ﴾[4] أي تُعجب الناظرين.

ولعل الأثر النفسي للأصفر قد يتحقق علمياً من خلال أن التجارب السايكولوجية التي برهنت على أنه لون المزاج المعتدل والسرور، أنه مركز نورانية شديدة في مجموعة ألوان الطيف[5]

فضلاً عن أنه ارتبط بالشمس وضوئها، فالشمس لها الضياء والشقرة والصفرة تلك العلاقة جعلت منه رمزاً للشمس والذهب واستخدم في زخرفة كثير من المساجد[6].

إلا إن بعض الدراسات الحديثة قد أعطت له رموزاً من بينها أنه رمز الخداع والغش وعدم الأمانة، والمرض والسقام الدائم [7]. فالأصفر يدل على المرض وعلى الزوال _ قال تعالى ﴿ ....ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰمًا .... ﴾[8] كناية عن الانتهاء والبلوغ والنضوج والزوال.

فضلاً عن ان هناك ألفاظاً عديدة فيها ظلال اللّون الأصفر، مثل الذهب الذي تسميه العرب وأمثلُ مثلٍ الورسُ والعرب تقول: أهلك النساء الأصفر أي يعنون الذهب والورس أو الذهب والزعفران، ومثل العسجد، والزعفران أو الرمل واللهب، وعشرات الألفاظ التي امتلأت بها الأعمال الشعرية وكتب اللغة ومعاجمها [9].

---

(1) ينظر: الرسم واللّون/ 173 والألوان وتأثيرها في النفس، محمود شكر الجبوري / 31.
(2) اللّون في الشعر العربي قبل الإسلام / 95.
(3) م. ن / 95.
(4) سورة البقرة، الآية / 69.
(5) ينظر: توظيف اللّون في شعر المكفوفين في العصر العباسي، دنيا طالب العتابي (رسالة) / 8.
(6) ينظر: اللّون، محمد يوسف همام / 136.
(7) ينظر: سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، أحمد ابن يوسف التيفاشي تحقيق: إحسان عباس/ 176.
(8) سورة الحديد، الآية / 20 .
(9) ينظر: اللّون / 8 اللّون والرسم / 172. جماليات اللّون في السينما: سعد عبد الرحمن قلج / 49.

اللّون الأزرق:

يعد هذا اللّون من الألوان الباردة إذ إن ((مصدر هذه البرودة الماء والسماء فهو لون السماء فيه قوة وهيمنة، ويميل كذلك إلى التعميم المريح ويدل على الارتياح النفسي والهدوء والسكينة والعمق والبعد والاتساع))[1] ولكن ضمن دلالة أخرى تختلف عن الكلام المذكور آنفاً فهو لم يستعمل إلا قليلاً عند العرب وربما؛ لأنَّه ارتبط بمفهوم التشاؤم والكره عندهم، لغلبة الزرقة على عيون أعدائهم من الروم[2]. ولذلك فإن للأزرق دلالات واسعة ومختلفة وربما يعود ذلك لأسباب منها تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللّون الأسود، لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض، في حين يرتبط الأزرق الفاتح بالسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة[3]. وقد ورد اللّون الأزرق في القرآن الكريم في سياق العذاب قوله تعالى ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ ۚ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴾[4]. والمراد بالزرق زرقة العيون أي فقط عيون المجرمين الذين عصوا الله تعالى والزرقة أبغض ألوان العيون إلى العرب لارتباطها بعيون الروم لانهم أعداء العرب، بغض النظر عن جمالها فهناك من يدخل الجنة بعيون زرق كي يفهم القارئ بما تعنيه الدراسة .

إلا أنَّ الدراسات الحديثة أكدت وأعطت رموزاً متعددة له منها ما هو يأتي بمعنى الصدق والحكمة والخلود، وفي بعض الأحيان يأتي دالاً على الحب، وأحياناً إلى الإخلاص والشرف والأمل وصفاء السريرة عند الفرد، ويرمز أيضاً إلى السلام، وقد دلت التجارب العلمية على أنه من أكثر الألوان تهدئة للنفس[5]

اللّون الأسمر:

هو اللّون الذي يقرب إلى سواد خفي[6]. فضلاً عن أنه ((مزيج من اللونين الأسود والأبيض، فهو يحمل أبعاد اللونين، وهو الوسط))[7]. فالملاحظ أن هذا اللّون ساد بكثرة من بين الألوان الأخرى ((لكون معظم العرب يتصفون باللون الأسمر من

---

(1) اللّون في الشعر العربي / 97.
(2) ينظر: مبادئ الرسم واللّون/67. والصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس: ياسين عساف/ 30.
(3) ينظر: دلالة الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبدالله محمد حمدان، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الفلسطينية، نابلس 2008 / 48.
(4) سورة طه، الآية / 102.
(5) ينظر: اللّون / 9 .
(6) ينظر: لسان العرب، مادة (سمر).
(7) فضاءات الألوان في الشعر (الشعر السوري نموذجاً)، هدى الصحناوي / 202.

خلال اتسام سمة العرب به))[1]. لذلك حاول العربي أن يربط بين لونه والأرض، أي إن يضفي اللّون الأسمر على التراب، للدلالة على الأصالة، فهو كثير السطوع في رباع العربي، وذلك لسطوع الشمس، فالسمرة تتردد على ألسنة الشعراء العرب، ولاسيما حين يصفون الرماح بأنها سمر، وفي غزلهم يصفون الحبيبات ويتغزلون بالسمراوات [2].

أما فيما يخص الألوان الثانوية: وهي تشمل الألفاظ التي تمنح دلالة لونية تعود أصلاً إلى الألوان الأساسية، ويمكن أن تلمح من دون أن يصرح باسم اللّون، إذ إن وجودها ليس مرتبطاً بشرط وضوحها اللفظي (ذكر اسم اللّون) ما دام استخدام العناصر اللونية يخضع أساساً لوظيفة اللغة الشعرية ذات الطبيعة المجازية التي تقدم قيمة غير مباشرة لتشكيلات لا متناهية ترفد شعرية النص بآفاق فنية غير محدودة [3]. لذلك يمكن عبر الاهتداء إليها بوساطة الألفاظ والتراكيب الشعرية التي ترمي إلى إلى لون أو ألوان متعددة، ويتم الإحساس باللون من خلال السياق العام للنص الشعري[4]. لذا فإن اللغة العربية حافلة وملأى بتلك الألفاظ الثانوية، وهذا يدل على غزارة ثروتها اللغوية وغناها إذ ((بلغت ألفاظ الألوان الثانوية التقريبية في كتب فقه اللغة والمعجمات عدة مئات، بعضها للتعبير عن درجات اللّون، وبعضها لوصف اللّون وصفاً مميزاً، وبعضها للإشارة إلى طروء اللّون، وعدم ثباته))[5]. وهذا ما أشار إليه شفيق جبري لما لهذه الألفاظ اللّونية من قدرة على توليد إيحاءات وأحاسيس، وظلال تساعد في ترتيب الألوان وتعديلها؛ لأنَّ اللغة إذا كانت لم ترشدنا إلى ألفاظ تميز بعض الألوان، فإنها قد أرشدتنا إلى ألفاظ كثيرة في تميز الألوان، وترتيبها وتقسيمها [6].

(1) كتاب الملمع: أبو علي النمري / 8.
(2) ينظر: الألوان والناس، عمر الدقاق، بحث، مجلة العربي، ع302، الكويت، 1984/ 158
(3) ينظر: إيقاع اللّون في القصيدة العربية الحديثة، علوي الهاشمي، مجلة الآداب، ع1، 1998، /146.
(4) ينظر: اللّون في شعر نزار قباني (رسالة) / 49
(5) اللغة واللّون / 43
(6) ينظر: لغة الألوان، شفيق جبري، بحث مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق،ع4، 1967 / 201

رابعاً: إطلالة على الشاعر وشعره:

هو أبو الحسن السري بن أحمد بن السري الكندي الموصلي[1]. لقب بالرفاء؛ لأنَّه كان يرفو الثياب، ويطرزها[2]. ولد في مدينة الموصل من أبوين فقيرين، إذ مارس مهنة التطريز والرفو لكنه كان مولعاً بالأدب مما حدا به إلى احتراف التكسب بالشعر من خلال مدح الأمراء والتقرب إليهم إلا أن ((الخالديّن في الموصل قد أخذا يشعران بنبوغه وجودة شعره وتقريبه من الأمراء، فخافا على ما هما عليه))[3] بعدها اتجه إلى حلب لمدح الأمراء وهناك أيضاً مدح الأمراء في العديد من قصائده وصولاً إلى قلوبهم وجلب محبتهم له بالشكل الذي كان يطمح إليه، بعدها قصد بغداد لكونها فجر الدراية وكانت في العلوم آية، إذ مدح الأمراء ونال شهرة إلاّ إن الحسد من قبل الخالديّن دب في بغداد مما اضطر الرجوع به إلى عاصمته الأولى الموصل مؤكداً ذلك بالبيت الشعري قوله:[4]

أأ قعُـدُ بـالعراقِ أسـيرَ دَهـرٍ غريبـاً لا أزورُ ولا أزارُ

اما عن آثاره فقد روي ((أن للسَّري الرَّفاء ديوانَ شعرٍ جمعه بنفسه، وفي ذلك يقول القدماء: وقد عمل شعره قبل موته نحو ثلاثمئة ورقة، ثم زاد بعد ذلك، وقد عمله بعض المحدثين الأدباء على الحروف))[5]. فهو بذلك يكون بقدر ديوان المتنبي أو أكثر منه بقليل، وقال عنه ياقوت الحموي: إنه (يدخل في مجلدين) وللسَّري الرَّفاء غير ديوان شعره كتاب بعنوان (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب)[*] جمع فيه من أحسن اشعار المحدثين والمتاخرين في الغزل والخمريات والزهريات، وهو مقسم على أربعة كتب: الأول ((وصف قوام الحبيب، والثاني أشعار الحب، والثالث العطور والأزهار، والرابع أسماء الخمر))[6].

أما عن شعره فقد قال فيه الثعالبي (ت429هـ):" إن السَّري الرَّفاء امتاز بعذوبة اللفظ وصفائه فهو بذلك انتقل عن تطريز الثياب إلى تطريز الكتاب [7] وقال عنه ابن النديم في فهرسه: إنه ((شاعر مطبوع عذب الألفاظ مليح المآخذ كثير

---

(1) ينظر: يتيمة الدهر، الثعالبي، شرح وتحقيق، مفيد محمد قميمة / 37-117، وتاريخ بغداد، أبو بكر البغدادي: 9/ 194، الكامل في التاريخ، ابن الأثير / 7/ 44.
(2) يتيمة الدهر/ 2/ 117، وينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان / 2/ 359.
(3) السري الرفاء، حياته وشعره، حبيب حسين الحسني / 58.
(4) ديوان السري الرفاء 2 / 175.
(5) الفهرست، ابن النديم / 241.
(*) كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب تحقيق حبيب حسين الحسني.
(6) السَّري الرَّفاء حياته وشعره / 127.
(7) يتيمة الدهر / 2/ 118 وينظر: معجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن / 203.

الافتنان في التشبيهات والاوصاف))[1]. وقال عنه السمعاني ((إنَّ أبا الحسن السَّري الرَّفاء شاعر مجود حسن المعاني رقيق الطبع))[2] فضلاً عن ذلك ((فهو شاعر مجود حسن وله مدائح في سيف الدولة وغيره من أمراء بني حمدان وكان بينه وبين أبي بكر الخالدي، وأبي عثمان الخالدي، حالة غير جميلة، ولبعضهم في بعض أهاجٍ كثيرة)) [3] فقد بدأت منابع الشعر ترفد من نظم السَّري الرَّفاء ولاسيما وهو يعيش في بيئة القرن الرابع إذ امتاز هذا العصر بانتشار ألوان البديع وكثرتها ولا نعني بالبديع المعنى الاصطلاحي الذي استقر عنده في العصور المتأخرة بل تتوسع فيه بعض توسع الأولين فتندرج تحته الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة وقد يكون من أهم العوامل التي دعت إلى انتشار البديع في هذا العصر فقد قلد الشعراء من سبقهم في فنون الشعر وأغراضه والحذو حذوهم في كثيرة من الأخيلة والمعاني[4]. وبما أن الشاعر قد عاش عصر سيف الدولة فلابد أن يحظى الشعر الشامي الحمداني بنسبة كبيرة منه فكان في تلك الحقبة يختلف بعض الشيء عما هو عليه في العراق، فإن التأنق في المعيشة ومختلف مظاهر الحياة لم يبلغ مبلغه في العراق هذا إلا أن الشام كان فيه أكبر دواعي مظاهر الجد والبطولة من حروب سيف الدولة [5].

هذا فضلاً عن المدح وله في الهجاء كذلك وفي الرثاء والفخر والغزل والشوق والحنين إلى الموصل وله في الحكمة، والأخوانيات والاعتذار والعتاب، أما من الناحية الفنية فإن شعر السَّري الرَّفاء يغلب عليه التزويق اللفظي، والصنعة الكلامية ولاسيما في الجوانب الصوتية، وهو دليل على براعته في النظم، وحسن أدائه الصوتي، كما أنه شاعر مصور، وفنان مبدع رسم الطبيعة بأنامل مبدعة ولونها بفرشاة متقنة، فجاءت تلك الأوصاف سحراً وجمالاً خلاباً وإبداعاً واتقاناً لفظاً وغايةً.

أما عن وفاته فهي سنة (362هـ) وهذا ما اجمعت عليه موارد سيرته [6].

---

(1) الفهرست / 221.
(2) الأنساب 7/ 255 .
(3) تاريخ بغداد 9/ 192.
(4) ينظر: الشعر في ظل سيف الدولة، درويش الجندي / 264-265.
(5) ينظر: الشعر في ظل سيف الدولة / 266.
(6) ينظر: السَّري الرَّفاء: حياته وشعره / 90.

الفصل الأول
مجالات توظيف اللَّون في شعر السَّري الرَّفاء

المبحث الأول

اللون وا لمجال الإنساني

- **اللَّون والمرأة:**

تطفو صورة المرأة على صفحة السَّري الرَّفاء الموصلي بأسماء مكوّناتها وصفاتها وألوانها حتى غدا وصف المرأة غرضاً بارزاً في ديوانه، وبذلك يُعد ارتباط اللَّون بالمرأة بنية أساسية في تشكيل القصيدة العربية ومرتكزاً مهماً تستند إليه الصورة، لما للّون من أدوات جمالية تُثري النص الشعري، بوصفه طاقة فنية تنتشر على الصفحة الشعرية، وبهذا تمثل المرأة عند السَّري الرَّفاء جزءاً أساساً في الظاهرة الفنية المستوحاة في شعره، ومن ينعم النظر في شعر الشاعر يدرك أنه على دراية بوصفه الدقيق للمرأة من خلال تركيزه على الصفات المادية ومستحضراً طاقات اللَّون، ومن ثم تشكيل لوحة جميلة لامرأة يريدها السَّري الرَّفاء وأكثر الحديث عنها، فكانت صورتها الحسية ماثلة في شعره؛ وذلك لانَّ الشعراء العرب القدماء اهتموا بالمرأة فوصفوها في أشعارهم ومثلوها بالكائنات الطبيعية المختلفة كل على وفق بيئته وخلجات عقله وخاطرته وقريحته؛ لأنَّها سكنت في قلوبهم وأبهرت نظرهم وترددت على ألسنتهم لذا كانت ((تشبيهاتهم ألفاظاً استقوها من بيئاتهم، وتتصف هذه الألفاظ بخصائص معنوية وجمالية في سياق النصوص الشعرية، من ذلك أنهم شبهوا حبيباتهم بالغزال، والمها، والظبي، وكان الشعراء يلمحون بهذه التشبيهات إلى طول العنق، وحور العين وسوادها، والميل إلى البياض عند الضباء خاصة))[1] وذلك يعود إلى مكانة المرأة في المجتمع العربي كونها نصف المجتمع فبدونها تنعدم الحياة، لذا عمد الشعراء إلى تخليدها في كلامهم على مرّ العصور التأريخية، بعبارات خالدة وأوصاف بارعة، فانتجوا شعراً يسمى بالغزل[2]، فالمرأة هي ذلك الموضوع الملهم والأثير لدى الشاعر وينبوع من منابع الشعر الذي يرفده بالجمال والإبداع في آن واحد والشريان الذي لا ينقطع وهو يضخ عبر سواقيه مناهل المحبة والرفد بالأحاسيس والمشاعر الجياشة، فضلاً عن كونها ((مصدراً للخير والجمال والحب، وهي أصل الحياة بسبب قدرتها على ولادة الحياة الجديدة، لذلك جعل الأقدمون آلهتهم أنثى وأعطوها وظائف الإخصاب والولادة، والخضرة والوفرة))[3]. ولا ننسى أن الشاعر العربي عندما يفتح مخيلته وهواجسه فيبدأ بالحديث

---

(1) الشعرية العربية، نور الدين السد/ 246.
(2) ينظر: تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات/ 171.
(3) الزمن عند العرب قبل الإسلام، عبد الاله الصائغ 1/ 205.

عنها هائماً وشائقاً فهي الكيان الذي يتفاعل معها الرجل في عواطفه وشعوره ووجدانه يتحدث إليها فتسكب في إذنيه أعذب النغم، وتنبسط نفسه بمناجاتها فينشد أحلى الأنَّغام عبر صياغة شعرية جميلة[1]. لذا فإن لوحة المرأة عند السَّري الرَّفاء تستدعي حضوراً لمفردات لونية طارئة مارسها خيال الشاعر، فغدت تحقق حضوراً تلقائياً في نصوص لا حصر لها في شعره، كان لها وقعها الفاعل في استحضار مفاتن المرأة ومحاسنها بطريقة عفوية خالصة، وهذه السمة اللَّونية حمّلت غرض الغزل لكون((الغزل نابعاً من عاطفة الحب، وهي عاطفة رقيقة مهذبة تحتاج إلى لغة أليفة وديعة تستوعبها وتعبر عنها))[2] فالرصانة والوضوح والدقة في التعبير بشكل مؤثر، يجعل من الشعراء أن ((يتغنوا بعاطفة الحب الخالدة، ويصوروا مشاعرهم وأحاسيسهم إزاء المرأة وما يكون بينهم وبينها من لقاء ووصال وهجران، وهم تارة سعداء بوصالها وتارة أشقياء يشكون الهجران والحرمان، ويتمنون ولو نظرة من بعيد، وكأنها الفردوس التي حُرموا منه، وهم يألمون أشد الألم مع الاكثار من الاستعطاف))[3]. ولقد تفنن السَّري الرَّفاء في وصفه لمحاسن جسد المرأة على وفق ما يقتضيه الذوق العربي العام، ولعل من أشهر الألوان التي شُغف بها السَّري الرَّفاء بما يتعلق بجانب تغزله بالمرأة هو اللَّون الأبيض،لأنه يُعد من ألصق السياقات اللَّونية بالمرأة، ولعل مرجع ذلك يعود إلى أن هذا اللَّون أكثر ما يتعلق بالإشراق والحب ونقاء العرض والعراقة والأصالة لذلك يلجأ إليه الشاعر عند تغزله بمفاتن المرأة خاصة، وقد أطلق الشاعر صفة البياض إطلاقاً حقيقياً في تغزله بمفاتن المرأة استمد ذلك من أجزاء جسد المرأة انطلاقاً من إطلاق الجزء على الكل.

لذا ظهرت تلك الملامح التي وصفها الشاعر بشكل واضح على الوجه والثغر فغزل السَّري الرَّفاء يقوم على المهارة الفنية والصنعة من خلال استقرائنا لتجربة الشاعر، ولكننا حين نقرأ مطالع القصائد هذه نحس شيئاً من قدرة الشاعر على الظهور بمظهر العاشق المولَه والمحب المتيم، وما نظم هذا النوع من الغزل إلا إرضاءً لمفاهيم فنية، وتقاليد موروثة شائعة معروفة عند من سبقه من الشعراء.

ففي غزله هذا نقرأ اللوعة والحب والشوق والدمع والوجد والحزن والبكاء والنحيب والفراق وسهر الليالي،والصبابة والحنين واللقاء والعذال ونحول الجسم والكتمان ونجده أيضاً يصف النساء ويشبههن بالظباء والغزلانَ والمها والشمس والهلال[4].

---

(1) ينظر: المرأة بين المادية والوجدان في الشعر العربي، غالب الناهي/ 7.
(2) الأثر الحضاري في الشعر الجاهلي، علي كمال الدين محمد الفهادي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعةالاسكندرية، 1980م / 179.
(3) تاريخ الأدب العربي / 17.
(4) ينظر: السَّري الرَّفاء حياته وشعره / 313.

وقد شكَّلت الأنماط اللَّونية في شعر السَّري الرَّفاء مساحات واسعة دالة على كثافة الألوان، فكانت الظاهرة اللَّونية جزءاً مهماً في تشكيل الصور الشعرية بعناصرها الحسية المختلفة،لأن الصورة اللَّونية قد تتشكل عبر أكثر من قيمة لونية انسجاماً أو تضاداً، لان اللَّون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط،وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضا[1] لذا فإن الشاعر الولهان العاشق هو أفضل من يدرك الجمال اللَّوني فيعبر به عن انفعالاته النفسية والعاطفية؛ لأنَّ ((الجمال لا ينبع من الأشياء وحدها ولا من النفس من غير مؤثرات مباشرة أو غير مباشرة، وإنَّما هو في هاتين الناحيتين وفيما بينهما من تجارب))[2].

لذا يظهر أن الشاعر استعمل ألواناً مختلفة ومتعددة، ولاسيما في التعبير عن الصفات الإنسانية، سواء ما يتعلق بالمرأة، وهو تعلق له ما يسوغه على صعيد الرؤية الشعرية التي يبدأ منها الشاعر، وقد وقف الشاعر أمام وصف المرأة ولا سيما في الوجه ورقة البشرة إذ يقول:[3] (بحر البسيط)

زِدْنِيْ مِنَ العَذْلِ فِيها أيُّها اللّاحِي ... إنَّ الفُؤادَ إلَيْها جِدُّ مُرتَاحِ
بَيْضَاءُ تَنظُرُ مِنْ طَرفٍ تُقَلِّبُهُ ... مُفرَّقٍ بَيْنَ أجْسَامٍ وأرواحِ
مَاءُ النَّعيمِ على دِيباجِ وَجنَتِها ... يَجولُ بَيْنَ جَنَى وَردٍ وَتُفّاحِ
رقّتْ فلو مُزِجَ المَاءُ القَراحُ بِها ... والرَّاحُ لامتَزَجَتْ بالمَاءِ والرَّاحِ

يمزج الشاعر بين الطبيعة والمحبوبة عبر رؤى لونية تصويرية، إذ وصف وجهها بالبياض المتحقق من لون بشرتها، فيجلب له هذا البياض ماء النعيم، كون الأبيض من الألوان الباردة التي تبعث حالة الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، لذلك ارتبط البيت الثاني بالبيت الأول بماء النعيم الذي يدل على ترفها وغناها وجمالها، فترتفع بذلك القيمة اللَّونية للصورة الشعرية محققة جمالاً أكبر بدلالة الفعل (يجول)،كما أن (التفاح) بلونه الأحمر يوحي بدلالة الملمس الناعم للخدّ، ويرسم ملامح الصورة التي أرادها الشاعر والتي ترتكز فيها التجربة الشعورية إذ تتفاعل الصور من خلال اللَّونين (الأبيض، والأحمر) لتصب في دلالة (جمال المحبوبة) فيحمل اللَّون الأبيض هنا أبعاداً تُنزه المحبوبة عن الدنس وترفع من منزلتها ((لأن العرب قد أحبوا البياض ورسموا به كل ما أحبته نفوسهم، فالمثل الأعلى للجمال عندهم هو البياض)) [4] لذا فقد عكس الجمع اللَّوني (الأبيض والأحمر) قيمة جمالية تكشف بوضوح عن استبطان الشاعر الصادق لإحساسه تجاه المحبوبة، وهكذا فإن للون قيمة في النص الشعري ليست زينة شكلية يتعمدها الشاعر، بل هو توظيف

(1) ينظر: جماليات اللَّون في مخيلة بشار بن برد الشعرية: عدنان محمود عبيدات/335.
(2) الأصول الفنية للأدب: عبد الحميد حسين/ 18.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 49.
(4) التعابير القرآنية والبيئة العربية: ابتسام مرهون الصفار/141.

((للإقناع والتأثير فهو يستخدم كي يقنع القارئ وينال إعجابه، ويشد انتباهه ويصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر طرافة وأكثر جمالا))[1].

وفي لوحة أخرى يصف امرأة وكأنها شمس تجلو بنورها دُجا الظلام وذلك بقوله:[2] (بحر الكامل)

ومُهَفهَفٍ كالشَّمسِ سَالمَ نُورَها ظُلَمُ الدُّجا أو كالقَضيبِ تَعطّفَا
يُهدي لعاشِقِه الحُتوفَ فإن بَدا أنْسَتْه سَالِفتاهُ مَا قَد أسْلَفَا

يتكئ الشاعر في هذه الصورة اللَّونية على مصادر كونية تمثلت في (الشمس، ظلم الدجى) اعتمدها حقيقة للبرهنة على صفاء البشرة، وبياضها، وعلو شأنها من خلال ماتوحي به من بياض وبهاء وإشراق إذ يتلاشى أمام نور الحبيبة السواد، فالسَّري الرَّفاء يمنح المرأة صفة (مهفهف) المتعلقة بالجسد، فتبدو تلك الجمالية اللَّونية الفاعلة قد ارتبطت بالشكل/ الجسد في مدارج النقاء حتى يتحرر من ماديته الأرضية إلى النورانية المتعلقة بضياء الشمس المقارب للصفرة؛لأنَّ البياض الخالص عند العرب ليس محبوباً بل أحبوا البياض الذي فيه اشراقة ونور، فمن هنا جاء تشبيه الشاعر بالشمس، ليجعل من اللَّون الأبيض الممزوج المشع كنور الشمس دليلاً على جمال المحبوبة؛ لأن اللَّون الأبيض المرتبط بالأصفر المشرق والمشع محبب إلى النفس لاسيما إذا اتصفت به المرأة فهو سمة جمالية لها((فإذا كان الضوء هو المنبع وهو الأساس في رؤية الأشياء فإن اللَّون موضع الشعور بالأشياء، وهو عنصر الإحساس بها))[3].

من هنا تبرز قدرة الشاعر في البيت الأول من خلال تحويل الألوان إلى علاقة ما بينها وبين الضوء؛ لأنَّ اللَّون مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالضوء، ((ولذلك فإن فهم اللَّون يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفهم الضوء، وضوء الشمس خاصة))[4]. فضلاً عن ذلك أن للضوء والنور في وجدان العربي القديم مكانة كبرى، وهذا ما جعله الشاعر في نصه الشعري أي استمده من التراث وهذا ناتج من خبرة الشاعر وما يمتلكه من خزين ثقافي من واجبه التأليف بين العناصر؛ لأنَّ الكلمة تستدعي الكلمة والعبارة تستدعي العبارة وهذا ما يطلق عليه بالتعالق النصي ((فالتعالق هو الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة))[5]. لذا نرى بأن توظيف الشاعر للنور جاء من كون العربي قد عشق النهار ومن خلال هذا النور يميز بين ألوانه، ويكشف عبر النور واللَّون عن إحساسه وشعوره بالطبيعة من حوله؛لأنَّ ((النور كان مرتبطاً بالشمس

(1) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة، منذر عياشي / 72.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 395.
(3) الألوان في القران الكريم، عبد المنعم الهاشمي/ 19.
(4) علم الجمال بين الفلسفة والابداع، انصاف الربضي / 307.
(5) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح / 121.

أكثر من ارتباطه بالنجوم والبرق، ومن الطبيعي أن ضوء الشمس حين يكون قوياً يميل الناس إلى تفضيل الألوان الزاهية والدافئة، وبالتالي يفضل الناس تلك الألوان المشرقة، حين يكون النور ضعيفاً))[1].

ونجد الشاعر في لوحة لونية أخرى يصف البنان والخدود الموردة إذ يقول من البحر الخفيف:[2]

لَطَمَتْ خَدَّها بِحُمرٍ لِطافٍ ... نالَ منها عذابَ بيضٍ عِذابِ
فَتَشَكَّى العُنَّابُ نَوْرَ الأقاحِي ... واشتَكَى الوَرِدُ ناضِرَ العُنَّابِ
نحنُ في مَعدِنٍ من اللّؤمِ نَلْقَى ... دُونَ عَذْبِ النَّدى أليمَ العَذَابِ
قَصَدتنا يدُ الحوادِثِ فيه ... بِسهامٍ مِنَ الخُطوبِ صِيابِ

إن الفعل (لطمت) يدل على وعي الشاعر الحسي بحقيقة اللَّون الذي يتحدث عنه، إذ يمتزج اللَّون في هذه الصورة مع عنصر الحركة، ليظهر من خلالها حركة تتشكل خيوطها من خلال اعتماد الشاعر على عناصر متعددة تستطيع أن تمنح البيت الشعري شعريته التي أراد الشاعر قصديتها وإيحاءاتها،إذ يشكل اللَّون الأحمر حضوراً فاعلاً في رسم صورة المرأة عبر عملية اقتناص من حمرة الخد والبنان التي تمثل المعادل الخارجي للجسد، فهي قيمة مرتبطة به ارتباطاً مباشراً، فجاء توظيف اللَّون الأحمر بما يتناسب مع حمرة الخد والبنان، ثم ينتقل إلى اللَّون الأبيض فيجمع بين لون ساخن، وهو الأحمر، ولون حيادي وهو الأبيض ليجعل التمازج اللَّوني يكشف عما يحمله لمحبوبته من هيام وعشق، وتتسع صورة اللَّون الأبيض، في ذهن الشاعر من خلال الشكوى المرفوعة من (العُناب) ضد (نور الأقاحي) لتُحيلنا إلى جمال المحبوبة، فتميزت الصورة اللَّونية بإظهار جمال الطبيعة، وأثرها في رسم صورة شعرية قصد الشاعر من خلالها جمال المحبوبة الذي أسقطه على جمال الطبيعة الخلابة التي تراوحت بين الرؤية البصرية والحركية.

ثم نجده يطالعنا في سياق لوني آخر إذ يقول:[3] (بحر الكامل)

قَمَرٌ تَفَرَّدَ بالمَحَاسِنِ كُلِّهَا ... فإليه يُنسبُ كُلُّ حُسْنٍ يُوصَفُ
فَجَبينُه صُبْحٌ وَطُرَّتُه دُجَاً ... وَقَوامُه غُصنٌ رَطِيبٌ أهْيَفُ
للهِ ذَاكَ الوَجْهُ كِيفَ تألَّفَتْ ... فِيه بَدائِعُ لَمْ تَكُنْ تَتَألَّفُ
وَرْدٌ يُعَصْفِرُهُ الحَيَاءُ وَنَرْجِسٌ ... يُغْضِي إذَا طَالَ العِتَابُ وَيطْرِفُ

يبدو توظيف اللَّون هنا ماثلاً في قول الشاعر (قمر) وللقمر البياض والنور، فهو خيط النور الذي ينبت الأمل في نفس الشاعر في معنى الحسن والانتساب إليه،

(1) الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث، عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع2،163/1996.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 355.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء / 2/ 427.

فالمعروف أن القمر يتسم بالبياض، فضلاً عما ينم به من جمال المنظر الذي يوحي به، لذا فإن ما توحي به الكلمة من إيحاءات ودلالات تجعل من اللَّون أبعاداً عميقة تمثل النواحي المشرقة في النفس الإنسانية؛ لأنَّها نقيض الظلام، والإضاءة هنا ليست إضاءة عادية فهي مرتبطة بالحسن وجمال المرأة التي انبهر بها، ثم يقف في البيت الثاني ليعمق في الوصف، فيصف جبينها بالصبح وهو البياض وطرتها(شعرها) بالدجى وهو السواد، فضلاً عن قوامها غصن رطيب وكأننا أمام لوحة تصويرية في غاية الجمال والروعة المتمثلة عبر تقنية الألوان المتشكلة من البياض والسواد، لذلك يجعل الشاعر من التضاد اللَّوني بديلاً فنياً في التعبير عن القيم الجمالية التي تتصف بها لتبدو المرأة من خلال هذا التضاد اللَّوني لوحة جميلة ومتميزة؛ لأن اللَّونين الأبيض والأسود يعدان أساساً مرجعياً وجذراً تشكيلياً وبؤرة إشعاع وانبثاق يتلاعب الشاعر بهما بصياغة صور لونية تقدم دلالات لها عمقها الانفعالي في رسم فضاء صوري جديد[1] وهذا من الثنائيات التي شكَّل فيها اللَّون أساساً متيناً قام عليه التصوير والإبداع بما فيه من التشبيه والتخيل وهذه الثنائيات التي رصدها الشاعر في معرض تغزله بالمرأة شكلت تناسقاً وتوافقاً جمالياً عن طريق التخيل الذهني والربط اللَّوني.

ثم يلجأ الشاعر في لوحةٍ، أو مشهدٍ آخر ليصف محبوبته بالرئم التي رمته ألحاظها، فيقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر المتقارب)

وَرِئـــمٍ رَمَتْنِـــيَ أَلحَاظُـــهُ ... فَبِـــتُّ أســـيراً لَهـــا مُوثَقَـــا
كَـــأَنَّ الشَّـــقَائِقَ وَاليَاسَـــمِينَ ... عَلَـــى خَـــدِّهِ خَجَـــلاً شَـــقَّقَا
وَقَـــالوا بِمُقلَتِـــه زُرْقَـــةٌ ... تَشِـــينُ فَظَـــلَّ لَهـــا مُطرِقَـــا
وَهَـلْ يَقْطَـعُ السَّـيفُ يَـوْمَ الـوَغَى ... إذا لَـــمْ يَكُـــنْ مَتنُـــهُ أَزْرَقَـــا

عززت لفظة (رئم) الصفة اللَّونية التي تحمل لون البياض والتي توحي بصفة الجمال، لينتقل بنا الشاعر بعدها نحو شقائق النعمان بلونها الأحمر والياسمين بلونه الأبيض لتمثل بألوانها متطلبات الذات الشاعرة وتضفي صفة الحياء والخجل على ملامح الصورة اللَّونية المستوحاة من المشهد الطبيعي (شقائق النعمان، الياسمين) ليمثل اللَّون الأحمر حركة الانتقال اللَّوني من الشقائق إلى الخد عبر عملية اقتناص لحمرة الشقائق، وينتقل بعدها إلى لون آخر وهو (الأزرق) رابطاً هذا اللَّون بالمقلة، فسرعان ما انتقلت دلالة اللَّون من خلال جمال المحبوبة من زرقة المكر والغدر، إلى زرقة الجمال لأنَّ((الزرقة ارتبطت بالعدو وقد دلت على الشدة إذ إن زرقة العيون غالبة في الروم والديلم وكانت بينهم وبين العرب عداوة شديدة))[3]، فاللَّون الأزرق

(1) ينظر: اللَّون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري) /45.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء / 506/2.
(3) معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، زين الخويسكي / 85.

هنا يشكل بعدين: الأول سلبي إذ تبرز فيه العداوة والغدر والمكر، وذلك إذا ارتبط بالعدو، أما البعد الآخر، فإن اللَّون الأزرق فيه ارتبط بالمحبوبة فشكل بعداً إيجابياً، فقد اتخذ الشاعر من صورة السيف الذي في متنه زرقة دليلاً على جمال المحبوبة، فجعل من ضرب هذه اللحاظ وتأثير ضربها فيه ليؤكد إعلاء القيمة الجمالية للمعشوقة من خلال الربط والمقارنة بينها وبين صورة السيف ليربط ويقارب بين الصورتين في المعنى والدلالة وبذلك اتسعت الدلالة اللَّونية على وفق مدركات الشاعر واتساع آفاقه التي قدمت حالة الشاعر النفسية والشعورية.

ويأتي اللَّون الأسود بطريقة غير مباشرة في شعر السَّري الرَّفاء في وصف شَعر المرأة ولاسيما أنَّ الشَّعَر من الجماليات التي تمنح المرأة ميزة الأنَّوثة، فضلاً عن كون الشَّعر من مقومات جمال المرأة، وكمال حسنها منذ العصر الجاهلي، ذلك الشَّعرُ الحالك المضفور الطويل، ذو الخصل الكثيرة والمتداخلة بعضها في بعض[1] لذلك يقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحر الكامل)

وَرَجَـــوتُ أَنْ أَحْيَـــا بِـــرَدِّ تَحيَّـــةٍ فَحَيِيـــتُ مـــن أجفانِهـــا بِحُتُـــوفِ
أقمـــارُ تِـــمٍّ تُوجَـــتْ بِحَنـــادسٍ وغُصـــونُ بـــانٍ فـــي رِقَـــاقِ شُـــفُوفِ

يجمع الشاعر في لوحته هذه بين سواد الشَّعَر (الحندس) والأبيض المتمثل (بالقمر) وهذه لوحة تتسم بالجمال لطالما وقف أمام وصف المرأة جمال شَعرها (الحندس)؛ لأنَّ الشَّعَر صفة تكتمل به جمال المرأة، وهو من الصفات التي تميز النساء العربيات من غيرهن[3] بيد أن الشاعر يوظف اللَّون توظيفاً موحياً عبر جمال التغزل مقارباً بين الطبيعة والغزل وهذا ما يفعله المبصرون أي أصحاب الخبرة في مجال كل تخصص، فالشاعر استعمل الأبيض (أقمار)، والأسود (حنادس) في البيت الثاني مقتنصاً بذلك جمال المرأة من جمال الطبيعة الخلابة؛ لأنَّ الشاعر يتعامل مع اللغة تعاملاً فنياً متميزاً، ينحى به إلى أعمال الحواس الإدراكية في تركيبها وتواردها ونظمها، لتكتمل تجربته الشعرية لكونها عملاً فنياً هادفاً ليجعلها في رتبة النحت والتصوير، أي يتعامل مع الحواس بأكثر من تعامله مع العقل[4]، وذلك لكي تُحدث الأثر المطلوب منها على الفور كموضع إدراكي كلي متكامل، وبهذا وظف اللَّون بصورة غير مباشرة عبر ألفاظ الطبيعة كي تكون اللوحة في غاية الانَّسجام والاتساق

(1) ينظر: كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب / 39.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء / 2/ 404.
(3) ينظر: لسان العرب، مادة (شعر).
(4) ينظر: الخلق الفني، معري عبد الحميد صنورة / 73.

فاللَّون قد ((يثير لدى الشاعر مسوغاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللَّون الذي قد يستمده من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية))[1]

وفي سياق آخر جاعلاً من ذوائبها ليلاً ومن نور وجهها فَلقاً إذ جمع بين اللَّونين الأسود والأبيض، فيقول: [2] (بحر الكامل)

فبُتُّ منه مُعانقاً صَنماً ... يَنفحُ مِسْكاً وَعنْبَراً عبِقَا

لَو شِئتُ أنشأت مِنْ ذَوائبِهِ ... لَيلاً وَمِن نُور وَجههِ فَلقَا

فالشاعر اعتاد تشبيه محاسن المرأة بمفاتن الطبيعة في ما يجعل من شَعرها كالليل ومن نور وجهها كفلق الصبح وهذا هو حكم البيئة مع مشاهد الطبيعة في بلاده الجميلة البيئة الحمدانية (الموصل أُم الربيعين) لذا كان من المنطقي تبعاً لذلك أن تشيع معاني الطبيعة في موضوعات وصف المرأة والتغزل بها، ويسير نسقها في عناصر تصوير جمال المرأة بشكل مباشر وغير مباشر، وقد جمع بين (اللَّيل/الشعر، والوجه/الفلق) بسواد الليل والنور كالفلق؛ لأنَّ النور عنصر من عناصر الإدراك الحسي البصري، لا غنى عنه إطلاقاً في عملية الأبصار، وهو لذلك عنصر من عناصر الجمال الحسي[3] وبهذا أخرج لنا سياق النص الشعري إخراجاً تقنياً رائعاً في توظيف اللَّونين (الأسود والأبيض) لجمال المرأة وصفاتها، معتمداً على التضاد اللَّوني (الأسود والأبيض) لإبراز محاسنها، فاللوحة ذات مستوى إيحائي تشع فيه حركة وتجاذب نفسي، مبهرة إحساس المتلقي وفكرهِ وخلجات عقلهِ، وهذه اللوحة الفنية كانت تجليها صورة وألوان ترسمها ريشة فنان شاعر يؤكد ((أن مزج الطبيعة بالغزل أمر مقبول بل هو تزاوج طريف بين أليفين رقيقين))[4]، كما أنَّ حركية الأفعال في (شِئتَ) (وينفح) كان لها وقعها الواضح والفعال في تفعيل حركة اللَّونين الأسود والأبيض مما ترك في المتلقي أثراً عميقاً أدى إلى تحقيق لذة النص الشعري.

وتظل عين الشاعر شاخصة تلتقط الألوان التي تبرز صورة المرأة الجمالية، إذ تستطيع عينه أن تقتنص لوحة الكف الجميلة المخضبة باللَّون الأحمر، غير المباشر، إذ يقول: [5] (بحر الوافر)

يُريكَ قَوامَها الغُصنُ الرَطيبُ ... ولَحظَ جُفونِها الرَشَأ الربيبُ

غَداةَ بدَا لها خَدٌّ أسيلٌ ... يُنمِنمُ وشيَهُ كفٌ خضيبُ

---

(1) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، يوسف نوفل / 35.

(2) ديوان السَّري الرَّفاء: 470/2 .

(3) ينظر: جماليات الصورة البصرية في القرآن الكريم، سلام حديد رسن المالكي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة البصرة، 2008م /6.

(4) الادب الأنَّدلسي موضوعاته وفنونه، مصطفى الشكعة / 342-343.

(5) ديوان السَّري الرَّفاء / 352/1.

يتخذ الشاعر في البيت الثاني من لفظ (خضيب) دالاً لونياً، ألا وهو اللَّون الأحمر فجاء توظيف اللَّون خدمة لجمال اللوحة التي يصفها كي يمنح المرأة جمالية خاصة ومتميزة، وهذه الجمالية جاءت من الفاعلية اللَّونية، ولاسيما أن التخضيب عنصر من عناصر الجمال لدى المرأة؛لأنَّه وضع ضمن سياق جمالي في النص الشعري إذ يرتبط بالمرأة ارتباطاً مباشراً، فيبقى الشاعر مبهوراً بهذا البعد الجمالي،لأنه أيقظ في نفس الشاعر وظيفة بصرية ومعنوية في الوقت ذاته، فضلاً عن ما توحي به حركة الفعل (ينمنم) الذي يدل على الاستمرار؛ لأنَّ في الحركة بشقيها الائتقالي والإيحائي، التي تنشأ في بصر المتلقي وذهنه، أساس التشكيل البصري وجوهره، وهي تمتلك طاقة تعبيرية عالية مع أن النص المرئي قد تمثل الواقع، إلا أنه في حقيقة الأمر إنتاج لواقع جديد باعتبارها علاقة أيقونية فهي تتآلف من محتوى، وتقوم بوظيفة اسميولوجية الخطاب، فضلاً عن أنها قيمة جمالية في تعبير الدور الوظيفي الذي تؤديه فهي من أهم عناصر التعبير البصري؛ لأنَّها تنقل المعاني والإيحاءات للمتلقي[1].

ثم يتجه الشاعر باللَّون، ليصف ثغر المرأة وخدها مجتمعين عبر استعمال اللون غير المباشر إذ يقول: [2] (بحر الطويل)

سَفَرنَ ولاحَ الأقحوانُ مُفضَّضاً على القُربِ مِنَّا والشَقيقُ مُذَهَّبا

وقد أثمر العُنَّابَ والوَردَ بَانُها فأبدَعَ في تِلكَ الثِمارِ وأغرَبَا

فالشاعر يرصد باللَّون غير المباشر عبر لفظ (الأقحوان) وهو الذي أراده الشاعر بياضاً كالفضة، أي مفضضاً، أما الخدود فهو يستعمل لها لوناً غير مباشر وهو (الأحمر) المتمثل بالشقيق الأحمر المشوب بلون الذهب، وهذا هو ازدواج لوني متمثل في (بياض الثغر، وحمرة الخد) فلون (الأقحوان) يرمز إلى نقاء الحب ورقته وروعته وشفافيته في وصف الشاعر الذي يرمز له بلون غير مباشر، أما تعبيره في الشقيق مذهباً، فهو تعبير يوحي بالعواطف الثائرة، والحب الملتهب والقوة والنشاط، وذلك عبر إيحاءات اللَّون الأحمر الممزوج مع الأصفر، وما يوحي به من دلالات الحيوية والحركة؛ لأنَّ الألوان الساخنة تمتاز بجذب الانتباه أمام عين الرائي والمستمع؛ لأنَّ الاعتماد على اللَّون كتشكيل جمالي، يتمثل في اجتماع لونين شديدي السخونة هما الأحمر والأصفر، وليخفف من حدة التقابل بين اللَّونين الساخنين – في وصف المرأة يتوسطها ثغر أبيض كلون محايد؛ لأن ((وضع اللَّون المحايد سواء

(1) ينظر جماليات التوظيف في المشهد الفيلمي، ماجد عبود الربيعي، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، ع34، 2001/ 90.

(2) ديوان السَّري الرَّفاء / 1/ 314.

كان أبيض أم أسود إلى جوار لون ما سيتسبب هذا اللَّون المحايد في وضوح اللَّون))[1] لذا فإن اجتماع اللَّونين الأحمر والأصفر في لفظ (الشقيق مذهباً) وظفهما الشاعر مع الأبيض، ليجعل من ذلك لوحة تتمم مظهر الحسن، انطلاقاً من القول: إن وضع اللَّون إلى جوار متممه، يقوي كل منهما الآخر ولاسيما وضع اللَّون الساخن إلى جوار اللَّون البارد والمحايد كالأبيض[2] لذا فقد استطاع الشاعر من خلال التنوع اللَّوني أن يقيم مقابلة بين لونين أو أكثر، يشكِّل كل منهما إيحاءً جمالياً يثير في النفس تداعيات تشكل كيفية إدراك الإنسان للّون ليس للشكل الخارجي فحسب وإنما بإيحاء أبعد من ذلك، أي دلالات ذهنية وشعورية في آن واحد، وفي لوحة أخرى مشابهة للوحة المذكورة يقول السَّري الرَّفاء:[3] (بحر الكامل)

قامـــت تُمَيِّـــلُ للعِنـــاقِ مُقوَّمـــاً ... كـالخُوطِ أبـدَعَ فـي الثِمـارِ وأغرَبَـا

حَمَلـــت ذُراهُ الأقحـــوانَ مُفضَّضـــاً ... يَسِـــقي المُدامَـــةَ والشَـــقَيق مُـــذَهَّبا

وأبَـتْ وَقَـد أخَـذَ النِقَـابُ جَمالَهـا ... حَركـاتُ غُصـنٍ البـانِ أن تَتنقبَـا

مَـا كُنـتِ إلاّ البَـدرَ فـارَقَ حُجْبَـهُ ... حَتَّـــى إذا شِـــمْناه عـــادَ مُحَجَّبـــا

فغَـدوتُ لا أدرِي أكـانَ لـه الحِمَـى ... لمَّـــا تَغَيَّـــبَ مَشـــرِقاً أم مغرِبـــا

يقدم الشاعر في سياق الأبيات الشعرية لوحة تتضمن ألواناً غير مباشرة عبر ألفاظ (الأقحوان مفضض) و(المدامة) و(الشقيق) و(البدر) وهي ألفاظ دالة على اللَّون لكنها تحمل إيحاءً جمالياً بقصدية إظهار جمال المرأة، ومخاطبتها، لذا شكَّل اللَّون عنصراً من عناصر اللوحة الشعرية، الذي يمثل جمالها، وصفتها في النص الشعري، وتمثل هذا الأمر عبر طبيعة الألوان التي أسبغها السَّري الرَّفاء على عالم المرأة، ولاسيما أن هذه ألوان، منها ما يتعلق بالمظهر الخارجي، ومنها ما يتعلق بالبعد النفسي الذي قد ينعكس على عناصر الصورة بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لذلك يكون الشاعر قد أدرك توظيف اللَّون بهذه الصيغة، لطبيعة اللَّون المستخدم في تشكيل النص الشعري، متخذاً المرأة في شعره لوحة لونية تكاد تكون نمطية، فالأقحوان مفضضاً، يدل على البياض، كما توحي المدامة والشقيق بلون الأحمر، فالبياض هذا يؤطر هذه اللوحة الجمالية الشعرية لكونه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحس الجمالي والصفاء، وهي أشياء كان لابد للمرأة أن تتصف بها لكي يعكس الشاعر عبر هذا

(1) الإضاءة المسرحية: شكري عبد الوهاب / 80
(2) ينظر: م. ن/ 79
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 422

البياض آثار الذوق العربي المتأصل في تقديسه للبياض وتلذذه بالجمال فإنه يوظف اللَّون توظيفاً دلالياً عبر هذه الأشياء، أما الأحمر فاستطاع الشاعر من خلال (المدامة والشقيق) أن يوظفه في رسم لوحة يسيطر عليها اللَّون، ولذا فتفشي هذا اللَّون مرتين في المدامة والشقيق، ما هو إلا إصرار من الشاعر، بأن يترك القارئ منجذباً نحو مشهد اللَّون الأحمر الجاذب للنظر؛ لأنَّه ((لون الأشخاص المتصفين بقوة الشعور وهو لون حركي))[1] لذا فقد أسهم إسهاماً فعالاً في تغذية نفسية الشاعر الذي أكد باللَّون عن طريق الفعل (يسقي) دلالة الثبوت والاستمرار لجمال هذه المرأة، فهذا المقطع الشعري الذي يمثل لوحة يبدو لي أن الشاعر قد عمد إلى إيراد الألوان بطريقته غير المباشرة ويجعل من كلماته – ولا سيما الأفعال– ما يساعد في فك التفاصيل المتعلقة بجمال المحبوبة، إذ يرى الشاعر في اللَّون الأحمر خد محبوبته، لما يثيره هذا اللَّون في إحساسه من جمال ورقة لاقترانه بالخد والمدامة؛ لأنَّ اللَّون الأحمر ((يركز كثيراً على العاطفة والرغبة البدائية، والنشاط الجنسي وأنواع الشهوة كلها))[2].

فالغاية من توظيف الشاعر للّون ربما تكون فيها دلالة نفسية ووجدانية ولربما قد ترتبط بموقف نفسي خاص أيضاً؛ لأنَّ اللَّون انعكاس لعالم النشوة والإحساس، وعن طريقهِ يتم الكشف عن صلة الإنسان بعوالم الألوان[3] في محاولة إشراك المتلقي في اللحظة التي ركز فيها الشاعر على اللون للبوح بذلك التأثير النفسي للون سواء أكان بشكل مباشر أم غير مباشر.

اللَّون والرجل:

إن ارتباط اللَّون بكثير من المجالات الإنسانية له أثره الواضح في استجلاء خفايا النص الشعري، فالشاعر مولع باستجلاء ماهية العلاقات الإنسانية وانطباعاتها اللَّونية فهو يستكشفها ويحيلها من خلال ذوقه ورؤيته إلى انطباعات يمكننا رصدها وبيان ملابساتها عبر روابط لونية لها صلتها الوثيقة بالإنسان التي هي في أساسها مدركات معنوية محضة استطاع الشاعر بفضل خياله الخلاق أن يؤلف صوراً لونية فذّة، فاستطاع السَّري الرَّفاء من خلال مدح الأمراء ورؤساء القوم أن يركز على قيمتي الشجاعة والكرم، وظهر اللَّون جلياً في تصوير ذلك، فيقوم الشاعر على الوصف بحسن المعاشرة الطيبة والحس الرقيق والخلق الكريم والتجربة الواعية؛ وذلك لأنَّ الشعر في بدايته كان ارتستقراطياً، أي إن الشاعر عندما يقوم بنظم قصيدة

---

(1) الألوان نظرياً وعملياً / 69

(2) اللغة واللَّون / 184

(3) ينظر: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، فصول مجلة النقد الأدبي، مج 5، ع2، 1985، /57

ما فقد ينظمها لطبقة الملوك والأشراف من سادة القوم من أجل الوصول إلى قلوبهم التي يطمح إليها دائماً، فوجدنا ذلك عند الشاعر، إذ سار على منوال شعراء الأمم السابقة في هذا المجال وهذه الحقيقة لا تتكرر في فنون الأدب العربي بل هي مقتصرة على غرض المدح[1].

لذا نجد الشعر العربي قد زخر بقصائد طوال التي أساس مركزها مبني على بنيان المدح ودعامة السبب ترجع إلى باب الأمراء والملوك ذوي الشرف الذين يشجعون الشعراء على ذلك المدح من هنا برز هذا الغرض في العصر العباسي ولاسيما القرن الرابع الهجري وهو القرن الذي عاش فيه السَّري الرَّفاء وهو موضوع دراستنا.

فطبيعة النفس البشرية مجبولة على حب المدح؛ "لأنَّ المدح واحد من الأغراض العريقة في السياق الشعري منذ الأزل فقد رافق قيثارة الشعر العربي منذ وجودها الأول فكان وتراً مرنان الصوت فيها"[2].

لذا فإن المدح يقوم بالدرجة الأساس على جانبين مهمين الجانب الأول حب الثناء والصفات الحميدة والذكر الطيب النابع من النفس اعجاباً، وإشادة بكرم الممدوح وعطائه وشجاعته وعلو شأنه، أما الجانب الثاني فيتعلق بالتكسب المالي، وطلب العون والمساعدة والرفد والعطاء من الممدوح، وهو الأكثر بروزاً في الشعر، ولا سيما في العصر الاسلامي لكون أغلب قصائد الشاعر تتعلق بالمدح فرثاؤه قليل والهجاء أيضاً قليل بالنسبة للمفردات التي تشمل اللون، لكن السَّري الرَّفاء انصرف توظيفه عبر عنصر اللَّون إلى بيان كرم الممدوح وشجاعته وعطائه وهو الجانب الأول الذي ذكرناه، ولهذا كانت لوحاته المدحية اللَّونية معنوية استدعى فيها اللَّون الأبيض سواء أكان باللفظ المباشر الأساس، أم اللفظ غير المباشر الثانوي، فمثل اللَّون حضوراً وافراً في الشخصيات البارزة المشهورة. لذا لجأ الشاعر في كثير من شعره إلى الاعتماد على اللَّون في تشكيل اللوحات الشعرية حتى أخذ ذلك على ان يكون نابعاً من طبيعة الموقف وربما الرؤية والشعور، مما يكون ذلك مرجعية يفهمها الشاعر نفسه تدخل في إطار الرؤية العامة التي تنبثق منها رؤيته الذاتية مع حضور التجربة الباطنة بوصفها عنصراً قاراً تتأسس عليه التجربة اللغوية والشعرية ذاتها[3]، لذلك فالسياق هو الذي يحدد اللَّون وارتباطه بالموقف.

وهنا نحاول في دراستنا استنطاق واستبطان اللَّون وما يرمز له من دلالات ترتبط بما حوله، أي كيفية تأثير رمز اللَّون أو دلالته في السياق الشعري، لذا استعمل السَّري الرَّفاء ألواناً متعددة للتعبير عن الصفات الإنسانية ولاسيما فيما يتعلق بالرجل

(1) ينظر: الشعرية العربية ، نور الدين السد/ 181
(2) فن المديح وتطوره في الشعر العربي، أحمد أبو حاقة / 14
(3) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة،صلاح فضل /192

الممدوح، وهو تعلق له ما يسوغه الشاعر انطلاقاً من انبثاق الرؤية الشعرية التي يبدأ بها، وأشار الشاعر إلى ارتباط اللَّون بلوحة الممدوح فيقول في ذلك واصفاً سيف الدولة:[1] (بحر البسيط)

أوفى على بطنِ هنريطٍ فأمطَرهُ وَدْقَاً خلالَ بُروقِ البيضِ ينسكِبُ
غَيثٌ هو المحلُ ما أحمَّرت سَحَائِبُه إلاَّ تراجَعَ مُصفراً به العُشُبُ

هناك عدة ألوان في النص الشعري تتمثل بسمات الممدوح ابتداءً من اللَّون الأبيض المرتبط ببروق السيوف أثناء المعركة، الذي يعد دالاً من دوال الانتصار المتوافقة مع الدلالة اللَّونية كون الأبيض رمز النصر، وهذا يعني أن الشاعر ركز على اللَّون جاعلاً منه محور مدحه؛ لأنَّه يتناسب بالإيحاءات والدلالات التي تنسجم مع المعاني الأخرى في النعت التي يضفيها على الممدوح ولاسيما أن الأبيض لدى الشاعر أخذ المساحة الأوسع من بين الألوان ذلك؛ لأنَّ اللَّون الأبيض في حقيقته مكون من جميع الألوان الأخرى[2] ثم يأتي الشاعر بعد ذلك باللَّون الأحمر مقتنصاً من الطبيعة مايشابه صفات الممدوح أو مايحبه الممدوح، وهذا يدل على الخيال الرحب والذوق الرفيع لدى الشاعر الذي يتخذ من ألوان الطبيعة مايتوافق مع غايته الشعرية في سبيل الوصول إلى قلب الممدوح، إذ اختار السحائب الحمر، ليعطي من خلال مايوحي به هذا اللَّون من دلالة القوة والحيوية ويضفيها على الممدوح أي إنها تدل على فعل قوة الممدوح حتى إن العشب ليصفر من شدة هذه القوة، وهذا يدل على مدى ذكاء الشاعر وفطنته وتذوقه الغني للّون عبر الانتقال والتحول اللَّوني بين (الأحمر، والأصفر) فجاء الأحمر ليصور لنا قوة الممدوح وشجاعته لينتقل بنا بعد ذلك إلى اللَّون الأصفر، ومايوحي به من دلالة الضعف والمرض، فكان لهذا الانتقال اللَّوني أثره في إثبات الشجاعة في الممدوح، كما أن بروز الأفعال له خصوصيته في حشد حركية اللَّون، فالأفعال(أوفى / احمرت / تراجع) يقصد بها الشاعر تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته النفسية أو قيمته الشعورية لدى المتلقي من خلال عنصر اللَّون الواقع في متن النص الشعري.

ويتخذ اللَّون الأبيض أيضاً معنى النصر والتفاؤل والشجاعة فيقول السَّري الرَّفاء في مدحه الأمير الحسين بن سعيد بن حمدان إذ يقول:[3] (بحر الوافر)

سَديدُ الرأيِ والرُّمحِ استَقَامتْ طَرائِقُه على طُرُقِ السَّدادِ
وأبيضَ في سَوادِ الخَطبِ يَسْرِي بِعَزْمٍ فِي سَوادِ اللّيلِ هَادِي

.....

(1) ديوان السَّري الرَّفاء: 1/ 437 والهنريط: بلد من ثغور الشام.
(2) ينظر جدل اللَّون في شعر خليل حاوي،بشرى حمدي البستاني، مجلة آداب الرافدين،ع25، 177/1993.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/71- 72.

.....

فَـــلاحَ سَـــناهُ فِـــي زَمَـــنٍ بَهِـــيمٍ وذَابَ نَـــدَاهُ فِـــي سَـــنَةٍ جَمَـــادِ

إذا مـــاجَ الحَديـــدُ ضُـــحاً عليـــه حَسِـــبتَ البـــرَّ بَحـــراً ذا اطّـــرادِ
ببـــيضٍ أَصـــليتْ حتـــى أقامَـــتْ عَمـــودَ الصُّـــبحِ فـــي ظُلَـــمِ الـــدَّآدي
وسُـــــمرٍ سُـــــمرتْ فـــــيهنَّ زُرقُ هَـــوادٍ فـــي النُّحُـــور وفـــي الهَـــوادِي

فيبدو أن الشاعر يتخذ من هذه الأبيات بداية للحديث عن الممدوح، فلم يذكر اسم الممدوح وإنما عمد إلى ذكر صفته التي تتسم بالبياض، فاستعاض بالصفة عن الموصوف فاختياره وتوظيفه (للأبيض) ليس لوناً آنياً لحظوياً، وإنما هو لون دائم ودال على المدلول ليوحي بشدة التأثر وامتزاج الحالة الشعرية بما تشير به طبيعة الممدوح أكثر مما تعكس صورته، وربما لما تحمله من إشعاعات نفسية مع البياض نتطلع من خلالها على ارتياح نفس الشاعر لعطاء الممدوح، إذ يستعمل الشاعر اللَّون مرتين وبالاستخدام المباشر للون (الأبيض) واللَّون (الأسود) وهذا متمثل بـ(أبيض) و(سواد) وبين هذين اللَّونين تصادم وتناقض واضح، فمن خلال اللَّون الأبيض يرسم صورة الممدوح الدالة على النقاء والوضوح والأمل؛ فالتضاد اللَّوني أعان الشاعر على أداء وظيفته في الكشف والإشراق إذ أفصح وأبان عن الفعل البطولي للممدوح،فنشاطه وقوة (سناه) في إزالة ظلمة الزمن البهيم تحقق في نفس الشاعر فعل قوة الإشراق في الممدوح،لأنَّ من أساليب تقوية الوظيفة اللَّونية في النص الشعري استعمال التضاد اللَّوني لغرض إبراز الصورة الشعرية وزيادة تركيزها، ولهذا كان أكثر التجمعات اللَّونية جمالاً للتضاد، أما قوله:

إذَا مَـــأْجَ الحَدِيْـــدُ ضُـــحَاً عَلِيـــهِ حَسِـــبتَ البَـــرَّ بَحْـــرَاً ذَا اطِّـــرَادِ
بِبِـــيضٍ أَصْـــلِيتْ حَتَّـــى أَقَامَـــتْ عَمُـــودَ الصُّـــبحِ فِـــي ظُلَـــمِ الـــدَّآدِي

يظهر صدى اللَّون الأبيض المتعلق بالممدوح في مشهد المعركة ولاسيما وجود حرف الباء الذي يدل على الملاصقة، واللون يوحي بالنصر والبشر حتى يقيم عمود الصبح في وسط الظلام فهذا التوظيف اللَّوني ما بين الأبيض المباشر، والأسود غير المباشر المتمثل بـ(ظلم الدآدي) وهي ظلام ثلاث ليال قبل المحاق التي توحي بالتضاد اللَّوني، إذ عبر الشاعر من خلال استحضار لونين متعارضين، وهو أسلوب يحتمي الشاعر به من الواقع، عن أهمية شخص الممدوح، فهو النور الذي يجلي ظلمة الدهماء، ومن ثم يزيل الهمَ والحزن الذي يلحق بالمحتاجين، فضلاً عن ذلك إن وجود الأفعال الماضية ساعد على إعطاء أبعاد نوره المشع والمستمر الذي أكد الاستمرارية للعطاء والكرم، ثم ينتقل الى توظيف اللَّون الأسمر الذي يقصد به الرماح عبر لفظ (وسُمرٍ) بصيغة تدل على تعظيم الشيء؛ لأنَّ حرف الواو يتناسب مع واقع الوصف للممدوح، فضلاً عن التأكيد بقوله: (سُمِّرت) لتوكيد المعنى باللَّون،

أي أنَّ تلك الرماح السمراء مزقت زرقة الأعداء من خلال ضربهم في نحورهم، كون توظيف اللَّون الأزرق يدل على العداوة والمكر وارتباطه بالعدو وقد دل هنا على الشدة إذ " إن زرقة العيون غالبة في الروم والديلم، وكانت بينهم وبين العرب عداوة "[1] ومن هنا وصفت كل عداوة بالزرقة، لذلك نستشف من هذا المعنى أن العرب كرهوا الزرقة فهو لون مقيت، وبهذا يكون الشاعر قد أبدع في وصفهِ لسياق النص الشعري الذي دار حول رُحى حرب الممدوح من خلال جمالية الألوان المباشرة وغير المباشرة.

وفي لوحة أخرى يرسم للممدوح لوحة لونية عبر توظيف اللَّون الأبيض إذ يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الطويل)

أغـرُّ إذا امتـدت يـدُ الـدَّهرِ كَفَّهـا ... بِبـيضِ صِـفَاحٍ أو بِبـيضِ أيـادِي
يَـروعُ النَّـدى أموالَـه بِنَفَادِهـا ... ومَـا رِيـعَ مجـدٌ عنـدَهُ بِنَفَـادِ

بجـردٍ تُثيـرُ النَّقـعَ حتـى كأنَّمـا ... تُمـزّقُ منـهُ البِـيضُ ثَـوبَ جِـدادِ
وبـيضٍ إذا اهتـزَّت ترقـرقَ ماؤُهـا ... وهُـنَّ إلـى مـاءِ النُّفُـوسِ صَـوادِي
وكـلُّ رُدَينـيٍّ أصـمَّ كأنَّمـا ... يُـروِّعُ منـهُ الـرَّوعُ حَيَّـةَ وادِي

فالشاعر في وصفهِ لشجاعة ممدوحه قد ركز على اللَّون الأبيض، فكان توظيف اللَّون الأبيض الأعلى نسبة في شعر الشاعر ميداناً له؛ وهذا ما رايناه كيف أعطى الشاعر صفة الممدوح الذي ارتبط بالأغر بصورة الرجل المثال من خلال اللَّون؛ لأنَّ الشاعر يضمن لألوانه – إلى جانب الخيال الفني – نوعاً من منطقية التحول، فبيّن الدهمة (سواد يصدعه بياض الأغر) وخص الأغر؛ لأنه يكون في أعلى الجبهة دلالة على وضوحه وإشراقه، ويزداد هذا التلاقي في النص الشعري كي يخلق أو يحقق حقيقة ماثلة أمام العيون فالسَّري الرَّفاء لجأ في استخدامه اللَّونين المتحايدين إلى ما يسميه علماء الألوان عند حديثهم عن الوظائف التي يؤديها اللَّون خلق الإيهام بالحركة[3] لأنَّ الأبيض من الألوان التي كانت من المسميات الكثيرة التي استخدمها في مديحه، فاللَّون المتحقق في سياق النص بشكل عام هو اللَّون الأبيض ابتداءً من استعماله بصورة غير مباشرة عبر لفظة(أغر) المرتبطة بالصفاح والأيادي التي تدل على شجاعة الممدوح وكرمه وعطائه،واصفاً بذلك حال المعركة وحال حركة السيوف وتمزيقها لثوب الحداد وإثارة النقع وهذه كلها تُشيد بقوة الممدوح وعزيمته، وبذلك يكون الشاعر قد اظهر اللَّون الأبيض بابهى مشهد

(1) معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم / 86.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء: 75/2 .
(3) ينظر: الإضاءة المسرحية / 144.

تصويري، وهكذا تضافرت الصفات الإنسانية مع الصفات المادية (الجمادات) ولاسيما السيوف لتجعل من الممدوح صفة خاصة ترتبط بالنصر والوضوح والإشراق وهي من سمات اللَّون الأبيض، فضلاً عن الحركة اللَّونية؛ لأنَّ الحركة "هي مجال ينكشف في الحركات، والصفة الأولى من صفات الجمال في الحركة: هي القوة، والصفة الثانية هي الانَّسجام"[1]. التي تحققت في النص لدى الشاعر ولاسيما في قوله (تمزق من البيض) و (وبيض إذا اهتزت) لذلك فإن حركة السيوف في خيال الشاعر تجعل من اللَّون الأبيض يصبح شيئاً يند عن الثبات بفعل حركة ظاهرها مادي وباطنها نفسي التي تنعكس على جمال الحركة واللَّون، كما مهد السَّري الرَّفاء بحركة نفسية بمثير لوني باهر ألا وهو الأبيض الدال على الانَّتصار والقوة والغبطة والسرور، وذلك لجذب المتلقي نفسياً فأضحت محركاً نفسياً ومعنوياً لنفوس تعشق الحرب، لأنه" إذا جرى انتزاع الحركة من الشيء المتحرك فلا يعود هناك تمييز بين الصورة والشيء، فالصورة المتحركة هي الشيء"[2]. ولقد رأى الشاعر في الأشخاص ذوي القدرة والقوة والمنعة ملجأ له وملاذاً، في وصفهم أثناء المعارك، لذا نجده يمدح سيف الدولة أبا الحسن ابن علي عبدالله بن حمدان فيقول السَّري الرَّفاء مستجلاً توظيف اللَّون بشكل مميز قوله:[3]

(بحر الطويل)

وأبيضَ رَقراقِ السَّوابغ أرهَجَتْ ... سَنَابكُه حتَّى ثَنَى الجوَّ أربدا

وأشرق في رَأْدِ الضُّحا فكأنَّما ... تُلاعبُ منه الشَّمسُ صَرحاً مُمرَّدا

يَزُفُ نُجُوماً ليس يمنعُ ضَوءَها ... تكاثُفُ ليلِ النَّقعِ أن يتوقدا

صَدَعْتَ ببرقِ البيضِ صَدرَ عَجاجةٍ ... وقد أبرقَ المِقدارُ فيه وأَرعدا

وأبْتَ وقد أشربْتَ ساحَتَهُ دَماً ... كأنك أشرقتَ الأسنةَ عَسجَدا

يصور لنا السَّري الرَّفاء ممدوحه شجاعاً بارعاً باسلاً متى ظهر بين السنابك ومن أثر الإقدام يصبح الجو أربداً وهو لون يدل على السواد، فابتدأ الشاعر بتوظيف اللَّون الأبيض، ثم يلوح بالسواد أثناء وصف معركة الممدوح مع أعدائه جامعاً بين اللَّون والضوء المتمثلة في قوله (رأد الضُّحا) و(الشَّمس) و(يزُفُ نُجُوماً) و(تكاثفُ ليل النقع)؛ لأنَّ الضوء يبث أبعاداً تشكيلية بصرية متناسقة مع اللوحة اللَّونية أو يضفي عليها أبعاداً جمالية ونفسية مؤثرة، فالضوء واللَّون لهما دور إبداعي وفني،

---

(1) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، سامي الدروبي / 53.

(2) الصورة الزمن، حسين عودة / 40.

(3) ديوان السَّري الرَّفاء 116/2.

في توضيح المعاني وتجسيمها وتضفي بالوصف الضوئي واللَّوني حركة وحياة تقربها من النفس، وتهديها إلى الإدراك مصوغة أجمل صياغة مشكلة، واضحة المعالم، بينة التفاصيل، بل قد يضفي اللفظ على معاني الأضواء والألوان غموضاً محبباً أو سحراً خلاباً، إذ يموه المعاني في رمزية لطيفة إن احتاج الهدف إلى تمويه[1]. فضلاً عن ذلك كله استعمل ألواناً متعددة ألا وهي اللَّون الأبيض، ومن ثم الأسود، ومن ثم اللَّون الأحمر في البيت الأخير، الذي استطاع فيه أن يرسم عالماً يسيطر عليه اللَّون الأحمر عبر لفظ (ساحته دما) حتى إن الأسنة أصبحت ذهباً ثميناً من كثرة الدماء التي سالت، وهذا تحول لوني من أحمر إلى أصفر بفضل ذلك اللَّون الأحمر الجذاب كي يؤثر في المتلقي، ونزعم أن الدم لون أحمر، وما تعنيه كلمة دم الدالة على القتل من إثارة الفزع والهلع في عالم المعركة والدمار، فضلاً عن لفظ أرهجت التي تثير الغبار، لكن الذي يريده الشاعر لهذا اللَّون علامة لا تقف عند حدود العلاقة بين ما يُشاهد أو يُرى ولربما في المحصلة النهائية لإثارة إرهاب السامع باستنفار وعيه إلى رمز اللَّون الأحمر أي الاشتعال والنار لذلك تكون ساحة المعركة حمراء دموية مشتعلة، فاللَّون الأحمر ((أتخذ لوناً دالاً على القوة، والنار، وازدياد في الشدة، والبطش، والخطر))[2]. فالشاعر اختار ألوانه وألفاظه بعناية، وجعل هذا اللَّون يحمل من الدلالات ما هو الأساس للانَّطلاق والبداية، حتى وصل إلى اللَّون الأصفر، وهو الإشراق للأسنة فتكون كالعسجد في اللمعان الدال على الصفاء والنصر، فاجتماع اللَّونين (الأحمر، والأصفر) حققا نصراً في النهاية؛ لأنَّ الإشراق واللمعان من عوامل النصر على الأعداء، فنستنتج من ذلك أن استعمال الألوان المتنوعة لا يقتصر على منحنا الغبطة النفسية، أو مساعدتنا على ترجمة أحاسيسنا المتنوعة وحدها، بل يعيننا كذلك على رؤية دقائق الأمور، بصفتهِ وسيلة من وسائل الحس والإدراك [3] ويطالعنا في لوحة لونية تتعلق بقوة الممدوح عبر ألوان متعددة ولا سيما بصورة مباشرة وغير مباشرة جاعلاً من تلك الألوان محوراً أساساً لبروز شخصية ممدوحه إذ يقول السَّري الرَّفاء:[4] (بحر الكامل)

يـــرِدُ الـــرَّدى وِرد الظَمـــاءِ علـــى نَهَـــلِ يُبـــرِّدُ مـــنهم الحَـــرَّا
بِمُثقفَـــــاتٍ يَحـــــتملْنَ وقَـــــدْ حَمَلـت نُجُومـاً فـي الـوَغَى زُهـرا
وصَـــوارمٍ خُضـــرٍ مَضـــاربُها تكسُـــو الرِّجـــال عَمائمـــاً حُمـــرا

يهفو الشاعر بمشاعره للممدوح من خلال ألوانه للوصول إلى فؤاد الممدوح في ذكاء وفن في وصفه لشجاعة ممدوحه، إذ يركز على فعل المثقفات، وهي

(1) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعرَّي، رسمية السقطي / 118.
(2) م. ن / 118.
(3) ينظر: اللغة واللَّون / 212.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 252/2.

السيوف البيض ظمأى إلى قتل الأعداء، فبهذه السيوف يفوز الممدوح، ويبدد ساحة الوغى عبر نور ولمعان هذه السيوف حتى تبدو نجوماً في ساحة المعركة، فعلاقة الممدوح بالسيوف من صور الشهامة والرجولة والحياة، إلا أنَّه في البيت الثالث يأتي بالنصر عبر لفظة (صوارم) التي تصبح خضراً مضاربها، فتوحي بالفوز والانتصار من خلال رؤوس وعمائم الرجال القتلى الذين يُصرعون في المعركة فاستطاع الشاعر أن يجمع بين اللَّون الأخضر الدال على النصر والخصب والفوز، واللَّون الأحمر المرتبط بدماء أعدائه، حتى كسا عمائم الرجال بالدماء، وهي مبالغة مُستحبة في وصف المعركة والقتال، قدمها الشاعر تعبيراً عن قوة هذه السيوف وصلابتها، فتصبح العمائم الحمر علامة بارزة على التشفي؛ لأنَّ " الأحمر يستخدم دائماً في إبراز الأشياء بسبب وضوحه للعيان"[1].

وبذلك نستطيع القول أن الشاعر عبر تشكيله بألوانه يعد تعبيراً عن حالة التوصل إلى قلب الممدوح التي يعيشها، كأنه يتوافق مع علماء النفس الذين يؤكدون بنظريتهم ((أن الأثر الفني يعبر عن الواقع الخارجي، متداخلاً مع الواقع الداخلي، فأصبح الأثر الفني يعبر عن الواقع النفسي بوساطة العمل الخارجي))[2]. فتوظيف الشاعر للونين (الأخضر والأحمر) معاً، ما هو إلا حالة إبداعية خاصة متداخلة في صلب النسيج الشعري، وفاعلة في جوهر المعنى الشعري، ومن ثم ساعدت الألوان على توليد انسجام وتناسق بين أجزاء اللوحة، بوصفها عملاً إبداعياً إيحائياً معيناً استحوذ على ذهن القراء وفرض عليه حالة شعورية معينة تعجز عن أدائها الألفاظ المجردة في كثير من الأحيان.

ويأتي اللَّون الأسود مع اللَّون الأحمر في سياقات أخرى، وقد جاء استخدام السَّري الرَّفاء للونيين في حديثِهِ عن الحرب عند مدح الممدوح، فيقول:[3]

(بحر الطويل)

ومَعرَكـــةٍ يَســـوَّدُ لِلنَّقـــعِ أُفْقُهـــا وَتحمَـرُّ مِـنْ فَـيضِ الـدِّماءِ رُبُوعُهـا

إذا ازدَحَمـتْ فِيهـا السُّـيوفُ حَسِـبْتَها يَنـابِيعَ مَـاءٍ ضَـاقَ عَنْهَـا وَسِـيعُها

يرسم الشاعر جو المعركة المغبر بالفضاء الأسود، مع شدة القتل المتمثل باللَّون الأحمر غير المباشر عبر لفظة (الدماء) لذا فإن الفضاء الأسود والأرض الحمراء التي نجدها في النص جاءت من خلال ارتباط اللَّون الأسود بالفعل المضارع الدال على الاستمرار وكذلك لفظة(تحمر) الدالة على الحركة والاستمرار؛

(1) الضوء واللَّون في القران الكريم، نذير حمدان / 26
(2) علم النفس والأدب / 23
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 373

لان اللَّون الأحمر أكثر فعالية في الانَّعكاس اللَّوني مع بقية الألوان؛ لأنَّه يميز بطوله الموحي[1]. غير أن اجتماع سواد المعركة مع فيض الدماء من خلال لون معتم كالأسود بلون ساخن كالأحمر، يجعل الحمرة أكثر قتامة حتى إنه ليكسب الأفق ربيعاً للممدوح، بما تحمله من دلالات النصر والفوز، وفي لفتة من الشاعر بطبيعة الممدوح جعل من اللون الأحمر غير المباشر(الدماء) علامة للنصر في سبيل كسب ود من مدحه.

ويوظف السَّري الرَّفاء اللَّون الأحمر بشكل غير مباشر ليصل بالتصوير اللوني في دقة الوصف إذ يقول: [2] (بحر الكامل)

ومَحَلٌّ عِزٍّ شَامِلٍ مَا احتَلَّهُ بَاغٍ كَسَاهُ البَغْيُ ثَوْبَ خِلافِ
إلاّ رأى الرَّاياتِ تَخْفُقُ حَوْلَهُ وَرَأَى الوَشِيجَ مُخضَّبَ الأَطْرافِ

يظهر اللَّون هنا داخلاً في إطار السياق الشعري دخولاً عميقاً، فهو ليس هامشياً وإنَّما هو شيء يحتل مكانة أساسية في إطار استجلاب السماع للممدوح، فاللَّون الأحمر غير المباشر الذي يتمثل بلفظ الوشيج أي الرمح المخضب يحمل دلالة الانتصار على الأعداء، ولربما يحتمل أن يكون التخضيب في إطار السياق الشعري أمارة وعلامة الفوز، وكان توظيف اللَّون بصورة غير مباشرة أعطى تحولاً نفسياً يعبر عن مدى زهو الانَّتصار ولاسيما تعلقه بالرايات وبهجة الفوز.

واستغل السَّري الرَّفاء اللَّون الأحمر في حديثه عن الممدوح وهو لون طارئ وليس لوناً جسدياً خارجياً يشكل سمة دائمة من سمات الممدوح إذ يقول: [3] (بحر الكامل)

فاخْضِبْ يَمينَكَ بالمُدَامِ فَطَالَمَا خَضَبَتْ أنَامِلُها السِّنانَ الأَزرقَا
وَكِلِ الهُمومَ إلى الحَسُودِ فَحَسبُهُ أنْ يَقطَعَ اللّيلَ التِّمامِ تَأرُّقَا

فالواضح في سياق النص اقتران مشهد الخمر باللَّون الأحمر عبر لفظ (المدام) وعبارة(خضبت أنَاملها) و(السنان الأزرق) يجسد طبيعة اللَّون الأحمر الدال على البهجة والسرور، وهنا يتجلى فعل البطولة ضد الأخطار، فالممدوح يخضب يده بالخمرة الحمراء، وطالما كانت تحمل الرماح الزرقاء التي خُضبت بدماء الأعداء وهنا تتجسد البطولة، فهو يرسم أنامل ممدوحه وقد تخضبت بتلك الرماح، فهو يكافيء الممدوح بهذا المشهد بعد مقارنة بين لون المدام ولون الرماح، لذلك حق الشاعر- مكافأة على هذا التصوير- أن يطلب العطاء نجدة من الممدوح، بعد أن نثر

(1) ينظر: نظرية اللَّون / 11.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2 /407.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء: 465/2.

عليه مدائحه اللونية المباشرة، وغير المباشرة، من (تخضيب، مدام، أزرق، ليل) بما توحي هذه الألوان في موقف استعطاف من نصر وصفاء، وشجاعة، وقوة، تثير في الممدوح روح الشهامة، والبهجة، والعلو، والنخوة[1] وجعل الشاعر هذا التخضيب أي اللَّون الأحمر يحمل دلالة إيجابية تمثل الانتصار، فضلاً عن اللَّون الأزرق الذي يخرج هنا إلى التشاؤم، والكره الذي عرف به عند العرب؛ لأنَّه قد تعلق بذكر الرماح، ولاسيما في الصيغة التي ورد بها (أزرقا) على صيغة التفضيل، ولا ننسى ما للون الأزرق، والأحمر، من تناسق وانسجام، ما بين الساخن والبارد، ولذا يبعث لون السنان الأزرق روح الصلابة في هذه الرماح، فضلاً عن تكرار الفعل (فاخضب) و(خضبت) فتكرارها ينم عن دورها المحوري والأساسي ضمن سياقها الشعري، وصولاً إلى اللون الأسود غير المباشر، عبر لفظ (الليل) الذي دل على السعادة، وهو انزياح عن دلالة اللون المعهودة عند العرب من أنه لون يدل على الحزن والتشاؤم .

ونجد الشاعر في لوحة لونية رثائية تضمن للمدح قبولاً واضحاً في سياق الأبيات في موقف يرثي به أباه فيقول السري الرفاء:[2] (مجزوء الكامل)

هَلْ للمكارِمِ من مُجيرِ ... أم هَلْ لأحمدَ من نَصيرِ؟
أنَّى ارتَقَتْ هِمَمُ الرَّدَى ... مِنْهُ إلى القَمَرِ المُنيرِ؟
بَعْدَ ابتِسَامِ شَمَائلٍ ... كالنَّوْرِ في الغُصُنِ النَّضيرِ
يا رمةً أرِجَ الثّرى ... مِن طِيبها أرِجَ العَبِيرِ

تبدو الأبيات للوهلة الأولى في موقف تساؤل واستفهام ولا سيما الاستفهام ب (هل) و(أنى) كون الشاعر مفعم برثاء أبيه، عبر الألفاظ الدالة على اللون بشكل غير مباشر، وهي القمر المنير، والنور، والغصن النضير، فمن خلال اللون ربط الشاعر بساطة التصوير بصدق الرثاء بين الأحاسيس والمشاعر وما يثيره اللون بعد فراق ذلك المرثي الكريم، المعطاء، كون القمر دالاً على النور أثناء الليل، فالإنارة هنا ليست إنارة عادية؛ لأن ما تعنيه كلمة منير بياضاً مقدساً فهو لون تتشربه طبيعة الممدوح المرثي أكثر مما تعكس صورته الحقيقية فالجانب الذي يحققه اللون الأبيض غير المباشر، يوحي بانه لا يقف عند حدود دلالته الخاصة بل إلى أبعد من ذلك بكثير كي يكون معنى أعمق من الشيء المتوقع وهذا ما يطلق عليه بكسر أفق التوقع للمتلقي وصولاً لتحقيق لذة النص كما أن البياض هنا يمتزج مع أشياء أخرى كالنور ذلك الزهر الأبيض المطعم بالإشعاع والإشراق؛ كي يرسم الشاعر لوحة مثالية للممدوح يجعل من اللون الابيض محورها الاساس، وعمودها، لما لهذا اللون الأبيض

(1) ينظر صورة اللون في الشعر الأندلسي / 261
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 288

من دلالات ترتبط بالنقاء والصفاء، والطهارة، والاشراق، ولكن يبقى السؤال مطروحاً لماذا أصر الشاعر رثاء ممدوحه باللون الأبيض غير المباشر، وهل أن اللون الأبيض علامة مترسخة في شخصية الممدوح يأتي الجواب هو ((تغلب صفة اللون على الاسم لتشكل دلالات ربما ظلت مدفونة في أعماق الوظيفة التي تتجاوز الوظيفة الشعرية للكلمة، فربما يرتبط اللون الابيض المتصل بالممدوح بدلالات ميثولوجية، إذ إن هذه الدلالات مفقودة ولا يستطيع إلمام إثباتها بسهولة))[1] وبهذ يكون الشاعر قد مزج بين الطبيعة والإنسان برثاء ممدوحه حتى يضمن لأحاسيسه نوعاً من الصدق الفني والواقعي حتى يشاركه المتلقي وجدانياً وفنياً تجاه من يرثيه.

ويطالعنا في لوحة هجائية قائمة على اللون بشكل مباشر وغير مباشر بسلب الدلالة الإيجابية للون فيقول: هاجياً الخالديين[2] (بحر الرجز)

للخَالِديينَ جَمالُ مَنظَرِ ... وَبِزَّةٌ تملأ عَينَ المُبصِرِ

والعارُ في فِعلهما المُشَهَّرِ ... تَشابَها في مَنظَرٍ ومَخبَرِ

والزُّرعُ إن تَمَّ به للأكبرِ ... أقولُ إذ همّا بأمر منكرِ

وراءَ سِترٍ لهُما لم يُسترِ ... واعتفرا ظَبْيَ الصَّريم الأعفَرِ

واقتَسَما باللّحظِ مَا في المِعْجَرِ ... وجَمَّشَا الوَردَ بوردٍ أحمرِ

وَلَعِبتْ أيديهُما في القَرْقَرِ ... أيُّهما بَعْلُ الغَزَالِ الأحوَرِ

أصاحِبُ الشيبةِ لم تُغِيَّرِ ... أم الخَضيبُ ذو الصِّبا المُزوَّرِ

وكم قبيحٍ لهما مُسَيَّرِ ... في كُل مَبدىً نازحٍ ومَحْضَرِ

يُسفِرُ عن ضِدِّ الصباحِ المُسفرِ ... وذَاتِ وجهٍ كَصَفَا المُشقَّرِ

---

(1) شاعرية الالوان عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، مجلة فصول مج 5، ع2، 57/1985.
(2) ديوان السري الرفاء 2 / 172

قدم الشاعر الخبر الحاصل بالجار والمجرور على المبتدأ وذلك لتخصيص المهجوين والاهتمام بهما، إذ إن الاهتمام والتخصيص من أغراض التقديم والتأخير ثم ينتقل بعد ذلك ليملي على المهجو بالوان السخرية والتهكم من حال مهجوه ولاسيما من خلال الألوان المباشرة وغير المباشرة وهي (الأعفر، أحمر، الأحور، الشيبة، الخضيب) لكونها تتلاءم مع سياق المعنى اللوني الذي قصده الشاعر ضد مهجوه والذي تتحدد في البيت الرابع ليعمق به الصفات السلبية، بعد أن أغدق عليهما في الأبيات الثلاثة معاني الأسفاف والتهكم.

وهنا يأتي اللون ليزيد المعنى أكثر سخرية واستهزاءً بهما ليجعل الشاعر من اللون محور هجائه الساخر فهماً قد افترسا كافتراس الظبي الأبيض الذي تعلوه حمرة قليلة بعدما تجرأت أيديهما في اللعب حتى يصبحا بمنزلة بعل الغزال الأحور، والأحور لون سواد العين في الظباء والبقر[1] ثم يسخر منهما ببياض الشيب في منطق الاستفهام قوله (أصاحب الشيبة) ليحمل صفة السلب للذات المهجوة، إن اللون هنا يتحدد من خلال وجوده في سياق فاللون الأبيض غير المباشر (الشيب) حمل دلالته السلبية في منطق الهجاء، ثم ينتقل الشاعر إلى اللون الاحمر غير المباشر وهو الخضيب وهنا يحمل دلالة لونية باعثة على التهكم أيضا انعكست بفعل الخضاب الذي ارتبط بالمزور غير الصحيح فاللون هنا يعمق فداحة المفارقة حتى يكون الهجاء أحد مراكز الاستقطاب عبر الرمز اللوني الذي أراده الشاعر متمركزاً بطريقة فيها إسفاف بما يدور حول الذات المهجوة، ومن ثم التأثير في المتلقي بشكل واضح كي يجعل من نصه متعة ولذة.

(1) ينظر قاموس الألوان عند العرب / 56.

المبحث الثاني

اللَّون وا لمجال الطبيعي

اللون والطبيعة المتحركة:

اهتم العرب بالطبيعة اهتماماً كبيراً ووصفوها وصفاً متنوعاً، وذلك لأن حياتهم ارتبطت بها إلى حدّ كبير، وشعرهم في الطبيعة عظيم من ناحية الكم والكيف معاً، ولم يترك الشاعر العربي ناحية من الطبيعة إلا وصفها، وأتقن الوصف والتفصيل فيها ولعل التفاتهم إلى الطبيعة بألوانها ومناظرها الخلابة دليل على عظيم اهتمامهم بها [1]،ويشكل اللَّون عنصراً من عناصر اللوحة الشعرية التي وظفها الشاعر في حديثه عن الحيوان، وهذا الأمر يتحدد في كيفية وطبيعة تلك الألوان التي أرفدها الشاعر على عالم الحيوان، ولاسيما تلك الألوان التي تتمظهر بالمظهر الخارجي، أو التي تتعلق بالبعد النفسي الذي يعكسه اللَّون، إذ نجد الشاعر لم يخرج عن العصر الذي عاش فيه، بل كان ابن بيئته فهو يتعامل مع الألوان بدلالاتها التي سادت في ذلك العصر.

وبمقابل ذلك يكون الشاعر على دراية وعلم باختياره لطبيعة الألوان المستخدمة في تشكيل لوحته الشعرية التي كانت بمثابة سمة وعلامة من هذا التشكيل الصوري الباعث على نحو من التأويل والتفسير لدى القارئ والمتلقي.

ولقد تطرق الشاعر السَّري الرَّفاء إلى ذكر الحيوان، وتحديداً الطيور في عدة قصائد، فحظيت بنصيب وافر منها في شعره، وهذا يدل على جل اهتمامه، وما يحيط به من حوله وبيئته، فضلاً عن كون الشعر الذي أرفده احتوى على عنصرٍ، ألا وهو عنصر اللَّون، ولاسيما كان الشاعر وصَّافاً يصف لون الحيوان في براعة واقتدار، لذلك قدم الشاعر من خلال وصفه نماذج عدة من عنصر اللَّون فهي تعد ((بحق لوحات ناطقة الجمال من حيث الانسجام بالألوان وتوزيع ظلالها في براعة ناطقة، حين تستلهم ألوانها من بيئة تعشق الفن وتتحدد ألوانها بتعدد أجناسها العرقية))[2]. لذلك نقف أمام مشاهد وصف الحيوان ولاسيما الطيور والحشرات التي حظيت بمكانة متميزة وحضور يلفت الانظار إليه؛ كون الشاعر عاش في كنف بيت يتراوده الطير أثناء دخوله للبيت وخروجه منه، مما ينعكس ذلك في شعره، مما يبعثه ذلك التواصل بين مشاعر الشاعر ومشاعر الطير إذن فالاثنان متشاركان في السعادة

(1) ينظر: ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر إيليا أبي ماضي: فايز رسمي الشوامره (رسالة)/2.
(2) صورة اللَّون في الشعر الأنَّدلسي / 97.

والحزن، ويكون حديثه عن الطائر بوصفه شريكه، فضلاً عن الطيور الداجنة ومنها وصفه للديك إذ يقول السَّري الرَّفاء[1]

(بحر الكامل)

كَشَفَ الصَّباحُ قِناعَهُ فَتَأَلّقا ... وسَطا على اللّيلِ البَهيمِ فأَشْرَقَا
وعَلا فَبَشَّرَ بالصَّباحِ مُوَشَّحٍ ... بالوَشْيِ تُوِّجَ بالعَقِيقِ وَطُوِّقَا
مُرخٍ فُضُولَ التَّاجِ في لَبَّاتِهِ ... وَمُشَمِّرٌ وَشْياً عَليهِ مُنَمَّقَا

فالشاعر يوظف اللَّون الأبيض غير المباشر عبر لفظ (الصباح) واللَّون الأسود عبر لفظ (اللَّيل البهيم) فالملاحظ في النص الشعري ارتباط اللَّون الأبيض بالصباح استعانة في المستوى الكنائي من النَّهار المتألق أما الأسود فيدل على إحساس الشاعر من وقع اللَّيل عليه، ومما يكشف عن هذه المعاني، ولاسيما استخدامه الفعل الماضي (وسطا) في عجز البيت الأول، والشاعر يعني نفسه، ولعل ربط الشاعر بهذا الوصف مع الديك ذو دلالة نفسية جمالية فالديك من الطيور التي عُرفت بالقوة والشجاعة، ولو عدنا إلى قراءة الأبيات لوجدنا أن الشاعر يعبر عن حالتين نفسيتين ظاهرهما التباين، وباطنهما الاتفاق فتمثل الحالة الأولى المرتبطة بالشاعر في قوله:

كشفَ الصَّباحُ قناعهُ فتألّقا ... وسَطَا على اللّيلِ البَهيمِ فأَشْرَقا

فالشاعر ربما آلمه اللَّيل البهيم، والبهيم هي صفة تدل على درجة من درجات اللَّون الأسود فالشاعر في موقع حزن وألم، وأما الحالة الثانية فهي الإشراق، أي إشراق البياض والنَّهار، وهذا نوع من التجاوب الوجداني مع من يشاركه الحزن، فإذا به يجد ضالته في (الديك) عبر الوصف الجميل، بالوقوف المستقصي لألوان جسمه البديعة التي أَلِف الشاعر أزاء الوقوف أمامه، فبدت في ظاهرها مرحة لا تُناسب الحالة الأولى لليل البهيم التي عبر عنها في بدء الأبيات، مع أن الوقوف على الألوان التي أجراها على جسم الديك قد توحي بغير ذلك، بمشاعر متباينة، ولاسيما الإتيان باللَّون الأحمر(بالوشي تُوِّجَ بالعقيق وَطُوِّقَا) فهنا تبرز تعبيرية الشاعر بأن يعبر باللَّون الساخن الذي يعكس لون البهجة، فطوق رقبة الديك بوشي جميل منمق أي وهو متوج بتاج أحمر بحمرة العقيق، ولنا أن نفهم من أنَّ ((الألوان الساخنة تعارف الناس عليها، لما تمتاز به من أنَّها تبعث البهجة والانشراح لدى الإنسان، بل تعطي قدراً محسوساً من النشاط والحيوية))[2]. ولم يكتف الشاعر بهذا الوصف بل وصفه بالوشي الجميل المنمق؛ ((لأنَّ الوشي خلط لون بلون آخر))[3]. وبهذا تكاملت لوحة المشهد القائمة على البراعة وتأليف الألوان وإخراجها في أحسن صورة، وأبدع

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 464/3.
(2) الإضاءة المسرحية / 80
(3) قاموس الألوان / 270

وصف، لذلك شاعت قيمة اللَّون الأحمر؛ لأنَّ قيمة اللَّون هي العلامة المبتادلة بين اللَّون والضوء المنعكس، وهذه القيمة هي التي تصف الانعكاس الجمالي للون[1].

وفي مشهد آخر يقف السَّري الرَّفاء، إذ يصف صياح الديك بالتكبير والتهليل، ويجعله منتشياً من ضوء الصَّباح مرتاعاً من سيفه الذي سله وراء الظَّلام، إذ يقول: [2]

(بحر البسيط)

إذا المجَـرَّةُ مَالَـتْ بَعْـدَ تَعـدِيلِ وَجَـاذَبَ اللّيـل حَـبلاً غَيْـرَ مَوْصُـولِ
وهَـبَّ ذو الرَّعَثـاتِ الحُمْـرِ مُنتَشِـياً فَارتـاعَ مِـنْ صَـارِمٍ للصُّـبحِ مَسْـلُولِ
لمَّـا رآهُ يَضُـمُّ اللّيـلَ أكبَـرهُ فَعَـادَ مِنْـهُ بِتكبيـرٍ وَتهلِيـلِ

يستعمل الشاعر اللَّون مرتين الأولى بدلالته غير المباشرة، والمتضمنة معنى اللَّون الأسود عبر لفظ (ليل) والأخرى بدلالته المباشرة، وهذا متمثل بقوله (الحمر) الذي يعكس الإثارة والعاطفة معاً، فاللَّون الأحمر قد يحمل دلالة جمالية في سياق النص الشعري وهذا عبر ارتباطه بلفظ (الانتشاء) مما يدل على الإثارة وجذب النظر، لهذا المشهد،كما إن ما يحمله الفعل (هب) من رغبة تزيد الإثارة بما يوحيه لون الحمرة من حيوية وجمالية يكون المقابل من قول الشاعر المتضمن(فارتاع من صارم للصبح مسلول) وبهذا يكون قد رسم مشهداً يسيطر فيه اللَّون الأحمر، حتى يترك القارئ منجذباً إلى لوحة الرعثات الحمر، فأراد لهذا اللَّون علامة لا تقف عند حدود العلاقة بين ما يشاهد فقط، وإنما أراد أن يثير القارئ أو السامع إلى حيوية وجمالية هذا اللَّون، لذلك فاللَّون الأحمر المتمثل في البيت الثاني جزء أساس في النص الشعري، فهو ليس خالياً من الدلالة النفسية والوجدانية، وإنما هو قد يكون مرتبطاً بموقف نفسي يبعث على الانتشاء والجمال كما أن وجود الأفعال الماضية والمضارعة تدل على الإستجابة والثبات والاستمرارية لحركة النص، مما يجعل ذلك أكثر فاعلية تنسجم مع اللَّون الأحمر.

وفي بعض الأحيان يرمز الشاعر باللَّون الأسود إلى التكبير ولاسيما في وصفه لطائر الباز إذ يقول السَّري الرَّفاء: [3]

(بحر الرجز)

لمَّـا أَجـدَّ اللَّيْـلُ فـي انحِيـازِهِ وَلَاحَ ضَـوْءُ الصُّـبحِ مِـنْ أَعجَـازِهِ
دَعَـوْتُ سَـعْداً فَـأَتى بِبَـازِهِ تَحْمِـلُ يُسْـرَاهُ عَلَـى قُفَّـازِهِ
ضَـامِنَ زَادٍ جَـدَّ فـي إحـرَازِهِ نَـدْباً هَـوَانُ الطّيـرِ فِـي إعـزَازِهِ

(1) ينظر: الإضاءة المسرحية / 77
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 545
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 317/2

يحدد الشاعر هنا ارتباط اللَّون الأسود غير المباشر المتمثل بلفظة (اللَّيل) التي تعني النهوض والنشاط والتكبير، حينما لاح ضوء الصبح، فالعلاقة ما بين الشاعر والباز علاقة ترتبط بمعنى القوة والشجاعة، لما يمتاز به هذا الطائر من قوة وهيبة، فاستطاع الشاعر أن يجسد بوصف تلك الحالة عند الصباح المتمثل باللَّون الأبيض لون الوضوح والبيان والإشراق الذي يبعث على الأمل و التفاؤل والصفاء. فالشاعر غالباً ما يقرن الباز في لوحة الصيد، ولاسيما عند الفجر، إذ تتمازج الألوان السوداء والبيضاء، وكلها تصب في بوتقة واحدة هي الصيد والطرد، ولعل ربط الشاعر نفسه بالباز أثناء الصبح ذو دلالة نفسية فخص الباز؛ وذلك لقوة بصره فهو من الطيور التي خصت بالقوة والمكانة البارزة عند الشعراء [1]. منذ العصر الجاهلي فاستطاع أن يوظف الموروث الشعري في شعره فإن دل ذلك على شيء، إنَّما يدل على أن" الشاعر كان واعياً باشراقات اللَّون في لوحاته الشعرية، فحاول غرس اللَّون فيها، ليستطيع أن يكشف عن دواخل النفس، أو ربما أضاءت له الجانب غير المعلن ومن ثم تكون ذا تأثير واضح في النص الشعري "[2].

ويوظف الشاعر اللَّون بطريقة غير مباشرة ولاسيما في وصفه للحمام قوله:[3] (بحر الخفيف)

وكـأَنَّ الحَمَـامَ مِـنْ حُمْـرَةِ الأرجُـلِ قَـــدْ خُضْـــنَ فِـــي دَمٍ مُهْـــرَاقِ
تَتَغَنَّـــى علـــى العَـــراجينِ أو تَنْـــدُ بُ مِنْهـــا أهلّـــةٌ فـــي مُحَـــاقِ

يوظِّف الشاعر اللَّون المباشر وغير المباشر توظيفاً داخل سياق النص، ولعل السياق يوحي بحمرة الأرجل وكأنها دم مهراق، فلعل انتشار اللَّون الأحمر بصورة مباشرة تعكس هذا اللَّون من خلال (حمرة الأرجل) وغير مباشرة من خلال (دم مهراق) فالشاعر هنا أعطى اللَّون الأحمر بدرجاته على أرجل الحمام، وما يحيط به من أغصان (عراجين) في محاولة لوصف مشاعره الجياشة نحو الأحمر ليعطي ((إشارة متوترة اجتمعت فيها برودة وسكينة الخضرة المحيطة به، مع سخونة الحمرة التي ألهبت مشاعره، أنها صفات يؤكد جميعها الجمال الأخاذ، والاتساق الحسن والانسجام التام، بين الأغصان والألوان والصفات والحركات))[4]. ويحتسب هذا الوصف للشاعر؛ لأنه قد ذهب في عرض المشهد بصورة دم مهراق وهذا ما يجعل الخيال يمثل دوره في التجربة الشعرية والنص الأدبي؛ لأنَّ ((الخيال عنصر مهم في التجربة الشعرية كونه يساعد على تمام الحكم واكتماله وبمقدار ما يجعلنا الشاعر

(1) ينظر: الطير في الشعر الجاهلي، عبد القادر الرباعي / 22.
(2) تعبيرية اللَّون في شعر عنترة،جاسم محمد صالح، مجلة جذور التراث النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع41، 1999 /270.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 444/2.
(4) وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، حازم عبدالله خضر / 254

نحكم، تكون قيمة قصيدته، إذ يخرجنا من عالمنا الحقيقي إلى عالمه النفسي))[1]. لذا استطاع الشاعر أن يرسم مشهداً يسيطر فيه اللَّون الأحمر سواء كان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فتفشي هذا اللَّون في أطراف الصورة مرتين بصدر البيت وعجزهِ ما هو إلّا إصرار من الشاعر بأن يترك المتلقي منجذباً ومنبهراً إلى صورة الدم المهراق، فهو يكون بذلك قد وظف لفظة (دم) لتثير الدهشة، ولربما أراد أن يجعل من هذا اللَّون، أي (الأحمر) رمزية لا تقف عند حدود العلامة بين ما يبصر أو يرى بالعين الباصرة، بل أراد في النهاية وأزعم في ذلك أراد إثارة القارئ أو السامع باستنفار فكره إلى جاذبية هذا اللَّون عندما يكون جارياً مهراقاً.

ولكنه في نص آخر يصف الحمام وريشه الملون الذي يشبه الورد والزهر، وما يغطي رأسه من إكليل موشى، وأرجله بحمرة كأحمرار العقيان، فيقول السَّري الرَّفاء:[2]

(بحر البسيط)

أَربَـتْ علـى الفُـرْسِ فـي التِّيجـانِ ... لِلهندِ أكرِمْ بِذَاكَ الجِيلِ مِن جِيلِ

فانتَسَـبتْ

مُشـمِّراتٌ فُضـولَ الوشـيِ مُرخِيَـةٌ ... فَضـلَ الشُّـنُوف عليهـا والأكاليـلِ

....

إذا النَّـدى بـلَّ مِـنْ ديباجهـا سَـحَراً ... مَشـينَ فـي زَهَـرٍ رَيَّـانَ مَطلُـولِ

يصف الشاعر الحمام عبر الريش الملون وهذا ما يطلق عليه الكثافة اللَّونية في الحجم والشكل مع تعدد الألوان فتكون لوحة المشهد في طرب من الانسجام الفريد وهي التي أراد أن يصفها الشاعر بلون الحمام، فالملاحظ أن توظيف الألوان المتعددة عبر لفظ (الوشي مرخية) لوحة غاية في الروعة، راقية المستوى، رائعة الصياغة، تعبيراً ولوناً، إذ توفر فيها مجموعة عناصر جمالية تعمل على دعوة المشاهد أو القارئ إياها، ومن ثم انتزاع إعجابه فيها، واقراره بسحرها وهي تجمع بين ألوان متعددة، فضلاً عن خاصية حمرة العقيان التي أعطى من خلالها أجمل مشهد حتى إنه بدأ إكليلاً ملوناً توج مشهد وصف الحمام لذلك نزعم بأن الأبيات الشعرية ما هي إلا لوحة (متحركة منسجمة؛ لأنَّها تفيض ألواناً مع ما تعكسه من اختلاف في الألوان وانسجامها الرائع بمتعة وإعجاب متجددين وكيف لا يكون كذلك وهو أمام مشهد ملون إذ يلعب فيه اللَّون والحركة، حال الحمام فتحركت به حركة من استبد به السرور وايقظها من غفوتها عبر لفظ (مشمرات)،(وفضول الوشي)، فغدا المشهد

(1) في النقد الأدبي، شوقي ضيف / 149

(*) العراجين: جمع عرجون وهو العذق من أعلاه، ينظر: ديوانه/2444

(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 545

أجمل عرض لتوظيف اللَّون، فكأنها تمس بإيحاء لوني جمالي ومؤثر نفسي في آن واحد وبهذا يكون المشهد لوحة مثالية ليُعبر عن جمال التباين اللَّوني.

ومن ثم نقول إن الشاعر وقف عند المشهد اللَّوني للحمام وقفة من خارج النص أي وقفة شكلية عند حد الإعجاب الجمالي من دون استقرار على مكث الحالة النفسية التي لم يصرح بها بل تجاوزها سريعاً بشكل مباشر، إذ ((إن الشاعر أجرى ألوانه في براعة وظلاله في إعجاز على كل جزء من أجزاء الطائر الجميل، وجسمه تابع حركته في نطاق رشاقة الألفاظ وثراء المعاني))[1]. لذلك أزعم بأني متوافق مع رأي د. مصطفى الشكعة من أنه رأى الشاعر بنظرة فنية شكلية فقط لظاهر الألوان أي شكل اللَّون.

أما عن وصف طائر الخطاف إذ يحدد السَّري الرَّفاء اللَّون ولاسيما عندما يجمع بين اللَّون الأبيض غير المباشر من قصيدته التي يدعو أصدقائه لزيارته ورؤية هذا الطائر الجميل إذ يصف غرفته لصديقه، فيقول السَّري الرَّفاء:[2]

(بحر الرجز)

وغُرفةٌ فسيحةُ الفِنَاءِ ... طائرةُ القِمَّةِ في العَلياءِ

يُوطِنُ في قُبَّتِها العَلياءِ ... زَورٌ خَفيفُ الرُّوحِ والأعضَاءِ

مُحلِّقٌ في كَبِدِ السَّماءِ ... وتارةً يلصَقُ بالغَبراءِ

في يلمَقٍ مُشَهَّرِ الأثنَاءِ ... كأنَّما طُوِّقَ بالدِّماءِ

ألبس الشاعر طائر الخطاف لوناً أبيض متمثلاً بثوب أبيض له طوق أحمر، وكأنما طوق بالدماء، وهنا يتأرجح توظيف اللَّون بين البياض والاحمرار، فالأبيض غير المباشر المتمثل بلفظ (يلمق) واليلمق نوع من الملابس والأحمر غير المباشر المتمثل بلفظ (الدماء) جاء به الشاعر للدلالة على المتغير الذي يطرأ على جسد الخطاف وهو تغير ناتج عن الحب والعشق والانجذاب له إذ استغل السَّري الرَّفاء اللَّون في حديثه عن الخطاف بشكل يوحي بأبعاد ودلالات تتعلق بما يعكسه السياق الذي استخدم فيه اللَّون.

يظهر لنا أنَّ السَّري الرَّفاء أراد من استغلال الأبيض غير المباشر عبر طاقات البياض الذي لم يأت بها مباشرة، فيزعم أنه صاف النفس لا يعرف التلون والمراوغة، فجاء صفاؤه يلبس الثياب البيض فكشف من صفائه وما يجول في نفسه واضحاً من خلال هذه الثياب، فالشاعر هنا جعل من الأبيض بنصاعته وصفائه، يستقطب الألوان الأخرى ليكون في النهاية دالاً على الصفاء والوضوح، لهذا الطائر، فضلاً عن اللَّون الأحمر المتمثل بالدماء فأراد بذلك وصفاً جمالياً حسناً لطائر

(1) الأدب الأنَّدلسي موضوعاته وفنونه / 272-273.

(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 294.

الخطاف، فيمنحه منحاً جمالياً ممثلاً في اجتماع البياض والحمرة ولربما يدعو المتلقي أو السامع إلى التجاوب مع جمال الوصف؛ لأنَّه زاوج بين لونين أحدهما بارد (أبيض) غير مباشر والآخر يقابله ساخناً (أحمر) غير مباشر، وهذا ما يوضح المشهد من خلال التضاد اللَّوني إذ يقوي كل منهما الآخر فيبدو ذلك المشهد أكثر جمالاً ورونقاً، فضلاً عن الحركة التي تدخل في إطار سياق النص، فقد" جاءت الحركة مولدة للّون، وأخرى تتحرك فيها الألوان نفسها جمالياً، محققة انسجاماً بين درجات اللَّون" [1].

ويستثمر الشاعر اللون بصورة غير مباشرة عبر وصفه لحيوان السنور بألفاظ دالة على اللون وهي (ابلق أو منمر) الجلباب ومخضب فيقول السَّري الرَّفاء:[2]

(بحر الرجز)

انعتُــــه قِطّــــاً حَديــــدَ النَّــــابِ أبلــــــقَ أو مُنمَّــــــرَ الجِلبــــــابِ
كأنَّــــهُ فــــي الــــدَّارِ ليــــثُ غَــــابٍ مُزبَّبــــــاً يــــــأنسُ بالأصــــــحابِ
مُؤدَّبــــــاً بأحســــــنِ الآدابِ مُختَضَــــبَ الأطــــرافِ بالعُنَّــــابِ

يختار الشاعر توظيف اللَّون غير المباشر (أبلق) والأبلق ما فيه سواد وبياض وكل لون خالطه بياض فهو أبلق[3] في البيت الأول، ليبدو هذا السنور بوصف جميل، ولاسيما ما يتعلق بشكله لذا فإن معطيات اللَّون في هذه اللوحة توحي برسم قوة اللَّونين الأبيض والأسود، وهذه القوة جاءت تداعياً لتشبيه السنور بليث الغاب، وتعززت تلك القوة بفعل الحركة والأُنس بالأصحاب عبر اجتماع اللَّونين، فيكون الجامع بينهما أن البياض يدل على الإشراق في جسمه والسواد يدل على الحياة الملأى بالصراع والنزاع ولاسيما أنه ليث غاب ولربما أراد الشاعر هنا باللون الأبيض غير المباشر أن يُضفي على منعوته خصيصة محمودة تفتقر إليها بقية الألوان[4]. ومن خلال انسجام اللوحة بالتضاد ولتوثيق الصلة اللَّونية، وارتباطها بنصاعة اللَّون وجماله ونعومته، أما عن اللَّون الأحمر الذي ظهر جلياً بصورة غير مباشرة عبر لفظ (مختضب) واللفظة تدل على اللَّون فالمختضب هو ما يخضب الجلد بالاحمرار في السياق [5]. فإنما يريد حمرة وظيفية فالسَّري الرَّفاء أورد لصفة السنور وكأنَّ الصفة صارت علماً له، فيقوم التوظيف هنا على التشبيه، كي يمنح المشبه خصوصية مميزة، فالتخضيب ذو دلالة لونية، وهو يمنح السنور صفة المشهد الذي ينعم به بما فيه من قوة وجمال، فضلاً عن اقتران اللَّون بالحركة، في النص مما

(1) صورة اللَّون في الشعر الأندلسي / 360.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/446-447.
(3) ينظر: قاموس الألوان / 21.
(4) ينظر: دلالات اللَّون في الفن العربي الإسلامي، عياض الدوري / 46.
(5) ينظر: معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم / 59-60 .

أخرج اللَّون عن الجمود إلى طابع الحركة والحيوية، التي هي صفات السنور وكي لا ننسى (مختضب العناب) والعناب ثمر أحمر اللَّون[1] فهو درجة من درجات اللَّون الأحمر، يتسم بالحمرة المنتشرة على مساحة واسعة في حركة مستمرة متفاعلة مع حركة السنور؛ لذلك فإن الدرجة من الحمرة تعبر عن اتساع اللَّون وقدرته على الاحتواء والاستجابة والاستيعاب بشكل واضح عبر سياق النص الشعري، إذ تكون الدرجة اللَّونية بمثابة السعي للوصول إلى الحمرة، أي إن اللَّون هو حالة تفعيل من أجل إدراك اللَّون وتحقيقه، محققاً أعلى درجة شعرية ممكنة من درجات اللَّون الأحمر، ولاسيما عند ارتباطه (بالعناب) اللفظ الدال على الاحمرار والدال في الوقت ذاته على درجة إحساس الرائي باللَّون ودقة تعبيره والإعجاب به.

اللون والطبيعة الصامتة:

لا يخفى على أحد من أن اللَّيل هومظهر من مظاهر الطبيعة الصامتة لذا أخذ وصفه عند السَّري الرَّفاء مكانة مميزة في شعره وإن ((الشعراء من اللَّيل أفزع، والى النهار أنزع، لأن اللَّيل أجمع لاشتات الهموم والفكر، وأجلب لشوارد الأحزان والذكر))[2]. وتحدث الشاعر عن آلام الحب والسعادة والغبطة لليل الفرح والواضح ان ((شعراء هذه الفترة عنوا بناحيتين مهمتين في تصويرهم اللَّيل: التجسيم والتشخيص والعناية باللَّون))[3]. والليل يمثل الحاضر في شعر السَّري الرَّفاء وكونه عنصراً من عناصر الطبيعة الصامتة، فيصوغ الشاعر صياغة جمالية ذات معنى فيه جمالية يعرفها المتلقي الذي يتلذذ بالمعنى وكثافتهِ وعمقهِ، مما يعكس لدى الشاعر الحالة النفسية فكلما ((اشتد إحساس الإنسان بالزمن الذي فيه ألم أصبح إحساسه قريباً من الموت، وتجربة الحب تجربة يعيش بلا شك في إطار زمني يشكل الزمان عنصراً أساسياً فيها))[4].

لذا يعبر السَّري الرَّفاء عن اللَّيل بإحساس يثير الألم كون اللَّيل دالة السواد الكبرى في الظاهرة الكونية، ولاسيما يسدل ستاره الأسود على الكون كل يوم مغطياً الوجود وسالباً كل مظاهر الرؤية في حركة دائبة ومستمرة، ولكن ينبغي النظر والتنبه على أن اللَّيل أحياناً يرتبط بمشاعر إنسانية قاسية مؤلمة وأحياناً يرتبط بمشاعر إنسانية ذات سرور وفرح وسعادة، على الرغم من أنه رمز للسواد والظلمة، فهو في كلا الحالين يكون المتجاوب مع النفس الإنسانية بطبيعة مباشرة وغير مباشرة، لذلك فالشاعر يتعامل مع اللَّيل بوصفه رمزاً للظلام والسواد فهو حالك

---

(1) ينظر: قاموس الألوان / 174.
(2) الطبيعة في العصر العباسي الأول، أنور أبو سويلم / 70.
(3) م. ن / 70.
(4)الحب والموت في شعر شعراء العذريين في العصر الأموي، إبراهيم سنجاري / 126.

وبهيم، لذلك نقف أمام اللَّيل وإحساس الشاعر إذ يقول السَّري الرَّفاء:[1] (بحر الطويل)

وليلٍ رَحيبِ البَاعِ مدّ رِواقَهُ على الأفقِ حتَّى خِيلَ في حُلّتي ثَكلى
يُقيِّدُ ألحاظَ العُيُونِ حِجابُهُ كأنّ بصيَر القومِ مِن دُونِه أعمى

ينظر الشاعر في هذه الأبيات للّيل نظرة سوداوية ابتداءً من لفظة ليل المنكرة المسبوقة بحرف الواو والمجرورة برُبّ المحذوفة لتزيده تعظيماً وقيمة وهذا جرياً على سنة الشعراء في الجاهلية مثل أمرئ القيس في قوله (وليل كموج البحر)، إذ يوافق غرض الشاعر من البيت الذي يريد إثبات نفوره وقلقه إزاء اللَّيل، ولاسيما أنه عانى من طوله، ولم يسفر عن الصبح المشرق الذي ينتظره، فهذا الليل رحيب له رواق حالك بهيم، ولذلك شبهه بثياب ثكلى سوداء، وقد سدت الأفق بأكمله، ويُلبسه ظلامه بتلك الثياب، فضلاً عن ذلك أن شدة ذلك السواد ستجعل الناظر فيها أعمى لا يبصر شيئاً، فالشاعر بهذا الوصف يعطي تعميماً لونياً قائماً بوساطة الألفاظ غير المباشرة(ليل، حلتي ثكلى، أعمى) ومن هنا نلحظ مدى إحساس الشاعر ونفوره من اللَّون الأسود، ولاسيما إذا ما اقترن بمفردة اللَّيل، لأن اللَّيل يعني انعدام الرؤية، ويعني توقع المفاجئات المفزعة التي تُنذر بتوقف الحياة، لذلك فإن المجهول الذي يجعل منه عدم الإبصار والغموض يجعلان من اللَّون الأسود رمز الخوف من المجهول هو المسيطر ويصبح اللَّيل لباساً أسوداً ترتديه المرأة الثكلى المحملة بالغموض والحزن، ولذلك فالدلالة القديمة للأسود دال على الحزن؛ لأنَّ السواد ارتبط بالحداد عند العرب، أي إن طبيعته متصلة نفسياً بأجواء الكآبة والحزن[2].

وقد يكون اللَّيل شاهداً آخر على الطول و الأرق وكأن الشاعر تترى له الثُّريا في صورة الكف التي تقيس الظلام إذ يقول: [3] (بحرالطويل)

ألا رُبَّ ليلٍ بِتُّ أرعى نُجومَهُ فلم أغتَمِض فيهِ ولا اللَّيلُ أغمَضَا
كأنَّ الثّريا رَاحَةٌ تَنْبُرُ الّدجَا لِتعْلَمَ طَالَ اللّيلُ أم قد تَعرَّضَا
عَجبتُ لليلٍ بينَ شَرْقٍ ومَغْرِبٍ يُقاسُ بِشِبْرٍ كَيفَ يُرجَى لَهُ انقِضَا

يستهل الشاعر هنا بالأداة الاستفتاحية من أجل المبالغة في طول اللَّيل، كي يلفت انتباه القارئ والسامع وصولاً إلى التعامل مع اللَّون بالتصريح غير المباشر، بل استخدم رديف اللَّون الأسود وهو (اللَّيل) ليدلل على السواد، لهذا أعرض عن اللَّون المباشر، ولم يقل (ربّ ليل أسود) كي لا يستهلك السرد القصصي في القصيدة، فدلالة السواد هنا دلالة ترتبط بنفسية الشاعر، وذلك لطول سهره، فالشاعر المفكر القلق

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 285.
(2) ينظر: اللَّون ودلالاته في الشعر العربي الشعر الأردني نموذجاً، محمد هزاع الزواهرة / 99
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 346

الساهر اللَّيل يرى الثَّريا تتحرك ببطء، وكأنها راحة تُشبرُ الظلام، والليل لا ينقضي، جاعلاً من الثُّريا كراحة اليد حتى إنه ليستغرقه الأرهاق والقلق من طول ذلك اللَّيل؛ لأن ما يدركه الشاعر المصور الفنان ليس فقط ما تدركه العين العادية، حين تتوقف على الألوان، توقف عدسة الشعور عليها، وإنما هو أيضاً المعنى المترقرق من خلال الألوان والأشكال، ولما كان المعنى هو صلب الأشكال والألوان، ولا ينفصل عنها فهو يتجلى فيها ولا سبيل إلى الظهور الا بها، كما لا تتجلى الروح إلا بالجسد، فمتى زال الجسد غابت الروح عن جمال الإدراك، وكان الفنان يتشبث على هذه الألوان من أجل تجسيدها فيصبح في الإمكان إدراكها[1].

لذلك أدخل الشاعر ذلك القلق في حساب التعجب في قوله (عجبت لليل)، وكيف يقاس بشبر، وهو قد سد الشرق والغرب، وذلك كون الحالة نفسية تعكس ما مثله هو بتعبير بسيط عبَّر عن أساه وقلقه وطول انتظاره بأن يفرض الشاعر على الأشياء التي يصورها ألواناً قاتمة بصورة غير مباشرة ألا وهو لفظ (اللَّيل الدال على السواد).

أما عن ليل السرور عندما ينظر الشاعر إلى السماء خلال اللَّيل، فيصف النجوم المتلألئة اللامعة، وكذلك الثَّريا وما يبوح به من حالة سعادة وسرور، فتعجبه تلك النجوم ولاسيما والكأس في يده ملأى إذ يقول: [2] (بحر البسيط)

في حَاملِ الكأسِ من بدر الدُّجا خَلَفٌ وفي المُدَامةِ مِن شَمسِ الضُّحَا عِوَضُ
كأنَّ نَجمَ الثَّريا كَفُّ ذِي كَرَمٍ مَبسوطَةً للعَطَايَا لَيسَ تَنقَبِضُ

فالشاعر يُنزل خمرته منزلة شمس الضُّحى، بدل بدر الدُّجا، فهي تبدو مشرقة في ضيائها عبر لفظ(شمس الضُّحى) فالشاعر هنا يمزج بين الطبيعة والخمرة، عبر رؤى لونية تصويرية تتبادل فيما بينها المنح، أما الكأس من بدر الدُّجا، عوضت بشمس الضُّحى مبدلة سواد الليل بشمس النهار، ثم تتحول هذه الكأس مانحة النور إلى ممدوحه إشراقاً قائماً على الكرم عبر يده المبسوطة للعطاء من دون أن تنقبض هذه الكف أو تكف عن السخاء، وهذا تناسق وانسجام لوني من خلال بياض البدر ونصاعه الشمس، والعطاء، والكرم، ثم استطاع أن يجمع بين الثلاثية المنسجمة الخمرة – الممدوح – الطبيعة عبر وسيلته الجمالية لأداء اللَّون بصورته غير المباشرة عبر ألفاظ تدل على اللَّون، ألا وهي (بدر الدُّجا) و(شمس الضُّحى) و(نجم الثَّريا) و(كف العطاء) لذلك فالاستعداد النفسي والشعور بالاطمئنان والراحة والفرح

(1) ينظر: علم النفس والأدب / 23 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 343.

جعل الشاعر من اللَّيل إشراقاً يتحدى الظلمة والسواد، ويزيح عتمتها طاوياً الوحشة، ومحيلاً إياها إلى سرور وبهجة ويصبح بذلك مبعثاً للسحر والجمال و الخيال [1].

ثم ينتقل الشاعر لوصف ضوء الكؤوس والثُّريا بأجمل ما يكون وكأنَّها باقة نرجس مستعملاً بذلك اللَّون بطريقة غير مباشرة إذ يقول:[2]

(بحر المنسرح)

بِتنا وضوءُ الكُؤوسِ يَهتِكُ بالإ ... شرَاقِ سِترَ الدُّجَا فَينهَتِكُ

....

تَرى الثُّريا والبَدرَ فِي قَرَنٍ ... كما يُحيَّا بِنَرجِسٍ مَلِكُ

يزيح الشاعر ستر الدجا بضوء الكؤوس أي إن اللون الأسود يحل محله اللون الأبيض؛ ليدلل على التبدل والتحول الذي طرأ على حال الشاعر في أثناء الشرب ويُشير أيضاً إلى جمال الثَّريا والبدر على باقة نرجس فهو بهذا الوصف يخترق مواطن الجمال في الطبيعة كونها إبداعاً يدل على مبدع،" فهو تناول فكري جمالي يتجاوز ظاهر الأشكال البديعية "[3]. فاللّون هنا يشكل بعداً جمالياً في البيتين الأول والثاني، فضلاً عن صفات النرجس اللَّونية الباهرة التي تمتزج مع الضوء الثَّريا والبدر، كون زهرة النرجس الجزء الأوسط منها أصفر، وأوراق الزهرة هي بيضاء أما لون الساق فهو أخضر فاستطاع أن يأتي باللَّون بصورة غير مباشرة في رسم لوحة نرجسية لونية كي يحقق نوعاً من الابهار اللَّوني، فوقف عند درجات اللَّونين الأبيض والأصفر، ولنا أن نفهم من هذه الكلمة الموحية (يحيا بنرجس ملك) مدى تناسق الألوان المختلفة على الأبيض والأصفر والأخضر، إذ إن الألوان تتواءم مع الأنغام بسبب تنسيقها المبهج[4].

وقد إقترنت صورة القمر باللّون عند الشاعر أثناء طلوعه في أول الشهر يرصع السماء بجماله إذ يقول:[5] (بحر الخفيف)

فكأنَّ السُرورَ إلفٌ حَبَانَا ... مِنهُ بالوَصْلِ بَعدَ طُولِ الجَفَاءِ

وكأنَّ الهِلالَ نُونُ لُجينٍ ... غَرِقت في صَحِيفَةٍ زَرقَاءِ

إن توظيف الشاعر للون الأبيض غير المباشر والمتمثل بـ(نون لجين) أي الفضة البيضاء، وكذلك توظيفه للون الأزرق دلالة على الإثارة والانجذاب يشهد بأن

---

(1) ينظر: اللَّون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: أحمد مقبل إبراهيم المنصوري،رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2000م /136.

(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 524.

(3) مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد إسماعيل / 60.

(4) ينظر: اللغة واللَّون / 136.

(5) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 276.

اللفظ يناسب مكانه لذلك فالقراءة تستدعي ترددا في الحكم؛ لأن الأبيض معروف بالنقاء والوضوح والبيان، كما أن الأزرق معروف بالدعة والهدوء والاطمئنان، المزيل للخوف إلا أن المبدع وهو في خضم التعبير عن المشاعر، وفياً لعناصر الجمال ومكونات الفن ومنها توظيف اللَّون، لذلك فان للون الأبيض المحايد والأزرق البارد تقارباً " لأنه أكثر سحراً للإنسان وأبعد عمقاً في تقلبه وتأثيره "[1]. ينسجم ويتناسب مع طبيعة السياق فأصبحت الكلمات عند الشاعر وسيلة للرسم وهي شديدة الإيحاء، وقد أعانه على اختيارها ونظمها إحساس شديد بخصائص الألفاظ وتمكن من الصناعة الفنية [2]. وهذا ما جعل الشاعر يأتي بهذين اللَّونيين الأبيض والأزرق كي يحقق توافقاً وانسجاماً للتأثير في إقناع المتلقي كي يرضي رغبته بالشكل المطلوب.

ونجد الشاعر في وصف قدوم الصَّباح وذهاب اللَّيل من خلال تعبيره باللَّون أي بألفاظ دالة على اللَّونيين الأبيض والأسود بشكل وبمعنى جميل من تداخل لوني بينهما إذ يقول: [3] (بحر المنسرح)

وانظُر إلى اللّيلِ كَيفَ تَصدَعُهُ ... رَايةَ صُبحٍ مُبيَضَّةَ العَذَبِ

كَراهِبٍ حَنَّ لِلهَوى طَرَباً ... فَشَقَّ جِلبَابَهُ مِنَ الطَرَبِ

فيبدو هنا توظيف لفظة (اللَّيل) توحي بالسواد (وراية صبح) توحي بالبياض فنستطيع القول إن الشاعر يشخص الفجر الأبيض اللَّون عبر لفظ ملابس الراهب السوداء التي يخالطها البياض، فالليل يعقبه الفجر شيئاً لا محال منه، لذلك نلحظ ثنائية بين ظلام اللَّيل وضوء النَّهار (الفجر) أو بين السواد والبياض تكشف بشكل تام استبطان الشاعر الصادق لإحساسه تجاه ظاهرتين طبيعيتين، ولاسيما وهو متلهف لشروق يوم جديد، ولكنه لم يكتشف أو يعلن عنه في بساطة، بل أبدى ذلك عبر تعبيره باللَّون إذ أخذ منحىً معمقاً لهذا الإحساس في إيحاء، بما تحمل الكلمة من إيحاءات، فأعطى لذلك جمالية لا يمكن أن نكتم إعجابنا بهذه الصورة العبقرية بها ولا شك أن نجاح هذه اللوحة الشعرية قد تحقق لها عن طريقين الأول الإيحاء باللَّون لم يذكرها إيحاءً نفسياً كحالة دلالية، كإيحاء اللَّيل حين تصدع ولون الصبح مبيضة العذب، والثاني أنه وضع دلالات السواد التي مثلت ملابس الراهب، في مقابل دلالات الأبيض التي مثلت السرور والفرح بمجيء اليوم الجديد والحياة والانشراح لها. فضلاً عن الفعل (انظر) الذي جاء بصيغة التعجب إذ دل على دعوة الشاعر إلى التأمل في ظاهرة اللَّيل أثناء الصبح التي تخيلها براهب حنَّ للهوى، ومن ثم يستطيع أن يعطي للقاريء إدراك علاقات المشابهة بين الموصوف كي يفهم المشهد الذي

---

(1) علم عناصر الفن 1/ 136.

(2) ينظر دلالة الألوان في الشعر العباسي في القرن الثالث الهجري، نوري كاظم منسف، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1997م /66.

(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 55

تأمله خيال الشاعر، فأزال الفجر ذلك اللَّيل وأحاله إلى اطمئنان وأمان فهو يمثل البياض والنقاء وبياض الصبح وحلوله معناه حلولهما وغيابه معناه سواد في الحياة.

ثم برع الشاعر إلى استعمال اللَّون بشكل موحي فيقول السَّري الرَّفاء في ذلك المشهد اللَّوني:[1] (بحر البسيط)

قُمْ فانتَصِف من صُروفِ الدَّهرِ والنُوَبِ واجْمَعْ بكأسِكَ شَمْلَ اللَّهوِ والطَرَبِ
أما تَرى الصُّبحَ قَد قَامَتْ عَسَاكِرُهُ فِي الشَّرقِ تَنشُرُ أعْلَامَاً مِنَ الذَهَبِ

المبدع من الشمس تنشر أعلاماً صفراء وهذا التعجب والدهشة يحقق الانبهار من شيء جمالي؛ لأن ما تثيره تلك الحالة النفسية للشاعر، هو أن هذا اللَّون الذي يمثل الشمس أساس الحياة، فمن خلال الأفعال (ترى، قامت، تنشر) وهي أفعال مضارعة وماضية جاءت لتحقق الإثبات والارتياح ولتؤكد معنى الفاعلية والحدث والألفاظ التي جاء في تركيبها تحمل معنى اللَّون الأصفر، لذلك فإن القيمة الجمالية هنا تعني الدرجة اللَّونية التي يتصف بها اللَّون أي درجة إشراقه فاللَّون المشرق المرتبط بالذهب، يدل على الإشراق واللمعان، فاللَّون المشرق هو ذلك اللَّون الذي يعكس نسبة كبيرة من الأشعة، ويعكس نسبة قليلة منها[2] لذا أبدع الشاعر في توظيفه هذا اللَّون عبر سياق النص الشعري وهذا يدل على تأثره بالذاكرة الموروثة من العربي القديم إذ كانت للضوء له مكانة كبرى عنده فيعشق النَّهار والنُّور ليميز ألوانه، ويكشف لهما النُّور واللَّون عن إحساسه وشعوره بالطبيعة من حوله، كون " النُّور كان في الأساس عاملاً مؤثراً في البيئة العربية المكشوفة من قديم، ومن الطبيعي أن هذا النُّور كان مرتبطاً بالشمس أكثر منه ارتباطاً بالقمر والنُّجوم والبرق، ومن الطبيعي أن ضوء الشمس حين يكون قوياً يميل الناس إلى تفضيل الألوان الزاهية والدافئة "[3]. فبهذا جاء الشاعر بلفظ تنشر إعلاماً من الذَّهب متوافقة مع بيئته ومحيطه المؤثر، ولاسيما أن الأصفر يقترن بلون الذهب، لدلالة الندرة والنفاسة فإن (أعلام الذهب) تستدعي حالة الفرح والسرور والكمال وتُعطي إشعاراً بتجدد الحياة، فالذهب معدن يضفي أبدية الشمس بشكل جميل ورائع [4]. فأخذ اللَّون الأصفر هنا اللمعان والإشعاع والانشراح لإشراق يوم جديد.

ومن توظيفاته اللَّونية غير المباشرة وصفه للنَّهار إذ استطاع الشاعر يشكل مشهداً معتمداً على اللون فيقول:[5] (بحر البسيط)

---

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 55/1
(2) الإضاءة المسرحية / 77
(3) ينظر: صورة اللَّون في الشعر الأندلسي/ 352
(4) ينظر: دلالات اللون في شعر نزار قباني، أحمد عبدالله محمد حمدان (سالة) / 139.
(5) ديوان السَّري الرَّفاء: 1/ 56.

اليـــومُ يَعِـــذب وِردٌ فيـــه تكـــديرُ وَيســـتفيدُ مِـــن الهِجـــرَانِ مَهجُـــورُ
حُـثَّ الكـؤوسَ فَـذَا يَـومٌ بـه قِصَـرٌ وَمَـا بِـهِ عـن تَمـامِ الحُسـنِ تقصـيرُ
صـحوٌ وغـيمٌ يـروقُ العـينَ حُسـنهما فالصَّـحوُ فِيـروزجُ والغـيمُ سَـمُّورُ

يستعمل الشاعر في هذا النص الشعري اللَّون الأزرق غير المباشر المتمثل بـ(الفيروزج) وهو صحو السماء عندما تكون صافية، والأسمر المتمثل بـ(الغيم) فمن خلال ذلك التمازج ما بين اللَّونين يجعل المشهد التصويري يبوح بالحيوية والحركة فيعطي دلالة الفرح والسرور والتفاؤل فيقوم التمازج اللَّوني بخلق ما يعكس صورة فنية رائعة مصدرها الأساس الألوان إذ يمنحها بعداً جمالياً خلَّاقاً ولاسيما ارتباطها بالوصف الذي يبرز منظره للعين للنَّهار المبهر الذي يروق للعين حسناً ومنظراً وبذلك كان لتوظيف اللَّون الأزرق غير المباشر حضور فاعل يرتبط بدلالة الوصول إلى الحياة السعيدة في إظهار قصدية " فليست دلالة اللون عملية هامشية بعيدة عن الوعي والإدراك في كثير من الأحيان، وإنما هي عملية واعية ذات طابع قصدي يتقي الشاعر ورائها تقديم رؤيته وموقفه من العالم الذي يتحدث عنه تقديماً فنياً ذا منحى جمالي في الدرجة الأولى" [1] وإن كان الشاعر نظر بمنظار شكلي لكن وراء اللَّون أبعاداً خفية تعامل الشاعر في هذا النص مع اللَّون تعاملاً جمالياً فنياً وصفياً فقط.

ومن ألوان التغني بالطبيعة الصامتة التغني بالماء والجداول وليس غريباً من شاعر عاش صباه في صيد السمك إذ يقول: [2] (مجزوء الرمل)

رُبَّ صَـــافٍ رَقرقَتـــهُ الـــرِ يـــحُ فـــي مَـــتنِ صَـــفاةِ
عَبِـــقٍ مـــن جَـــرّ أذيـــا لِ ريـــاحٍ عَبِقـــاتِ
صَـــافحَ الرُّكبـــانُ فِيـــه صَـــفحَتَي عَـــذبٍ فُـــراتِ
أودَعتـــهُ الـــرّيحُ مـــا إســـتو دَعَهـــا زَهـــرُ النَّبـــاتِ
فـــانثَنوا عنـــهُ بأيـــدٍ خَـــضِراتٍ عَطِـــرَاتِ

يبدأ الشاعر بالحرف ربَّ حتَّى يعطي دلالة القصد لإظهار قيمة التعظيم لهذه الجداول من خلال التصريح بلفظ اللَّون الأخضر المتمثل بـ(خضرات) بما يناسب سياق الأبيات الأخرى، وهذا التناسب فيما بينها أعطى سمة وصفة وعلامة بارزة للأخضر، إذ يرتبط بأبعاد نفسية مميزة تعبر عن سعادة الذات الشاعرة في رؤية وصفه للغدير، إلا أنَّ وصفه لا يؤطر لتجاوز ظاهرة الأشكال والألوان، فهو غدير صاف ترقرقه الريح تارة فيبدو في خطوط هندسية يتخذ شكلاً رائعاً، ولاسيمافي

(1) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى ربابعة،مجلة جرش للبحوث والدراسات، الاردن، المجلد الثاني، العدد 2، 37/1998 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 15.

تأثير أذيال الرياح العطرة التي تمر عليه بشكل يبهر العين، وهو بعد يصافح أيدي الرُّكبان، فيمنحهم فُراتاً عذباً، ويعودون منه، وفي أيديهم رائحة العطر الندية الخضرة التي تدل على التجديد والانبعاث الروحي، فالشاعر في تعامله شبه السطحي لم يعط عمق الدلالة اللَّونية الخفية، أي ما وراء اللَّون لمجرد أعطى اللَّون بؤرة إيحائية ذات بعد جمالي، إذ نقل الأشياء المعنوية إلى دائرة المشاهد والمعاين؛ لأنها تثير الحواس حتى توقظ في النفس تداعيات تشكل كيفية إدراك الإنسان للون، لا مشاهدته فقط، لذلك نلحظ (أيدٍ خضراتٍ عطراتِ) تحمل الخير، وثمة ارتباط لوني مجازي حين تقترن اليد باللَّون الأخضر وهذا " الارتباط بين الخضرة واليد في الموروث اللغوي يدل على العطاء" [1].

ويطالعنا الشاعر في وصفه لمنظر جميل وطبيعة فاتنة وجو رائق يتحدد في قوله:[2]

(مجزوء الرجز)

وطيِّبِ النَّشرِ عَبِقْ ... بِرَيِّقِ الغَيثِ شَرِقْ
تَناجَتِ المُزنُ لَهُ ... بالرَّعدِ في غَيرٍ صَعَقْ
وعُنِيَ البَرقُ بِهِ ... فَكُلَّما عَقَّ وَدَقْ
يَشُقُّهُ ذُو قَلَقٍ ... مِثلَ حَشَا الصَّبِ القَلِقْ
يَنسلُّ بَينَ وَشيِهِ ... سَلَّ الحُسَامِ المُؤتلِقْ
إذا جَلا الغيمُ لَهُ ... عن جَاجِبِ الشَّمسِ بَرَقْ

يقدم الشاعر هنا وصفا رائعاً للغدير، طيب النشر، ولاسيما الأزهار قد أحاطت بجانبيه، ولم يخذله المزن، فقد أعجبته بعطرها، واعتنت به أجمل عناية، فضلاً عن ذلك النسيم تاركاً وراءه الحياة بالجمال حيناً، ويظهر هذا الغدير كالسيف عندما يتم سله من غمده فهو أبيض اللَّون صقيلٌ حيناً آخر، كلما تسلطت عليه الشمس أصبح أكثر رونقاً ولمعاناً وبريقاً لذلك فكلمة (الحسام المؤتلق) و(الوشي) تكمل اللوحة المبهجة التي يقدمها المبدع، إذ تكتمل بها الصورة اللونية التي تشع بالجمال والانشراح والتفتح والانجذاب لذلك المنظر، فاللَّون المتمثل بالبياض بطريقة غير مباشرة استطاع أن يُبرز تلك الجمالية المتحققة من خلال اللَّون الأبيض الذي يجسد هنا عنصر الأمل الذي يتساوق وينسجم مع طبيعة السياق العام للأبيات الشعرية؛ لأنَّ السياق هو الذي يحدد ذلك، لذلك يمكن القول إن السياق هو الفيصل والحكم القادر على تحديد ماهية اللَّون، إذ تتراوح دلالات الألوان وفق السياقات التي ترد فيها، وخلاصة ذلك أنَّ الشاعر نظر نظرة المتفائل باللَّون في الطبيعة الصامتة من خلال

(1) اللَّون ودلالاته في الشعر العربي الشعر الأردني نموذجاً / 31.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 57

الألفاظ الدالة على اللون الذي دار حوله توظيف اللَّون الأبيض غير المباشر، إذ منح هذا اللَّون دلالات الصفاء والنقاء والإشراق واللمعان، كلما طلعت عليه الشمس (برق) ولمع، ولاسيما أن " الأبيض أحب الألوان إلى قلوب العرب وأكثرها قرباً إلى نفوسهم، وانسجاماً مع طبائعهم وكأنهم يرون فيه أبهى الألوان وأحلاها وأصدقها "[1].

بعد ذلك لم يلبث الشاعر إلا وينقلنا إلى لوحة أخرى جميلة يرسم ويصور لنا من خلالها مشاهد لونية ذات الصفة المميزة إلى لون آخر من ألوان الطبيعة الصامتة وصفه للثلج إذ يقول:[2] (بحر الوافر)

ألـــمَّ بِرِبْعِهَـــا ثَلـــجٌ فـــألقى ... مُلِـــمَّ الشَّـــيبِ فـــي لِمَـــمِ الجِبَـــالِ
كـــأنَّ ذُرَا الغُصُـــونِ لبِسْـــنَ مِنـــهُ ... حُلـــى الكَـــافُورِ رَبّـــاتُ الحِجـــال
تَـــلألأت الرُّبـــا لمَّـــا عَلاهَـــا ... كـــأنَّ عَلَـــى الرُّبـــا أثـــوابَ آلِ
تَجُـــولُ العَـــينُ فِيهَـــا وَهِـــيَ فِيـــهِ ... كَشُـــهْبِ الخِيْـــلِ رُحْـــنَ بِـــلا جِـــلالِ

يعبر الشاعر عن الثلج بعاطفة فاترة وكيف استحال الشيب، وأثار وجده فنجده يهيئنا نفسياً لحديث ذي شجون، ويترآى له الثلج كئيباً يكلل قمم الجبال، لأن حينما يحل الشيب يبدي الشاعر فزعه منه، وكراهيته لمقدمه، فمنظره قذى في العين، تعافه النفس وتعرض عنه الأنظار، وهو ضيف غير مرغوب فيه، يحل لا مرحباً به من خلال ما أكده الشاعر عبر الألفاظ الدالة على هذا المعنى[3]. لذلك فالمشهد الذي يقدمه الشاعر للألوان يحمل عمقاً نفسياً، فالثلج قد انعكست صورته من الأرض فوق الجبال في رؤية الشاعر (ألم بربعها) بما توحي به الكلمة من لون الشيب؛ لأن رؤية الشاعر تنظر إلى ما خلف اللَّون، وما يثيره من أحاسيس في إنطاق لفظة الشيب فالبياض هنا ربما إذا جاز التعبير نزعم بأنه يقتل الأمنيات، فالبياض الدال على الشيب يكون دالاً على العجز وعلى الخوف من الموت وهكذا تموت الأحلام والأمنيات أمام ذلك المشهد ولاسيما سياق النص يوحي بذلك، فالأمر إذن مرتبط بالشؤم إذ صرح بقوله: (ألم بربعها) فارتبط الشؤم بالبياض حين ارتبط بالثلج وهو سريع الذوبان فمصير الثلج الذوبان، ثم يختم بشهب الخيل أي بلون أبيض غير مباشر فقافلة الخيل الشهباء ذهبت من دون سرج على ظهرها بلا سواد وهذا يدل على تأثره بالحالة النفسية التي هو فيها، لذلك فإن الأبيض اختلفت دلالته حسب السياق الشعري، فجاء هنا مخالفاً لدلالته المعهودة المرتبطة بالإشراق والوضوح والبيان،لأن أي مفردة شعرية تحيل في استقلالها على أكثر من احتمال لوني، غير أن ارتباطها بالسياق هو الذي يحدد

(1) اللَّون ودلالاته في الشعر العربي الشعر الأردني نموذجاً / 84
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 582/2
(3) ينظر: صورة اللَّون في الشعر الأندلسي/ 218

معناها العميق[1] فهذا التوظيف للون أصبح انزياحاً لدلالة اللَّون الأبيض المتعارف عليها من أنه يحمل معنى النضارة والإشراق والبيان.

اللَّون في مشاهد الرياض والزهور والثمار:

لقد ورد حديث السَّري الرَّفاء عن الرياض والزهور والثمار في أغراض شعرية متعددة ومختلفة، سواء أكان ذلك في المدح أم في الفخر أم في الرثاء أم في الهجاء، وتفنن الشاعر وأبدع في تصوير ذلك عبر قصائده، وعبر تصويرها بتوظيف ألوانه، ومن ثم تفعيل دور تلك الألوان في جمالية المشهد، ولاسيما أن الزهور دخلت حياة العرب منذ دخولهم في طور الاستقرار والتحضر... إذ أولاه الناس عنايتهم وأكثروا منه في حدائقهم وجناتهم، وأدخلوه في بيوتهم وقصورهم[2]. وقد " ارتبط وصف الزهور بحسن صفاء الجو في حضن الربيع بين القصور والمتنزهات والرياض" [3]. لذا فكل ما في الكون يتفاعل مع الطبيعة، ويتجاوب معها، فلا يمكن أن يفوت الشاعر ذكرها أو يغفل عن وصفها، يعدّها جزءاً منها؛ لأنَّها هي التي وهبته الخواطر وزودته بالإيحاء والإلهام، ولا سيما في فصل الربيع الساحر والباعث على الإبداع وتفجر الشعور[4]. لذلك فقد كثر الحديث عند الشعراء في العصر العباسي عن ألوان الزهور المختلفة، ومنهم السَّري الرَّفاء وجعلوا لكل لون منها دلالة معنوية خاصة، فيبدو أن التقدم والتحضر والازدهار أدى إلى ازدياد اهتمام الشعراء آنذاك بوصف الزهور وتنافسوا فيها حتى تحولت أوصافهم في الأزمنة المتأخرة إلى ضرب من الزركشة والزخرفة الملأى بضروب الزينة البديعة[5]. لذلك عبر شعراء ذلك العصر أي العصر العباسي في القرن الرابع الهجري عن هذا الاتجاه على وفق ظواهر طبيعتهم، وما أدركته حواسهم ووعته أفكارهم، وبقدر ما تشربوا من معارف فكرية وعلمية ومنطقية وفلسفية وموروثات أدبية وتقنيات فنية وخلفيات ومرجعيات فكرية أوضحت لهم معالم إبصار الطريق بالاتجاه هذا، كي يكونوا أداة للتعبير.

ونحن إذ نجد شاعر مثل السَّري الرَّفاء وهو ابن بيئة جميلة، البئية الموصلية ذات الربيع الجميل، والجو الرائع والحياة العذبة مما تنعكس ملامح تلك البيئة على نصوص شعره بشكلٍ أو بآخر، وتملك إحساسه ومشاعره، فهي تكون بذلك جزءاً من وجدان الشاعروتعلقه بها فهام وتغنى بمحاسنها، ولاسيما في فصل الربيع، فالروض

---

(1) ينظر: التشكيل اللَّوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، بحث مجلة الاقلام، ع11-12 1989 /178.

(2) ينظر: ملامح الشعر الأندلسي، عمر الدقاق / 256-257.

(3) صورة اللَّون في الشعر الأندلسي /11.

(4) ينظر: الطبيعة في الشعر المغربي، عبد السميع موفق، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2009م/49.

(5) ينظر: في الشعر العباسي الرؤية والفن، عز الدين إسماعيل /384.

وخضرته مع برقه ورعده وغيمه، والربيع وما يشمل فيه من نسيم عليل ورياض وأنواع الورود والزهور، التي تكاد تفصح عن فرحها ونشوتها فتفتنه وتدفعه إلى القول والتصوير والخيال[1]. فيقدم لنا لوحة بارعة الصنعة فائقة الدقة إذ يقول[2]: (بحر الطويل)

أعادَ الحَيَا سُكرَ النَّباتِ وقد صَحَا ... وَجَدَّدَ من عَهدِ الرَّبيعِ الذي امَّحَى
وباتَ زِنَادُ البَرْقِ يقدَحُ نارَهُ ... على الآسِ حتَّى اهتَزَّ فيه وقَدَّحَا
كأَنَّ حمامَ الرَّوضِ نَشْوانُ كُلّما ... تَرنَّمَ في أَغصانِهِ أو تَرَجَّحَا
ولاذَ نَسيمُ الجَوّ مِن طُولِ سَيْرِهِ ... حَسِيراً بأطرافِ الغُصُونِ مُطَلّحَا
فباشَرَ وَردَ الأقحُوانِ مُشَرَّفاً ... وَصَادفَ وَردَ البَاقِلاءِ مُجَنَّحَا
وحَلّلَ من أزرارِهِ النَّورَ فاغتَدَى ... كلفظِ جَليبٍ هَمَّ أَنْ يَتَفصَّحَا
وشَقَّ على صِبْغِ الخُدودِ شَقائِقاً ... رأتْهُ عُيُونُ الشَّربِ مِنْهُنَّ أملَحَا

يرسم الشاعر لوحة طبيعية بعدد لاحصر له من الألوان وهي ألوان زهور الرياض المبشرة بقدوم الربيع وهذه الألوان هي (الأخضر والأبيض والأصفر والأسود والأحمر) في مشهد رائع جداً، وهو أحد مشاهد الطبيعة له جماليته وتميزه ودلالته؛ لأن اللَّون عنصر من عناصر الطبيعة يحمل في طياته القيم الجمالية والدلالية المرتبطة بالحالة الشعورية فالشاعر لديه إحساس جميل تجاه هذه اللوحة التي نطق بها من أعماق قلبه عبر الحركة اللَّونية الطاغية والطافحة على سطح الأبيات الشعرية، فالألوان المتمثلة بالأخضر، يمثلها الآس والغصون، ثم يأتي اللَّون الأبيض الذي تمثل بالاقحوان، ثم ورد الباقلاء البيضاء ذات النقط السود، ثم النور المتمثل باللَّون الأبيض والأصفر، ثم شقائق النعمان المتمثلة باللَّون الأحمر، فالشاعر نجح في ترتيب ألوانه من خلال التنسيق اللَّوني بادئاً بالأخضر، لون الحياة والخصب والاستقرار؛ لأنه عارف بأن قيمة هذه الألوان لاتكتمل إلا بملك الألوان هبة للحياة والطبيعة ليميز بين بدائع الألوان التي تكتسيها الرياض الخضراء، ثم يعود بإحساسه الروحاني بالألوان، فيأتي بالابيض والأصفر والأسود والأحمر، كي يضمن للوحته لوناً من الابهار، تنسجم مع برودة الأخضر (بالربيع) مصافحاً الأبيض بالأصفر، ومشخصناً ذلك بصفات إنسانية بقصدية يحددها سياق النص الشعري لينتقل إلى الباقلاء بلونه الأبيض والأسود، ثم يأتي الأحمر ناطقاً من خلال زهرتين، هما شقائق النعمان، جامعاً ذلك في سمفونية لونية متحركة عبر الأفعال التي دلت على الحركة بين خضرة وصفرة وبياض وحمرة، ممزوجة بين اللَّون والحركة والرائحة والنشوة، موزعاً بدائع ألوانها في كلِّ مما يكسب حيوية فاعلة يحسها القارىء، فالشاعر لوَّنَ

(1) ينظر: السَّري الرَّفاء حياته وشعره / 154.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 37.

إحساسه بمشاهد الطبيعة وهو بهذه النظرة الشاملة يحس الربيع إحساساً يكشف عن شغفه به وحبه له، وذلك عبر مزج مشاعرهِ بمظاهر الطبيعة[1].

ويصف الشاعر الرياض بشكل آخر يؤدي فيه اللَّون دوراً أساسياً، فعنصر اللَّون يتدخل تدخلاً واضحاً في تشكيل مشهد الرياض ولا سيما عندما تمر السحب، فتغدق في مطرها وتعم البلاد، فيطلع الورد بأنواعه، ولكن الورد هنا له حالات التعدد والاختلاف في الألوان والصفات إذ يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الكامل)

غَـــرَّاءُ تنشُـــرُ للحَيَـــا أعلامـــا ... عَـــمَّ الـــبِلادَ صَـــنَيعُها إنعامَـــا
مَـــرَّتْ بِظمـــآن الثَّـــرى وبُرُوقُهـــا ... تَشَـــرى وأدمُعُهـــا تَفـــيضُ سِـــجَاما
فَغَـــدتْ عُيـــونُ النَّـــوْرِ فِيـــه كأنَّهـــا ... مُقَـــلٌ تَـــرَى طِيـــبَ الغُمُـــوضِ حَرامـــا
أَهـــدَى الحَيَـــا لِلـــوردِ فـــي عَرَصَـــاتِه ... خَجَـــلاً وأهـــدى الياسَـــمينَ غَرامـــا
وَتَشـــقَّقَتْ قمـــص الشّـــقيقِ فَخِلْتُـــهُ ... فـــي الـــرَّوضِ كَاسَـــاتٍ مُلِـــئْنَ مُـــدَامَا

إن حبّ الشاعر في هذه الأبيات للطبيعة هو في حقيقته حباً للخير؛ لأن في السحاب دلالة الخير والخصب، فلفظ (غراء) تعني اجتماع لونين متضادين هما (الأبيض، والأسود) اللذان يبعثان على الفرح والحركة والتوقع عبر هتف النور والورد والياسمين والشقيق بفرح وانطلاق وابتسام، فيأخذ من المطر شيئاً يجعل لونه وهيأته تبهر الأنظار كما يبدو للشاعر، فعيون النَّور زاهية لا تغمض جفونها لنشوتها وخدود الورد علاها الخجل من قطرات المطر، والياسمين ازداد شغفاً ونسقاً أما الشقيق فقد علت أغصانه كاسات قانية ملأى بالمدام [3].

فنلاحظ هنا حضور بعض شخصنة الطبيعة التي توقفنا أمام لوحة ماثلة للعيان يبث في اللَّون حركة ناطقة، بل أنه يزيدنا إحساسه بنصاعة من خلال لفظة (غراء) تنشر انسجاماً ما بين الأبيض والأسود فيجعل للّون دليلاً معبراً بذلك التشخيص على عدم النوم وذلك للدلالة على الفرح والنشوة والحبور بما يُنبِيءُ عن تشيؤُ اللَّون وثباته.

فيصبح في حركة دؤوبة، ثم يعطي للورد صفة الخجل كونها استضافت ضيفاً كريماً طالما انتظرته لهذا الموسم، ألا وهي قطرات المطر،كما يصور الياسمين عاشقاً وشغفاً في البيت الرابع جاعلاً من اللَّون معبراً ودليلاً على لوعة ذلك المشغوف بالحب، ثم يختم باللَّون الأحمر الضمني وهو الشقائق واصفاً اياها بكاس المدام، لذا فإن الألوان غير المباشرة والألفاظ الدالة على اللَّون أدت دوراً مهماً لصور تشخيصية تعانقت معها داخل تصوير متكامل، داخل لوحة منسجمة عارفاً

(1) ينظر: البيئة الأندلسية، سعد إسماعيل شلبي / 111.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 698 .
(3) ينظر: السَّري الرَّفاء حياته وشعره / 157.

بذلك قدر كل لون في شخوص تتحرك داخل شاشة مرئية، مستبطناً من خلال الألوان إحساسه بها وما توحي به بياض وسواد السحابة وبما يوحي به بياض النور والأضواء من عدم غموض ونضارة وحيوية خجل الورد وما يوحي به بياض الياسمين من عشق وشغف، فالشاعر في هذا الأنموذج يقوم بتحويل الألوان إلى لعبة فنية قصدية مشحونة بطبيعتها في طاقات دلالية أعمق من الدلالات الحرفية بحسب سياق النص الشعري.

لذلك فحب السَّري الرَّفاء لهذه الطبيعة الباهرة ولاسيما الربيع ألجأه إليه إحساسه بالجمال و شعوره النفسي، إلى توظيف اللَّون، ونجده يصف لنا كثيراً من الأزهار، وأنواع الورد التي شغف بها أو ذكر ألوانها المتعددة من ذلك النيلوفر إذ يقول السَّري الرَّفاء:[1]

(بحر الطويل)

وَلَينَوفرٍ أوراقُهُ الخُضُر تَحتَه بِساطٌ إليه الأعينُ النُجلُ شُخَّصُ
إذا غَاصَ فِي المَاء النَّمِيرِ حَسبتَه رُؤوسَ إوزٍّ فِي غِياضٍ تُغوَّصُ

يرسم الشاعر اللَّون الأخضر بلغة جمالية شكلية إذ يصف النيلوفر ذات الأوراق الخضر وصفاً شكلياً فهو يُعجب العيون لجمال خضرته وشكله فدرجة جماله متأتيه من لونه الأخضر مستعيناً بتقنية التشبيه في إبراز ملامح الصورة اللَّونية عبر تشبيهه برؤوس الإوز أثناء الغوص مما يجعل في نوع التشبيه هنا بليغ حذف أداة التشبيه ووجه الشبه ففي هذا قوة تعبيرية كبيرة في الإفصاح عن جمالية اللَّون، فتشبيه هذا النبات برؤوس الإوز الذي يبدو لي أن الإوز عند غوصه بالماء وإظهار رأسه بعد ذلك يظهر لوناً أخضر ناضراً جعله في حيز الحيوانات ليحمل التعبير قدراً من التصوير الفني وهذا انعكاس للذوق العربي الذي استمده الشاعر من الطبيعة المتحركة المحيطة به مما أضفى ذلك على سياق النص خصوصية متميزة لجعل النص أكثر لذة ومفاجئة وهذا ما يجعل الطبيعة أحد مصادر اللَّون الأساسية.

كما وقف الشاعر في وصف آخر إذ يقول:[2] (مجزوء الرمل)

وشَقيقٍ جَادَهُ الغِـ ثُ رَواحاً وابتِكَارا
مِثلَ مَا أفرغَ سَاقِي الـ حِ أقداحاً صِغَارا

يقدم الشاعر في توظيفه للون هنا وصفاً لطبيعة الزهرة الخلابة، وهي شقائق النعمان، التي تمتاز بأنها حمراء اللون لها متك أسود، وكأنها ترتبط بحالة الشاعر؛ لأن الطبيعة القائمة على اللَّون تعد ضرباً من ضروب الزينة الجمالية كون العلاقة بين الشاعر والطبيعة تقوم على التشابه والتآلف والتداعي والتفاعل يريد من خلالها

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 340.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 301.

ذاتاً، وبالتالي تكون مسرحاً مفتوحاً للتعبير عن مشاعره الذاتية[1]، ولاسيما أنَّ الأفعال الماضية (جاد، أفرغ، تشققت) كلُّها تدل على الثبات والاستجابة لهذا الوصف الدقيق من قبل الذات الشاعرة ولكي يكمل الشاعر هذا المشهد جعل الشقيق، وهو اللَّون الأحمر تنفتح أثناء سقوط المطر، أو الطل حتى إنها أصبحت (كأساً) فكلمة شقيق تناسبت مع كلمة مدام، لتكمل اللوحة المبهجة التي يقدمها الشاعر، إذ يكتمل المشهد الذي يغدو بالنشوة والجمال والمتعة، فاللَّون المتمثل بكلمة (الشقيق) أبرز تلك الجمالية الوصفية المتحققة من خلال جعل الشقيق يسمو بلونه الأحمر، في تمثلهِ بكأس المدام كأنموذج لتناسق اللَّون لتسمو إلى درجة نفسية من النشوى، فيصبح الشيقيق بذلك شكلاً لونياً منسقاً وكأنها كؤوس ملئت مدام للشرب بشكلٍ أو بآخر، فالشاعر وقف أمام الروض من الشقائق ليشبع ناظريه منها وهي في عين الشاعر الرقيق في حمرتها تروقه كما يروقه لون الخمر الأحمر داخل الكأس، فتوحي كأنها رسم في لوحة حمراء صافية تحمل بين طياتها وطيفها دلالة الجمال والمتعة والحيوية والنظارة [2].

والشاعر في غاية الحرص والتأكيد على جمالية الطبيعة الصامتة عندما يصف النرجس فيقول:[3] (بحر المنسرح)

دُونَكَهـــا نَرْجِسِـــيَّةَ الجَسَـــد ... علـــى أفـــانِينَ مُســـمِعٍ غَـــرِدِ
فَقَـــد جَـــلا النَّـــرجِسُ الجَنـــيُّ لنـــا ... عَـــنْ عِيشَـــةٍ فـــي قُدُومِـــهِ رَغَـــدِ
يَجمـــعُ ضِـــدَينِ قَـــلَّ مـــا اجتَمَعـــا ... مِـــنْ لَهَـــبٍ سَـــاطِعٍ وَمِـــنْ بَـــرَدِ
فهـــوَ كَشُـــهْلِ العُيُـــونِ مـــن كـــثَبٍ ... وهـــوَ كزُهـــرِ النُّجـــومِ مـــن بُعُـــدِ
أَظُـــنُّ نُجـــلَ العُيـــونِ تَحسُـــدُهُ ... فَهـــيَ مِـــراضٌ مِـــنْ شِـــدَّةِ الحَسَـــد
قـــد قُلـــتُ إذ أنجَـــدَ الزَّمـــانُ بـــه ... كَتائِـــبِ اللّهـــوِ غَيـــرِ مُتَّئِـــدِ
أَهـــلاً بِمـــا أَمـــرَضَ العُيـــونَ فَمَـــا ... تُفْـــرِقُ مِـــنْ دَائِهـــا مَـــدَى الأَبَـــدِ

تُشكِّل هذه الأبيات لدى الشاعر لوحة تكاد تكون لحظية قائمة في الدرجة الأساس على اللَّون، فهو مفتون في تصوير مشهد جمالي للنرجس، إذ تبتسم الدنيا له وتبدو في السعادة إذ يطيب العيش بقدومه ويرقبه الشاعر بكل وقت، مستخدماً بذلك أداة التشبيه (الكاف) فهو يتحدث عنه بأنه كشهل العيون والشهل يحمل لوناً أسود ولوناً أزرق فضلاً عن زُهر النجوم، وكيف أنَّ تلك العيون تحسده، فتمرض من حسدها، لكن العنصر المسيطر على المشهد هو اللَّون بالدرجة الأولى؛ لأن النرجس

(1) ينظر: جماليات الطبيعة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة،د شريف بشير أحمد، مجلة التربية الأساسية 2012/مج 12 /ع1/ 159.
(2) ينظر: صورة اللَّون في الشعر الأندلسي / 50.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 140.

بلونه الأصفر يدفع دائماً إلى الإمام نحو الجديد والحديث النامي، فهو من بين الألوان التي لها تأثير في العين، وفي المشاعر والأحاسيس سلباً وإيجاباً، إلا أنَّه أكثر الألوان ايجابية[1] لذلك يحدد الشاعر في البيت الثالث بين التضاد ما بين اللَّون الأصفر المتمثل (بلهب ساطع)، واللَّون الأخضر المتمثل (بساق النرجس) فسيقانه خضراء مما أعطى النص الشعري جمالية ما بين لونين متضادين، فالاصفر لون ساخن في حين الأخضر لون بارد، وهذا متمم لهما يظهر حسن كل منهما، ذلك أن وضع اللَّون على جوار متممه، يقوي كل منهما الآخر، تماماً كما في هذه الحالة بين الساخن والبارد[2].

مما يؤدي ذلك أن تكون الألوان بصفتها مثيراً جمالياً منسجماً يتغلغل في ذهن الشاعر وإحساسه ويسهم في دور المثير، إلى إحالة تصوير حسي ومرئي في آن واحد كي تتحقق بذلك الغاية المنشودة في صفرة النرجس مشخصنة بصفة إنسانية في العين، ويأتي بتوظيف آخر عبر البيت الرابع ليثبته النرجس بشهل العيون أي سواد بزرقة، معتمداً على اللَّون كتشكيل جمالي يمثل في اجتماع لونين ليس متناقضين وهما الأسود والأزرق فالاسود لون محايد في حين الأزرق لون بارد، فوضع اللَّون المحايد مع اللَّون البارد يفضي للتناسق والانجسام في وضع اللَّون، لذلك فالألوان في الأبيات أسهمت بدور الممهد في كل بيت والمتمم للبيت الذي يتبعه، وكأنما المشهد تشخيصي، تعانق داخله نسيج من تصوير متكامل، داخل لوحة منسجمة متناسقة، لذا فإن اللَّون هنا شكل بؤرة السياق؛ "لأنه يدخل في تشكيل اللوحة الشعرية ويمنحها بعداً إيحائياً، إذ تنتقل الأشياء المعنوية إلى دائرة المشاهد والمعاين والمشاهد والمعاين يثير الحواس ويوقظ في النفس تداعيات تشكل كيفية إدراك الإنسان للون لا مشاهدته فقط"[3].

ويستخدم السَّري الرَّفاء الألوان ليرسم لوحته الشعرية في وصف الورد الأبيض والأصفر إذ يقول الشاعر: [4] (بحر الطويل)

وَرَوضٍ كساهُ الغيثُ إذ جادَ أَرضَه ... مَجَاسِدَ وشيٍ من بهارٍ ومَنثُورِ
بَدَا أَبيضُ الوَرْدِ الجَنيّ كأَنَّما ... تَنَسَّمَ لِلنَاشِي بِمِسكٍ وَكَافُورِ
كأَنَّ اصفِرَاراً منهُ فوقَ ابيضَاضِهِ ... بُرادَةُ تِبرٍ في مَداهِنِ بَلّورِ

يوظف الشاعر اللَّونيين الأبيض والأصفر ليرسم لنا لوحة تنطق بذوقهِ السليم فهو يشبه الورد الأبيض والأصفر بمسحوق الذهب الذي تحفه الآواني البلورية

(1) ينظر: الألوان في القرآن الكريم / 65-66.
(2) ينظر: الإضاءة المسرحية / 80.
(3) جماليات اللَّون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى ربابعة، جرش للبحوث والدراسات، مج2، ع2، 1998 /22.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 294.

البيضاء ولاسيما وهو منظر جميل في روض كساه ذلك الغيث، لذلك فالشاعر هنا لم يسهب في ألوانه اعتباطاً، بل أراد أن يعبر من خلال هذه الألوان عن جمالية الطبيعة عبر اجتماع لونين في انسجام وتناسق وهما (البياض والصفرة)، فجعل من تلك اللوحة لوحة موشاة ملفوفة بزخم من الألوان (الوشي الجميل) لتكمل اللوحة بأجمل ما تكون إذ كثف اللَّون فالكثافة اللَّونية في هذا الشكل تمنح النص جمالاً يؤديه من تكاثف لوني جميل، فالشاعر يرسم لوحته بلغة يوظف فيها الخيال عنصراً فعالاً في رسمها؛ ليحقق تلاؤماً وانسجاماً بين الطبيعة الروضية وعالمه الداخلي، ويستخدم المجاز في سرده لمكونات لوحته الجمالية التي يصور فيها الطبيعة التي يناجيها، ويخاطبها مستوحياً منها مشاهدَ وأفكاراً وألواناً يوظفها توظيفاً جمالياً يتناسب مع تجربته الشعورية، وخلجاته النفسية؛ انطلاقاً من أنَّ إثارة الشعور والإحساس متقدمة على إثارة الفكر بشكل منطقي[1]، وأهمية أي شاعر قديماً كان أم حديثاً بمقدار ما يضيفه في نتاجه الشعري من الصورة المبتكرة غير المسبوقة، وغير المكررة التي تُضاف إلى عالم الإبداع الشعري كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويري [2].؛ لأن في ذلك الروض الذي كساه الغيث بمجاسد وشي من بهار بما يشمله مما لا حصر له من الألوان [3]. وهذا الوشي جمال وبهاء أضحى ربما محركاً نفسياً ومعنوياً لاسيما عبر ارتباطه بالأفعال الماضية في بيتي الشاعر الأوليين وارتباطهما بالألوان، عكست إحساساً يتراوح بين الثبات والتجدد والانجذاب، بما يثري الإحساس باللوحة اللَّونية نفسياً وجمالياً، فضلاً عن رائحة المسك والكافور التي تبدو في سياق النعت؛ لأن اتخاذ الحركة مع اللَّون في تجاوب بينهما داخل اللوحة يمثل للون قيمة جمالية فنية في جعل اللوحة في موقع الانعكاس لحضارة تنبع من بيئة طبيعة راقية بما تحمله تلك الرائحة في ضميرها من لون صفرة الورد في حركة نفسية تتجدد معبر عنها بفعل مضارع يفيد الحدوث (تنسم) ليسمو باللَّون عن التشيؤ بأقصى غاية تكون مؤثرة في إقناع خلجة عقل المتلقي بشكل لافت للنظر تحقق المتعة والنشوة في النص الشعري.

ويأتي اللَّون الأحمر غير المباشر الذي يوظفه الشاعر حين يصف النارنج إذ يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الكامل)

وبديعةٍ أضحى الجمالُ شِعارَها ... صبغ الحيا صبغَ الحياءِ إزارَها

حلّت عِقالَ نسيمها وتوشَّحتْ ... بالأرجوان وشدَّدت أزرارَها

---

(1) ينظر: جماليات الطبيعة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة،(بحث)/ 160.

(2) ينظر: شعرية اللَّون قراءة في كائنات مملكة اللَّيل، عبد العزيز المقالح، مجلة فصول، مج5، ع3، 1996/319.

(3) ينظر: الحلة السيراء: ابن الأبَّار 2/ 111 .

(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/229.

فكأنَّهـا فـي الكـفَ وجنـةُ عاشـقٍ عَبـث الحيـاءُ بِهـا فأَضـرم نارَهـا
محمولـة حملـتْ عجاجـةَ عنبـرٍ فـإذا سـرى رَكْـبُ النسـيمِ أثَارهـا
وكأنمـا صـافحتَ منهـا جمـرةً أمنـتْ يمنيـك حرَّهـا وشـرارَها
مـا أحسَـبُ النـارنج إلا فتنـةً هَتَـكَ الزمـانُ لنـاظرٍ أسـتارَها

فالشاعر يوظف اللَّون الأحمر المتمثل (بالأرجوان) إذ يذكر رائحة تلك النارنجة التي تشبه العنبر ولاسيما عند مرور النسيم عليها، وإذا بلونها الأحمر المشرق يتمثل له وكأنَّه وجنة عاشق([1])، فضلاً عن أنَّها جمرة من نار لا حر فيها ولا شرار وهذا يدل على جمالية المشهد وطبيعته التي أثارت الفكر وحوَّلته إلى موضوع شعري يمكن التفاعل معه الذي أراد أن يمثله الشاعر فهنا تعبير عن حالة نفسية تتعلق بإيجابية المشهد والارتياح لتلك الثمرة مما يؤدي إلى أن يؤدي الشاعر دور الرسام معاً مع الفارق بينهما "فالرسام يؤثر باللَّون الأحمر مثلاً في أعصاب المتلقي لفنه مباشرة، أي بما في المادة ذات اللَّون الأحمر من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللَّون ودرجته وما إلى ذلك من خصائص ذاتية في اللَّون نفسه، أما الشاعر ذاته فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه لا يستخدم اللَّون استخداماً مباشراً، أي يضعنا وجهاً لوجه أمام اللَّون، وإنما هو يبعث فينا اللَّون من خلال الرمز الصغير الذي يدل عليه"[(2)]. لذلك فالشاعر عبر الاستعمال غير المباشر للّون يُعطي الألوان تعبيراً عن حالته الخاصة ذات الغبطة والسرور التي توحي بإيجابية المشهد (فوجنة عاشق) بكل ما تحمله من نضارة وخجل ونشوة وبهجة عبر اللَّون الأحمر المتمثل على صفحة الوجنة تُعطي لوحة متكاملة من خلال الشاعر وأحاسيسه تجاه وصف النارنج، أي لابد ان يكون موظِفاً داخل اللوحة نسقاً متكاملاً من حيث اللغة، والتصوير، حتى يضمن للمشهد نوعاً من التجاوب والصدق الفني، ومن ثم يؤثر بالقارئ الذي يشاركه وجدانياً وفنياً مشاعره والتي تتعلق بالحب والنشوة والمتعة والسعادة، ليجعل من الوصف رمزاً وشعاراً تشخيصياً تعانقت فيه الألوان، وكأنها داخل لوحة منسجمة، مستنبطاً لوحة جميلة من خلال ألوانها وإحساسه بها، وما توحي به حمرة النارنج المتمثلة بـ(الأرجوان، ووجنة عاشق) من نضارة وحيوية وكأن لغته زر كاميرا، تنتقل بين أرجاء جانب من جوانب الطبيعة تصوره تصويراً لونياً يرسم عن طريق التشخيص حركة متناسقة رتيبة.

ويوظف اللَّون في وصف الأترجة المقفعة بشكل غير مباشر مشبهاً صورتها ولونها بالمدام الذي صفق بالماء إذ يقول السَّري الرَّفاء: [(3)] (بحر المنسرح)

أنظُـرْ إلـى صُـورةٍ مُكَمَّلَـةٍ كـأنَّ بِهـا المُـدَامَ قَـدْ خُلِطَـا

(1) ينظر الديوان 64/1.
(2) التفسير النفسي للأدب / 49.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 356.

تِبريَّـــةِ اللّـــون فِـــي مَحَاسِـــنِها كَعَاشـــقٍ مَـــنْ حَبيبِـــه قَنطَـــا
كأنَّهـــا كَـــفُّ حَاسِـــبٍ عَجِلَـــتْ فَهـــيَ مِـــنَ الخَـــوْفِ تَحْـــذَرُ الغَلَطَـــا

جاء توظيف اللَّون هنا بناءً على عناية الشاعر بجمالية الأترجة اللَّونية بذكر الألفاظ الدالة عليها(المدام، تبرية) لذلك فنظرة الشاعر إليها نظرة جمالية تدعو إلى التأمل ويعطيها لوناً خاصاً ومتميزاً إذ يلونها برؤيته هو ولاسيما يتعجب من جمال منظرها ما يؤكد ذلك لفظ (أُنظر) ليُغري المتلقي بأن يحدق النظر إلى جمالية منظرها، لذلك فهو يشبها بحمرة المدام عبر عنصر التمازج اللَّوني، فالشاعر يومي بتلك الألوان حتى يكون بمثابة الفنان الرسام فصورتها حمراء كحمرة المدام فأعطاها لوناً ساخناً فهي في لونها كلون الذهب، مصطحباً معها كل مايظهر على وجه العاشق من اصفرار وخمول وخذلان كونه قد يئس من حبيبه وقصدية الشاعر من ذلك هو الجمع بين لونين ساخنين هما (أحمر، وأصفر) كي يحقق نوعاً من الحيادية؛ لأنَّ اللَّون الذهبي هو لون من الألوان الحيادية وله دلالات معنوية وروحية تؤثر في المتلقي شيئاً فشيئاً بما يحمل له دلالة التمسك باللذة المحدودة على حساب اللذة المطلقة[1]. لذا يمكن أن نزعم بان الشاعر ضمّن التصوير نوعاً من الصدق الفني والشعوري معاً، إذ جعل في سياق نصه الشعري تشبيهاً بلونين ساخنين وكأنَّها عاشق قد يئس من حبيبه إذ ينتج عن ذلك تفسير نفسي ربما؛ لأنَّه ابن الطبيعة الموصلية الجميلة معشوقة الجمال، لذا فإن اللَّون له أثره الواضح في سياق الحال المتصلة بالمتكلم والمخاطب والظروف المحيطة والبيئة المؤثرة في نص الشاعر.

ويبدو أن الشاعر مولع بالثمار والفواكه، إذ يصف البطيخ الأصفر المشوب بحمرة قاتمة فيقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الكامل)

صـــفراءُ مـــا عنَّـــتْ لعينـــي نـــاظرٍ إلّا توهَّمهـــا سِـــناناً مُـــذهَّبا
فكأنَّهـــا ذهـــبٌ حَـــوى كـــافورةً فغـــدا بريَّاهـــا وراحَ مُطَيَّبـــا

فالشاعر يوظف اللَّون الأصفر في سياق البيتين مرة باستعمال مباشر من خلال لفظ (صفراء) ومرة باستعمال غير مباشر من خلال لفظ (ذهب) إذ يشبه البطيخ بالذهب حوى كافورة في وصف دقيق ولاسيما إذا نظر إليها الناظر فإنه يتوهم بسنان مذهب لذلك فقصدية الشاعر هذه دليل حب وبهجة لهذا الثمر، فالصفرة دلالة الإيجابية للجمال المتمثلة في اللَّونين الأصفر المشوب بحمرة، فالصفرة دلالة للجمال والإثارة والحياة، فضلاً عن الحمرة الفاتحة التي أعطتها جمالاً في تصوير تمهيدي مميز" وهي بهذا الانسجام اللَّوني المغري الساخن حمرة في صفرة، زادهما سخونة اجتماعهما مع

(1) ينظر: مدلولات اللَّون في القرآن الكريم، ضاري مظهر صالح / 75 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/393-394 .

الأبيض"[1]. في لفظ (كافورة) التي توحي باللَّون البارد، وهذا ما يظهر حسن مظهرها ولذة نشوتها لعيني الناظر، وأن استعمال لفظ (صفراء) تحقق مبالغة في معنى اللَّون وشدته ويتضح ذلك بمضاعفة مد صوت الألف في اللفظ.

وله في وصف السفرجل إذ يقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحر الكامل)

لَكَ فِي السَّفرجَلِ مَنظرٌ تَحظَى بِهِ ... وَتَفُوزُ مِنهُ بِشَمّه وَمَذاقِهِ
هُوَ كالحَبِيبِ سَعِدتَ مِنْه بِحُسنِه ... مُتأمِّلاً وَبِلثْمِهِ وعِنَاقِهِ
يَحكِي لَكَ الذّهَب المُصفَّى لَونُه ... وَتَزِيدُ بَهجَتُهُ على إشراقِهِ
فالشَّكلُ مِنْ أَعلاهُ يَحْكِي شَكْلَه ... ثَدي الكَعَابِ إلى مَدَارِ نِطاقِهِ
والشَّكلُ مِنْ سُفْلاه يَحكِي سُرَّةً ... مِنْ شَادِنٍ يُزْهى على عُشَّاقِهِ

يصف الشاعر في هذه الأبيات (فاكهة السفرجل) التي شدت انتباهه عبر الإيحاء له بجمال منظرها وشمها ومذاقها، مشبهاً إياها بالحبيب عند النظر إليه فتكتمل السعادة والغاية المثلى عند اللثام والمعانقة حتى ينتهي بها إلى الذهب ذلك اللَّون الأصفر ثم راح يسترسل في شكلها ووصفها فيجعل من السفرجل إنساناً حين يقترن ذلك الشكل في البيت الرابع بثدي الكعاب، لذلك فالشاعر استطاع أن يوظف اللَّون جمالياً عبر لوحة امتزج فيها اللَّون مع الحواس بانسجام واضح، لذلك فهي لا تقف عند الوصف الخارجي للشكل فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى الرسم بكلمات اللَّون أو ما يمكن أن يقال في أحاسيس الشاعر والمشاعر المتباينة التي أضاء البوح بها من خلال الأبيات الشعرية فهو يجعل من صفرتها لون الذهب المصفى أي على درجة عالية من الصفاء وهذا هو التدرج اللَّوني الحاصل في سياق النص، فضلاً عن التشخيص الحاصل في عدة ألفاظ عبر الاسترسال من خلال (هو كالحبيب) وبحسنه وبلثمه وعناقه وثدي الكعاب وشادن على عشاقه وهذه هي لمسات شهوانية يتحول من خلالها اللَّون الأصفر إلى دلالة ترتبط بالشهوة في صور شكل الذهب، فيكون بذلك الشاعر قد استدعى لمسات ولفتات جمالية ونفسية لبعض دلالة اللَّون الأصفر المتباينة منها البهجة ومنها النضارة ومنها الصفاء عبر عنصر التشخيص وزاده اللَّون الأصفر دلالة وإيحاء؛ لأنَّه يوحي بتلك الصفات واللمسات، كون الوسائل القريبة في صياغة المشهد لها فعالية واضحة في ترجمة الأحاسيس والمشاعر، وإنَّما الوسائل غير المباشرة هي التي تجعل هذه الفعالية وتولدها في مشاعر المتلقي وعواطفه[3]. فضلاً عن المشاركة الوجدانية التي كانت بينه وبين السفرجلة، وهذا ما رأيناه من خلال حركة الأفعال المضارعة وتكرارها؛ لأنَّ في التكرار، أي تكرار الأفعال صفة

(1) صورة اللَّون في الشعر الأندلسي/ 67 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 810/2.
(3) ينظر: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، أبراهيم الحاوي / 237

التجدد والحدوث وهذا يدل على دقة التصوير ورهافة الحس وسعة الخيال في تصوير مشهد ثمرة من ثمار الطبيعة الذي يفوق احيانا كل ما هو واقعي فتزينه حركات الأفعال وتبعث الإحساس والشعور معاً.

الفصل الثاني

جمالية اللّون في تشكيل الصورة الشعرية عند السَّري الرَّفاء

الفصل الثاني

جمالية اللّون في تشكيل الصورة الشعرية عند السَّري الرَّفاء

توطئة

بما أن الصورة الشعرية تمثل القناة الفنية الأهم في نقل المعاني والتصورات الكامنة في أخيلة الشعراء والتراكمات المعرفية والثقافية التي اختزنتها ذاكرتهم، مفعمة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، لذلك بات من المُسَلَّم به أنه لا يختلف اثنان على أنَّ الصورة هي جوهر الفن الشعري وعصبه وروحه ومذاقه لأن " الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1]، كما يقول الجاحظ(ت255ه)، لذلك فإن التصوير الفني هو المسافة الفنية والجمالية التي توصل بين المبدع (الشاعر) والقارئ المتميز في بوتقة الخطاب الشعري، وهذا ما يفيد بأن وسائل كثيرة يمكن أن تستدعي وجود الصورة ومنها الوصف والمجاز والتشبيه، أو "أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض" [2]. وفي هذا يؤكد أدونيس بأن "الشعر ليس قريحة وحسب، وإنَّما هو فن، فلا يكفي أن يعبر الشاعر عما يجيش في نفسه، وإنما المهم هو كيف يعبر"[3]. لذا اتخذ النقاد والأدباء من الصورة " معياراً لقياس قدرة الشاعر وجودة قريحته في تعاطي القريض" [4]. ويؤكد شيخ البلاغة عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) في بحثه لفاعلية التخيل الشعري عن العلاقة في هذا المجال إذ يقول: "إنَّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل معها الصورة والنقوش، فكما أنَّك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التميز والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب"[5]. لذلك كان توظيف اللّون أحد المكونات التي شكلت وطرزتها الصورة، وحلقت في أجوائها، وعبرت عن الحسن والجمال والرونق منذ القدم، ولا سيما في شعر السَّري الرَّفاء الذي يشكل فيه

---

(1) كتاب الحيوان، الجاحظ 1/ 133.
(2) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين / 21.
(3) الثابت والمتحول: أحمد سعيد ادونيس 3 / 17.
(4) العمدة، ابن رشيق / 165.
(5) دلائل الأعجاز / 87.

اللّون ظاهرة بارزة وملمحاً له حضوره في رسم الصورة الشعرية عنده، بل يشكل محورها الأساس والمهيمن، وهذا ما أكده النقاد المحدثون والقدماء ولاسيما البلاغين إلى حضور اللّون في التشكيل الفني وهو ما أطلقوا عليه بالتدبيج الذي يقصد به النقش والزينة[1].

فهم يعنون بذلك أن الشاعر يذكر ألواناً يعني أو يقصد بها الكناية أو التورية يذكرها من أشياء سواء أكانت من وصف أم مدح أم هجاء أم فخر، وما إلى ذلك من الأغراض الشعرية الأُخرى[2]. لذا نفهم من ذلك أن الشاعر الحاذق هو الذي يجعل من الألوان صوراً ناطقة وإيحاءات معبرة، فالإبداع في الصورة اللونية ليس قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه، وإنَّما هو توازن يقيمه الشَّاعر – باللّون وإيحائه – بين المجهول والمعلوم للوصول إلى الدهشة المبتغاة واللذة والمتعة في النص الشعري أو القيمة الفكرية المطلوبة المنبثقة من إحساس عميق وشعور في نفس الشاعر لا يتضح مفهومها إلاّ عندما تتقولب في صورة فنية تكون ألوانها معبرة بدقة عن أغوار نفسية قد توارت وتبادرت[3]. لذا فإن فكرة " دراسة اللّون في الصورة الشعرية خلّف الاهتمام بالصورة الأدبية، وبنائها، ومكوناتها، وأنواعها، وشعرائها، حقل من وجه عناية إلى دراسة الألوان في الصورة، لا لوجودها في ذاتها بل لاتخاذها مدخلاً لفهم الصورة الشعرية "[4]. فوجود اللّون في الصورة يسهم في استحضار الرؤية الشعرية لها،" لكون اللّون يسهل مسألة التخيل للصورة عند المتلقي، ويدعم إحساسه، بوجود قدر من القصدية لدى الشاعر في ألواحة الصورة الشعرية"[5]؛ لأنه يضفي بعداً للصورة، يتحقق عبر العمق المتمثل بالتجسيم، فقد كانت للصورة في الحياة، والتشكيل أبعاد تتمثل في الطول والعرض والعمق، تظهر بوساطتها أبعاد الصورة [6].

لذا يعد اللّون في الصورة الشعرية أحد مظاهر التشبيه والاستعارة، والكناية، ويضفي عليها ذلك البعد اهتماماً بالغاً، بسبب من ماديته التي وظفها الشاعر حسياً ومعنوياً في الصورة، إذ تمثل الصورة المحصلة النهائية لاستعمال الشاعر لأدواته الفنية، وهي وسيلة من الوسائل المتعددة التي يتمكن المتكلم بها في نقل رسالته وتجسيدها[7]. وهي تصل إلى المتلقي بمؤازرة اللغة الشعرية الثرية بالإيحاءات

---

(1) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور/ 108.
(2) ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي / 319.
(3) ينظر: توظيف اللّون في شعر المكفوفين في العصر العباسي (رسالة) / 148 .
(4) الصورة الشعرية والرمز اللوني / 5.
(5) أثر الرسم في الشعر العراقي الحر 1968_2000، أحمد جار الله ياسين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2001م / 64.
(6) ينظر: الشعر والفن التشكيلي/ 58.
(7) ينظر: دلالة الألوان في الشعر العباسي في القرن الثالث الهجري (رسالة) /215.

والرموز والإشارات، وفي ذلك يختلف الشعراء ويتباينون فيما بينهم في توظيف ألوان الصورة التي يرسمونها بألوانهم سواء أكانت الحسية أم المعنوية، فينتج هذا الاختلاف أو التباين المتعلق بالشاعر نفسه وبلغته التي يؤدي بها صوره المختلفة والمتباينة بشكل أو بآخر؛ لأن الصورة "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من العالم المحسوس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور الفنية والعقلية"[1]. أضف إلى ذلك أنَّ الرؤية البصرية يمكن أن تستغل حضورها عبر اللّون بالشكل الأساسي، باعتبارها المحور والفيصل الذي يحكم سياق النص الشعري؛ لأن اللّون عبر إيحاءاته الفنية المتعددة، يمكنه أن يدفع بالصورة مزيداً من الإيحاءات، تصبح الصورة بعد ذلك خيالاً رحباً وواسعاً لمشاعر الشاعر التي منها ينطلق للبوح بأفكاره والتعبير بألفاظه عن الحياة والكون، ولاسيما شاعرنا السَّري الرَّفاء الذي كان محط أنظار دراستنا، لذلك وظف اللّون على نحو واسع في العديد من صوره، وكان يقوم بمهمة الرَّسَّام الفنَّان وفي هذا يقول (آدم متز): " فأول ما نلاحظه أن الشعر لم يكن له بد من أن يقوم مقام الفن التصويري، فالكثير مما يعبر عنه الشعر ما هو إلّا تصوير لما تجيش به نفس الشاعر، ويضطر إلى إبرازه في صورة من الألفاظ، وقد قويت في الشعر رغبة عظيمة للنظر بأعينهم، وقامت في نفوسهم حاجة إلى النظر في الأشياء نظرة فنية " [2]. وبهذا سنعرض شرح الصور التي يبدو فيها أثر اللّون واضحاً في إخراج اللوحة كاملة، لذلك فلوحة الشاعر الفنية، واحتفاؤه باللون أحد العناصر الرئيسة فيها، فوجدناه قد اعتنى برسم لوحات متكاملة لعدة موضوعات تتعلق بلوحة الإنسان والطبيعة، والطبيعة المصنوعة والظواهر الكونية، وغيرها، وهي لوحات نابضة بالحياة في أكثر الأحيان، مشحونة بالعواطف الجياشة، وهي تجمع إلى جوار العواطف الحركة والصوت، واللون، لذلك أفاد السَّري الرَّفاء كثيراً من الألوان في تشكيل صور بيانية وحسية، لذا سنمضي مع اللّون وإيحاءاته وجمالياته في تشكيل الصورة الشعرية وهي الآتي:

(1) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني للهجرة، علي البطل / 30.
(2) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري 460/1

المبحث الأول

جمالية اللّون في تشكيل الصورة التشبيهية

إن الجانب الفني للّون يبرز على نحو واسع في الصور البيانية، ولا سيما التشبيهية،" فوجود اللّون في التشبيه يحقق جملة أشياء لعل أهمها فسح المجال أمام خيال الشاعر للانطلاق في تلوين شعره بالألوان الحسية ؛ لأن التشبيه، أحد المظاهر التي تسمح في تأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساس، في اضفاء قدرات جديدة من الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية لهيكل النص خدمة للصورة الشعرية" [1].

لذلك ظل التشبيه في العصر العباسي أهم نمط فني في بناء الصورة التي ترصد أوجه الشبه بين عناصر الطبيعة الخارجية والجمال الحسن للأشياء، فالذي يعنينا في دراستنا هو الوظيفة التي يؤديها التشبيه في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر السَّري الرَّفاء عبر عنصر اللّون، وبيان المدى الذي بلغته هذه الوظيفة في رفع مستوى التصوير والتأثير في المتلقي، وإن الشواهد الشعرية اللونية هي الحكم والفيصل في إظهار المستوى التصويري وفنيته، مما يقرب الدراسة إلى خصوصيتها والعوم في بحر الاستنباطات العلمية والفكرية والمنطقية، فقد لجأ الشاعر السَّري الرَّفاء في مدحه وفخره وغزله وهجائه ووصفه على أسلوب التشبيه بوضوح مستخدماً عنصر اللّون فيه، إذ ظهر التشبيه اللوني في صوره الشعرية بكثرة فائقة وبشكل مميز وواضح، فنراه واسع النطاق في وصف الطبيعة والظواهر الكونية لما تمتاز به الطبيعة (الموصلية) من حسن وبهاء وجمال، وموقع حسن وقد اتكأ الشاعر إلى تلوين تشبيهاته بشتى الألوان والأضواء المستقاة من بيئته وحياة عصره آنذاك، فبرز اللّون بروزاً أساسياً وركناً فاعلاً من أركان الصورة، فتارة مشبهاً وتارة مشبهاً به، لذلك شكَّلت اللذة والمتعة في ذهن المتلقي والقارئ قدراً واسعاً من تمثل الصورة مع تجربة الشاعر التي قدم اللّون فيها تقديماً شعرياً فنياً مميزاً، فالشاعر السَّري الرَّفاء هو "كثير الافتتان في التشبيهات والأوصاف، طالب لها"[2] وهذا ناتج عن تعلق الشاعر ببيئته، لذا فان الطبيعة الجذابة هي معين الشاعر في إبراز هذه الصور، إذ استغل ما توحيه مفرداتها ومضمونها في رسم لوحاته، الأمر الذي دفع الباحث يوسف قصير إلى عد السَّري الرَّفاء من أعظم وصافي القرن الرابع الهجري [3]

---

(1) الصورة الشعرية والرمز اللوني / 74.
(2) الفهرست، ابن النديم / 195.
(3) ينظر: السَّري الرَّفاء، يوسف أمين قصير / 209.

فمن الصور التشبيهية اللونية التي حقق فيها الشاعر من تفاوت الألوان واختلاطها ما يناسب صوره من لون وصفة لكانون النَّار وهو طبيعة مصنوعة من صنع الإنسان إذ يقول السَّري الرَّفاء: [1] (بحر المتقارب)

كأنَّ تأجُّجَ كانُونِنَا تَكاثُفُ نَورٍ منَ العُصْفُرِ
وأحدَثَ إخمادُهُ زُرقَةً تَأجُّجُ في مُدمجٍ أحمَرِ
كبُركةِ جَمرٍ على صَاحِهَا بَقايا تَفَتَّحِ لِينَوفَرِ

إذ يشبه الشاعر تأجج النَّار وقلة لهبها بذلك النور الأبيض الذي فيه نوع من العصفر تارة وتارة أُخرى يشبهه بالزرقة المختلطة بالحمرة التي تشبه بركة من الجمر تنفتح عند بقايا من زهر اللينوفر، لذلك لنا ان نتأمل طبيعة تشكل الصورة اللونية من خلال هذه الممارسة المكثفة لعملية توظيف اللّون القائمة على اختلاط الألوان أو المخارج اللونية فلوحة الشاعر تكونت من أكثر من لون؛ لأن الصورة اللونية قد تخضع في بعض الأحيان لامتزاج أكثر من قيمة لونية واحدة، وذلك إما على سبيل التوافق والانسجام، أو على سبيل التضاد[2] فالفنان "عندما يلون من وحي خياله إنَّما ينتج بنفسه الألوان فيركبها وينسقها ويجعلها تتزاوج وتتجاوب مع بعضها البعض"[3] ومن ثم فإن ذلك الانسجام للألوان يقصد به "ايجاد توافق بالنسبة للألوان الأُخرى أو بالنسبة لعدة ألوان، فتؤسس هكذا كلاً ممتعاً للعين" [4] وهذا ما تحقق في النص من تجاوب اللّون الأبيض مع الأصفر؛" لأن الأبيض كما عرفنا لا يمتص أي ضوء ومن ثم يتلبس بلون الضوء الساقط عليه" [5] أما عن اللّون الأزرق مع الأحمر فاجتمع اللّون البارد مع الساخن ليتحقق الانسجام؛ لأن وضع اللّون إلى جوار متممه يقوي كل منهما الآخر، أي الساخن مع البارد، وقد نجح الشاعر بحس مرهف أن يجاور بين اللونين الأزرق والأحمر للكانون بلون محايد في البداية وهو الأبيض، إذ إنَّ وضع اللّون المحايد سواء كان أبيض إلى جوار لون ما، أزرق أم أحمر سيؤدي ذلك إلى وضوح اللّون في اللوحة[6] فضلاً عن ذلك فإن حركة الفعلين (أحدث) و (تأجج) التي تثري الإحساس بالصور اللونية نفسياً وجمالياً فالافعال الماضية لها صفات التحقق والدوام؛ لذلك أثرت التشبيه اللوني بلوحة فنية رائعة الوصف بتمثل الطبيعة المصنوعة بطبيعة أُخرى من خلال زهر اللينوفر. وذلك بفعل ما اقتصرت عليه الصورة من ألوان.

---

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 287.
(2) ينظر: التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، بحث/ 173.
(3) اللّون في شعر نزار قباني (رسالة) / 167 .
(4) الضوء واللون / 34.
(5) صورة اللّون في الشعر الاندلسي / 353.
(6) ينظر: الإضاءة المسرحية / 80.

ويقول الشاعر في قصيدة أُخرى ولاسيما في وصفه الشمع إذ أهدى إليه صديق شمعاً فقال السَّري الرَّفاء: [1] (بحر الكامل)

جَـــــاءتْ هَـــــديَّتُك التـــــي هـــــي شَمسُـــــنا بعـــــد الغِيـــــابِ
حَليَّـــــتَ أفـــــقَ مَحلنـــــا منهـــــا بـــــنَجمٍ أو شَـــــهابِ
بِســـــليلةِ النَحـــــل الكَريـــــ م شَـــــقيقةِ النُطَـــــفِ العِـــــذَابِ
صُـــــفرُ الجُســـــومِ كأنَّمـــــا صِـــــيغتْ مـــــن الـــــذَهَبِ المُـــــذَابِ
وكـــــأنَّ مـــــاءَ الحُســـــنِ إذ شَـــــرِقَتْ بـــــه مـــــاءُ الشَّـــــبابِ

تبدو ملامح اللّون الأصفر عبر استخدام التشبيه، وذلك بتشبيه الشمع بالمعدن الثمين، ألا وهو الذهب، ولا سيما بالأداة (كأنَّ) التي تفيد تأكيد التشبيه وتقويته، فالشاعر يركز على اللّون الأصفر، وهذا اللّون يشكل بعداً تشكيلياً في الصورة، فإنه برز على أنَّه من الدلالات الإيجابية الدافعة إلى الأمل، وهذا الأمل في السعادة في كل أشكاله التي لا تحصى، والأصفر يدفع دائماً إلى الإمام، ونحو الحديث والجديد والنامي، وكل ما هو في دور التكوين [2] وقد تأثر الشاعر في جانب من توظيف اللّون الأصفر بالذوق العربي، ولاسيما في ارتباطه بلون الذهب، ولا ننسى أن اللّون الأصفر قد حظي عند السَّري الرَّفاء بالمرتبة الخامسة فالشاعر يقف أمام الشمع الأصفر فتميزه الصورة إحساساً بجمال الجوهر، جاعلاً ذلك جوهراً في جسم الشمع، حتى يبدو البيت الشعري مطلياً بذهب خالص، بما يبعث على تعجبه في نفسه، جامعاً بين الجمال المعنوي، لتدل الشمعة الذهبية على الجمال والبهجة، كما تمثلها نفسه عبر التشبيه اللوني؛ لأن التشبيه " له أثر عظيم في بناء الصورة، ورسم اللوحة الفنية الرائعة، والمؤثرة في العواطف والمشاعر الإنسانية كون التشبيه من الفنون التصويرية، يضفي بهاءً وجلالاً على الأسلوب، فضلاً عن كونه مظهراً من مظاهر الافتتان والإبداع"[3].

فالصورة اللونية المتحققة في النص الشعري ترسم طابع الروعة والجمال التي تأخذ بمجامع القلوب وتملك المتلقي وتجذب انتباهه.

ويقدم السَّري الرَّفاء لوحة أُخرى بصورة تشبيهية لونية تستجلي ألواناً، وفي تجاذب لوني عبر لوحة تنطق بتفرد الشاعر، ولا سيما في وصفه لبئر حفرها في داره إذ يقول: [4] (بحر الكامل)

إنِّـــي هُـــدِيتُ لِنعمـــةٍ مكنُـــوزةٍ فأَثرتُهـــا مـــن تُربـــةٍ وصَـــفَاةِ

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 1 / 311.
(2) ينظر: اختبار الألوان وقياس الشخصية،لاشر، ترجمة، أنور رياض عبد الرحيم / 66
(3) البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، محمد رمضان الحربي / 26
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 7/2

بِئْــرٌ كــأَنَّ رشــاءَها فــي مائِهــا سـمراءُ قـد رُكِـزَتْ علــى مِــرآةِ
كــافُورةُ الصــيَّف التــي تَحيــا بهــا مِنَّــا النُّفــوسُ وصــمَّةُ الشَّــتَوَاتِ
طوَّقتُهــا حَجَــراً ولــو أنصــفتُها طَوَّقتُهـــا بِفرائِـــدِ اللبَّـــاتِ

فالشاعر من خلال وصفه للبئر يعبر عن مدى فرحه وسروره، لذا جاءت الصورة التشبيهية لتصف البئر، وهي قائمة على الأداة (كأنَّ) وهذا يزيد في قوتها وتأكيدها فالشاعر أراد أن يجعل من توظيف اللّون وسيلة تمثل الطبيعة بالإنسان، إذ شبه الرشاء وهو الحية؛ لأن العرب لا تشبه الرشاء إلا بالحية، بسمراء فاتنة وقفت أمام المرآة، فالصورة التشبيهية اللونية توحي بقدرة التخيل عند الشاعر في تصوير المشهد التي تشكلت عبر عنصر اللّون الأسمر في خياله في صورة امرأة، وفي هذا يؤكد مصطفى ناصف بقوله:" إنَّ المظهر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير"[1].

فجاء اللّون ليكمل هذه الصورة إذ تشير كلمة (سمراء) إلى دلالة لونية خارجية يصف بها المرأة، فتنقل السمرة من البئر إلى المرأة، وتميزها من غيرها من النساء وتصبح سمة للمرأة العربية، ليست سمة لونية شكلية مادية فحسب بل تصبح سمة معنوية تحمل معنى الثبات، وهي تمثل الأصالة في المرأة العربية، ولاسيما عندما يتعلق البيت الثاني بالبيت الأول في قوله (فآثرها من تربة وصفاة) ما يجعل مبادرة الشاعر حبه لها أي الارتباط والامتزاج بين التراب (والأرض) والإنسان أو تصبح الأرض تشاطر الشاعر أفراحه، فالسمرة في هذا المقام تكاد تكون رمزاً عربياً، إذ ارتبطت بذهن العربي أينما كان لتدل على الأصالة والمنعة والقوة " فالمراة العربية سمراء والرمل أسمر والفارس العربي أسمر إلى غير ذلك من المفهومات التي انطبقت في ذهن العربي سواء كانت تلك المفهومات قديمة أم حديثة " [2]؛ لأن اللّون الأسمرَ مزيجٌ من الأبيضِ والأسودِ فاستطاع بذلك الشاعر أن يوظف هذا اللّون ليجعل من صورة التشبيه اللوني سمة وعلامة دالة على صورة البئر بصورة تخييلية عبر عنصر اللّون بإمراة سمراء، إذ إنه استغنى باللون عن الاسم أو بالصفة عن الموصوف، وإنَّه أراد من ذلك مغزى يرمي إليه الشاعر للتأثير والإعجاب، وهي عناصر تسهم في تشكيل الفاعلية الشعرية.

ومن الصور اللونية القائمة على التشبيه ما قاله في وصف خمرته: [3]
(مجزوء الكامل)

---

(1) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف / 12.
(2) اللّون ودلالاته في الشعر العربي، الشعر الأردني نموذجاً / 128-129.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 540/2.

يســـــعَى إلـــــيَّ بخَمـــــرٍ بـــــا بـــلَ مـــاهرٌ فـــي سِـــحْرٍ بابِـــلْ
صَـــــفراءَ تَحسِـــــبُ أنَّهـــــا تَنقَـــدُّ مـــن شَـــمسِ الأصـــائِلْ

....
فكأنَّهـــــــا ذَوبُ النُّضُـــــــا رِ يَشُـــــــوبُه ذَوبُ الوَذائِـــــــلْ

فالصورة التشبيهية القائمة على الألوان جاءت في البيت الثاني وهي شمس الأصائل، أي صفرة الشمس وقت الأصيل، ثم يتبعها بالبيت الثالث، إذ يشبه خمرته بالذهب المشوب بذوب الفضة البيضاء، إذ أفاد السَّري الرَّفاء من ربط طرفي التشبيه بـ(كأنَّ) التي تفيد التشبيه، والتوكيد ليزيد رسوخ الصورة الوصفية، لذلك فاللّون الأصفر يتوافق مع وقت الأصيل الذي تكونت فيه الشمس ذات الشعاع الأصفر فالشاعر اختار الأصيل؛ لانه يمثل الرغبة الجامحة؛ لكون الوقت نهاية اليوم، فضلاً عن جمال المنظر ولربما تكون الخمرة حسب منطق الشاعر جميلة ومجددة ليوم وباعثة الحياة فيه وهو ما تؤكده دلالة اللّون الأصفر في اللوحة؛ لأنَّه " من أكثر الألوان إشعاعاً وأقربها إلى النورويفوق الألوان حركة وتغيراً بفضل علاقاته مع بقية الألوان"[1] بوصف الحركة من مؤسسات الصورة عبر عنصر التشبيه القائم على اللّون، وقد مثل هذه الحركة عبر الأفعال التي ذكرها الشاعر وهي (تحسب/ تنقد/ يشوب) ثم ينتقل الشاعر في البيت الثالث ليجعل من تشبيهها بالذهب المشوب بذوب سبائك الفضة، إذ يجمع التشبيه هنا بين اللّون الأصفر واللون الأبيض، جاعلاً خمرته في صفرة الشمس والذهب المذاب في بياض الفضة، لمن ينظر إليها لتغدو مانحة وممنوحة في تجاوب لوني بين الخمر وبين الطبيعة، عبر تصوير جمالي ليكتمل تشكيل صورته التشبيهية باختيار اللّون الأبيض الذي خالطته صفرة لوناً لخمرته أو أنها فضة بيضاء، أو ذهب أصفر، وبهذا يكون استخدام اللّون بصورة مباشرة صفراء وصورة غير مباشرة شمس الأصائل، وذوب النضار، وذوب الوذائل ينبع من أغوار الذات المبدعة منطلقاً من اللغة المشعة بالدلالة" وليس للوسائل القريبة في صياغة الصورة فعالية واضحة في ترجمة الأحاسيس والمشاعر، وإنَّما الوسائل غير المباشرة هي التي تحمل هذه الفعالية وتولدها في مشاعر المتلقي وعواطفه "[2] وذلك وصولاً إلى تحقيق لذة في نفس القاريء.

وفي لوحة أُخرى يعطي للخمرة لوناً آخر ألا وهو اللّون الأحمر إذ يقول السَّري الرَّفاء: [3] (بحر الكامل)

حَمْـــــراءُ كاليـــــاقُوتِ صَـــــافِيَةٌ وَ مُعظّـــــمُ اليَـــــاقوتِ أحمَـــــرُه

(1) الألوان نظرياً وعملياً / 96.
(2) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي / 237.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 260/2.

يشكل الشاعر لوحة بصورة تشبيهية انتظمت البيت تترسم من خلالها جمالية اللّون بالاستخدام المباشر له ألا وهو اللّون الأحمر المثير للمشاعر بفعل حرارة هذا اللّون وهو الدافع والإرادة والفوز، وكل أشكال الحيوية والقوة والجمال [1] فجعل الخمرة تشبيهاً بلون ضمني دال على الإحمرار وهو (الياقوت) اللّون الأحمر بصفته بديلاً جمالياً للخمرة وفي توحد لوني وشعوري جعل سياقه بشكل عام أحمر في أحمر لهذا يعمق الشعور بالرغبة في الخمرة من خلال تشبيهها بالياقوت، ولربما جاء تشبيه اللّون استدعاء الشاعر التراث العربي في تشبيهه الخمر بالياقوتة وهذ ما اعتاد عليه الشعراء الذين سبقوه، وإنما تقصد من كل شيء إلى شيء [2] إذاً استطاع الشاعر من استدعائه للتراث الماضي العربي أن يجعل في نصه تشبيهاً واضح العبارة يتحدد عبر العنصر اللوني المباشر وغير المباشر؛ لأن التشبيه في إطار هذه اللوحة إنَّما0ينهض على اجتماع أمرين في تركيب واحد بينهما تماثل ومقارنة، ويكون في إطار العمل الإبداعي معبراً عن موقف شعوري خاص لا يكون فيه التماثل على أساس وجود صفات مشتركة سابقاً بل هو إنتاج فني ينبثق من رؤية المبدع[3] ويقول في لوحة أُخرى مستعملاً اللّون بصورة غير مباشرة قوله: [4]

(مجزوء الوافر)

فلســـــــتُ أَسِـــــــيغُها إلاّ كَلـــــــونِ الـــــــوَرْدِ والعَـــــــنَمِ
فَشَـــــيءٌ مـــــن دَمِ العُنقُـــــو دِ أجعَلُـــــه مَكـــــانَ دَمِـــــي

فالشاعر يأبى إلا أن يسيغها بلون ضمني غير مباشر دال على الأحمر وهو الورد والعنم، فهو يرسم في هذا النص صورة تشبيهية لونية للّون خمرته، محاولاً أن يضفي على الخمرة لوناً أحمر فاتحاً، فالصورة تكاد تكون لديه لوحة حمراء؛ لشدة اعجابه بالأحمر ولاسيما في الخمرة حسب نص الشاعر؛ لأن استعمال اللّون صفة لشيء أو حالة قد يراد به تاكيد المعنى المراد، وإبراز أهميته وشدته وولعه به[5].

فاختيار لون بعينه لم يأت اعتباطاً من لدن الشاعر، لكنه هو نتيجة تكون فيها قصدية معنية، ناتجة عن فكر أو إحساس مرهف تجاه اللّون الأحمر سواء أكان مباشراً أم غير مباشر، فتكون النفس التواقة هي التي تختار وتلون، فالسَّري الرَّفاء

(1) ينظر: صورة اللّون في الشعر الأندلسي / 189.
(2) ينظر: الكامل في اللغة والأدب، المبرد 54/3.
(3) ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م / 45.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2 /685.
(5) ينظر الألوان والناس /164 .

يجعل من الخمرة وردة وأشجاراً حمراً فالعنم نوع من الأشجار ذو ورق أحمر فاتح[1]، ولاسيما عندما أراد أن يجعل هذه الخمرة لوناً جعله لون اللذة والمتعة واللافت للنظر والجاذب للانتباه، ومن ثم جعلها حمراء تحمل معنى العاطفة والإثارة التي تحكم خيال الشاعر وتوجهاته ثم تحققت تلك الصورة اللونية القائمة على التشبيه من خلال عنصر اللّون الفاعل في سياق النص الشعري.

ويطالعنا في مشهد آخر فيقول في رسم صورة ممدوحه واصفاً إياه بالبدر فيقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الكامل)

فكأنَّني بكَ بينَ نَسلٍ طاهرٍ تَرْدِي أمامَكَ في الحَديدِ وتَرفُلُ

كالبَدْرِ حفَّتهُ كواكِبُ أفقِه واللّيثِ تخطرُ في حِمَاهُ الأشبُلُ

يوظف الشاعر اللّون بصورة تشبيهية لونية غير مباشرة وذلك عبر لفظ (البدر) و(كواكب) من خلال أداة التشبيه (الكاف) التي من شأنها تغليب صفة المشبه به على المشبه في سمة هي غاية في الحسن والجمال والإبهار، إلّا أنَّ اللّون في سياق النص الشعري له دور بارز في ممدوح الشاعر فرسم الصورة أو اللوحة بهذا الوصف في مدحه له هنا يعطي إيحاءً للّون الأبيض المشرق، فالمعروف أنَّ ليلة البدر تتسم بالبياض وطبيعة المنظر الذي ينم عنه ويوحي به جمال لوحة البدر، لذلك انبثقت فاعلية اللّون الأبيض غير المباشر من خلال دال اللّون الأبيض (البدر) و (الكواكب)؛ لأن ما توحي به الكلمات من إشارات وربما إيحاءات ورموز ودلالات تجعل من اللّون ذا أبعاد عميقة تمثل النواحي المشرقة في النفس الإنسانية؛ لأنها نقيض الظلام، كما أن إضاءة البدر ليس مثل أية إضاءة لونية، فهي ليست عادية لكون الضوء يضفي على الطبيعة هالة شاعرية فهو يمثل الحياة والفرح والتلاحم والترابط ما بين اللّون والضوء في تلاحم متلازم فلا فارق ما بين الضوء واللون إذ لولا الضوء لمات اللّون، ولولا اللّون لانعدمت حيوية النور، فالنور هو اللّون، واللون هو النور[3]. وبهذا يكون التشبيه الذي منح الصورة اللونية صيغة متوافقة مع سياق النص، ومن ثم يمنح النص جمالية تعطي دلالات الإضاءة والتألق والإشراق والنور، كما أن اللّون الذي سعى إليه السَّري الرَّفاء بصفة جمالية تشبيهية أراد به ربط أجزاء اللوحة والتوفيق بين أجزائها وذلك بحسب حضورها اللوني والضوئي، ويقع تركيزها في بقعة البدر التي تتمتع بحضور لوني كثيف[4] يجسد التشبيه المركب من خلال العقد بين هيئة الممدوح يحفه النسل الطاهر وبين هيئة البدر الذي تحفه

(1) ينظر قاموس الألوان / 176.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 610/2.
(3) ينظر: اللّون في شعر نزار قباني (رسالة) / 89.
(4) ينظر: اللّون في شعر ابن الزّقاق البلنسي،صالح ويس محمد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 2007م /58.

الكواكب وما يعلو هذه الهيئة من بياض نور البدر ليلة التمام، إذ يشكل الشاعر من خلالها صورة الممدوح بصورة البدر تحفه الكواكب، فيكون البدر هو الحيز الذي تتشكل فيه الصورة، وهو أبيض وكان جمال البدر أول ما اتجه إليه السَّري الرَّفاء، وذلك بإضفاء مكونات هذه اللوحة عليه محدداً إياه (حفته كواكب أُفقه) فضلاً عن حركة الفعل حفته التي تضفي على الصورة الحيوية، فاللّون حمل هنا دلالة إيجابية بكل معانيها وتتضح رؤية من هذه المعاينة رؤية جمالية للّون بالأسلوب المتميز للشاعر، إذ منح اللّون سمة فنية رائعة عبر توظيفه للّون غير المباشر وجمالية فائقة لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال لغة الشاعر، التي ترتفع باللون إلى أقصى طاقة تعبيرية ممكنة تكمن في الروعة كي تجعل من المتلقي أداة لجذبه، ولفت انتباهه عبر عنصر التشبيه؛ لأن" في التشبيه روعة وجمالاً وموقعاً حسناً وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، ويزيد المعاني رفعة ووضوحاً ويكسبها جمالاً وفضلاً وشرفاً ونبلاً"[1].

(1) التشبيهات القرآنية والبيئة العربية، واجدة الأطرقجي / 33.

ونجد للسَّري الرَّفاء تشبيهات لونية متعاقبة ولاسيما في معرض الهجاء وتتحدد في لوحة مجالس الشرب إذ يقول في ذلك: [1] (بحر المنسرح)

مَجَـالسُ يـرقُصُ القُضَـاةُ بهـا إذا انْتَشَـوا فـي مَخَـانق البَـرَمِ
تَخْضِـبُ بـالرَّاحِ شَـيْبَهُ عَبَثـاً أنامـلُ مثـل حُمـرَةِ العَـنَمِ
حتـى تَخـالَ العُيـونُ شِـيبَتَهُ شَـيبةَ عُثْمـانَ ضُـرِّجتِ بِـدَمِ

في النص تقديم وتأخير إذ قدم الشيب على حمرة العنم؛ لأن الشيب هو المعني بالتخضيب وليس الأنامل فالتقديم لزيادة الاهتمام، فإن ما حققته الصورة اللونية في سياق النص الشعري عبر التشبيه تتحدد في أحد جوانب التشبيه باللون المتمثل بـ(حمرة العنم) والعنم يقصد به أوراق أشجار حمراء اللّون فأراد الشاعر من ذلك التشبيه الهجاء والسخرية بهؤلاء القضاة الذين من المفترض أن يتصفوا بشيء من الوقار طالما شابت رؤوسهم؛ لأن الشيب أحياناً يكون دالاً على الحكمة والوقار، إلّا أن الشاعر استخدم اللّون الأحمر في تشبيه ذلك المشهد؛ كون طبيعة الهجاء تكون أقوى الطبائع، فهو عندما يهجو يكون غضبه متوافقاً بما يتناسب مع اللّون الأحمر، فالغضب يرتبط بالمشاعر، فأخذ خاصية لون الدم سمة مشتركة مستخلصة صورة قبيحة، هي لون الخمرة على الشيب كالأنامل حمراء بحمرة العنم من صورة تمتلك السخرية والتهكم، فضلاً عن لفظ (تخضب) وهو دال على اللّون الأحمر، لكنه ليس لوناً ثابتاً في سياق النص لكونه دالاً على الحركة، ليمنح الشيب علامة غير مرغوب فيها، فجاءت باهتة فيعكس اللّون من خلال التشبيه اللوني مع الأداة (مثل) ولاسيما اللّون الأحمر هنا دالاً على التشفي والازدراء من المهجو، إذ تصبح شيبتهم وهي ممزوجة بلون الدم علامة بارزة على التشفي؛ لأن (الدم) كلمة تثير الفزع بمن يسمع ويقرأ، فهو ليس خالياً من الدلالة النفسية والوجدانية، فأراد الشاعر أن يترك المتلقي منجذباً إلى صورة الدم فهو يحول لغته الشعرية بارتباطها مع الإحساس إلى لون، كما أنه يحول اللّون إلى انفعال وشعور وإحساس في ذات اللحظة[2] فضلاً عن حركة اللّون فوق الشيب؛ لأن في حركة الفعل تصوراً يكسبه امتداداً وهذا يعني أن الحركة دليل آخر على بعد خيال الشاعر وقدرته على التقاط الصورة ورسمها [3]، لذا فإنَّ ما يميز طبيعة الصورة التشبيهية اللونية عند الشاعر هو أنَّ هذا اللّون من التعبير التصويري، ينأى عن البناء المرضي المباشر إلى البناء التصوري الموحي للّون، ومن ثم فهو أقرب إلى الاستعمال الشعري، الذي يرقى إلى مستوى عال من الفنية والجمال[4]. فالتشبيه

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 677/2.
(2) ينظر: جماليات للّون في شعر زهير بن أبي سلمى / 20.
(3) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائين، وحيد صبحي كبابة / 182.
(4) ينظر: جماليات الصورة البصرية في القرآن الكريم، سلام حديد رسن المالكي (أطروحة) /101.

في شعر الشاعر ولاسيما في الأبيات المذكورة آنفاً كانت إحياء للصورة في تصور المتلقي، وتحريكها في زاوية من زوايا إحساسه وفكره وشعور تجاه هذا المشهد وباعث على السخرية والتهكم من حال المهجو.

ويسهم اللّون في لوحة تشبيهية أُخرى عبر أبيات الشاعر التي رسم فيها صورة الرماح كيف تنثني في أثناء الحرب إذ يقول: [1] (بحر الطويل)

وسُـــمراً تَثَنّـــى للطِّعَـــانِ كأَنَّهـــا نَشَـــاوَى سَـــقَتْهَا الأنـــدرينَ خُمُورَهـــا

فـي الـنص يتحـدد لونـان الأول الأسـمر والثـاني الأحمـر غيـر المباشـر عبـر الإنتشاء الذي حصل في أثناء الطعان في لوحة الحرب، حتى إنَّ لذلك الانتشاء لذة ومتعة تتمثل بشارب الخمر، وهو قد اختال نشوان، إذ شبه الرماح في طعنها للعدو بالسكارى الذين لا يسيطرون على توازنهم فيميلون يميناً وشمالاً فوجه الشبه بين المطعون والسكران أي الميلان والانتشاء في الحركة فالمطعون فقد توازنه من شدة الاصابة كما فقد السكران عقله من شربه للخمرة، فالطعنة كانت بليغة جداً بحيث جعلته يفقد توازنه، فطبيعة التشبيه تركزت على اللّون غير المباشر ألا وهو الأحمر الخاص بصورة الحركة، ولاسيما عند قطع الرؤوس عبر تلك السمر أي الرماح، فاستطاع الشاعر أن يرسم صورة تشبيهية رائعة عبر عنصر اللّون فقد اختار هذه الصورة في توظيفه للّون لوصف المعركة وما يناسبها من ألفاظ ومشاهد تعكس طبيعة المعركة المنتشية بلون الخمر، ولاسيما خمور الاندرين الحمراء الناتجة عن كثرة دماء القتلى، وهذا استدعاء لقول الشاعر عمرو بن كلثوم قوله:[2]

ألاَ هُبّي بِصَحنكِ فاصْبُـــحينَا ولاَ تبقي خُـــمورَ الأنـــدرينَا

إذ يضع الشاعر كل تعبير من التعابير مسحة لونية في زاوية من زوايا الصورة التشبيهية فأخذت دورها التعبيري فتوحي بعظمة الحدث فيكون قد وُفقَ وتقدم على عمرو بن كلثوم، فعمرو فقط أتى بالنفي في حين أنَّ السَّري الرَّفاء اختار لفظاً دقيقاً يتناسب مع مقام المعركة، ويبدو أن استخدام الشاعر لحركة السلاح (السمر) في المعركة، واقترانها بالانثناء وتشبيهها بالانتشاء، إنَّما كان ليعطي النص الشعري اللوني أبعاده الرمزية والإيحائية التي يستحضر عبرها فعل التأثير في أثناء الطعن، كما هو فعل شارب الخمرة وليربط حركتها بالشيء الذي يبعث عبر لونه وامتداد اشعاعاته انطباعاً يتصور في الأذهان صورته الباعثة وبشيء من اللذة والمتعة بشكلٍ أو بآخر، وقد قرن السَّري الرَّفاء في هذه اللوحة بين السمر وانثائها وإنتشاء شارب الخمر وهي صفة ملازمة في تصوير الحرب،" فيدخل اللّون الأحمر بدلالة الخمر الحمراء باعتباره فخراً في اللوحة الشعرية ليدل تفوق الشاعر وتمكنه من إلحاق

---

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 248/2.

(2) شعر عمرو بن كلثوم، تحقيق طلال حرب /23 .

الهزيمة بعدوه" [1]. لذا لا يدرك الأشياء على حقيقتها الواقعية فقط؛ لأن قوة التركيز عند تمتثل مقاييسها في مثل هذا المشهد تصير الرماح حمراء بالتشبيه الذي غاير فيه الشاعر حجم المشبه، ليجعله مقارباً للمشبه به في التعظيم الشكلي والتأثير النفسي، إذ جعل من أداة التشبيه (كأنَّ) قوة التحويل والتداخل حتى تكاد تلغي المشبه بتلبسه بالمشبه به [2]. ومن ثم أسهمت مساهمة في إبراز القوة التعبيرية الخيالية الشعورية لدى الشاعر، مفعمة بالحركة في الصورة التشبيهية القائمة على اللّون بشكل أساس. ومن صور السَّري الرَّفاء القائمة على الألوان والتي جمعت ما بين اللّون الأصفر المباشر واللون الأحمر غير المباشر قوله:[3] (بحر البسيط)

الكَأسُ تُهدي إلى شُرَّابِها فَرَحاً فَما لِهَذاالفتى صِفْراً من الفَرَحِ
يَصفَرُّ إن صَبَّ ساقيهِ لَنا قَدَحاً كأَنَّما دَمُهُ ينصَبُّ في القَدَحِ

البيتان يصوران حال (البخيل) وما يشوب وجهه من الصفرة من شدة بخله إذا صبّ غلامه الخمرة لرواده والمشبه به هو ما يشوبه من صفرة أيضاً إذا ما صُبّ دمه لما يعتريه من الشحوب، فشبه صفرة البخل والحرص بصفرة من نزف دمه بينهما عنصر التشابه؛ لأن انصباب الدم يؤدي بدوره إلى سوء حال البخيل فلا يبقى في جسده دمٌ، فاستطاع الشاعر أن يرسم لنا في شعره صورة البخيل على سبيل التشبيه التمثيلي وقد عمد الشاعر إلى استخدام اللّون الأصفر ِضمن سياق النص للتعبير عن نكد حال البخيل ولهذا يتحدث عن الفعل (يصفر) معتمداً في ذلك على اللّون وهو يعني في الوقت نفسه سوء حاله، كون اللّون الأصفر ضمن السياق ينسجم ويتلاءم مع دلالة النكد وحال البخيل والمرض طالما فرغ دمه في القدح" فالصورة من حيث العموم تدل على المرض"[4] والفعل المضارع (يصفر) يدل على الاستمرار والتجدد أي استمرار إصفراره حتى يصبح دمه في قدح، فالشاعر شبه صفرة البخل بصفرة فاقد الدم، لكي يبرز هجاؤه للبخيل وأثر ذلك واضح، فاختار التغير اللوني كي يعطي صورة تشبيهية واضحة معبرة عن إحساسه ومشاعره تجاه ذلك المشهد.وصورة تشبيهية أُخرى يصف الهلال فيقول:[5] (بحر المنسرح)

أما رأيتَ الهِلالَ يَلحَظُهُ قَومٌ لَهُم ما رَأَوْهُ إهلالُ

(1) ينظر: تعبيرية اللّون في شعر عنترة / 379.
(2) ينظر: الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي (ت 710هـ) ملبي فتحي أحمد العيدان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2012م / 37 .
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 55/2
(4) اللّون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً / 119
(5) ديوان السَّري الرَّفاء 584/2

كأنَّـــهُ قَيـــدُ فِضَّـــةٍ حَـــرِجٌ فُـــضَّ عـــن الصَّـــائمينَ فاختـــألُوا

رسم الشاعر لوحته التشبيهية في إطار صورة الهلال وإيحائه، ويبدو المشبه في هذه اللوحة من خلال قوله (رأيت الهلال) أما المشبه به هو قيد فضة، فبذلك يتدخل اللّون بوصفه عنصراً أساسياً وجزءاً مهماً في نسيج اللوحة الشعورية التي أراد أن يظهرها لنا الشاعر، فمثل هذه الأوصاف جاءت لتعبر عما يعتلي في نفس الصائمين ولاسيما رُؤية الهلال، إلّا أنَّ الرؤية هنا أخذت طابعاً جمالياً ونفسياً فالجمالي هو لون الفضة، فالفضة في النص وسيلة لونية اتخذها؛ ليدلل بها على البياض، فضلاً عما توحي به من صفاء وملاسة، ربطها الشاعر بلون الهلال، إذ تعتمد في الأصل على الرؤية، حاسة البصر، وهي سهلة جاءت رد فعل لشعوره بمنحى نفسي ينظر الصائم تعويضاً عن ما صبر واحتسب؛ لأن الشاعر " ليس وهو الناظر للصورة المرئية، إنَّما الشاعر المبتكر هو الذي يرى الصور غير المرئية بل هو الذي يبتكر الصور، والابتكار لا سيتحذ عناصره من المنظور فقط، بل من المتصور والمفروض أيضاً"[1]. ويصور السَّري الرَّفاء الخمر بجراحة زنجي قوله:[2] (بحر الطويل)

وَتـــاجرةٍ بـــالخَمْرِ تُـــؤثِرُ صَـــوْنَها عـــن البَيـــعِ أو تَلقَـــى الغِنَـــى فَتَبِيعُهـــا
تُســـيلُ فَـــمَ الـــزِّقِّ الـــرَويِّ كأنَّـــهُ جِراحَـــةُ زنجـــيٍّ يَســـيلُ نَجِيعُهـــا
إذا زارَهـــا وَفْـــدُ الرَّضـــاعِ تَبرَّعَـــتْ بِعَـــذراءَ لا يهـــوى الفِطـــامَ رَضِـــيعُها

يغرس الشاعر أداة التشبيه (كأن) ليمنح المشبه به خصوصية وعلامة تبعث على النفوس انقباضاً منها وعدم رغبة فيها، فاللفظ الدال على اللّون تمثل بلون أحمر غير مباشر (جراحة) و (نجيع) فاللفظان يدلان على منح الخمرة صفة منفردة؛ لأن ما تعينه لفظة (نجع) هوالدم يحمل دلالة سلبية تمثل الاستهجان والنفير أكثر حينما يكون التشبيه متعلقاً بالمطعوم والمشروب، وما يدخل في الاستمتاع عامة كون مجافاة الذوق فيه واضحة، فصورة دم ينشعب من جرح آدمي حي على أثر طعنة أو حادثة تكتنفها الأوجاع والآلام، فاللّون الأحمر مع الأسود غير المباشر (زنجي) يجعل من هذه اللوحة كشفاً للّون عن دلالة أُخرى، إذ يجتمع هذا اللّون الأحمر غير المباشر وهو لون الجرح والدم في احمراره مع اللّون الأسود غير المباشر (زنجي) فاللّون الأسود هنا لا يجسد عنصر الحزن فقط بل التهكم، وكذلك يجسد عنصراً يتساوق مع قبح اللّون في (نجيع)؛ فالسياق يحدد ذلك، لذلك يمكن أن يقال: أنَّ السياق في إطار التشبيه الشعري هو القادر على تحديد ماهية اللّون، فتتراوح دلالات اللّون على وفق السياق بالتشبيه الذي وصفه الشاعر باعتبار التشبيه هو إلحاق حالة بحالة على سبيل

(1) جماليات اللّون في شعر بشار بن برد، صالح الشتيوي، مجلة ابحاث اليرموك، الأردن، مج 18، ع1، لسنة 2000/ 97.
(2) ديوان السري الرفاء 2 / 371.

المشابهة [1]. وهذا ما فعله الشاعر في تشبيهه اللوني إلا أنَّه أضاف بانتزاعه تشبيهات من بيئته المحيطة به لكنه تعدى أكثر من ذلك وربما لربط اوآصر وعلاقات تشبيهية تتناسب مع رسم خيالاته وابداع تصوراته الخاصة به وهذا ما رأيناه في سياق هذا النص الشعري.

المبحث الثاني

جمالية اللّون في تشكيل الصورة الاستعارية

إن لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها؛ لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء، وبما تشيعه من ألوان الحركة والحيوية التي تنوب عن الإيحاءات واللفتات والحركات المصاحبة للحديث المباشر، فضلاً عن" كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية، وبها يحقق النص غايته وفنيته وجماليته" [2].

لذا كان للّون حضور ونصيب وافر، فيها والمعروف أن الاستعارة بطبيعتها تختلف عن طبيعة التشبيه اللوني، فالاستعارة " تعمل على تكثيف المشاهد الصورية عبر التداخل والاندماج بين طرفيها بطريق الاستبدال"[3] فالاستبدال يقصد به مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام.

وتتميز الصورة الاستعارية في حيز اللّون بوصفها " تشكيلاً بيانياً جمالياً بقدرتها على بناء صورة ذهنية – باللغة– في اللحظة التي تقتنص فيها من دلالة

(1) ينظر: فن التشبيه، علي الجندي 3 / 50
(2) البنى الأسلوبية، راشد بن حمد بن هاشل الحسيني/ 315.
(3) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي/ 36.

الشيئين المختلفين دلالة جديدة تحمل خفاءً ودقة"[1]، ولاسيما أنها "تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضهما"[2].

فالصورة الاستعارية التي تعتمد اللّون منطلقاً لها تحطم الحواجز وتسقط الحدود بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة فيشاركها هو صفاتها وأفعالها وتشاركه هي، بل أن العوالم غير الإنسانية المختلفة تتراسل الصفات وتتبادل الاستعارات فيما بينها [3]؛لأن الصورة الشعرية هي "أثر الشاعر المغلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره لا يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، إذ يصف (الوجدانيات) وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره ؛لأنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[4] لذلك أن الصورة الاستعارية اللونية تنبعث بوساطة محورين المحور الأول هو وجود اللّون بشكل ضمني في الصورة الاستعارية، والمحور الثاني الصورة الاستعارية عبر الإيحاء المتحقق من الاستعارة، فالاستعارة غالباً تقوم على عنصرين أساسين هما (التشخيص، والتجسيد).

فالتشخيص يعد من الوسائل المهمة في بناء الاستعارة، فضلاً عن أنه وسيلة الشاعر للتعبير عن صورته الفنية في شعره، لذا يمكن تعريف التشخيص بأنه " إحياء المواد الحسية الجامدة، واكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"[5] ولكون التشخيص أحد أركان تشكيل الصورة في الشعر، فقد حظي باهتمام النقاد، و ذلك لدوره في الارتقاء بالخيال الذي يحيل ما كان غفلاً متشيئاً، كاللون مثلاً إلى كائنات تدرك وتحس وتتجاوب سمواً وارتقاءً بها، لذلك فقد عده بعض النقاد الأداة الجوهرية للصورة الشعرية بشكل مهم ومميز[6].

ويأتي اللّون بالدرجة الأساس في كثير من صور الشاعر السَّري الرَّفاء إذ يرتبط اللّون بالتشخيص عبر صور الشاعر، ومن ثم تؤدي الوظيفة الجمالية عبر الإيحاء والدلالة بطريقة مباشرة وغير مباشرة.

لذا عندما نقف مع صورة اللّون التشخيصية نلمح عند الشاعر معايشة صريحة وصائبة لموقفه إزاء رسم صورة السحابة الملونة التي أخذت تبكي على الأرض حتى عادت مرهاء أي كعين بيضاء ترمز للبراءة ولاسيما أن اللّون الأبيض يطغى على شعره من بين بقية الألوان فيقول السَّري الرَّفاء في وصف السحابة: [7]

---

(1) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي (رسالة)/ 41.
(2) فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد) أحمد عبد السيد الصادي/ 302.
(3) ينظر الصورة البيانية في شعر السَّري الرَّفاء: سوسن شنان بحر الفتلاوي رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 2006م / 47.
(4) الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك / 63.
(5) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي / 169.
(6) ينظر: صورة اللّون في الشعر الأندلسي / 316-317.
(7) ديوان السَّري الرَّفاء 539/2.

(مجزوء الكامل)

جـــــاءت مُؤلّعـــــةً الكَواهِـــــل ... تَختـــــالُ صـــــادِقَةَ المَخَايـــــلْ
كَحْـــــلاءَ حَاليـــــةً بكَـــــت ... حتَّـــــى انثَنـــــتْ مَرهَـــــاءَ عاطـــــلْ
حَمَّـــــاءَ يَحِســـــبُ بَرقَهـــــا الـــــسَّ ... سَـــــاري مُفضّضَـــــةَ الحَمائِـــــلْ
يَلقَـــــى الخَمائِـــــلَ مـــــن سَـــــنا ... هـــــ بمثـــــلِ نُـــــوَّارِ الخَمائِـــــلْ
و الرَّعـــــدُ يَســـــلِقُها بـــــأل ... سِـــــنةٍ كألسَـــــنةِ العـــــواذِلْ
يَحتثّهـــــا حَـــــثَّ الحُـــــدا ... ةِ شَـــــوارِدَ الكُـــــومِ العَقَائِـــــل ْ
و البَـــــرقُ يُـــــومِضُ بينَهـــــا ... إيمـــــاضَ حالِيـــــةِ الأَنامِـــــلْ
حتَّـــــى إذا اشـــــتمَلت بهـــــا ال ... آفـــــاقُ ضـــــاحكةَ الشَّـــــمائِلْ
طَـــــارت عَقائِقُهـــــا علـــــى ... آثـــــار أَدْمُعِهـــــا الهَوامـــــلْ
فـــــالجَوُّ مِنهـــــا فـــــي لَظـــــىً ... و الأرضُ منهـــــا فـــــي مَناهِـــــلْ
والنَّـــــورُ فـــــي حَلْيـــــينِ مُـــــش ... تَبِهـــــينِ مـــــن طـــــلٍّ ووَابِـــــلْ
يلقـــــاكَ مُختَلِـــــفُ القَـــــلا ... ئِـــــدِ بـــــينَ مُؤتَلِـــــفِ الغَلائِـــــلْ
بِـــــدَعٌ كـــــأطرافِ الـــــدَّما ... لـــــجِ والأســـــاورِ والخَلاخِـــــل [1]

يظهر من خلال الأبيات تداخل الألوان بشكل مثير، إذ إن السحابة هي من مظاهر الطبيعة التي أعجب بها السَّري الرَّفاء وأحبها فهي عنده ملأى مختالة، أخذت تبكي على الأرض حتى عادت مرهاء أي عين بيضاء بدون كحل بعد أن سلقها الرعد بألسنته الحادة، فعبر هذا المشهد تحمل الاستعارة دلالات متنوعة، رامزة إلى الخصب والأمل فيشبه تلك السحابة بفتاة بيضاء البشرة جميلة مكحلة، لكن هذا الكحل لم يبقَ طويلاً، إذ سرعان ما تلاشى، بفعل الدموع التي تتساقط وتنساب منها، وبهذا استطاع الشاعر أن ينتزع عدداً من الصفات الإنسانية عبر ألفاظ (الاختيال – الكحلاء، المرهاء، حماء) ويشارك الشاعر الطبيعة في إضفائها بغزارة المطر الذي أحيا الأرض بوساطة صورة الورد الذي تحلى بالطل، وكأنَّه قد لبس قلائده المختلفة التي تشبه أطراف الأساور والدمالج والخلاخل، في حين قد تحلى أسفله بالخضرة الجميلة المؤتلقة، إذ رسمها الشاعر منطلقة بأصواتها التي تعبر عن أمل جديد في الحياة، فوظَّف الشاعر هذه الصورة الاستعارية اللونية المتفائلة، لتكون مفتاحاً لأمله بصورة امرأة أو فتاة، تلك المرأة التي التصقت صورتها بصورة السحابة الممطرة المكتحلة، وبجزيئاته الرئيسة (السحابة، البرق، الرعد) وجزيئاته الثانوية (العقائل، الأنامل، الشمائل) منتقلاً منها إلى صورة متداخلة قد أمدت قدرته التصويرية بعلاقات متخيلة دلت على قدرة كبيرة في التصوير الفني، فضلاً عن الموازنة ما بين فاعلية

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2 /539 -540.

المخيلة وعناصر الألفاظ المتداخلة[1] فهو في هذا السياق يكون بمثابة رسام؛ لأن "التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم مشابهاً في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يُصاغ بوساطتها"[2] لذا فالتشخيص في (كحلاء، تختال، مرهاء) أضفى الحيوية على صورة السحابة واسبغ عليها مجازاً محموداً جعلها تتمتع بصفات إنسانية أنثوية، والسَّري الرَّفاء وظَّف هذه الألوان كلّها (الأبيض غير المباشر، الأسود غير المباشر، ليعطي هذه المشهد تألقاً ولمعاناً، ويكسبها سحراً وتألقاً؛ لتأتي صورته فنية فاعلة، بعد أن كانت مؤثرة وفاعلة وفعالة فيه من أثر نفسي للشاعر ولاحظنا أنَّ صور السَّري الرَّفاء تتسع فيها الاستعارة القائمة على الألوان لتشمل أكثر أبياته الشعرية ابتداءً من البيت الأول، وانتهاءً إلى البيت الأخير، إذ اسهمت الألوان في جمالية الرسم وانفتاح الدلالات، وهذا لا يعني أن بعضها لا يخلو من الاستهلال الفني لصور الطبيعة التي تكررت هنا وهناك.

ويأتي اللّون الأسود الذي يمثل المرتبة الثالثة من بقية الألوان الأساسية لذا نجد السَّري الرَّفاء في تشخيصه للّون الأسود غير المباشر فيقول واصفاً ليل ممدوحه:[3]

(بحر الكامل)

حتى إذا انتشرتْ جلابيبُ الدُّجا وَتَكاثَفَتْ من دُونَها الظَلَماءُ

فرَّجْتَهَا بصحائحٍ إن تُعْتَلِلْ فَلَهُنَّ من ضَرْبِ الرِّقابِ شِفاءُ

فالاستعارة المبنية على التشخيص في قوله (جلابيب الدُّجا) جعل الصورة اللونية غير المباشرة للسواد توحي بالاتساع وشدة الظلام ؛لأن عجز البيت عبر لفظة (تكاثف) تدل على التأكيد، أي تأكيد الظلام والعتمة، إذ صاغ الشاعر الاستعارة اللونية للّون الأسود وذلك لارتباط اللّون الأسود بالعتمة وغياب الإشراق، مما يشير إلى حضور التراث حاصل في لغة الشاعر،لأن في اللون تقارب في الرموز بشكل أو بآخر، لذا فان التشخيص اللوني يضمن للصورة الشعرية أمام خيال الشاعر والمتلقي نوعاً من الإيحاء إلى جانب اللّون – بالحركة، ليلقي التشخيص رمزاً لونياً وحركة داخل الصورة التي عماد تشكيلها لون يوحي بثقل السواد مشخصاً في حركة تنقل عبر التعبير بتلك الصورة[4] ولابد أن نلحظ تأثير الأفعال (انتشرت، تكاثفت) على المجردات والجمادات، إذ يحركها ويبث فيها إنسانية الملامح والسمات فالتشخيص عند السَّري الرَّفاء راجع إلى قوة تأثير صور الشاعر ومهاراته في رسمها.

---

(1) ينظر: اللّون في شعر الهذليين، كتائب حسن عبود الدوري، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت،2003م / 5.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور /207.

(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 265.

(4) ينظر: صورة اللّون في الشعر الأندلسي / 319.

ونجد عند الشاعر استعارة لونية أُخرى قائمة على التشخيص متعاقبة ولاسيما إنها جاءت لوصف يوم متلون، إذ يقول السَّري الرَّفاء:[1] (مجزوء الكامل)

مُتَلَـــــوِّنٌ يُبْـــــدي لنـــــا طَرَفَـــــاً بـــــأطرَافِ النَّهـــــارِ
فَهـــــواؤُه سَـــــكْبُ الـــــرِّدا ءِو غَيمُـــــهُ جَـــــافِي الإزارِ
و ســـــماؤُه تحبُـــــو الثّـــــرى بشـــــبيهِ مكنـــــونِ البِحـــــارِ
تَبكـــــي فَيَجْمُـــــدُ دَمْعُهـــــا و البـــــرقُ يَكْحُلُهـــــا بِنَـــــارِ

إن صياغة التعبير لدى الشاعر تتحدد بالألفاظ القائمة على التشخيص وهي (يجمد دمعها) و (يكحلها بنار) فالاستعارة هنا مكنية إذ شبه السماء بالإنسان وحذف الإنسان وأبقى شيئاً من لوازمه وهو البكاء والكحل، وهذه ألفاظ دالة على اللّون بصورة غير مباشرة، فالمعروف أن الدمع يكون شفافاً، فاعطى للسماء دمعاً، أي (سكب الرداء) و(صافي الإزار) و(تحبو الثرى) فهي استعارة لونية، ونلاحظ في اللفظ الآخر (يكحلها بنار) إذ استعار للبرد كُحلاً، وهو لون السواد وهذه صفات إنسانية في مظاهر الطبيعة لذا أسهمت الصورة الاستعارية اللونية في إنتاج فاعلية شعرية استدعت إضاءة محددة، أي استعار للسماء مع البرد كُحلاً ليدخلنا في توظيف اللّون من خلال رسم لوحة جمالية يكون اللّون مصدرها الاساس.

ولا يفوتنا دور الحركة الخفية ما بين يجمد ويكحل، فالصورة تؤكد فاعلية الكشف والظهور اللوني، إذ تَضَادَّ الفعلان ما بين الجمود والانصهار وبين السواد والبياض وذلك ليقدم الانفعال النفسي من خلال انفعال حركي، وكأنَّنَا أمام مشهد حركي يجعل الجامد حياً ينبض بالحركة؛ لأن من عناصر الطبيعة شخوصاً ناطقة تناجي، والقصيدة تصور ألم الشاعر النفسي إذ تبحث ربما عن تعليل، فلم يجد سوى الطبيعة النهارية بما اشتملت عليه من رياح وسماء، ثم يبوح بجمود الدمع.

بعد أن حبت سماؤه الثرى بماء نقي يشبه اللؤلؤ في بياضه وصفائه، وسرعان ما ينتقل بالصورة إلى تشخيص آخر، وهو بكاء الغيوم، ثم جمودها وإكحال البرق بها بناره وكأن التصوير قائم على عملية فيزيائية من الحالة الصلبة إلى الحالة السائلة فإن دل ذلك على شيء، إنَّما يدل على عبقرية الشاعر وذكاءه وفطنته في خياله، من أن يتوغل هذا اللّون إلى ملكته الشعرية، لذا فإن اللوحة الاستعارية تعني هنا صورة رسمها الشاعر لما تضمنته من خيالات محببة إلى النفس "وهو تصور ذهني غريب عن موضوع الاستدلال"[2] كي تتشكل صورة لون النَّهار المتلون في خيال الشاعر " عبر طرائق وقوع التخييل في النفس، إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً آخر، أو بأن يحاكي لها

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 217-218.
(2) الصورة الادبية: فرانسوا سورد، ترجمة. علي نجيب ابراهيم / 85.

الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك"[1] وهذا ما يؤكده مصطفى ناصف بقوله: "إننا لنتعلم من الشعر كثيراً، لكنه تعليم خاف غير مباشر وغير مقصود لذاته"[2].

ويأتي اللونان الأبيض والأسود مقترنين معاً بصورة استعارية ولاسيما في تصويره للصبح والليل إذ يقول الشاعر: [3] (بحر الرجز)

قد أغتدي والصُّبحُ في إقدامِه و اللّيلُ قد أعَرضَ لانهزامِهِ
كأنَّما الجَوْزاءُ في انصِرَامِه رَاعِي سَوامٍ بَثَّ مِنْ سَوامِهِ

يقترن لون البياض بالصبح الاقدام والقدوم صفة من صفات الانسان على سبيل الاستعارة المكنية إذ شبه الصبح بالإنسان القادم فحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى شيئاً من لوازمه، ثم يقترن السواد بلون الليل المنهزم أمامه، فالشاعر استعار الاقدام والانهزام، إذ البسهما لكل من الصبح والليل، ولعل قول الشاعر الصبح في إقدامه يمثل صورة قد وقرت في ذهنه، إذ تظهر فاعلية اللّون الأبيض بطريقة غير مباشرة، دلالة على الاشراق والوضوح والنقاء، مؤذنة بالإقدام، وهذا اللفظ ربما أعطى اللّون الأبيض إيحاء الإشراق والنقاء التي رغَّب الشاعر في إقدامها، لذا ظل اللّون الأبيض متوغلاً في بناء الصورة الاستعارية، ومستمداً من لون الصُّبح، ثم يرصد الشاعر لون الليل وهو الأسود إذ صوره بالشخص المنهزم أمام بياض الصبح، فالسياق يوحي بأنَّ اللّون الأسود هنا اكتنف الشاعر بالقلق ربما ليدلل على إحساسه بوقع الليل، وبهذا تجري الانساق اللغوية على السجية الشاعرية في صور استعارية تصف الطبيعة الصامتة التي تتخيلها الخواطر الانسانية، مشاهدا حية ناطقة، فترسلها حللاً فنية تشكل خطاباً شعرياً يندى عواطفاً ويتعطر إحساساً في بناء متكامل تشيده الطبيعة[4]. وبذلك يشتد التخيل عند الشاعر، ويشتد الاحساس بالصورة، فيواصل التشخيص، واذا الصبح يقدم والليل ينهزم، وهكذا تنشأ الصورة عند السَّري الرَّفاء، فيمثلها أصدق تمثل، ويركب أجزاءها بأجمل تركيب وفن ومهارة و يشدها في لين حتى تصبح حياة متحركة وناطقة، وهنا نلحظ الثنائية الضدية اقدام الصبح وانهزام الليل فأراد الشاعر من تلك الثنائية أن يعبر عن التفاؤل وترك اليأس والإحباط الذي أصابه فالبياض عبر عن التفاؤل، والنصر، والليل على الإحباط، واليأس فاندحر وحل مكانه النور والإشراق، وقد خص الجوزاء بذلك دون غيرها من الكواكب؛ وذلك لسطوعها ووضوحها في السماء بشكل مميز ومشرق وجميل ،

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة / 89.
(2) الصورة الأدبية / 9.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 699/2.
(4) ينظر: الطبيعة في الشعر المغربي القديم، عبد السميع موفق(رسالة) / 185.

ويأتي الشاعر على نفس النهج فنراه يكرر اللونين الأبيض والأسود غير المباشرين إذ يقول: [1] (بحر البسيط)

يَقُولُ: خُذْها فَكَفُّ الصُّبحِ قد أَخَذَتْ ... فـي حَـلِّ جَيـبٍ مـن الظّلمـاءِ مَـزرورِ
بَيْـتٌ إذا خَلَـعَ الـدَّيجُورُ حُلّتَـه ... لـم يَخلَـعِ الصُّـبحُ عَنْـهُ ثَـوْبَ دَيجُـورِ
مُقَيَّـدٌ فـي حَبـابِ المَـاءِ يُسـمِعُنَا ... إذا أَطَفْنَـا بِـهِ أنَـاتِ مأسُـورِ

إن التشخيص في سياق الأبيات يجعلنا نقف أمام صورة ماثلة للعيان تبث في اللّون غير المباشر (الصُّبح) حركة ناطقة، أي إنه جعل للصُّبح كفاً وثياباً إذ أخذت تلك اليد بحل جيب من الظلماء مزرور، إذ يجعل السَّري الرَّفاء التشخيص في نهج صفة تتعلق بالإنسان، ثم يجعل من الصبح بياضاً مشخصاً يستخفي بحل جيب من الليل الأسود وهذا يتراوح ما بين منطقية الرؤية البصرية ورحابة التصوير الذهني لدى الشاعر فيبدو أن التشخيص باللون غير المباشر أو باللفظ الدال على اللّون يضمن للصورة الشعرية الاستعارية أمام خيال الشاعر والمتلقي نوعاً من الإيحاء بقصدية توظيف اللّون وتضيف الحركة نوعاً من الجمالية داخل الصورة التي مركزها لون موح سواء أكان أبيض أم أسود فالظلام يستدل به عن الأشياء شديدة السواد، والصُّبح يرمز به للأشياء المشرقة ناصعة البياض لذلك يسعى الشاعر إلى شخصنة الطبيعة واشكالها في مشاعره، وتحويرها حسبما يخدم مبتغاه[2] "لأن الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل وأول مظهر جمالي للاستعارة في السياق قائمة على التضاد بين السواد والبياض، حتى تستأنف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها"[3].

ويجعل السَّري الرَّفاء التشخيص خادماً للّون ليكشف عن الأحاسيس التي تقف وراء اللّون لتتحدث عن رؤية نفسية للطبيعة، تتراوح بين الرؤية البصرية والتصوير الذهني فيشخص للنيلوفر ذلك الزَّهر الملون بالأبيض والأصفر، بأن يجعل له مقلة وأجفاناً إذ يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بجر السريع)

وَبِركَـــةٍ حُفَّـــتْ بنِيلُـــوْفَرٍ ... ألوانُـــــهُ بالحُســـــنِ مَنعُوتَـــــهْ
نَهـــارُهُ يَنظُـــرُ عـــن مُقلـــةٍ ... سَـــــاجِيةِ الأجـــــاظِ مَبهُوتَـــــهْ
وإن بَـــدَا اللّيـــلُ فأجفانُـــــه ... فِـــي لُجَّـــةِ البِركـــةِ مَسْـــبُوتَهْ

استعار الشاعر في هذه المقطوعة من (الإنسان) مجاز عقلي علاقته زمانية إذ إن النهار لا ينظر فأسنده إليه على سبيل المجاز، فالأجفان والمقلة ليضفيها على

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 181.
(2) ينظر: الشخصانية، أما نويل، ترجمة محمود جمول / 15.
(3) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف / 6.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 787.

(النيلوفر) وهو أمر معنوي يحمل في طياته تشخيصاً دقيقاً؛ لأن تشخيصه هذا أنبأ عن سعة خياله، وخصوبة تجربته الشعورية التي عرضها في سياق لوني لكون النيلوفر "زهراً أبيض شبيهاً بالسوسن وسطه زعفراني اللّون"[1]. فالعلاقة الاستعارية اللونية بين الجانبين منتزعة من متعدد، وهو اللّون الأبيض والأصفر، وبواعث التصوير نابعة من فيض خاطر لذات إنسانية مبدعة، تخطت الواقع، وراحت تسبح في فضاء الخيال (الطبيعي الخصب) فتخيلت النيلوفر صاحب أجفان ومقلة وأرسلتها صوراً مفعمة بالأحاسيس الإنسانية؛ لكون الشاعر شبه الجامد بالحركي والصامت بالناطق، وزاده اللّون الأبيض دلالة وإيحاءً؛ لأنَّه يوحي بالصفاء والنورانية والإشراق في مقابل الأصفر الذي يحمل دلالة التوسع غير المقيد والمتحرر والارتخاء، بما يتناسب مع صفات المرأة الجميلة، وهذا يجعل اللّون يحمل بعداً نفسياً تشخيصياً لدى الشاعر، انطلاقاً من أن العربي كان يحب المرأة البيضاء المشربة بصفرة، فالذوق العربي يحب بياضاً مع صفرة فباستعارة ألوان الطبيعة تكون لوحاته حيوية مع زهورها، حين تسمو إلى مستوى التشخيص الإنساني، وتظل في مرتبة إذا ما استحالت حتى في أوصافها إلى أجفان ومقلة.

بيد أن السَّري الرَّفاء "يخترق بواطن الجمال في الطبيعة باعتبارها إبداعاً يدل على مبدع، فهو متناول فكري جمالي يتجاوز ظاهر الأشكال البديعة"[2].

ويقترن اللّون الأخضر في ذهن الشاعر بالنضارة والجمال وحسن المنظر ولاسيما في الاستخدام غير المباشر للّون عبر لفظ (الربيع) فيقول السَّري الرَّفاء مشخصاً وجه الربيع من خلال عنصر اللّون الذي أكده بصورة غير مباشرة ولا سيما اللّون الأخضر فيقول: [3] (بحر المتقارب)

أبا حَسَنٍ إنَّ وَجْهَ الرَّبيعِ جَميلٌ يَزانُ بحُسْنِ العُقَارِ
فإنَّ الرَّبيعَ نَهَارُ السُّرو رِ والرَّاحَ شَمْسٌ لِذَاكَ النَّهارِ

فالشاعر ينادي أبا الحسن من أجل تشخيص الرَّبيع والمبالغة في تأكيد نضارته ويبين حسن منظره وجماله وتوضيح دلالته وإذكاء الإحساس في نفس القارى للوهلة الأولى عبر استعمال الحرف(إنَّ) الذي يفيد التوكيد، فالعبارة الاستعارية القائمة على التشخيص تتحدد في قوله (وجه الربيع) فالطابع على الربيع اللّون الأخضر لذا يمثل اللّون مركزها، فهي بذلك تحمل دلالة ايحائية قوية؛ لأن اللّون الأخضر غير المباشر يعكس على صعيد الرؤية البصرية التي تعكس دلالة اللّون نفسه، فوجه الربيع وحسن المنظر يشيران هنا إلى الأمل والنضارة والتفاؤل،

(1) البديع في وصف الربيع، عبد الله عبد الرحيم العسيلان /144
(2) مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة/ 144
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 302

والمنظر الزاهي " فالخضرة عنصر مهم لإقامة الحياة والتعبير عنها " [1]. فاللّون الأخضر يرتبط بالربيع ويشكل بعداً إيحائياً باعتبار الربيع هو الذي يمتلك الصفة النباتية الخضراء والطبيعة الخصبة فهو بمثابة اللّون المنعش والرطب المهدئ الذي يوحي بالراحة، إذ يضفي السكينة على النفس[2].لذا نلحظ من ذلك توظيف الشاعر للّون عبر الربيع في مشهد من مشاهد الجمال الطبيعي لوجه الربيع له دلالته وخصوصيته كون اللّون عنصراً من عناصر الطبيعة المرئية،له قيمة جمالية في الشكل والدلالة، وله مؤثراته الحياتية والنفسية المرتبطة بالإدراك الحسي البصري، وله دلالات إيحائية وشعورية ترتبط بذوق العصر وثقافة الشاعر[3].

ويشير اللّون الأبيض غير المباشر عبر لفظ (الشيب) إذ يحمل تشخيصاً يتحددفي قول الشاعر: [4] (بحر البسيط)

وراعَني وَوَراءَ اللّيلِ طارِدُه ... وَرْيٌ من الشَّيبِ في آثارِه لَهَبُ

لمّا تبسَّمَ في الفَوْدَينِ مغتربِاً ... حَيَّيتُه وكِلانَا اليومَ مُغتَرِبُ

قوِّض خِيامَكَ عن دارٍ ظَلِمتَ بَها ... وجانِبِ الذّلَّ إنَّ الذّلَّ يُجتَنَبُ

يستخدم السَّري الرَّفاء اللّون الأبيض غير المباشر عبر لفظ (الشيب) ويعكس هذا اللّون من خلال السياق الاستعاري القائم على التشخيص في قوله (تبسم) إذ أضفى صفة التبسم للشيب، أي أصبح الشيب شخصاً له ثغر مبتسم، فإن استعمال الكلمة أو الفكرة القائمة على التخييل المتحقق في النص الشعري لا يتم بوساطة طرد كل الأفكار الأُخرى وإنَّما يتم بوساطة إعادة تنظيمها وتركيبها من جديد[5]. فان الشاعر استطاع مواءمة أدواته ضمن الاستعارة اللونية غير المباشرة للّون الأبيض (الشيب)، ثم بعد ذلك في البيت الثالث في قوله (قوض خيامك) يطلب من الشَّيب الابتعاد عن الدار الذي يقصد به الشَّعر الذي يتحدد بقوله (دار، ظُلمتَ) مخاطباً إياه بالابتعاد عن مواطن الذل أو يعني المناطق التي يكره ظهور الشيب فيها [6]. وبين هذين اللونين الأبيض والأسود تضاد فالشيب يمثل الشيخوخة وإعلان أفول الحياة، في حين أنَّ الشَّعر الأسود يمثل الشباب والقوة، وهذا يرجع إلى الحالة النفسية التي يسكن بها نفس السَّري الرَّفاء "فلكل لون معنى نفسي يتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للّون على الإنسان، هذا التأثير يترك خبرة شخصية تمتزج بشعور

(1) تعبيرية اللّون في شعر عنترة / 378
(2) ينظر: نظرية اللّون / 135
(3) ينظر: جماليات الطبيعة في الشعر الموصلي، في القرن الثاني عشر للهجرة(بحث)/ 168
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 435
(5) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف / 97
(6) ينظر: الصورة البيانية في شعر السَّري الرَّفاء، سوسن شنان بحر الفتلاوي (رسالة) /59

داخلي أو تخمين عام ويتكون المعنى النفسي للّون من هذه المجموعة من الخبرة والشعور الداخلي أو التخمين العام"[1].

وبذلك استطاع الشاعر أن يوظف اللونين عبر عنصر التشخيص توظيفاً دلالياً عميقاً معبراً عن انسحاب الشباب إلى الشيخوخة، وهذا مما حدا بالشاعر إلى التوجع والألم المصاحب، ومن ثم جعل من اللّون الأبيض المتمثل بلفظ (الشيب) بعداً سلبياً عبر فيه الشاعر عن حالته المسكون بها هو وللمتلقي وصولاً إلى تحقيق التأثير في المخاطبين والمتلقين في آن واحد.

ثم يأتي اللّون الأحمر الذي حظي بالمرتبة الثانية من بين بقية الألوان الاساسية بصورة غير مباشرة، ليشكل جزءاً أساسياً من نسيج شعر السَّري الرَّفاء، ولاسيما عبر لفظ (الدماء) المتضمنة اللّون الأحمر، جاعلاً من التشخيص وسيلة لوصف الحسام، إذ يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر البسيط)

إذا الحُسَامُ غَدَا سَكرانَ مُنَتِشياً مِن الدِّماءِ سَقَوهُ أنفُساً فُصُحَا

جعل الشاعر للحسام شخصاً واضحاً ومميزاً يتصف بالسكر والنشوة، وهي تتعلق بالإنسان، فالسكر والنشوة التي اكتسبت من الدماء تقوم مقام الخمرة التي حركتها كؤوس الشَّراب، وبهذا قد أقام الشاعر في صورة الحسام علاقة بين الحسام والخمرة مستدعياً تشخيصاً بذلك اللّون الأحمر الذي عكس صورة دموية استطاع الشاعر من خلالها أن يرسم لوحة يسيطر فيها اللّون الأحمر؛ لأن في تفشي هذا اللّون ما هو إلا إصرار على أن يترك الشاعر القارئ منجذباً إلى صورة الدم، فهو يحول اللغة والانفعال والشعور إلى لون، كما أنه يحول اللّون إلى لغة وانفعال وشعور[3].

إلّا أن هذا الحسام سرعان ما يصحو إذا سقوه انُفُساً يسلب بها الأعداء كي ينتقم منهم وبذلك يتحول اللّون الأحمر غير المباشر عبر لفظ الدماء إلى رغبة قارة في نفس الشاعر قائمة على التشخيص، ويعكس اللّون الأحمر هنا الانتشاء؛لأن دماء الاعداء تصبح علامة بارزة على سلبهم؛ لأنها هنا علامة من علامات الموت والقتل، فضلاً عن عنصر اللّون مع عنصر الحركة (غدا) إذ يظهر الاثنان حركة تشكل خيوطها عبر اعتماد الشاعر على عناصر متعددة تستطيع أن تمنح البيت شعريته وإيحائيته، وإلى جانب ذلك فإن اللّون الأحمر يشكل هنا بعداً نفسياً كونه يرتبط بموقف نفسي، يبعث على الفزع والرهبة والقتل والانتقام من الأعداء، أراد الشاعر من اللّون علاقة لا تقف عند حدود العلاقة بين ما يشاهد ويرى، وإنَّما أراد أن يشير إلى مثل خطورة هذا اللّون الأحمر، كي يثير القارئ بالشكل الذي يستنفره عبر الصورة الاستعارية التي تتحدد في البيت الشعري.

---

(1) الألوان نظرياً وعملياً / 67

(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 791

(3) ينظر: جماليات اللّون في شعر زهير بن أبي سلمى(بحث) / 18

وقد يعتمد السَّري الرَّفاء على التجسيم، الذي يقول فيه عبد القاهر الجرجاني: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"[1]. والذي يعنيه عبد القاهر الجرجاني تصوير غير المحسوس بشيء حسي؛ لأن "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة من الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم"[2]. اي إن التجسيم يعني "إبراز الماهايات والأفكار العامة والعواطف في رسوم وتشابيه محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها"[3]. فيمكن أن نلحظ هذا في قول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الطويل)

أغـرُّ إذا امتـدَّتْ يـدُ الـدَّهْرِ كَفَّهـا ... بِبـيضِ صِـفَاحٍ أو بِبـيضِ أيَـادي

يَـروعُ النَّـدى أموالَـه بنَفادِهـا ... ومـا رِيْـعَ مَجـدٌ عِنْـدَهُ بِنَفَـادِ

بما أن بنية الاستعارة المتحققة في هذه الصورة اللونية تتجسد في الدال (الدهر) بوصفها مشبهاً به، بأن جعل له يداً قد كفها ممدوحه بالسَّيف، وبالكرم المتحققين عبر لفظ الدال اللوني ببيض صفاح، أوببيض أيادي، فاللّون الأبيض في (بيض أياد) قائم على الاستعارة؛ لأنه تخيل أن يد الكريم بيضاء، ويريد بها يداً معطاء، لذا فإن دلالة اللّون ارتبطت بإيحاءات اللّون التي اتفقت مع (اليد البيضاء) الدالة على العطاء والكرم فأصبحت عطايا الممدوح بيضاء تجمع بين المعنوي (الدهر) والحسي (اليد البيضاء) ومن ثم فإن الأبيض، كان فاعلاً في سياق الاستعارة، ولاسيما ارتباطه بلفظ (أغرُّ) وهو لون غير مباشر دال على البياض، وهو صفة تلتقي مع اللّون الأبيض التي لا تختلف عن دلالات اللّون الأبيض، وهذا يعني تركيز الشاعر على اللّون ويجعله محور لممدوحه، لما يمتاز به من إيحاءات ودلالات تنسجم مع المعاني الأخرى التي يسبغها على الممدوح رسمها الشاعر بصورة لونية مثالية يجعل من اللّون الأبيض مركزها الأساس، وفي لوحة أُخرى يتضح التجسيم باللون غاية في نفس الشاعر إذ يقول:[5] (بحر الطويل)

أتتْـكَ القـوافي الغُـرّ تطلُـبُ حاجـةً ... جَـزاؤُكَ فيهـا أن تُثـابَ وتُشـكَرا

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني / 41.
(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / 18.
(3) المعجم الأدبي، جبور عبد النور / 590.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 75.
(5) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 228.

استطاع الشاعر أن يجعل من القوافي الشعرية أن تطلب الحاجة، وبالمقابل لابد لها من ثواب وشكر لها إلا أن اللّون يتحدد في لفظ (الغُرُّ) وأصل الغرة هي البياض المحفوف بالسواد تكون في أعلى جبهة الفرس وهي قطعة بياض تكون أشد وضوح مع اللون الآخر ولا سيما الأسود ولهذا وصف رسول الله عليه الصلاة والسلام المؤمنين يأتون يوم القيامة غراً محجلين من أثر الوضوء، اشراقة على جبينهم وعلى أقدامهم، لذلك يكون غاية في الوضوح إذ بضدها تتبين الأشياء، فتعني هنا شهرة الممدوح، وواضح أن معنى البيت استمده الشاعر من عالم البادية لارتباطه بالغرة البيضاء في جسم الفرس، فهي لا تخفى على أحد، لذا فإن البياض داخل السياق، مرتبط بنفسية الشاعر، فهو يرقب ثواب تلك القوافي وقد يسمع شكواها الممدوح ؛لأن "العلاقات التي يدور فيها الشعر وكل الفنون علاقات وجدانية داخلية، فالحدس أو الخيال الشعري عندما يتجول بين الموجودات، وهو يحمل طاقة عاطفية يكون كالمغناطيس ينجذب إلى قطبية ما له صلة وجدانية به"[1]. لذا فإن الاستعارة القائمة على اللّون "بثت الحياة في مفاصل الصورة، وجددت معاني الكلمات من خلال إفراغ دلالة الكلمة من وضعها الأصلي في دلالات جديدة موحية مؤثرة في الحس والوجدان"[2] محققة بذلك أروع وأجمل سياق قائم على اللّون بشكل غير مباشر عبر لفظ (الغُرُ).

المبحث الثالث

جمالية اللّون في تشكيل الصورة الكنائية

مثلما أسهم توظيف اللّون بدور مهم وبارز في تشكيل الصورة الاستعارية فهو قد برز ونهض وأدى دوراً مهماً في سياق التشكيل الكنائي القائم على الإيحاء اللوني وما يمتلكه اللّون من رمزية وإيحاء، لذا يوظف السَّري الرَّفاء اللّون في الكناية؛ لأن الكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيءُ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به

(1) الصورة في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي / 92.
(2) الصورة الفنية في الحديث النبوي، مازن موفق صديق الخيرو، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل،2001م /59.

إليه ويجعله دليلاً عليه"[1] لذا فإن الصورة الكنائية تكون مميزة ومؤثرة في النص الشعري، والسبب يعود إلى أنها تظهر "الهيمنة على المتلقي عن طريق توكيد المعنى المراد تعزيزه في نفسه للتلازم بينه وبين ما يدل عليه ظاهر اللفظ"[2]؛ لأن الكناية" عبارة عرضية ومباشرة تشير إلى معنى غير معناه الأصلي"[3] وللإسهام اللوني دور فيها مثلما له في التشبيه والاستعارة فإن الأثر واضح في صور السَّري الرَّفاء الكنائية القائمة على الألوان بشكل ملحوظ، ولما كان الشاعر قد عاش في بيئة مترفة نوعاً ما، فكان لابد أن يتأثر بها ويصفها وصفاً دقيقاً واضح الملامح، إذ أخذت صور الشاعر الكنائية نصيبها الوافر من شعره فقد كنى بما يحيط به، سواء أكان طبيعة حية أم متحركة، وقد انعكس ذلك بأسلوب جميل ولطيف باثاً التصوير اللوني في شعره، ومن بين تلك الكنايات قوله في وصف السفينة [4] (بحر الخفيف)

ودَعَتْنَا إلى العِراقِ هَنَاتٌ ... فرَكِبنا للسَير دُهمَ الِركابِ
كُلُّ زنجيّةٍ كأنَّ سوادَ ال ... لَيلِ أهدَى لها سَوادَ الإهابِ
تَسحَبُ الذّيْلَ في المسيرِ فَتَخْتَا ... لُ وَطَوراً تَمُرُّ مَرَّ السَحابِ
وَتَشُقُّ العَبابَ كالحيَّةِ السَّوْ ... داءِ أبقَتْ في الرَّمْلِ إثْرَ انسيابِ
وإذا قُوِّمَتْ رُؤوسُ المَطَايا ... للسُرى قُوِّمَت مِنَ الأذنَابِ

إن الكناية اللونية المتحققة في الشطر الثاني من البيت الأول عبر لفظ (دهم الركاب) وفي البيت الثاني من الشطر الأول والشطر الثاني عبر لفظ (زنجية وسواد الاهاب)، وهذه الكناية تعد كناية عن موصوف ولعل اللّون الأسود غير المباشر واللون الأسود المباشر أعطى هنا بعداً إيجابياً للموصوف ألا وهي (السفينة) فلفظ (دهم الركاب) يرتبط بدهم الخيل، كناية عن السرعة التي تلازم الخيل أثناء الجري في القافلة والمعارك ولعل طبيعة المعنى في النص الشعري التي أرادها الشاعر للصورة الكنائية قائمة على اللّون الأسود بالمعنى الإيجابي فاستطاع الشاعر أن يوظف توظيفاً دلالياً عميقاً معبراً عن السفية ومنتقلاً إلى لفظ الزنجية فهو يرسم باللون عالماً يسيطر فيه اللّون الأسود فتفشي هذ اللّون ليشكل في بيئتة الشاعر قصدية الأصرار اللوني على أن هذا السواد يؤطر هذه الصورة الشعرية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بما كان يعمل به سابقاً بعمله وهو صيد الأسماك، فهي أشياء كان لابد للسفينة أن تصادفه في رحلته الشعرية، حتى ينعكس آثار ذلك فإنه يوظف اللّون توظيفاً دلالياً كنائياً قائماً على الصورة اللونية.

---

(1) دلائل الاعجاز / 52.
(2) الأُسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، عبد الحميد ناجي / 234 .
(3) الصورة الفنية في شعر أبي تمام / 162.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 356.

وبعدها ينتقل الشاعر ليعطي لها مثالاً آخر في قوله (كالحية السوداء) عبر اداة التشبيه الكاف التي من شأنها تقريب الصورة أي يقارب بين صورة انسياب تلك السفينة السوداء بسرعة الحية عندما تكون مسرعة على الرمل، وهي كناية سرعة الحية فوق الرمال تاركة وراءها أثر السرعة الذي يتحدد بقوله (أثر انسياب) وبهذا تشكلت الصورة الكنائية من " نمط متداخل ضمن علاقات متشابكة – مترابطة مع صور يستخرج منها معنى كنائي لوني يكتسب بعداً قائماً على الإيحاء، يستشف منه المعنى المتاوري بتفاعل مزدوج وأوآصر قوية تتيح للصورة الكنائية اللونية آفاقاً تصويريةً متسعةً تتحقق عبر الامتزاج الذي ينتج عن تراكم الصور وتداخلها "[1].

ويصور لنا في لوحة أُخرى تتضمن اللّون الأسود ولاسيما أن اللّون الأسود في شعر الشاعر حظي بالمرتبة الثالثة من بين بقية الألوان الأساسية فنرى السَّري الرَّفاء بقوله:[2] (بحر السريع)

فـــزُرْ بِنَـــا سَـــوْدَاءَ مَصـــفُودَةً ... فـــي غَمْـــرَةِ المـــاءِ بأصـــفَادِها
كأنَّهـــا زِنجيَّـــةٌ واصَـــلَتْ ... حَنِينَهـــا مـــن ضِـــيْقِ أقيادِهـــا
إذا نَضَـا الصُّـبحُ سَـوادَ الـدُّجا ... لـم يَـنْضُ عنهـا سُـودَ أبرادِهـا
طريـــقُ مَـــنْ حاوَلَهـــا لُجَّـــةٌ ... تُقْطَـــعُ فـــي أحْشَـــاءِ أولادِهـــا

فالكناية عن موصوف تتحدد عبر الألفاظ الدالة على اللّون الذي هو مركز النص الشعري ألا وهو اللّون الأسود الذي طغى على الصورة الشعرية الدائرة في إطار الكلام عن الموصوف (السفينة) فالسوداء المصفودة كناية عن السفينة السوداء والزنجية كناية عن اللّون الأسود، فضلاً عن استدعاء لفظة الزنج؛ لأنه مخصوص بحب الطرب والحرية فقال "بعضهم إنه والله لأطرب من الزنجي عاشق سكران"[3] وهنا نجد السَّري الرَّفاء يشكل صورة الزنجية بما يلائم تصميم القصيدة والشعور الذي يريد أن يحيله إلى المتلقي، فالزنجي عنده حنق غاضب مستفز (مستعر) ويصف هذه الحالة من فورة الغيظ في شدقيه، والزنوج معروفون بضخامة المشافر واتساع الأشداق، وكذلك سرعة الأنفعال والمبالغة في التعبير عنه وسرعة الغضب تعود إلى أصل واحد هو الاستجابة الحادة للانفعال[4]. فاتضحت الكناية وأسهمت في سبر أغوار النص عبر استدعاء لفظ الزنج الدال على اللّون الأسود غير المباشر، فجعلت تجربة الشاعر تجربة المتلقي، فضلاً عن صيغة الأمر في بداية القصيدة التي تدل على دعوة من الشاعر إلى التأمل في تلك السفينة التي تخيلها على صورة

(1) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي (رسالة) /56.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 109/2.
(3) مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث، أ. د. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، ع 23، لسنة 2003، ص26.
(4) ينظر: م. ن / 26.

زنجية عبر الفعل (زر) كي يأمل الوصول إلى نفس القاريء حتى يدرك علاقات التلازم بين الموصوف وما وصف به ومن ثم يؤدي إلى فهم الصورة التي مثلها خيال الشاعر.

لذا عبر الشاعر عن لوحة وصف السفينة بالألوان، ووصف السفينة هو وصف لحالة الشاعر طالما تعايش "كونه امتاز بالتغني في وصف الغدران والجداول والأنهار، وهي صفة بارزة في شعره قل أن نجدها في شعر من عاصره، وليس بغريب من شاعر عاش أيام صباه، بصيد الأسماك بالشباك أن يعشق الماء ويتغنى به ويصفه ويصف كل ما يمت إلى الماء بصلة"[1]. وإذا كان قد صرح باللون في البيت الأول عبر لفظ (سوداء) فانه في البيت الثاني عبر عن اللّون الأسود من خلال قوله (زنجية) وهو المقصود به السواد، فيبدو أن اختيار توظيف اللّون الأسود سواء أكان بطريقة مباشرة أم غير مباشرة لانه يملك بعداً يتعلق بالموقف الذي استدعى وعي الشاعر كي يدلي بدلو قصيدته فرأينا الموقف كان ملائماً مع السَّري الرَّفاء في قول قصيدته، فاللّون أثار لدى الشاعر تلك "الذكريات مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللّون الذي قد يستمده من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية"[2] ونجده في لوحة أخرى يؤكد المنوال نفسه إذ يقول:[3] (بحر المتقارب)

وسَـــــوداءَ آبِقَـــــةٍ قُيِّـــــدَتْ ... فَمِـــنْ كـــلِّ وَجـــهٍ لهـــا حَائِـــلُ
توسَّـــطَتِ البَحْـــرَ حَتَّـــى نَـــأَى ... عَلَـــى مَـــن أَقَـــامَ بهـــا السَّـــاحِلُ
وَحنَّـــتْ إلـــى البَـــرّ مُشْـــتَاقَةً ... إليـــهِ كَمَـــا حنَّـــتِ الثَّاكِـــلُ
ودَارَ لَهَـــا فَلَـــكٌ خـــارِجٌ ... يَـــدُورُ بِـــهِ فَلَـــكٌ داخِـــلُ
فسُـــكَّانُها الـــدَّهرَ مِـــن نَقعِهـــا ... شَـــبَابٌ و شَـــيبُهمُ شَـــامِلُ
إذا رامَهَـــا فَـــارِسٌ نالَهـــا ... وَيعْجِـــزُ عـــن نَيلِهـــا الـــرَّاحِلُ

فالكناية تتحدد بالموصوف ولاسيما في البيت الأول من القصيدة توصف (بسوداء آبقة قُيدت) فللون السواد بعد كنائي، وهو كناية عن التمييز بين الأنواع، وعليه فسياق البيت الشعري يوحي بأن اللّون الأسود بالاستخدام المباشر التصريحي ليحمل البعد الإيجابي في هذا السياق؛ لأن السياق يحدد إيحاء دلالة اللّون، فاللّون في كل مرة حافل بدلالة تختلف عن الدلالة التي يحملها اللّون الأسود، وهذا هو انزياح عن الدلالة الثابتة للّون، فيمكن القول إنه لا توجد دلالة ثابتة إلّا في بعض الأحيان، فاستطاع الشاعر أن يوظف اللّون في معنى آخر، بحكم طبيعة السياق، لذا تنوعت

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 550
(2) الصورة الشعرية واستحياء الألوان / 35
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 550/2

دلالة اللّون تنوعاً خاصاً من خلال اتصاله بمعان جعلت من اللّون ذا قيمة معينة مكتسبة، وبهذا يكون البعد الكنائي الحسي للّون إذ أضفى على النص جمالية خاصة استخلصت بدلالة مغايرة للسائد المألوف، فضلاً عن حنينها مشبهاً إياها (بالثاكل) المرأة التي تتألم وتتشوق إلى من فارقها فبذلك يضفي شيئاً حسياً متلازماً مع الصفة الإنسانية؛ ليجعل من النص جمالية لها تأثير في وقع النفس الإنسانية، ومن ثم يمكن تحقيق متعة، ولذة النص الشعري يحس بها فقط من يقرأ النص قراءة معمقة كي يشغل القاريء بتلك القيمة الجمالية التي أرادها الشاعر عبر عنصر اللّون الجمالي الحسي. ويطالعنا في صورة لونية كنائية أُخرى يصف فيها السمك، إذ يقول السرَّي الرَّفاء: [1] (بحر الرجز)

أبيضَ مِثْلِ الفِضَّةِ البيضَاءِ أو كَذِراعِ الكَاعِبِ الحَسْناءِ
فَحَازَ إذ خَاطَرَ بالحَوْبَاءِ سَعادَةَ الجَدِ من الشَّقاءِ

فالتصوير اللوني الكنائي يتحقق باللون الأبيض المكنى به عن الموصوف وهو (السمك) فعنصر اللّون يسهم بدور بارز وتدخل واضح في تشكيل صورة السمك في أبيض كبياض الفضة لكون الفضة في البيت الشعري إحدى الوسائل اللونية التي اتخذها الشاعر، ليدلل ويشير بها إلى البياض لكونها توحي بالملاسة والصفاء والجمال، لذا فإن إضفاء البياض على السمك نابع من نفسية الشاعر، إذ كان صياداً للسمك في يوم من الأيام الغابرة فلم يعد السمك مجرداً للأكل، وإنما اكتسب بعداً وجانباً شعرياً، فبهذا يكون اللّون الأبيض ليس فقط لوناً بل امتلأ بدلالة الصفاء والنقاء والملاسة والإشراق والوضوح والطراوة ؛لأن الارتباطات اللونية ترتبط أحيانا بذكريات وأحداث ومواقف خاصة فتحقق ذلك التوظيف اللوني عبر البعد الكنائي للّون، وما كان ليتحقق لولا تدخل الكنائية على النص الشعري، وبالتالي حققت المتعة والذة لدى المتلقي في قراءة النص الشعري بشكلٍ أو بآخر.

ويطالعنا الشاعر باللون الأسود في سياق صورة كنائية التي تستمد من حقيقة واقعية ولاسيما وصفه للقدر إذ يقول: [2] (مُخَلَّع البسيط)

سَوداءُ لم تَنتَسِبْ لِحَامِ و لم تَرِمْ سَاحَةَ الكِرامِ
كأنَّما تَحتَها ثَلاثٌ مُقترِباتٌ من الحِمَامِ
يَلعبُ في جِسمِها لَهيبٌ لِعْبَ سَنا البَرقِ في الظّلامِ
لها كَلامٌ إذا تَناهَت غَيرُ فَصيحٍ مِنْ الكَلامِ
و هي و إن لم تَذُق طَعاماً مَملُوءةُ البَطنِ مِنْ طَعَامِ
لم يَخْلُ من رِفْدِها نَدِيمي يَوْمَ خُمارٍ و لا نِدَامِ

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 274.
(2) المصدر نفسه 654/2

لهـــا دُخَـــانٌ تَضِـــلُّ فِيـــهِ عَجَاجَـــةُ الجَحفَـــلِ اللّهَـــامِ

يضفي اللّون الأسود على الصورة الكنائية التي تتحدد في قوله (سوداء) تصريحاً وإيحاءً لصورة القِدْر ولما يحمل هذا اللّون من بعد إيجابي، وقد توشجت الألفاظ في البيت الشعري لإبراز الصورة اللونية القائمة التي لونت اللوحة، وهذا اللّون ينسجم مع توظيف الشاعر، فللألوان قيمة في النص الشعري "فألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب، وحركة في المشاعر إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"[1]. فالشاعر يرسم القدر بصورة كنائية، إذ يجزم بأنها لم تنتسب لحام، فهي سوداء واللون الأسود هنا لون إيجابي ينسجم مع الصفات الأخرى التي منحها الشاعر للقدر، وبذلك استعان باللون في تصوير عما يجول في فكره من صور وأخيلة يصوغها على تلك الهيئة، كما لاحظنا في الأبيات المذكورة آنفاً، وهي توحي بخيال خصب وقوة ملاحظة تدل على مدى قدرة الشاعر وحذقة في التصوير[2]. فهو من خلال الصورة الكنائية القائمة على اللّون استطاع أن يرسم لوحة بلغة منظورة، واهمية أي شاعر قديماً كان أم حديثاً تكمن بمقدار ما يضيفه في نتاجه الشعري من الصور الجديدة المبتكرة غير المسبوقة، وغير المكررة التي تضاف إلى عالم الإبداع الشعري، كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويري[3] وفي لوحة تصويرية أُخرى يقول الشاعر السَّري الرَّفاء في مقطوعته يصف النار والكانون: [4] (بحر السريع)

حَمـراءُ لـم تَكـذِبْ ولـم تَصـدُقِ لهـــا لِســـانٌ قَـــطّ لـــم يَنْطِـــقِ
يَفْرَقُهـــا العَـــالَمُ لكنَّهـــا قَـــطّ مـــن العَـــالَمِ لـــم تَفْـــرَقِ
تُزهِـــرُ فـــي ذي أربَـــعٍ مُقْعَـــدٍ كالشَّـــمْس ِإذ تُزْهِـــرُ فـــي المشْـــرِقِ
تَـــرى بـــه الجَمْـــرَ إذا مـــا صَـــفَا يُشـــرِقُ مِثـــلَ الـــذّهَبِ المُشْـــرِقِ
جَمرتُـــهُ تُشـــرِقُ مـــن عَبْرَتـــي وحَـــرُّهُ مـــن قلبـــيَ المُقْلِـــقِ

يجعل الشاعر من الكناية عن موصوف متمثل (بالنَّار) إذ كنى باللون الأحمر عنها؛ لأنها صاحبة الدفء والحرارة فاصبحت تزهر؛ لأن لها مكانة في العالم بشكل مميز، فحظيت بتلك المكانة كونها فاكهة الشتاء، ومؤدبة طعام، مما جعل الشاعر يتغنى بخصائصها، وقد خصها من البداية قوله (حمراء) تعظيماً واهتماماً وإبرازاً لأهميتها العظمى وقيمتها المثلى، فأي الألوان يتناسب وينسجم مع إشراق الشمس

(1) الصورة الشعرية والرمز اللوني: 27.
(2) ينظر: الصورة البيانية في شعر السَّري الرَّفاء، (رسالة) /118 .
(3) شعرية اللّون قراءة في كائنات مملكة الليل(بحث)/ 319.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 509/2.

غير اللّون الأحمر، فهو لون الدفء والحنان، لذا ارتبطت الحمرة بدلالة نارية وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن الأحمر من الألوان الساخنة " فقد اصطلح الناس من قديم الأزل على أن اللّون الأحمر والبرتقالي والأصفر ألوان ساخنة؛ لأنها قرينة من وهج الشمس واشعتها، وهي أيضاً تشبه ألوان النَّار والحرارة " [1]. لذا رأينا الشاعر الذي أراد أن يسمو بناره إلى مصاف إشراق الشمس، إذ يقف أمام حمرتها لكنها لا تنطق فهي مشرقة وزاهرة وجمرها كالذهب إذ تزيد بهجة وألقاً، وهذا ناشيء من طبيعة البيئة التي تأثر بها الشاعر؛ لأنه ابن بيئته، ومن ثم يؤدي التصوير الكنائي القائم على الألوان دوراً بارزاً ليكون المعنى مؤثراً في الحس والنفس وليحقق بذلك الاستجابة النفسية التي يريدها الشاعر، كي يؤثر في المتلقي بصورة مباشرة وغير مباشرة من خلال التعبير الكنائي القائم على الألوان.

ويقول الشاعر السَّري الرَّفاء في وصف البراغيث إذ يكسبها خصوبة لونية مهمة جداً فيقول:[2] (بحر الرجز)

أرّقَ جَفني حَبَشٌ وَنُوبُ ... فبَاتَ والغُمضُ به غَريبُ
عَساكِرُ تَقْدَمُ أو تَغيبُ ... أيامُها نَوائِبُ تَنوبُ
أقولُ والصَبرُ بهم مَغْلُوبُ ... واللَّونُ في لَونهمُ غِربيبُ
ضَاعَ دَمٌ بينكُمُ مَشْرُوبُ ... وضَعُفَ الطالِبُ والمطلوبُ

إن الإشارة الكنائية للّون غير المباشر تتحدد في قول الشاعر (حبش، نوب) فالحبش ونوب هما جيل من السودان، إذاً يدلان على أنهما لونين أسودين فكنى بهما عن اللّون الأسود، إذ ركز الشاعر على اللّون ولاسيما في قوله:(واللون في لونهم غريب) لما له من دلالات نفسية في نطاق الجو العام القصيدة المعبرة عن حال الألم (أرق جفني) في أثناء الليل، والأسى الذي يعانيه من شدة ما يلاقيه من عساكر الجند من البراغيث (حبش، نوب) سحنة نفسية تنبئ عن قلق نفسي من هذا اللّون الرامز إلى الخطر، ولم توضع كلمة اللّون لمجرد التتمة اللغوية أو التصوير الواقعي لما عايشه الشاعر بل بغية استغلال تجليات اللّون الأسود في تكثيف الدلالة الكنائية الموحية بحال الصراع والانفعال، مما ترسب في الذهن من خواطر متصلة بالسياق[3]. "بعدها يتم استدعاء الآية القرآنية المتحققة في قوله تعالى: ﴿ وَإِن يَسْلُبْهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيْـًٔا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ۚ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلْمَطْلُوبُ ﴾ [4]. إن الشاعر استقى البعد

(1) الإضاءة المسرحية / 80.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 445 .
(3) ينظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، عبد القادر عبو / 117.
(4) سورة الحج، الآية / 73 .

الكنائي عبر اللّون الأسود ثم باللون الأحمر عبر لفظ الدم الدال على القتل والشدة والأرق فالسياق الذي أورده الشاعر عبر عنصر الأفعال (أرق، تقدم،ضاع، أقول) إلى ما فيها من صور حركية في لوحة فنية يجمع الشاعر بين الأفعال الماضية والافعال المضارعة التي تزخر بالحركة الممزوجة بالصورة الفنية، حيث يصور الشاعر نفسه أمام عساكر البراغيث وما تتركه من أثر بينها وبينه ومن قتال يحدث في قتلها لكن العدد كثير تجوب وتغيب حتى يصبح دمه قد ضاع فبهذا نرى الحركة القائمة تكون متوافقة مع سياق اللّون الأسود التي رسمها الشاعر عبر كنايته عن الموصوف.

ثم يتحدث الشاعر في البيت الرابع بالكناية باللون غير المباشر عبر لفظ (الدم) وهنا كناية عن الالم والشدة لما يتناسب هذا اللّون مع طبيعة السياق الشعري، ففي كل من اللّون الأسود واللون الأحمر غير المباشرين إشارة كنائية مكثفة، ويطالعنا الشاعر في كناية لونية أُخرى في وصف البرق إذ يقول:[1] (بحر الوافر)

يَبيتُ البرقُ يُذكِرُني خِياماً ضُرِبنَ بها على كَرَمٍ وخِيمِ
وساجيةِ الظِّلالِ مُقرَّطَاتٍ ظُروفَ الرّاحِ مِن زنجٍ وَرُومِ

يصف الشاعر هنا منظر البرق في وسط الظلام على سبيل التشبيه فينظر إلى الخيام جاعلاً لها ألواناً كألوان الكروم السوداء والبيضاء المشوبة بالحمرة وهو بهذا أملى عليه روح الفنان في صورة نفسية كنى بها عن اللّون الأسود غير المباشر قاصداً به (الزنج) ومنتقلاً بعدها إلى الكناية باللون الأبيض غير المباشر قاصداً به (الروم) وكأنه يرسم مفارقة تصويرية بين اللّون ودلالته، جاعلاً من اللّون الأسود والأبيض صورة لونية لما يحمله اللّون من دلالات، وبالتالي يصبح الأثنان متضادين، لذا فإن هذه الصورة الكنائية القائمة على تجاور الأسود والأبيض قد أصبحت أنموذجاً للجمال يشبهون به كل جميل، إنها انعكاس للذوق العربي وحبه للألوان الواضحة المتباينة التي يستمدها من طبيعة بلاده [2].

إن سر عبقرية اللّون عند الشاعر يأتي من إحساسه الراقي بألوان الطبيعة ممثلة في الكروم، فالعربي ينظر إلى اللّون عبر ما تقدمه الطبيعة أي رؤيته الخاصة، مميزة بحس دقيق وتصوير محلق يمكن أن يؤثر في القارئ بصورة مباشرة وغير مباشرة.

ونجد السَّري الرَّفاء يستعمل اللّون في الكناية عن صفة مثلما جاءت الكناية عن موصوف في رسم صور قائمة على اللّون.

والكناية عن صفة يقصد بها الصفة المعنوية كالكرم والشجاعة والحلم والغنى، والجمال لا النعت المعروف في علم النحو، وفي هذا النوع من الكناية يذكر

---

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 661/2.
(2) ينظر: صورة اللّون في الشعر الأندلسي / 44.

الموصوف وتستر الصفة، مع أنها هي المقصودة والموصوف هو الملزوم الذي تلزم عنه الصفة أو تلازمه ومنه تنتقل إليها[1].

لذا فبعد الاستقراء لديوان الشاعر لاحظنا وجود هذا النوع الكنائي اللوني وهي الكناية عن صفة قائمة على اللّون بالدرجة الأساس سواء أكان اللّون مباشراً أم غير مباشر، ولاسيما في القصائد التي تعتمد جانب المدح، وكيف لا وقد كثرت في ذلك العصر قصائد المدح بسبب الحروب والفتن الدائرة آنذاك فلابد من رفع قيمة الممدوح وإثارة شجاعته ضد أعدائه حتى يكون بمثابة العامل القوي لإبراز صفة شخصية الممدوح إذ يأتي اللّون الأحمر غير المباشر فيقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الكامل)

مُتَجـرّدٌ للخَطْـبِ عـرَّاضُ القَنَـا فالمَشْـرَفيّةُ مـن مَشِـيدِ بنائِـهِ
والـرَّومُ تَعلـمُ أنَّ تـاجَ زَعيمِهـا مُلقـىً بحـدِّ السَّـيفِ يـومَ لِقائِـهِ
لمّـا حَمَـاهُ القُـرُّ سَـفْكَ دِمـائِهم أضْـحَىَ يَعُـدُّ القُـرَّ مـن أعدَائِـهِ

إذ يوظف الشاعر الصورة الكنائية اللونية للمعركة التي قاسى فيها الأعداء في وقت البرد، ولا يأبى إلا أن ينتقم من أعدائه أشد انتقام فالكناية تتمثل في قوله (لما حماه القُر سفك دمائهم) وهنا يتحدد اللّون بصورة غير مباشرة عبر لفظ سفك دمائهم كناية عن قوة الممدوح وشجاعته، وعدم إهابه من مواجهتهم في أثناء البرد القارص، لابل وعدّ البرد من أعدائه فوظف الشاعر لفظ (دمائهم) كناية عن القتل، وينعكس هذا اللّون الأحمر هنا بالتشفي من الأعداء، فممدوح الشاعر لا يأبى البرد فهو يسفك الدماء ولا يقف أمامه عائق البرد، إذ تصبح دماؤهم علامة بارزة على الانتقام له؛ لأن الدم هنا علامة من علامات الموت والقتل، فجاء اللفظ ضمن هذا السياق في الحديث عن الشجاعة والإباء والبطولة، وبالتالي يعكس هذا اللّون من خلال السياق الكنائي القائم على الصورة الكنائية (سفك دمائهم) توتراً لا على صعيد الرؤية الشعرية فقط بل يتعدى ذلك إلى انعكاس دلالة اللّون نفسه بالعبارة الكناية التي يمثل اللّون نظامها ومركزها الأساس لتحمل دلالة إيحائية قوية تؤثر في الأسماع وبشكل مباشر وغير مباشر وذلك لكون الألوان" لها القدرة على إحداث تأثيرات نفسية في الإنسان، ولديها الكشف عن شخصية الإنسان لما لكل منها من ارتباط بمفهومات معينة ولما يملكه من دلالات وايحاءات خاصة"[3].

ويتحدد حضور الكناية اللونية ولاسيما كناية عن صفة في لوحة أُخرى يصف بها ممدوحه إذ يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الطويل)

ومَجْـرٍ تَـرُدُّ الخيـلُ رأدَ ضَـحَائِهِ بإرهَاجِهـا قِطْعـاً مِـنَ اللّيـلِ غَيهَبـا

(1) ينظر: المجاز المرسل والكناية، (الإبعاد المعرفية والجمالية)، يوسف أبو العدوس / 165.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 279.
(3) اللغة واللون / 228
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 316

كـــأنَّ سُـــيوفَ الهِنـــدِ بَـــينَ رِماحِـــهِ جَـــداوِلُ فـــي غـــابٍ سَـــمَا فَتَأَشَّـــبا
تَضَـايقَ حتَّـى لـوجَرَى المَـاءُ فوقَـه حَمـــاهُ ازدِحـــامُ البِـــيضِ أن يَتَسَـــرَّبا

لقد استطاع الشاعر أن يوظف الكناية باللون غير المباشر وهو (قطعاً من الليل غيهبا) أي كناية عن كثرة الجيش وكثافته وهذا ما يطلق عليه بالكثافة اللونية وفيها هذا استدعاء واقتباس من قوله تعالى﴿كَأَنَّمَآ أُغۡشِيَتۡ وُجُوهُهُمۡ قِطَعٗا مِّنَ ٱلَّيۡلِ مُظۡلِمًاۚ﴾[1].

ولعل توظيف الشاعر لهذه الآية جاء في إطار دلالتها القرآنية، إذ يستحضر المتلقي جزاء الكافرين وعقابهم من اسوداد وجوههم يوم القيامة، لكنه أسود الآن في أرض المعركة التي هي مسرح لقتلهم، فاللّون الأسود في الآية القرآنية دال على اسوداد وجوه الكافرين بسبب الهم والحزن الذي أصابهم، فهو بذلك استطاع أن يقارن وجوه الكافرين يوم القيامة بكثرة ارهاج خيل ممدوحه؛ لأن أعداءه أرهبهم كثرة خيل فرسانه، مما حدا به أن يمثل لهم رهج خيوله بالليل مبهماً، وكأنه يعمل مقارنة ما بين الجانبين قائمة على اللّون بشكل اساس.

أما في البيت الثالث فهو يكنى باللون الأبيض عن كثرة فرسانه ومدى بسالة شجاعتهم بكثرة ازدحام السيوف بأرض المعركة ويصور بأن الماء لو كان فوقها لكان ازدحام السيوف في تلاحم يمنع تسرب الماء، وهذا تصوير كنائي قائم على اللّون الأبيض المتمثل بالسيوف البيض، وبذلك تظهر العطاءات اللونية من خلال المقابلة بين ارهاج الكثرة الناشئ عن السواد العظيم لكثرته، وبياض السيوف أيضاً كناية عن الكثرة بصورة مبتكرة بديعة تعد من النوادر والفرائد التي لا نكاد نجدها إلا عند فحول الشعراء، وهذا ما توعد الشاعر به أعداءه وأجاد في تشبيهه الذي عززه ببعد خيالي رائع، إذ ألمَّ المعركة صرامة، بل أشار إلى أداة من أدواتها (البيض) مشبهاً اياها بجداول وسط غابة وهذا يكون صدى اللّون الأبيض المباشر في الشطر الأخير، الذي أفصح عن أثره الفاعل في الأعداء، وكأنَّ اللّون مر بمرحلة تنامي مع الحدث، حتى انتهت دلالته في القول الفصل، لاحقاق الحق في حروب قومه، فاختيار اللّون الأبيض للسيوف لم يكن اعتباطاً بل كناية عن تلك الكثرة؛ لأن الرؤية اللونية كانت نابعة من صميم الغرض الشعري الذي أراده وليس لذات السيف[2]. فضلاً عن اقتراح عنصر اللّون مع الحركة للأفعال التي وردت في الأبيات الشعرية (ترد، تضايق، حرى، حماه) مما يمنح النص حركة لونية متوافقة مع سياق النص الشعري، وبهذا يكون اللّون الأبيض في ارتباطه بالممدوح يشكل بعداً إيجابياً كون الممدوح هو المعني بذلك.

---

(1) سورة يونس، الآية / 27.
(2) ينظر اللّون في شعر الهذليين (رسالة) / 98.

ويأتي اللونان الأسود والأبيض في وصف جيش ممدوحه وشجاعته وقدرته الباسلة فيقول السَّري الرّفاء: [1] (بحر المتقارب)

وَكَـــم قَـــدْ وَطِئْـــتَ ديـــارَ العِـــدا على الـرَّغْمِ مِـنْهم فَجُسـتَ الـدِّيارا
بِخِيـــلٍ تَمُـــدُّ عليهـــا الـــدُّجَا وبِـــيضٍ تَـــرُدُّ عليهـــا النّهَـــارا

أرى في النص تشبيه بليغ مقرون بالكناية، إذ شبه الخيل في كثرتها كالليل الذي يغشى النهار فلا يرى شيئاً ووجه الشبه بين الخيل والليل، والظلام الذي حصل للعدو بسبب الخيل التي وطئتهم فلا يكاد يرى نوراً، فخيول الممدوح التي تمتد عليها الدُّجا كناية عن المبالغة في كثرتها وقوتها أصبحت ظلمة الليل، أما السيوف البيضاء تعكس ضوء النهار كناية عن كثرتها وسعتها فأصبح الليل نهاراً فالشاعر عمد إلى استخدام اللّون مرتين، مرة بصورة الكناية باللون غير المباشر الأسود، ومرة بصورة الكناية باللون المباشر الأبيض، ولهذا يتحدث عن "جيش ممدوحه معتمداً في ذلك على اللّون، وهو يعني في الوقت نفسه المبالغة والغلو والقدرة الفائقة؛ لأن اللّون الأسود ضمن هذا السياق يحمل بعداً إيجابياً، فضلاً عن اللّون الأبيض لذا استطاع الشاعر أن يجعل اللّون مركز الصورة الكنائية؛ وذلك لوضعه ضمن سياق الحسبة التي تحمل في طياتها دلالة إيحائية تتجلى من خلالها درجة شعرية النص عبر انسجام اللونين المتضادين؛ لأن في تضادهما يؤدي إلى التوازن إذ يستعمل كل من المتضادين الآخر ويوضع إلى جانبه، وأن اللونين المتضادين يقوي كل منهما الآخر عن طريق ابراز التباين[2]. ومن كناياته عن الصفة التي استعمل فيها اللّون الأبيض، والتي أتى فيها اللّون في إطار الشجاعة والكرم.

وتأتي في السياق نفسه كنايات أخرى وهذا دليل واضح على أن الشاعر يعطي للممدوح كمًّا من الشعر فيقول:[3] (بحر الطويل)

رَأينـــاهُ يـــومَ الجُـــودِ أزْهَـــر واضِـــحاً وَيـــومَ قِـــراعِ البِـــيضِ أبـــيضَ مِقْضَـــبا
فَخِلنـــاهُ فـــي بَـــذْلِ الأَلُـــوفِ قَبيصَـــةً وخِلنـــاه فـــي سَـــلِّ الْسـيُوفِ المُهَلّبَـــا
مُلُـــوكٌ إذا الأيـــامُ رامَـــت زِحـــامَهُم حَسِـــبتَهُمُ الأيـــامَ صَـــدْرَاً ومَنكِبـــا

يتخذ الشاعر البيت الأول بداية للكلام عن الممدوح في قصيدته ويختار أن تكون صفة الجود (بأزهر) وهي كناية عن موصوف وهو وجه ممدوحه؛ لأن الوجه مركز السيادة في الصورة مهما كانت طبيعته، وهو النواة التي تبنى حولها الصورة، وليس من المستحب إطلاقاً أن يكون بها مركزان يتصارعان في لفت النظر إليها،

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 186/2.
(2) ينظر: اللغة واللون / 138.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 315.

ففي " ذلك ما يعمل على تقسيم مشاعر الرائي، وزوغان العين في مجالات بصرية متعددة، وتبعاً لذلك تتحطم وحدة العمل الفني"[1].

فالأزهر" من الرجال هو الأبيض العتيق النير الحسن "[2] فيبدو أن اللّون الأبيض الذي تمثل في البيت الشعري استغنى به الشاعر بالصفة عن الموصوف فلم يذكر اسم الممدوح، وإنما عمد إلى ذكر صفته التي تتسم بالبياض الدال على النقاء والإشراق فكان البياض هنا ليس لوناً آنياً، وإنما هو دائم تنشر به طبيعة الممدوح وهيئته أكثر مما تعكس صورته، لذا فإن الجانب الجمالي الذي يحققه اللّون الأبيض هنا يوحي بأن اللّون لا يتوقف عند حدود دلالته الخاصة، وإنّما يمتزج مع الأشياء التي تجاوره حتى يمنحها من وهجه وألقه، وفوق كل ذلك يأتي بعجز البيت ليعطي صفة الممدوح الشجاعة في لفظ (أبيض مقضباً) وهنا كناية عن شجاعة الممدوح واستعان بالتشبيه ليؤكد معنى الصورة وترسيخها ولاسيما قوله في البيت الثاني بـ(قبيصة في كرمه) وشبهه بالمهلب في شجاعته كلها معانٍ تتوافق مع علامات اللّون الأبيض سماته الدالة على الانتصار والوضوح والإشراق والتألق بشكل يتلاءم مع طبيعة الممدوح ليرسم الشاعر صورة جمالية للممدوح قائمة على اللّون الأبيض في قمة هرم السياق النصي الشعري وبهذا استطاع الشاعر أن ينشر اللّون الأبيض في هذه اللوحة الكنائية وفقا لما تعارف عليه في الموروث الشعري، فهو دلالة جمالية متكاملة تقنع إحساس الشاعر في تشكيل الصورة المثالية لهذا الممدوح، وربما كان مرجع ذلك كله ما يحويه هذا اللّون من خواص الإبهار، فضلاً عما يضفيه من دلائل النقاء والطهر وعما يضيفه من دلائل العراقة والأصالة فهذه الأمور مجتمعة هيأت له طبيعة إشراقية باسلة تكمن بمعنى الشجاعة [3] ويصور لنا في لوحة كنائية أُخرى قائمة على اللّون فيقول السَّري الرَّفاء:[4] (بحر البسيط)

عـادَ الأميـرُ بـه خُضْـراً مكارِمُـه ... حُمْـراً صـوارِمُه بيضـاً مناقِبُـهُ
مؤَيَّـداً يتحـامى الـدَّهرُ صـولَتَه ... فلـيس يَلْقَـاه إلَّا وهـوَ هَائِبُـهُ
....
ونازِحـاً صَـهواتُ الخيـلِ مَنزِلُـه ... والبِـيضُ دونَ ذَوي القُربَـى أقارِبُـهُ
تـركتُهم بـينَ مصـبوغٍ تَرائِبُـه ... مـن الـدِّماءِ ومخضـوبٍ ذوائِبُـهُ

فالقصيدة فيها (المكارم خضر) و(الصوارم حمر) و(المناقب بيض) و(مصبوغ ترائبه) و (مخضوب ذوائبه) صور كنائية قائمة على اللّون توحي بقدرة الشاعر على

(1) التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض / 187.
(2) قاموس الألوان عند العرب / 11.
(3) ينظر شاعرية الألوان عند امرئ القيس(بحث) / 61.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 1 / 375.

التخيل من خلال لفظ (خُضراً مكارمه) كناية عن إحسان الممدوح إلى الناس واغداقهم بكرمه ونواله وعطائه لهم، وحمر الصوارم كناية عن شجاعة الممدوح وبسالته في المعركة ولاسيما عبر دلالة اللّون الأحمر الذي يمثل النَّار والانفعال والقوة والخطر والدم[1] وبذلك تأتي حمرة الصوارم لتستدعي دلالات الموت / السخرية / الشجاعة / ليفخر بممدوحه أمام أعدائه، ثم بعدها يأتي اللّون الأبيض كناية عن الانتصارات الباهرة التي حققها الممدوح لذا فإن الشاعر يجعل من اللّون الأبيض مرتكزاً لتشكيل لوحة مبهجة، وهو بهذا يرسم لوحة تترجم في المعركة من خلال الأفعال التي تدل على ذلك (عاد، يتماشى، يلقاه، تركتهم) فتضفي هذه الأفعال على الصورة الحيوية، فالأصفر يدل على الاستمرار والأحمر على الحركة والإثارة، والأبيض على الانتصار، وهكذا يتحدد التشكيل الفني في الصورة – كقضية نقدية – إذ تلتحم أطراف الصورة، وتصبح التشبيهات والاستعارات والكنايات المتحققة في النص وسائل تعين على فهم أحاسيس الشاعر وتحركاته التي يريد أن يظهرها للمتلقي بشكل واضح [2]. فضلاً عن اتضاح الطابع الجمالي للنص الشعري عبر صورته الكنائية ولاسيما في وضع المعنويات في صور المحسوسات[3] ويتحقق التصوير الكنائي أيضاً في البيت السادس بقوله (مصبوغ ترائبه من الدماء ومخضوب ذوائبه) كناية عن القتل فهو يأتيهم من كل مكان من جهة الأمام ومن الخلف فهو محيط بهم ومتمكن منهم، فمصبوغ ترائبه يدل على المقابلة في القتال، إذ إن الترائب يراد بها الصدر ومخضوب الذوائب كناية عن ضرب الرأس فينزل الدم ليخضب تلك الذوائب ، فالشاعر ينقل بهذه الدلالة أي دلالة الدم بحمرته عن صفته السلبية إلى صفته الايجابية (مخضوبة)؛ لأنَّه لفظ دال على التزيين الجمالي حتى يتحول إلى استلاب أرواح أعدائه مفتخراً بالممدوح، إذ هو الفارس الذي فعل تلك الفعلة الباسلة فـ " يدخل اللّون الأحمر – بدلالة الدم – عنصر فخر في اللوحة الشعرية ليدل على تفوق الشاعر وتمكنه من الحاق الهزيمة بعدوه"[4] فتوظيف اللّون الأحمر بصورة غير

(1) ينظر: علم عناصر الفن 1/ 135.
(2) ينظر: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي / 213.
(3) ينظر: التصوير البياني، حنفي محمد شرف / 239.
(4) تعبيرية اللّون في شعر عنترة بن شداد (بحث) / 379.

مباشرة عبر لفظ دال على اللّون هو جزء اساس في الصورة الشعرية، فتكثيف الشاعر للّون الأحمر يكشف عن مدى رغبته الجامحة طامحاً من ورائها التاكيد وولعه بهذا اللّون.

المبحث الرابع

جمالية اللّون في تشكيل الصورة الحسية

يتصل الشاعر ببيئته ومحيطه باستخدام حواسه، ليطلع ويتوقف على الأشياء بحاسة اللمس، وعلى الألوان والأشكال بالرؤية البصرية، وعلى استماع الأصوات بحاسة السمع، وعلى شم الروائح بحاسة الشم وعلى الأذواق المختلفة بحاسة الذوق، لذا لا يمكن الوصول إلى التأثير في المتلقي إلّا عن طريق تلك الحواس الخمس، ولهذا يعمد الشاعر إلى استثمار طاقاته الحسية، فيبدأ بتشكيل وسائل الصورة الشعرية بالاعتماد على تلك الحواس.

لذا وجدنا أن نقسم الصورة على وفق التقسيمات المنتظمة بحسب كل حاسة، وهذا ما يدعونا إلى أن نجعل المعطيات الحسية بمثابة المركز الأساس لخيال الشاعر كي يكون هرم الصورة المستوحاة فلا "نستطيع أن نفكر في المجرد والمعنوي أو نتخيلها إلا من خلال مدركات الحس المرتبطة بها بشكل أو بآخر"[1].

فالشاعر يؤطر صوراً بمدلولات حسية تعبر عن التجربة الشعورية بألفاظ تشكل المادة التي تبنى عليها الصورة؛ لأن الصورة تنتظم بالمؤثرات الحسية في نسيج داخلي بضوابط مركبة تحكم السيطرة على المعادلة الموضوعية بين الخارجي والداخلي باستثناء حالة من النحوية تمنح النص التآلف والانسجام بينهما في غياب التداخلات المنطقية للحواس[2]. وهذا ما يدعونا إلى "أن نؤمن باستقصاء موضوعات الصورة المفعمة بالانفعالات الداخلية للشاعر التي تحدث في المتلقي التأثير المطلوب المبتغى من إيجادها، فهي في حقيقتها " منبهات للانفعال، فالشعر يجعل من الألفاظ الحسية في ذاتها وسيلة إلى تنشيط الحواس، وإلهابها؛ لأن الشعر حينما يكون تقريرياً أو عقلياً صرفاً يكون عرضة للملل، إذ لا بد من أن يتضمن الشعور الذي يعتمد المحسوسات على فكرة معينة، لأن الأداء الحسي الذي يمثل هذا الشعر لا يمكن الوصول إليه بمجرد استعمال الكلمات الحسية المعتاد عليها"[3]. وإنما تبرز وتظهر

(1) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، جابر احمد عصفور / 198.
(2) ينظر: الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي، (رسالة) / 322.
(3) التفسير النفسي للادب / 70.

منه قدرة الشاعر في استثارة شيء في ذهن المتلقي من الإعجاب والدهشة وهو المتوقع منه.

لذا يمكن القول: إن الصورة تتكون في الشعر من جملة عناصر هي التي تجعل الصورة الحسية قريبة من المتلقي ومن بين تلك العناصر اللّون؛ لأنه من الوسائل الفنية المساعدة على عملية التواصل أو الاتصال، فاللّون يوضح المعنى ويقربه للمتلقي، كما يشكل حافزاً يلفت انتباه المتلقي ويثير اهتمامه ويحبب إليه الصورة المرسومة بالكلمات، فالألوان تزخر بالدلالات والإيحاءات والقيم التعبيرية.

لهذا يستشعرها الشاعر في تشكيل الصورة ويستعين بها في الوصول إلى هذا المتلقي، ومن ثم فإن الصورة الأدبية لا تخلو من اللّون من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة وغيرها من الألوان غير المباشرة بما توحي به بعض هذه الألفاظ من الرموز التي تدل على لون أو معنى فيه شبه اللّون[1]. وهذا ما يجعل الشاعر يرسم في خياله صورة تدخل فيها الوسائل الحسية مركز الصورة، حتى تعين على كشف الأبعاد والتأثيرات، ومن ثم ربطها أي ربط الصورة بالمشاعر وتشكيلاتها على وفق مفهوم عامل قوي في نجاح الصورة عبر صياغتها فنياً.

لذا وجدنا بأن الشاعر السَّري الرَّفاء هو أول من وضع يده على هذه الظاهرة في الشعر العربي أي ظاهرة صور الحواس الخمس من أشعار العرب في كتابه (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب) ليكون له السبق في التنبيه إليها بذكر مقطعات الغزل، وأبيات الشعر الشوارد التي تكون في المحافل أجدل، وعلى المسامع أدخل، وهذا ما ذكره الدكتور عبد الرحمن محمد الوصفي، إذ يؤكد بقوله: إنه لم يسمها أي لفظ الحواس باسمها[2].

وبهذا تأتي الصورة البصرية اللونية في مقدمة تقسيمات الصورة الحسية القائمة على اللّون باعتبارها "نتاجاً تتعاون فيه الحواس كلها والملكات كلها، وإنَّها بمثابة الإلهام الذي يأتي نتيجة قراءات الشاعر ومشاهداته وتأملاته ومعاناته إلى جانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره [3].

فمن إسهامات اللّون في تشكيل الصورة البصرية التي اعتمد عليها السَّري الرَّفاء في أغلب صوره الشعرية وربما قد كانت هي الأوسع والأشمل من بين بقية الصور الحسية الأُخرى؛ لأن العين الباصرة هي ملكة الإحساس الجمالي للأشياء، وهي المحيطة بما يبدي لها من رؤية جمالية قائمة على اللّون بالدرجة الأساس، ومن ثم الضوء، وربما الشكل والحجم، وغير ذلك، " وهذا يظهر جلياً في استعمالات

---

(1) ينظر: توظيف الحواس في تشكيل الصورة في الشعر الموجه للأطفال، العيد جلولي، الجزائر، مجلة الموقف العربي، ع 441، 64/2008.

(2) ينظر: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم / 21.

(3) ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد، عبدالفتاح صالح نافع / 99.

الشاعر للألوان، مما يدل على أنه كان متمكناً في عمله بفنية فائقة وله قدرة عالية على رسم لوحاته الشعرية بهذه الألوان فالشاعر كالرسام يستخدم هذه الأدوات، لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح إلّا بتوجيه منه، وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولاً وآخراً، أي إنَّ استخدام الألوان – أدوات الشاعر – لا يعني انسلاخ الشاعر من فكرته بل هي عملية اندماج واستيعاب للّون مع الفكرة ومزجها معاً لإنضاج الصورة الشعرية" [1] لذا يعد " اللّون بحد ذاته، من أكثر العناصر التشكيلية جذباً للحاسة البصرية؛ لأنه يتمتع بقوة التمظهر البصري أمام المتلقي أو في ذاكرته، ترشحه هذه الخاصية بأن يؤدي دوراً فاعلاً في تشكيل مواطن الجذب البصري في الصورة، المميزة بين شكل وآخر"[2].

لذا يرسم لنا السَّري الرَّفاء لوحة فنية رائعة من لوحات فكره ليستقطبها على لوحة الهلال إذ استمتع برؤيته فأراد أن يمتعنا فيقول السَّري الرَّفاء:[3] (بحر الوافر)

وقد سَلّتْ جُيوشُ الفِطْرِ فِيهِ ... على شَهْرِ الصِّيامِ سُيوفَ باسِ
وَلاحَ لنا الهِلالُ كشَطْرِ طَوْقٍ ... على لَبَّاتِ زَرْقاءِ اللِّبَاسِ

فهذا الهلال الذي تلذذ برؤيته الشاعر والناس آنذاك، يرسمه لنا في هذه اللوحة الفنية القائمة على تشكيل لونين متقابلين، لذلك أبصر الشاعر فيها هذين اللونين، إذ يستمتع ويتلذذ برؤيتهما، ولاسيما اللّون الأصفر غير المباشر، أي اللفظ الدال على اللّون عبر لفظ (كشطر طوق) أي كطوق مضيء، ومن ثم يأتي بلون أزرق قاصداً به السماء فهذه الصورة اللونية (اليومية) لا تتجاوز حاسة البصر؛ لأنه شبَّه الهلال بطوق مضيء على صفحة السماء، وكأنها فتاة حسناء قد لبست وتزينت بلباس أزرق اللّون، فالقصد من ذلك بالدرجة المثلى، هو إظهار صفات حبيبته في مخيلة فكره بشكل مجازي من خلال دلالة الفعل الماضي، مانحاً الصورة البصرية اللونية قابلية للحركة بين الظهور وجمال المنظر،" إنه إنماز بدقة الألفاظ المناسبة التي تسعفه في إيصال ما يريد وبصورة متناهية، إذ كان متوخياً الدقة في تحديد لونه، ومتمكناً من إظهار قدرة الألفاظ على استيعاب تجربته واستحضار مطلوب الصورة " [4]. فضلاً عن حرصه على أن يعطي الهلال والسماء ألوانهما الطبيعية الحقيقية المتمثلة باللون الأصفر واللون الأزرق غير المباشرين، وهذه قدرة عالية تحسب للشاعر؛ لأنه ارتكز على أن الحكم والفيصل هو سياق النص الشعري ليجلب تحقيق اللذة والمتعة في النص.

---

(1) الصورة الشعرية في الغزل العذري / 110.
(2) أثر الرسم في الشعر العراقي الحر، أحمد جار الله ياسين (أطروحة) / 71.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 327
(4) الصورة الشعرية في الغزل العذري / 111

وفي سياق آخر يأتي اللّون في تصوير لوحة حسية بصرية يتحدث فيها السَّري الرَّفاء عن ممدوحه إذ يقول: [1] (بحر الكامل)

قـد قلـتُ للأعـداءِ مَهْـلاً إنَّهـا نُـوَبٌ تَجلّـى الصُّـبحُ مـن ظُلُماتِهـا
قـالُوا: اشـتَكَى رَمَـداً حَمـى أجفانَـه سِـنَةَ الرُّقـادِ وغَـضَّ مـن لَحَظَاتِهـا
فـأجبتُهُم لـم تَرْمَـدِ العـينُ التـي تَحْمَـرُّ بأسـاً يَـوْمَ حَـرْبِ عُـدَاتِها
لكـنْ رأتْـهُ مُحارِبَـاً أموالَـه بِنَوالِـه فَجَـرَتْ علـى عادَاتِهـا

فالصورة اللونية هنا تبدو أقوى تمثيلاً للمعنى، وأنسب لمقتضى حال الممدوح وأوضح لذهن المتلقي، فالمشهد يرسم للممدوح بأنه عين ترمد، أي قد تعودت في احمرارها يوم الوغى طالما رأته أنه دوماً شجاعاً وكريماً في عطاياه، لكن اللّون الذي استعمله الشاعر هو اللّون الأحمر عبر لفظ (تحمر) وفيه دلالة على الاستمرار، أي استمرار العطايا والنوال والشجاعة، فالشاعر يلجأ وبطريقة معبرة إلى التشكيل الحسي عبر صور مرئية تحمل ألوانها الحقيقية، والتي تناولها بمباشرة واضحة؛ ليدلل على أن قيمتها اللونية الحقيقية ربما يمكن أن تكون في داخل تشكيل الصورة البصرية، وداخل أبعاد حسية لها مساس مباشر وحقيقي مع ما يتلذذ به المتلقي، وهذا الاستعال في التعامل مع اللّون حسب رأي (سيزان) الرسّام العالمي المشهور يجعل من اللّون أكثر عمقاً من غيره، ولاسيما قوله "عندما يكون اللّون على أكبر قدر ممكن من العمق يكون الشكل على أكبر قدر من الامتلاء أي أكبر قدر من الوضوح والمباشرة " [2]. فاللّون الأحمر بإيحاءاته المباشرة يسود سياق النص الشعري، إنه الشدة والقتل والشجاعة والبطولة، كما أراده الشاعر في ممدوحه، فاللّون الأحمر يشكل مع الألوان الموحية الأخرى ولاسيما اللّون الرمادي عبر لفظ (رمداً) أي لون الغبرة، أي من سواد متكسف كلون الرماد [3] إذ يشكل لوحة فنية رائعة فالنص رسمه الشاعر بالكلمات صورة بصرية قائمة على اللّون فكانت الحمرة مع السواد متناسقة ومنسجمة، تحمل بعداً إيجابياً، وبالتالي فإن توظيف الشاعر للّون لتثبيت حالة الفوز في كل وقت للممدوح حتى يجعل للمتلقي جانباً آخر يتصوره عبر عنصر اللّون؛ لأن اللّون عنصر من عناصر تثبيت الموضوع، أولاً ثم تحقيق إيحائية خاصة ومتميزة، تسهم في حيوية الصورة وتشكيلها وامتدادها.

ويستعمل اللّون الأحمر المباشر واللون الأسود غير المباشر في صورة بصرية أُخرى إذ يقول السَّري الرَّفاء:[4] (بحر الخفيف)

فَثَنَـى الأرضَ مِنْـهُ مُحْمَـرَّةَ الأرْ جَـاءِ والأفُـقَ حَالِـكَ الجِلبَـابِ

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 11/2
(2) الرسم كيف نتذوقه، فريدريك امالز، ترجمة، هادي الطائي / 191.
(3) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 106.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 357/1 .

آلُ حَمْـــدَانَ غُـــرَّةُ الكَـــرَمِ المَـــحْ ضِ وصَـــفوُ الصَـــريحِ مِنْـــهُ اللّبـــابِ

إن اللّون علامة تركيبية في آلية النسيج الجمالي للخطاب الشعري، يتجاوز الكشف والتلوين السطحي لمظاهر الأشياء إلى معرفة عميقة؛ كما عبَّر الرسام العالمي الشهير سيزان في مقولته: إن "الألوان كيانات معرفية عظيمة ذات أفكار حية"[1] فاستطاع السَّري الرَّفاء أن يصور لنا مدى قيمة اللّون المستعمل داخل اللوحة الشعرية وجماليتها على المستوى البصري للصورة داخل سياق النص الشعري المرتبط بقصدية، أراد أن ينقلها للمتلقي بصورة متميزة وجذابة عبر لفظ (محمرة) ولفظ (حالك جلباب) واللفظتان تدلان على المبالغة في شدة اللّون المستعمل، إذ يسهم التأثير في إنعاش لذة النص الشعري القائم على اللّون والتشخيص للأفق الحالك؛ لأن الصورة اللونية في النص لم تقف عند الظواهر الشكلية، فقط بل على أن "إدراك العالم المادي لا يقتصر على الأشكال والأبعاد، بل يمكن أن تدلنا أوصاف الأشياء على لونها بقدر ما تدلنا على هيئتها أو ملمسها"[2].

ومن خلال التوغل والتأمل في مدلول النص الشعري وجدنا أن اللوحة هنا تصور خيال الشاعر تجاه ممدوحه، كي يجعله بالصورة المؤثرة في العين، فالصورة في إطار السياق تعبر عن تشكيلية حية سار فيها اللّون الأحمر المباشر والأسود غير المباشر بقيمتيهما التعبيرية، وهذا التكون أعطى النص الشعري ما أعطاه من قيم جمالية و فنية أسهمت فيه شفافية الألوان[3]. فضلاً عن الفعل الماضي (فثنى) الدال على إبعاث جمالية تلك الصورة المشرقة للممدوح الذي أراد الشاعر أن يجعله في منظار المتلقي بهذه الصورة جاعلاً من توظيفه للّون وتثبيت حالة الإيجاب لدى المتلقي.

وأطَّر السَّري الرَّفاء صورة شمعة ليعبر عن مدى سعة خياله وولعه بالتصوير بصورة حسية بصرية لونية فيقول:[4] (بحر المنسرح)

وشَـــمعَةٍ فـــي يَـــدِ الغُـــلامِ حَكَـــتْ عُنْـــقَ ظَلَـــيمٍ بغَيـــرِ مِنْقَـــارِ
تَبكـــي إذا نَـــارُ شَـــوقِها اضـــطرَمَتْ بِـــدَمْعِ تِبـــرٍ مـــن الأسَـــى جَـــارِي

يعظم الشاعر الشمعة عبر استمعالها نكرة ومجرورة بحرف الجر المحذوف (رُبَّ) وقد دل على حذفه الواو والتقدير ورُبَّ وهو توظيف دلالي أكثر من نحوي، لتعظيم قيمة الشمعة؛ وذلك لإعجابه بها، حتى ينقل الإحساس لها، أما عن تشكيل اللّون فيتحدد عبر اللفظ الدال على اللّون ألا وهو (الأصفر) وهو الذهب، فأراد

(1) الفن الأدبي الحديث، الآن باونيس، ترجمة، فخري خليل / 214.
(2) حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ترجمة، فخري خليل / 57.
(3) ينظر: جماليات الصورة البصرية في القرآن الكريم، سلام حديد رسن المالكي، (أطروحة)/ 47.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 285.

السَّري الرَّفاء أن يصف تلك الشمعة بصورة بصرية قائمة على التشخيص بقوله: (تبكي)أو مشبهاً ذلك الدمع بالذهب إذ استعار لها الدمع، والدمع لونه معروف بالبياض، لذلك يكحل اللّون الصورة الجمالية الممنوحة لهذه الشمعة وكأنَّ العلاقة اللونية هنا هي علاقة دالة على صورة الشمعة؛ وذلك من خصائص الصورة البصرية إنَّها رمزية، وما العالم المرئي كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانةً وقيمةً نسبيةً[1]. لذلك فالتعبير باللون في المشهد التصويري وسيلة من وسائل التعبير الرمزي، لما لها من إيحاءات وإشارات خاصة "إذ إن الألوان، تتحقق عادة في الصورة، على شكل صفحات، تمثل رموزاً معينة"[2] ومن الطبيعي أن يبالغ الشاعر في هذا الوصف التصويري اعتماداً على الاختيار المتميز للصورة البصرية القائمة على اللّون غير المباشر، وبالتالي يُؤدي ذلك إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه، فيتيح للشاعر فرصة فنية يمكن أن يمتاز بها لاستعماله النشاط الخيالي الشعري الذي يستوعب فيه بشكلٍ أو بآخر الأحساس الجمالي ومتعة النظر، ومن ثم الانفعال والانسجام معه.

ويكاد الشاعر لا يخرج عن وصف رحاب الشام، صاحبة التراب الأخضر، فهو يختار اللّون الأخضر لما تمتاز به تلك الرّحاب، فيُقول:[3] (بحر الطويل)

تركتُ رِحَابَ الشَّامِ وهي أنيقةٌ تقولُ لِطُلاَّبِ المَكَارِمِ مَرْحَبا
مُدبَّجةَ الأقطارِ مُخضرَّةُ الثَرى مُصقَّلةَ الغُدرانِ مَوشيَّةَ الرُّبا

فاللّون الأخضر المتحقق واضح في اختياره وهو (مخضرة الثرى) وقد يكون الشاعر محباً للّون الأخضر كونه لون الطبيعة الخضراء الدال على الخصب و الرخاء حينما يكون لون تلك الرّحاب مستمتعاً بعوالم الطبيعة، الذي يعني لأول الأمر الجمال والراحة النفسية والسكينة لذلك اللّون الأخضر، الذي يضفي في سياق النص هنا إلى الأمل والاستبشار والجمال برؤيته ذلك المشهد، ويعني الحياة، والخصب، والتجدد، لذلك جاءت ألفاظه سهلة بسيطة، لأنها تُعبر عن ابتهاج نفس الشاعر، ونجده في مقابل ذلك يأتي بألوان متعددة، ومختلفة عبر لفظ الدال على اللّون قوله: (موشية الرُّبَا)؛ لأن الوشي يكون من كل لون أي خلط اللّون باللون [4].

ويمكن القول أن " الألوان عنصراً من عناصر الصورة الرئيسة ومظهراً من المظاهر التزويقية التي تعين الصورة على اتسامها بالجمال، فالشاعر فنان تذوق جمالية زهو الألوان، لذا يبثها في لوحاته لإحداث التأثير النفسي المطلوب في صور بصرية، ويتعلق بهذا المؤثر الجمالي حتى لا يكتفي بلون واحد في رسم هذه

(1) ينظر: بحث في علوم الجمال، جان برتليمي، ترجمة، انور عبدالعزيز/108.
(2) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث (بحث) / 171.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 317.
(4) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 270.

الصورة، إنّما يمزجها كما يمزج الرسام الألوان في لوحاته الفنية، كي تؤدي تأثيرات تلك الصورة القائمة على اللّون على إثارة وعي المتلقي، ومن ثم الانبهار بجمال المشهد الذي صوره الشاعر في خريطة شعره الواضحة" [1].

وقد وظّف السَّري الرَّفاء مزج الألوان في خدمة جمالية لمشهد وصف السمك بقوله:[2] (بحر الرجز)

فأقبَلَـــتْ تَمْـــلأُ عـــينَ الرَّائـــي بكـــلِّ صـــافِي المَـــتْنِ والأحشَـــاءِ
أبـــيضَ مِثـــلِ الفِضَّـــةِ البَيضَـــاءِ أو كَـــذِراعِ الكَاعِـــبِ الحَسْـــنَاءِ
أطلَعَـــه مـــن لُجَّـــةٍ خَضـــراءِ فـــي لُجَّـــةٍ يلعـــبُ مـــن ضِـــياءِ
كأنـــه مُلقًـــى علـــى الحَصـــباءِ ينظُـــرُ مـــن ياقوتَـــةٍ زَرْقـــاءِ
فـــي جَوْشَـــنٍ مُفَضَّـــضِ الأثنـــاءِ قُـــدَّ لهـــا مـــن جَوْنَـــةِ الضَّـــحاءِ

إن جوهرَ الصورة قائمٌ على اللمعان المحيط بالسّمك المتمثل باللون الأبيض فبياضه مثل الفضة البيضاء، والأخضر (لجة خضراء) والأزرق (ياقوتة زرقاء) وكأنّ الشاعر يرسم بالكلمات لوحاته الشعرية، اعتماداً على المقولة التي تؤكد بأن الشاعر والرسام ينقلان العالم في أشكال فنية، والذي يبدو هنا أن طريقة الشاعر متطابقة مع طريقة الرسام الذي يرسم بألوانه اللوحات؛ لأن كلاً من الشاعر والرسام يسعى إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتألق وبراعة المحاكاة، ولاسيما فيما يتصل بالعلاقة بين المادة والصورة، فضلاً عن أنّهما-الشاعر والرسام- من خلال تقديم طريقتهما الحسية والنجاح في تشكيل مادتهما وصياغتها قد يؤدي ذلك إلى أن يحدث تاثيراً متميزاً في نفوس المتلقين؛لأن علة اللذة تعود إلى حسن المحاكاة لا إلى المحاكيات[3]. فاستمد الشاعر لوحته الشعرية هذه من الطبيعة الملونة بجمالية المخلوقات لأيصال جمال لون السمك المتعدد على مراحل سياق النص الشعري الذي أباح به الشاعر، فجاء التحول اللوني والتداخل مؤثراً، وذا فاعلية واضحة، فالأبيض يتمثل ببياض الفضة، والأخضر في لجة الماء، والأزرق في احمرار الياقوت، مما أدى ذلك إلى الانسجام بين الألوان (أبيض وأخضر وأزرق) ولا يفوتنا دور الأفعال (أقبلت، أطلعه، ينظر، قد) التي تميزت باستحضار المشهد أمام عين المتلقي وذهنه وتصوره، وتضفي قدرات تعزيزية مهمة ولاسيما في زيادة حركيتها بحيث تبدو أمام أنظارنا وكأنّها متحركة وهذا النوع من الحركة يندرج ضمن قانون التوازن في الفنون التشكيلية، الذي هو أن تتوزع عناصر العمل الفني حول مركز العين أو بؤرة معينة تستقطب حولها مجموعة من العناصر المتماثلة في شكلها وقوة تأثيرها، وبما

(1) الصورة الشعرية في الغزل العذري / 114.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 274.
(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور / 344.

يجعل هذه العناصر وكأنّها تتحرك بصورة متوازنة عبر عنصر الفعل اللوني لتكون الحركة هي السمة الأساس لهذا النوع [1].

ويصور لنا السَّري الرَّفاء حالة إنسانية تتعلق بمرحلة الشباب والشيب عبر عنصر اللّون الذي يمده بالدلالة التعبيرية في لوحته الشعرية، فيقول:[2] (بحر الكامل)

وبِمَا تَساقطَ من زِنادِ مَشِيبِه ... في حالِكِ الفَوْدَيْنِ أن يَتَضرَّما
مثَلَتْ لهُ مِرآتُهُ فبكَى وَكَم ... مَثَلَتْ لَهُ مِرآتُهُ فَتَبَسَّما
لَحَظَ السَّوادَ مُودِعاً فأثابَهُ ... نَفَساً ومالَ على البياضِ مُسَلِّما
ما كان أولَ مَن رأى حَرَمَ النُّهَى ... فنَضَا بهِ بُردُ الحَرامِ وأحرَما
....
كانَ الهَوى صُبحاً بليلِ شَبابِه ... فدَجَا بإصباحِ المَشيبِ وأظلَما
والمَرءُ ما وَجَدَ الشَّبيبةَ واجِدٌ ... مُثرٍ فإن عَدِمَ الشَّبيبةَ أعدَما

فالشاعر يعبر باللون عن انفعالاته النفسية المحيطة به من أجل إيصال تلك الحالة الشعورية للمبدع، فالألفاظ الدالة على اللّون هي الشيب المتمثل باللون الأبيض في مقابل ذلك هناك لفظ دال على اللّون وهو الليل المتمثل باللون الأسود، فضلاً عن تصريحه باللون المباشر في البيت الثالث عبر قوله (لحظ السواد) و (البياض مسلماً) وهو بهذا يتحول إلى إحساس بالشيب في الزمن الحاضر، والشباب إحساس بالماضي؛ لأنَّه لا يتحدث عن الشيب إلا عند كبر سنه وهرمه، لهذا عبر عن مرحلتين مهمتين: المرحلة الأولى تمثلت بالسواد وهي عنفوان الشباب، إذ اللّون محورها الأساس فالسواد هو جمال وحياة ونضارة، والمرحلة الثانية الشيب تمثل البياض الذي يدل على موت وخوف وقهر وضعف واستسلام ويعد هذا انزياحاً عن دلالة اللّون الذي يمثل الوضوح والإشراق، فاللون هنا يشكل انزياحاً نفسياً إلى التحسر والإحساس باليأس؛ لأن اللّون يوقظ في وجدان الشاعر أكثر من وظيفة بصرية، وإنّما تتحول من الوظيفة البصرية، إلى وظيفة معنوية "إذ يمكن للمعنى هنا أن يغدو بصرياً وذهنياً في ذات اللحظة"[3]. فتوظيف اللّون بصورته المباشرة وغير المباشرة لم يكن اعتباطاً بل كان عن قصدية من الشاعر نفسه؛ كي يجعل من الشيب مثيراً لونياً يفجر عنده ما لا يفجره غيره من المثيرات اللونية في الشباب، ومن هنا يكمن توظيف اللّون في ارتباطه بالرؤية البصرية الحسية التي تشكل جوهر ارتباط اللّون بالمبدع والقارئ على حد سواء فالمبدع يستدعي اللّون ويجعله في جعبة سياقه

(1) ينظر: جماليات الصورة البصرية في القرآن الكريم، (أطروحة)/ 89 -90.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 656.
(3) إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، عبر العزيز المقالح، مجلة المعرفة السورية،ع 283/284/1985، ص62.

الشعري، والقارئ يقتنص اللّون ويحاول أن يعطيه له تحليلاً مقنعاً واضحاً وبارزاً ومؤثراً بالصيغة التي تكون أفضل وأجمل؛لأن "اللّون يعلي من عملية الرؤية ويمنحها وحدةً وحيويةً وعمقاً"[1]. وهذا ما يجعل اللّون يشكل القوة الضاربة والعلاقة البارزة في الشعر التي لا تمتلكها بقية الكلمات ويبادر الشاعر بسياق آخر فيقول:[2] (بحر البسيط)

فالنَخلُ من باسِقٍ فيه وباسِقَةٍ ... يُضاحِكُ الطَلعُ في قِنوانِه الرُطَبا
أضحَتْ شماريخُهُ في الجَوِ طالِعَةً ... إمَّا ثُرَيَّا وإمَّا مِعْصَماً خُضِبا
تُريكَ في الظِلِ عِقياناً فإن نَظَرتْ ... شمسُ النَّهارِ إليها خِلتْهَا لَهَبا

فيبدو أن الشاعر في كل مرة يعطي وصفاً يختلف عن الوصف الذي قبله كي يجعل من التجدد حالة تبعث في النفس التوق للتعرف على شيء مفاجئ، فهو يعطي صفة العلو من خلال اللفظ(باسق) بمنظره الجميل إذ يشبه رطبه وكأنَّهُ ثُريا في تجمعه أما إذا أشرقت الشمس عليه فتحيله إلى لهب أحمر، فضلاً عن الظل فيحمله إلى لون العقيان فهذا الوصف يجعل علاقة ما بين اللّون والضوء واللون والظل، فسياق النص أيضاً يرتبط بالرؤية البصرية ولاسيما قوله (تريك في الظل عقياناً) وكذلك قوله:(فان نظرت شمس النهار...الخ) فالأمر يتعلق بالصورة البصرية فالشاعر يرسم لنا لوحة فنية رائعة للنخل للاستمتاع برؤيتها، ولاسيما من خلال عنصر اللّون الأحمر، فالصورة المرسومة من ظاهر النص في بدايته يتضح فيه الاقتباس الآية القرآنية في قوله تعالى:﴿ وَٱلنَّخۡلَ بَاسِقَٰتٖ لَّهَا طَلۡعٞ نَّضِيدٞ ﴾[3]. ولعل توظيف الشاعر للآية الكريمة يدخل في إطار دلالتها القرآنية، إذ يستحضر المتلقي جمال النخل والطلع من خلال اللّون الأخضر، والطلع الأصفر المتمثل بالرطب، لذا يضفي سمة جمالية في تشكيلها الجمالي المتفرد من حيث اللّون والمنظر الجميل الذي تتصف به، فيستخلص من ذلك كله أن الشاعر من خلال الايحاءات والدلالات اللونية للّون عبر الاستخدام غير المباشر يكون اللّون في تصوره عنصراً كفيلاً بإيحاء إيجابي يكمل من خلال المشهد اللوني (للنخيل) فاختار بذلك أروع مشهد تصويري لوني وأجمله؛ ليستغل التأثير والإقناع والإعجاب لدى المتلقي، وهي عناصر تسهم في تشكيل الفاعلية اللونية، إذ يوحي ويرمز وعندئذ يكون اللّون قادراً على أن يقنع القارئ وينال إعجابه ويشد انتباهه ويصدم خياله بإبراز الشكل أكثر جمالاً [4].

(1) الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، اروين ادمان ترجمة، مصطفى حبيب / 13.
(2) ديوان السَّري الرّفاء 1/ 362.
(3) سورة ق، الآية/ 10.
(4) ينظر: الأسلوبية، بيير جيرو / 17.

كما لا ننسى أن وجود الأفعال الماضية والمضارعة قد حقق شيئاً من الثبات والاستمرار والتجدد للحركة اللونية، لكونها مؤثراً نفسياً في المشهد اللوني مما يدل على الإطمئنان؛ لأن عنصر اللّون امتزج مع عنصر الحركة ليظهر الاثنان حركة تشكيل خيوطها من خلال اعتماد الشاعر على عناصر متعددة تستطيع أن تمنح تلك الأبيات الشعرية وإيحاءاتها، إلى جانب ذلك جمع بين البارد والساخن بعدها ليأتي الظل حاملاً دلالة إيجابية كما في قوله (تريك في الظل عقياناً) فيوحي بذلك بكل ما يقدمه السياق الشعري بالراحة والحب والجمال ولاسيما لارتباطه بمفردة (عقيان) وهو الخرز الأحمر المتناثر؛ لأنه أكد بقوله ليدل على الكثرة لذلك فالظل وهو المقابل الموضوعي للضوء– من المصادر اللونية المهمة التي وظفها الشاعر بشكل واضح إذ حاول استثمار القيم اللونية الثانوية في اعماق الظل بما تحمله أحياناً من دلالات متناقضة لدلالة الضوء، أو إنها في بعض الأحيان تلقي بأبعاد أُخرى مختلفة على وفق طبيعة السياق الشعري الذي يرفد الظل بدلالة تتوافق مع محتواه وفضائه الشعري[1] وفي مرة أُخرى يقف الشاعر أمام النارنج ويصف لونه وشكله، ممثلاً إياه بثدي الخرد العذارى، ولاسيما عند تعصفرها بمادة الزعفران فيقول السَّري الرَّفاء:[2]

(بحر البسيط)

ولاحَ للعينِ نَارِنجٌ كما اختُضِبَتْ بالزَّعفرانِ ثُديُّ الخُرَّدِ الغِيدِ

فالبيت الشعري تصوير يقوم أكثر ما يقوم على المشاهد لارتباطه بلفظ (ولاح للعين)، وعلى الواصف أن يكون دقيقاً في نقل ما يشاهد، ولاسيما رؤيته اللونية تتممة ذلك فالنارنج أكثر الثمرات سحراً لناظري الشاعر، وبخاصة و هي عالقة في أغصانها، لعلها هي وفصيلتها كلها من امتع ما يقع عليه نظر مرتادي البساتين، ومن ثم فقد كانت النارنجة من أكثر الثمار جرياناً على ألسنة الشعراء، كل يحاول ان يرسم منها وهي محمولة على غصنها لوحة تسر العين وتبهج الخاطر[3]. فالشاعر وصفها بلونها الأحمر من خلال الدال اللفظي(اختضبت) وباللون الأصفر غير المباشر المتمثل بلفظ الزعفران، فهو لم يأت بلونها مباشرة إنما إيحاء يستقطب كل ما يحيط به من خلال التخضب فهي بذلك جمعت لونين ساخنين هما الأحمر والأصفر، لذلك فألوان النارنج حمراء وصفراء كانت أمام السَّري الرَّفاء بمثابة لونين ساخنين يشكلان مثيرات نفسية وجمالية؛ لأن في الألوان الساخنة ميزة وصفة تبرز وكأنها تقترب من العين، وتتميز بخاصية الانتشار والامتاع والاتساع[4]. وهذا ما يتلاءم مع

(1) ينظر: اللّون في شعر نزار قباني (رسالة) / 101.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 104.
(3) ينظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه / 297.
(4) ينظر الإضاءة المسرحية / 104.

لفظ (لاح للعين) لذلك تلعب هنا المفارقة النفسية دورها البارز والمستمد من لون النارنج وإثارتها اللونية المتحققة بالاصفر والأحمر وهذا ما يقود إلى الانسجام اللوني الساخن بين الأحمر والأصفر.

أما عن إسهام اللّون في تشكيل الصورة الشمية فالشاعر يركز على هذه الصورة، إذ أدرك توظيف اللّون عبر الصورة الحسية هي ليست دائماً بطبيعة الحال مقتصرة على الرؤية وإنَّما أراد أن يتعدى ويوظف بقية الحواس في كسر القيود، ويحول الاتجاه نحو سبل أوسع غطاء وفضاءات أرحب من بينها الصورة الشمية عبر عنصر مهم يمثلها ألا وهو اللّون لكونها تملك القدرة على تصوير الانفعال تجاه الأشياء؛ لأنها "الإمكانية في الأفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل"[1]. وذلك فالقوة الشمية "تتفاعل مع الأشياء عن بعد، فتمتاز بانتشارها في فضاء السياق الواقعي والصوري المتخيل، لتقدم دلالة نفسية تكمن فيها"[2]. مضامين "وتباشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والرؤية"[3]. داخل سياق اللوحة اللونية ومن ثمّ يحققه توظيف اللّون لحاسة الشم عبر تشكيلات لغوية شعرية انتجها الشاعر كي يحقق انسجاماً عالياً للرؤية والفكرة التي أرادها الشاعر وصولاً إلى التعانق على توظيف اللّون الناقل لافكاره، وبذلك تبرز الصفة الذاتية للشاعر هي الأكثر ملاءمة؛ لأنها تعبير عن حالة فردية يعيشها المبدع نفسه، لذا يقدم لنا السَّري الرَّفاء صورة شمية فيها تمازج لوني مباشر وآخر لوني غير مباشر إذ يقول: [4]

(بحر الوافر)

تُعانِقُ ريحُها لِمَمَ الخُزَامَى ... وَأعناقَ القَرَنْفُلِ في سُرَاهَا
ويَأبَى زَهرُهَا إلاَّ هُجُوعاً ... وَيأبَى عَرْفُها إلاَّ انتِبَاهَا

يُحلِّلُ رِيحَها الرِّيحانُ حَسْرَى ... مُعَنْبَرةَ الهُبُوبِ وَهَتْ قُوَاهَا

الشاعر محب لمدينته الموصل لكونها تمتاز بجمال جوها وربيعها التي استجلى محاسنها وحولها بألوانها الزاهية روضة في لوحة شمية قائمة على الرائحة واللون، فمصدر ألوانها الريحان والقرنفل والزَّهر، وهي ألوان غير مباشرة أي دالة على اللّون مما يكسب المشهد رونقاً وحركة تقدمها المعانقة للخزامى وأعناق القرنفل وجاعلها معنبرة الهبوب أي لون العنبر، فقد أفلح الشاعر في استحضار صورة شمية قائمة على اللّون يوزعها في تناسق وانجسام، بادئاً بالخضرة غير المباشرة لون

(1) الصورة الفنية في شعر الطائيين / 131.
(2) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي، (رسالة) / 68.
(3) مبادئ علم النفس العام / 63.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 765.

الزهر والريحان ولا ننسى شعوره الروحاني بالألوان مقتبساً من قوله تعالى: ﴿ فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ ﴾[1] ولكي يضمن للوحته لوناً من الإبهار والجمال مع برودة الأخضر وحيادية العنبر المائل إلى السواد ممزوجة بالحركة واللون موزعاً بدائع ألوانها في أبياته الشعرية.

ويأتي إسهام اللّون في تشكيل الصورة السمعية التي تعد من الحواس القائمة على توظيف اللّون من الشاعر في عملية التوصيل الشعري، إذ لا يمكن الاستغناء عن الصورة السمعية ووظيفتها داخل البناء الحسي للشاعر، وقد أضفى لنا من صفات الممدوح من حسن منظرها، فلم يكتف بصفات حسية لطبيعة الممدوح؛ وذلك لأن حاسة السمع أقل مادية وأقوى استخداماً للرموز والإشارات العقلية من بين سائر الحواس الأخرى لذا كانت للممدوح صورة سمعية قائمة على اللّون فيقول السَّري الرَّفاء:[2]

(بحر الكامل)

كَـرٌّ يُعِيـدُ الجـوَّ أسـود حَالِكَـاً ... وَيـرُدُّ وَجْـهَ الأرضِ أحمَـرَ جَاسِـدَا
أضـحت فُلـولُ البِـيضِ عَنـهُ نَواطِقَـاً ... وكُلُـومُ لَبَّـاتِ الجِيَـادِ شَـوَاهِدَا
وأنَامِـلٍ نَفِـدَ السُّـؤالُ بِهَـا فَلَـو ... ضَـاهَى نَـدَاهَا البَحـرُ أصـبَحَ نَافِـدَا

فالبيض لا تقف عند حدود الرؤية البصرية عبر الفعل الماضي أضحت فقط، وإنما تعدى النطق وهي صورة مركبة تعتمد على السمع؛ لأن النطق جزء من حاسة السمع فإن ما يلفت نظر الشعراء هو أهمية السمع في التصور كي تقنعهم بان حاسة السمع يمكن أن تؤدي حاسة البصر من خدمة لصاحبها [3].

لذا اكتسب اللّون الأبيض دلالة النصر والوضوح في سياق يمد الممدوح رفعة كي يعطي قيمة تشكيلية فنية في الصورة عبر اللّون، حاملة معها قيماً تعبيرية لحال وصف الممدوح، فتوظيف الشاعر له جاء وفقاً لتأثيره في بيان الحدث، ومن ثم نظام خاص يحكمه السياق النصي، ومن ثم يضفي لذلك المشهد لوناً محدداً يعكس صورة ذلك المشهد كون اللّون الأبيض محركاً لشاعرية اللّون في أثناء معركة الممدوح فيظهر من ذلك الإحساس النفسي القائم على أهمية الصوت ودلالته النفسية المعبرة عن دواخل الشاعر عبر لفظ (نواطق) وهذا يؤدي إلى إحداث دقة متناهية في توظيف السمع، فضلاً عن إحداث تأثير واضح ومقنع في المتلقي، كي يتفاعل مع وقع ذلك المشهد.

---

(1) سورة الواقعة، الأية / 89
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 102
(3) ينظر: مبادئ علم النفس العام / 67.

وهكذا يبقى الصوت عنصراً مهماً من عناصر الصورة السمعية ووسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية القائمة على توظيف اللّون، حتى تُحقق في المتلقي خيالاً ومناخاً شعورياً ذات قصدية يتعمدها الشاعر. لكن الشاعر في لوحة أُخرى يأتي بصورة لونية في ذات اللحظة إذ يقول السَّري الرَّفاء: [1] (بحر المتقارب)

وَدَهمـــاءُ تَهـــدُرُ هَـــدرَ الفَنِيـــقِ إذا مَـــا امتَطَـــتْ لَهَبَـــاً مُسْـــعِرَا
تَجِـــيشُ بأوصـــالِ وَحشِـــيَّةٍ رَعَـــتْ زَهَـــراتِ الرُّبَـــا أشْـــهُرَا

إن اللّون الأسود غير المباشر يتحدد عبر لفظ (دهماء) فالشاعر يصف القدر بصورة تعكس لنا توظيفاً قائماً على السمع واللون، فالهدر هو صوت البعير جعله الشاعر للقدر من شدة الغليان أي في وصول النَّار إلى ذروتها من اللهب المسعر، وهنا يشير الشاعر إلى أنَّ تلك القدر لها صوت يُسمع لكن الشاعر لا يريد هذا كله، والذي أراه يريد أن القدر تجيش وتغلي بما فيها من أوصال البقرة الوحشية أي من لحمها بعد أن رعت تلك البقرة زهر الربا أشهراً فكان لحمها سميناً يحتاج إلى غليان، وإنَّما أراد أن يجعل من الصوت واللون معاً معادلاً لغليان البقرة الوحشية ومدى تحملها وصبرها أشهُراً حتى أتاها رزقها زهرات الرُّبا عند سقوط المطر فأعطى دلالتين اثنتين السواد عبر لفظ دهماء والإخضرار عبر لفظ زهرات الرُّبا وصولاً إلى إحداث تأثير حسي بالنشوة والمتعة فالشاعر رسم صورة سمعية موظفة اللّون عبر تضمن الأصوات (تهدر، تجيش)؛ لأنها مبعث على الجذب والنشوة، فضلاً عن قصدية الأفعال المضارعة، لتدل على العمل والحركة والحيوية، وبهذا فإن اللّون يشكل ركيزة في صورة السمع، ويكون قد حقق جذباً لحاسة السمع بما يحدثه من تأثير عبر مفردة اللّون (دهماء).

وقد يسهم اللّون في تشكيل الصورة اللمسية، إذ يصورالشاعر مشاهد فنية تعتمد على هذه الحاسة مستفيداً من عنصر اللّون كمدرك بصري في اللحظة نفسها بوصفه وسيلة من وسائل الأثر النفسي والإحساس العميق لدى الشاعر لذلك يقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحـــــر الكامل)

عندي لَها نَفَسُ المَشُوقِ إذَا جَرَتْ خَطَـــــراتُهُنَّ وأنَّـــــهُ المُتَـــــذَكِّرِ
ولَـرُبَّ سَـاقٍ تَوَّجَـتْ يَـدُهُ يَـدي بإنـــاءِ يـــاقُوتِ المُـــدَامَ الأحْمَـــرِ
وَغَرِيـرةٍ جَـاهرتُ غَيـرَان الهَـوى بوصَـــالِها فنَعِمْـــتُ غَيـــرَ مُغَـــرَّرِ
أيَّـــامَ كـــانَ رِدَايَ يَفضُـــلُ قَـــامَتِي فُيـــذَالُ فـــي عَـــرفِ الصِّـــبا والمُنْكَـــرِ

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 178.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 163.

برز تَغزُّل الشاعر من خلال عنصر اللّون في سياق البيت الثاني بصورة حسية باعثة على اللمس ولاسيما قوله: (توجت يدُهُ يدي)، ثم قوله الذي يؤكد بعنصر اللّون المركزي (بإناءِ ياقوتِ المُدام الأحمر) ولذا نلمس بدلالة توحي بمواطن اللمس بين اليدين وهما يد (الساقي) ويد (الشاعر) فقد وصف ذلك المشهد بإناء ياقوت؛ لأن الصورة الحسية اللمسية الماضية قامت بهذه الوظيفة على أكمل وجه وأجمله وأتمه، إذ عرج الشاعر نحو التصوير والرسم، فتبادر إليه اللّون وهو الأحمر كي يقرب المعنى إلى الاقناع وذلك في استعماله الدقيق والمناسب للكلمات (توجت يده يدي) إذ إنَّ أحسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر بالكلمة التي يريد إفصاحها في نصه فهو قد أحس في إيصال المعنى المطلوب وتمكنه منه فقد لامست يده يد ساقٍ تدل على الدفع والإرادة والفوز باللذة وكل أشكال الحيوية والقوة؛ وذلك من تأثيرات الحمرة المغرية كون اللّون الأحمر يحمل هكذا دلالات[1] لذلك ضمن الشاعر لخطابه الجنسي عبر توظيف اللمس بطريقة اللّون داخل سياق متكامل التوفيق فلقد تضمن سياق الأبيات الأربعة أفعالاً ماضيةً تفيد في مجملها الثبات والتراخي والاستجابة، مما ساعد على تهيئة الأجواء للإثارة، والمتعة لساقي الخمرة، والمحبوبة في البيت الثاني، والثالث، فكلاهما مرتبط ارتباطاً وثيقاً، وبذلك أدى اللّون دوراً كبيراً وربما كان المعول عليه في الفعل والمثير لوصف المشهد ولعل ما حدث مع شاعرنا، يؤيد إثارة الخمرة التي جاء بها الساقي كإناء الياقوت الأحمر بما يحمله الفعل (توجت) من رغبة تزيد الإثارة، وربما يحمله لون الحمرة من حيوية ونشاط، وهكذا يتبين لنا ما في الصورة اللمسية اللونية من أهمية عند الشاعر السَّري الرَّفاء؛ لأنها تمده بدلالات مختلفة ومتنوعة تمكنه من تذوق الشعور بالجمال ومصدر من مصادر اكتساب الاتصال بالطرف الآخر عبر اللمس الذي يثير حسه وحرارته باستيعاب شكل الشيء الملموس عندما تمسك يده به. ونجده في لوحة أُخرى ضمن سياق الخمرة لممدوحه فيقول السّري الرَّفاء:[2] (بحر الكامل)

فاخضِب يميُنك بالمُدامِ فَطَالما ... خَضَبت أنَامِلَهَا السِّنانَ الأزرقا
وَكِلَ الهُمُومَ إلى الحَسُودِ فَحَسْبُهُ ... أن يَقطَعَ اللّيلَ التِّمامِ تأرُقَا
فضلُ الفَتى يُغري الحسُودَ بِسَبِّهِ ... فالعُودُ لُولا طِيُبُه مَا أُحرِقا

فالأمر الحقيقي (فاخضب) افتتح به الأبيات ليؤدي دور التوكيد ليزيد في جمال يده بالمُدام الأحمر المُخضَّب التي طالما خضبتها السنان الزرق بلون الدم في ساحات الوغى لكون المدام تذهب الهموم، فالصورة اللمسية القائمة على اللّون تتحدد بطريقة

(1) ينظر: اختبار الألوان وقياس الشخصية، لاشر / 62
(2) ديوان السَّري الرَّفاء / 2/ 465

غير مباشرة عبر لفظ اللّون الأحمر وهو لفظ (الخضاب) فاخضب وخضبت يحملان هنا دلالة لونية انعكست بفعل اللمس أي لمس يد الممدوح الذي ينعم بالمجد والقوة.

لذا يبدو أنَّ اللّون هنا صفة طارئة اكتسبها الممدوح من السياق الذي أكده الشاعر من الأحمر إلى اللّون الأزرق المخضب فكان اللّون الأحمر والأزرق قد تناسقا بالجو العام للنص، فالأحمر دال على السخونة والأزرق دال على البرودة لذا فإنَّ الألوان هنا تتخذ أكثر من مستوى منها المستوى الجمالي من حيث انسجام الألوان بين السخونة والبرودة ويعكس أحاسيس الشاعر بتلك الصورة اللمسية اللونية بما يضيفه منها على اللّون، ويستوحيه لاكتشافها، ولا شك أن ذلك تغلغل في رمزية اللّون وتفاعل مع مستوياته الخاصة بإدراك الشاعر، ومن هنا تدرك صعوبة العلاقة بين اللّون والأشياء الملونة [1].

وللّون إسهام في تشكيل الصورة الذوقية اللونية، فهو يعطي الصورة اللوحة منحىً جديداً يعتمد على المذاق لتجعل من المتلقي الأداة التي يستشعرها هو فتوظيف اللّون في هذه الصورة يدور حول محور الخمرة إذ يصف الشاعر لون خمرته في قوله:[2]

(بحر الطويل)

ألا سَــقِّني الصَّــهباء صــرفاً فــإنني ... لِمــن لامَ فِيهــا مــا حَييــتُ مخــالفُ

ألســتَ تــرى وشــيَ الرّيــاضِ كأنَّمــا ... تُنَشَّــرُ فــي أرجــائِهنَّ المَطَــارفُ

ومَشــمُولةٍ ثَــجَّ السُّــقاةُ كُؤوسَــها ... فأشــرَقَ وَجــهُ الصُّــبحِ واللّيــلُ عــاكفُ

ولاحَ عَلــى الكَاسَــاتِ فَاضِــلُها كَمَــا ... تَلُــوحُ عَلــى حُمْــرِ الجُيُــوبِ السَّــوالِفُ

ويستمد الشاعر من الخمرة (الصهباء) نوعاً من أنواع السقاء في صورة ذوقية لونية ذات دلالات تعبيرية قائمة على فعل الأمر (سقني) فالفعل يدل على المباشرة فهو يرى في اللّون الأحمر غير المباشر (صهباء) موصلاً جيداً لما يعانيه، لذا يركز عليها فهو يجعل من الصهباء بمثابة الوشي الرياضي لمن يلومه على ذلك الفعل فهو يصور السقاء بلذة الخمرة فاشتركت حاسة الذوق لإبراز إحساس الشاعر باللذة والمتعة؛ لأن حاسة الذوق كانت لديه قائمة على التماس مباشر، وبالتالي فالمتلقي هو الذي يستقبل الصورة القائمة على اللّون؛ كونها رابطة فنية تقوم مقامها فهي تربط بين عناصر التجربة الشعرية التي تتمخض عن حالات التوتر والتي تشع بدلالات معنوية ومكبوتات نفسية دفينة في أعماق الشاعر الذي أراد أن يحقق نوعاً من الانسجام القائم على الذوق.

---

(1) ينظر: مقومات الصورة في مملكة غرناطة / 58

(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 428

الفصل الثالث

تجليات توظيف اللون في شعر السَّري الرّفَّاء

المبحث الأول

التضاد اللوني

بما أن التضاد اللوني يتربع على كرسي اللونين الأبيض والأسود فهو يتحقق عادة بين الألوان المتكاملة أو الألوان الأساسية بالمعنى الفني، انطلاقاً من " أن السواد والبياض ضدان، وسائر الألوان يضاد كل منها صاحبه، إلاّ أن البياض هو ضد السواد على الحقيقة "[1]. ويؤكد أبو هلال العسكري أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من اجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد[2]. في حين يرى بعض المحدثين التضاد بأنَّه "علاقة بين شيئين متطرفين...فالأبيض والأسود مرتبطان بعضها ببعض كما هي الحال في الأخضر والأحمر، والفارغ والمملوء، والأعلى والأسفل"[3] إذاً نلحظ من تلك التعريفات التي تكاد تكون متقاربة نوعاً ما بين القدماء والمحدثين بأن اللون يعد موضوعاً يقع فيه التضاد؛ لأنَّ التضاد القائم على اللون له قيمة فنية تصويرية جمالية وهي " أن الاشياء تزداد إحساناً بالتضاد"[4] فضلاً عن كونه وسيلة من وسائل تشكيل المعنى وتقويته، فالضد يظهر حسنه بالضد، ولاسيما في سياق النص الشعري؛ لأنَّ القيمة الجمالية في التضاد وتحقيق التوازن يقعان عبر الجمع بين شيئين متناقضين، ذلك التوازن الذي تتضح به (الوحدة) في العمل الفني الذي يعد شرطاً مهماً للتكوين الجمالي الممتع"[5]. مما يؤدي ذلك إلى إقامة حالة من التوازن بينهما حين يوضع كل لون مقابل لون آخر مضاد له، أو في مقابلته، وتتكشف الحالة المعنوية للمبدع من خلال الحالة الحسية والانفعالية التي يكون عليها، ومن ثم يكون له أثره في البناء والتشكيل ومن ثم في التأثير [6]. وقد قيل: إنَّ فكرة التضاد في الألوان تدل على عدم تحديد، فالعربي ينتقل بين الأشياء في عمومها ولا يقف عند التفصيلات، وجاء لفظه يعكس فكره، وهو فكر مختلط عام تتداخل فيه الأشياء بشكل أو بآخر وذلك؛ لأن تواتر فكرة التضاد وبكثرة، ولا سيما في الألوان، يدل على أنَّ هذه الفكرة إنَّما تضرب بجذور عميقة في التركيبة العربية، وهي

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه وفنونه، الحسن بن رشيق القيرواني 2/ 11.
(2) ينظر: كتاب الصناعتين 2/ 307.
(3) حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية / 105.
(4) أسرار البلاغة / 24.
(5) ينظر: حوار الرؤية / 105.
(6) ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي، وجدان المقداد / 196.

تركيبة تسمح بتجاور الأضداد، كما يتجاور اللَّيل والنهار، والخصب والجدب، والخوف والأمن، وكما يتجاور البحران، هذا عذب فرات سائغ شرابه وهذا ملح أُجاج وهذ كله يدخل في إطار التضاد [1] ويؤكد الدكتور حافظ المغربي ذلك بقوله: " إنَّ التضاد اللوني وظيفته مهمة عند تشكيل الصورة الشعرية على الرغم من حجمها في الظاهر بين نقيضين وفي الحقيقة بين أصل دلالي واحد، فالأبيض والأسود قد يكونان مختلفين في الإحساس بهما متضادين داخل الصورة ولكن في الحقيقة تجمعهما دلالة واحدة هي الدلالة اللونية"[2]. وذلك تعد الدلالة اللونية هي الرابطة الدلالية السياقية للنص المكون من لونين أبيض وأسود، والتي تجمع بين "طرفي النقيض، وهناك أرضية مشتركة تجمعها، هي الدلالة المشتركة التي تجمع كلمتين مختلفتين ترجعان إلى أصل دلالي عام مثل دلالة اللون تجمع بين الأبيض والأسود"[3] ومن جهة أُخرى فإنَّ وجود بعض العلامات الدالة على ذلك تكون بمثابة "علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات التي لم تفلح في اكتساب مدلول ثابت أو مدلولات مناقضة للآخر، لكنها تستخدم فقط بديلاً مستديما لدال بدلاً من دال آخر بحيث يبقى البعد بين الدوال قائماً"[4] ولنا أن نلحظ بأن أغلب اللوحات التي يستعملها الشاعر في الألوان هي بالدرجة الأساس تتكون من اللونين الأسود والأبيض فيتضح ذلك بقوله السَّري الرَّفاء:[5] (بحر الوافر)

وفَوقَ العِيس بيضٌ وكَّلتنَا بأيّامٍ من الهِجرانِ سُودِ

فيتضح التضاد اللوني في هذه اللوحة القائمة بالمدح عبر استعمال اللونين الأبيض والأسود بشكل مباشر، أي بقصد من الشاعر؛ لأنَّ اللوحة القائمة على التضاد اللوني الذي من شأنه إضفاء دلالات نفسية أعمق ترتكز على رمزية هذين اللونين في المشهد الشعري، فالواضح استعمال لفظ أبيض دالاً على القوة والشجاعة لدى الممدوح متقابلة مع لفظ سوداوي أي بسواد تلك الأيام التي كانت يوماً ما دالاً على الضعف لذلك اجتمعت الرؤية الخارجية والداخلية لدى الشاعر في لوحته الشعرية هذه؛ لأنَّها نابعة من أهمية التقابل اللوني بين البياض والسواد الذي حرك الفاعلية الشعرية للبيت ووسع فضاءاته الفنية والدلالية معاً [6]، فهو يستعمل اللون للتأثير والإقناع كونه عنصراً يسهم في تشكيل الفاعلية الشعرية التي أرادها الشاعر بشكل مباشر ولفظ مباشر للون لا من خلال الإيحاء اللوني وعندئذٍ "تكون قادرة على

(1) ينظر: دلالة الألوان عند العرب، عبد الحميد إبراهيم / 91.
(2) صورة اللون في الشعر الأندلسي / 346-347.
(3) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجبار / 71.
(4) نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة ابحاث اليرموك، مج9، ع2، لسنة 1991، ص60.
(5) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 119.
(6) ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي / 197.

أن تقنع القارئ وتنال إعجابه وتشد انتباهه وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة وأكثر جمالاً"[1] فالشاعر عبر وسائل التناقض استطاع أن يخرج " في كيان واحد يعانق في إطار الشيء ونقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه، ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[2] وهذا الأسلوب المتضاد في اللونين يعد من أهم المولدات الدينامية لدوال اللون، فإذا كانت علاقات التوازي تكشف عن تقابل، فإن نظام التضاد اللوني يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين مدلولات هذه الدوال، كاشفاً ما بينها من تعارض ومن لقاء[3].

فكأنَّ الشاعر يريد أن يقدم لنا لوحة مميزة مؤداها أن اللون الأبيض لا يكون وضوحه وإظهار قيمه إلا في وجود لون آخر يقابله وهو اللون الأسود، لذا استطاع الشاعر أن يقدم لنا فكرته عبر اعتماده الظاهر على تشكيل الألوان في النص الشعري.

ويظهر عنصر التضاد اللوني في لوحة أُخرى وفي إطار السياق الشعري واضحاً وعميقاً، فهو ليس هامشياً، وإنَّما هو شيء يمثل مكانة أساسية في إطار تشكيل التضاد اللوني ليكون هو الأكثر بروزاً إذ يقول : [4] (بحر الكامل)

قَمَــرٌ تَفَــرَّدَ بالمَحاسِــنِ كُلِّهــا فإليــه يُنسَــبُ كُــلُّ حُسْــنٍ يُوصَــفُ
فَجَبِينُــهُ صُــبْحٌ وطُرَّتُــه دُجَــاً وَقَوامُــه غُصْــنٌ رَطيــبٌ أهيَــفُ

يبدأ الشاعر بجملة اسمية لتدل على الثبات والاستقرار للممدوح لكن التضاد اللوني يتحقق في النص الشعري عبر استعمال الألفاظ الدالة على اللون أي اللون غير المباشر فالمقاربة بين اللونين الأبيض المتمثل بلفظ (صبح) والأسود المتمثل بلفظ (دجا) فاشار الشاعر إلى هذه المقاربة ليحمل بنصه ثنائية ومفارقة بين الأبيض والأسود لما يقصد به في المدح وتعبيراً عن دفقاته المتأججة، لكسب عواطف الممدوح عبر التضاد وبالتالي تفضي تلك الثنائية (الأبيض/ الصُّبح، الأسود / الدُّجا) إلى اجتماع الحب والمدح والسلام والانتصار؛ لكون الأبيض يرمز إلى الانتصار كما أنه النور الذي يسحق الظلام ويبشر بالأمل والتفاؤل والإشراق، أو لنقُل إنَّه المعادل الموضوعي للحياة في جانبها المضيء[5] أما الأسود (الدجا) فهو يمثل الظلام

(1) الاسلوبية، بيير جيرو / 17 .
(2) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد / 84.
(3) ينظر: جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة، محمد حافظ، مجلة فصول، القاهرة، ع2، 1985/65.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 427.
(5) ينظر: تجليات الشعرية، في الشعر المعاصر، فوزي عيسى / 191.

والموت لسحق الاعداء، أي الموت الذي يُغيِّب اللون، فأعلن الشاعر هذين اللونين وكان في اجتماعهما وازدواجهما في لوحة فنية، كشفت عن فهم الشاعر للرموز والكلمات ومحاورته الأشياء[1] فيبدو أن "النص تحتويه ثنائية جدلية طاغية ثنائية (الضياء / الظلام) إذ يشتغل فيها اللون على مساحة واسعة بفاعلية شعرية تنتظم الصورة كلها مع التركيز على ثنائية الأبيض والأسود"[2] بصورة واضحة ليجعل التأثير في المتلقي مما يُحدث قيمة جمالية في النص الشعري. وفي قصيدة أُخرى في سياق المدح إذ يقول:[3] (بحر الوافر)

وأبيضَ في سوادِ الخَطْبِ يَسري ... بعَزْمٍ في سَوادِ اللّيلِ هَادِي
تفَرَّعَ من عَدِيٍّ بينَ ماضي ... غِرارِ العَضبِ أو واري الزّنادِ
فلاحَ سَناهُ في زَمنٍ بَهيمٍ ... وذابَ نَداه في سَنَةٍ جَمادِ

....

إذا ماجَ الحديدُ ضُحىً عليه ... حَسِبْتَ البرَّ بحراً ذا إطِّرادِ
بِبيضٍ أُصلَيتْ حتى أقامَت ... عَمُودَ الصُّبحِ في ظُلَمِ الدَّآدي

....

بألفاظٍ عَذُبْنَ وهنَّ أشهى ... إلى الصَّادي من العَذْبِ البِرادِ
سَوادٌ في بياضٍ لاحَ حتَّى ... حَسِبناهُ بياضاً في سَوادِ

إن هذه القصيدة يتجاور فيها الأبيض والأسود دون أن يختلط من بدايتها إلى نهايتها، وكل لون قائم بذاته، ومن اجتماعهما معاً يقدم الشاعر لوحة لونية، تلفت نظره، ويعبر عنها في لغته القائمة على وصف الممدوح ويحولها إلى لوحة تضادية جمالية يتغنى بها الشاعر جاعلاً من الضدين الأسود والأبيض داخل اللوحة الشعرية عن حالة نفسية من سعادة وغبطة أثر مدحه للممدوح فإنَّ السَّري الرَّفاء يجعل من أيام الرضا والسعادة في ظل ممدوحه الأمير أبي عبد الله الحسين بن سعيد بن حمدان بياضاً في سواد اللَّيل في أثناء المعارك، ويجعل منه هادياً في سواد اللَّيل، ويجعل من سناه بياضاً في الزمن البهيم الأسود وندى أبيض يذوب لكرمه في سنة الجماد، وثم ينتقل إلى البيض التي أصليت وهي السيوف في أثناء ظلام الدآدي وهي ثلاث ليال تظلم قبل المحاق سوداء، وربما كشف التضاد اللوني هذا عن صفات نفسية كالشجاعة والكرم والنخوة والبطولة والإباء في مقابلة بين متضادين كالسنة الجدباء، والليل البهيم،والألم، والمصيبة في مقابل بياض الممدوح سخاءً وعطاءً ونبلاً وكرماً

(1) ينظر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988 – 2007) صديقة معمر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منشوري قسنطينة، 2010م /194.
(2) شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، نوار عبد النافع الدباغ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م /53.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 72.

وألفاظاً عذبةً تحمل في سواد الكتابة في بياض الصحيفة التي تحددت في قوله: في البيت الأخير (سواد في بياض) كلها معطيات جعلت من التضاد صفة جمالية للممدوح وصولاً إلى انعكاس اللون؛ لأنَّ في التضاد انسجام يتحق في حالتين: أولهما: كون الألوان متشابهة أو متجانسة، وثانيهما: كونها متكاملة ومتضادة تضاداً قوياً [1] وهذا ما وجدناه في سياق الابيات الشعرية التي رسمها الشاعر تمثلت بلوحة فنية تصويرية استندت إلى التضاد اللوني بشكلها النهائي الذي تحقق في الألفاظ (أبيض، سواد، بهيم، سناه، ببيض، ظلم الدآدي، سواد) أي إنَّ التضاد اللوني في الشعر كان وسيلة للتعبير عن وظيفة وفاعلية على مستوى السياق الشعري فالشاعر يمنح الممدوح صفات قائمة على التضاد اللوني حتى يظهر جمالية اللون وتميز كل لون إلى جانب لون آخر ولذلك يتميز اللون الأبيض حينما يوضع إلى جانب اللون الأسود، وتميز اللون ربما يكون هنا ناتجاً عن تميز الممدوح هذا، وبالتالي قد تستوقف القاريء فبرزت قدرة الشاعر في هذه الأبيات من خلال تحويل الألوان إلى لعبة فنية ممزوجة ومشحونة باشعاعات دلالية أوسع من الدلالات الحرفية.

(1) ينظر: اللغة واللون / 136.

ويربط السَّري الرَّفاء التضاد اللوني بالهجاء وهو هجاء الشاعرين الخالديين في النسب إذ يقول : [1] (بحر الطويل)

وقَد نَقلاه عن بياضِ مَناسِبي إلى نَسَبٍ في الخالديَّةِ أسودَا

يبدأ البيت الشعري بالحرف (قد) الذي يفيد التحقيق أي تحقق النسب بالإشارة إلى بياض الطهر والنقاء، فالشاعر يستعمل اللون بالاستخدام المباشر بالتصريح عبر لفظ (بياض وأسود) وذلك رغبة من نفسه في هجاء من يستحق الهجاء، فالبياض صفة لصفاء نسبه، أما السواد فهو صفة لذم مهجوه؛ لأنَّ المهجو حمل سواداً دالاً على الكره ليؤمي إلى صفات غير مستحبة، أما البياض الذي يدل على معنى الوضوح والنقاء فيستحيل إلى سواد، وهذا هو شأن جمالية التضاد الذي لولاه ما ظهر في النص الشعري نشوة قيمية فنية؛ لأنَّ واقع الهجاء لم يظهر بهذا الإبداع الفني إلا من خلال التضاد بين هاتين المفردتين، بياض وسوادٍ، فاستعمال الشاعر لها ربما كانت محاولة لتريك خيال الشاعر بالشكل الذي يريده عبر مجسات محركة للنص، يفهمها القارئ نفسه حتى تثيره، وعبر تلك الإثارة سوف تترك أثراً دلالياً ونفسياً في آن واحد خلالها، وهذا ما أكده (جروم ستولنتيز) من أنَّ " المقابلة تكون بالأضداد أتم وأفضل للدخول إلى نفس القارئ، وبالتالي عندما تعرض العناصر كل مقابل الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد، نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة "[2] ورسم الشاعر مشهداً آخر بقصدية التضاد عبر استعمال اللون بطريقة غير مباشرة في لفظي اللَّيل والنَّهار فيقول:[3] (بحر الخفيف)

فَضُحاهُ من الذَّوائبِ لَيلٌ ودُجَاهُ من الخُدودِ نَهَارُ

غَنِيَتْ عن سَحائبِ المُزْنِ أرضٌ هِيَ من راحَةِ الأميرِ تُمَارُ

إنَّه البياض مقابل السواد أي اللَّيل والنهار إذ استعملهما الشاعر في سياق مدح لجلب انتباه من يريد كسب ود الممدوح لذلك فهذا التشكيل الفني في المشهد الشعري يقوم على محور أساس يتخذ من التضاد بين اللَّيل والذوائب النَّهار والخدود صيغة بناء أصلية، ويستحضر من أجلها المفردات الموجودة داخل سياق النص الشعري اللازمة وهي (ضحاه، ودجاه) ويركز على النَّهار من خلال الضحى وعلى اللَّيل من خلال دجاه؛ وذلك لتحقيق الوصول إلى قلب الممدوح الذي أراده الشاعر؛ لأنَّ تجاور اللَّيل والنهار سواداً وبياضاً في مجال المدح، لينقلا صدق إحساس الشاعر بهما لونيين يشفان عن أنموذج رائع للممدح فهو ورقة رابحة يلجأ إليها الشاعر ليرسم" صورة الشيء ما، بوصفه بما يناقض طبيعته، فيزج المتناقضات ليولد في نفوسنا

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 86/2.
(2) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا / 356.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 169.

صورة لما يحسه نحو ما يصفه"[1] ويستمر الشاعر توظيف العلاقة التضادية بين اللون الأبيض وبين اللون الأسود ليعبر من خلالها عن الشيب فيقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحر الوافر)

رَأَتْ شيئاً يُضاحِكُها فصَدَّتْ ... وكان جَزاؤُهُ منها العُبُوسَا
وقالَت ْإذ رَأَتْ للمُشْطِ فيه ... سَواداً لا يُشاكِلُهُ نَفيساً
تَلَقَّ العاجَ منه بُمِشطِ عاجٍ ... ودَعْ للآبنُوسِ الآبنُوسَا*
فإنْ أَسِيَتْ لجُرْحِ الشَّيبِ نَفْسي ... فإنَّ الشَّيْبَ جُرْحٌ ليسَ يُوسَى

يستخدم الشاعر اللون مرتين الأولى غير مباشرة عبر لفظ (الشيب) الذي يعكس البياض والثانية مباشرة عبر لفظ (سواداً) فهو بهذا يضع التقابل الدلالي المتضاد للونين الأبيض والأسود بديلاً فنياً في التعبير عن القيم النفسية ومحاكاة محبوبته عندما رأت ذلك المنظر فأراد الشاعر أن يجعل من تصادم هذين اللونيين وتناقضهما تناقضاً وتصادماً يوحي بزمانين: الزمن الأول: هو الشباب والزمن الثاني: هو الشيب فاللون الأسود يمثل مرحلة الشباب، واللون الأبيض يمثل مرحلة الشيخوخة، فضلاً عن ما يحمله اللون الأبيض من أثر نفسي لدى الشاعر، أما الأسود في الشباب فمعطل الوظيفة وهذا انطلاقاً من أن لكل "لون معنىً نفسياً يتكون نتيجة للتأثير الفزيولوجي للون على الإنسان، هذا التأثير يترك خبرة شخصية تمتزج بشعور داخلي أو تخمين عام ويتكون المعنى النفسي للون من هذه المجموعة من الخبرة والشعور الداخلي أو التخمين العام"[3] فبهذا يكون الشاعر" رسم ثنائية الشيب/ الشباب في صورة شعرية واحدة، يحمل السياق فيها مضمون المفارقة داخل تشكيلاً شعرياً يؤدي وظيفة التمثيل الفني لمضمون مركز على نوعه لا على حجمه حين يصبح التكثيف الدلالي سمة طاغية في الصورة التي يرسمها النص"[4] قد حمل اللون ذلك المعنى النفسي بصورة مباشرة عبر سياق النص الشعري وابتداءً من البيت الأول وانتهاءً بالبيت الأخير، إذ عبر بذلك اللونين الأبيض والأسود بإحساسه بالزمن وهذا هو قناع يحتمي به الشاعر كي يبتعد بذلك عن كل ما يتعلق بالتقريرية والمباشرة في آن واحد عبر استحضار اللونين؛ وذلك لأنَّ السواد في معناه المباشر يدل على المعنى الإيجابي ولربما يحمل بعداً ايجابياً والبياض الذي يدل على الشيخوخة والكهولة والقضاء والفناء والتناهي يحمل بعداً سلبياً لطالما تعلق بلفظ الجرح والشيب، لذلك يحكي القول: إن اللون هنا يتحدد من خلال وجوده في سياق فليس السواد مجرداً محموداً في دلالته النفسية، وليس البياض مجرداً مذموماً، بل

(1) صورة اللون في الشعر الأندلسي / 349.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 328 .
(3) الألوان نظرياً وعملياً / 67.
(4) شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند (أطروحة) / 61.

الأمر متعلق بماهية السواد والبياض في سياقه، ولما كان السواد والبياض نقيضين لونيين أولاً، ونقيضين دلالياً في التعبير عن حالتين مختلفين تماماً يتمثلان إما في الشباب أو الشيخوخة[1]. مما يفهم من ذلك أن تأثير التضاد اللوني بين السواد والبياض له خصوصية مميزة عند الشاعر.

(1) ينظر: جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى (بحث) /18.

وفي مشهد آخر من خلال صورة التضاد اللوني ما بين الصبح والليل نجد الشاعر يؤكد ذلك فيقول: [1] (بحر الرجز)

والصُّبحُ حَملٌ في حَشَا الظّلماءِ وَنحنُ نُذكي شُعَلَ الصَّهباءِ

فالشاعر يستعمل التضاد اللوني وهو متعلق بوصف اللَّيل والنَّهار عبر ألفاظ دالة على اللون في سياق البيت الشعري قصداً منه بأن يجعل من ذلك الاستخدام جمالية للون بصورة غير مباشرة ألا وهي اللونان الأبيض المتمثل بالصبح والثاني المتمثل بالظلماء وهو الأسود، وذلك أن الصبح قد حمل في حشاه الظلماء وبدت ملامحه واضحة وهم في انشغال بإذكاء شعلة الصهباء، والصهباء شقرة تميل إلى البياض[2] فضلاً عن ذلك فإنَّ بقية المفردات جميعها توضح هذه الحركة التضادية اللونية وهي انقضاء الوقت التي لم يشعر بها السَّري الرَّفاء، لذا فإنَّ هذه اللوحة القائمة على التضاد من شأنها تؤكد بطبيعتها حالة واحدة وهي انقضاء اللَّيل بسرعة تكاد تكون قوية جداً طالما استعمل الشاعر جملة اسمية بقوله: والصُّبح حمل في حَشَا الظلماءِ؛ لأنَّ الجملة الاسمية تدل على الثبوت مما يحقق ذلك قيمة جمالية استخدمها الشاعر للحد من سيطرة الفراغ[3]، على المشهد أو اللوحة وإعطائها حيزاً مهماً لتؤدي دوراً بنائياً في تشكيل اللوحة.

وبهذا يعني التناقض اللوني تجسيداً مظهرياً شكلياً، ومن الممكن أن تكون لغة (الأبيض والأسود) في القصيدة تابعة للمتلقي الذي يحكم على النص بحسب قراءته لذلك النص، وبالتالي تمثل وجهة نظر المتلقي.

وهكذا اكتسب اللون هنا صفة تضادية حركية متناقضة متغيرة تبعاً لسياق النص فاستطاع الشاعر أن يجعل من التضاد اللوني بين البياض والسواد محققاً لكثير من المتطلبات الشعرية النابضة بالإيحاء القادرة على تحقيق الانسجام داخل الصورة الشعرية. ويقول في قصيدة أخرى:[4] (بحر الكامل)

بَرَقَتْ مَخَايلُ بأسِهِ في عَارضٍ مُتألّقٍ يُغشِي العُيونَ بَريقا

وَرَمى بِلادَ الرُّومِ بالعزمِ الذي مَا زالَ صُبحاً في الظّلامِ فَتِيقَا

فهو يجعل من الممدوح صفة قائمة على التضاد اللوني الذي يتمثل في قوله: (ما زال صبحاً في الظلام فتيقا) فالأداة ما زالت تدل على الاستمرار والدوام وهذا يدل على نوع من الجمالية المتحققة في سياق نصه الشعري، فضلاً عن الفعل الماضي في بداية صدر البيت الذي دل على الحركة الدالة على صفة للممدوح

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 274 .
(2) ينظر: قاموس الألوان / 146.
(3) ينظر: اللون في الشعر ابن الزقاق البلنسي، صالح ويس محمد،(رسالة)/ 13.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 483.

لشجاعته وانتصاره، فلفظ صبح دلَّ على اللون الأبيض، ويعد الأبيض رمزاً لانتصار الخير على الشر، إنه النور الذي يسحق الظلام ويبشر بالأمل والتفاؤل والإشراق، أو يمكن القول بأنه المعادل الموضوعي للحياة في جانبها المضيء[1] وبذلك تفضي تلك الثنائية ما بين الأبيض غير المباشر صبحاً والأسود غير المباشر الظلام إلى اجتماع الحب والحقد/ السلام والحرب/ الحياة والموت/ الخير والشر في ركب التضاد، تلك الثنائية التي حاول الشاعر استغلال ما أمكن من طاقاتها [2].

ويوظف السَّري الرَّفاء التضاد القائم على اللون في وصف زهرة السوسن من حيث شكلها الخارجي إذ يقول: [3] (بحر الرجز)

كأنَّـــهُ مَلاعِـــقُ مِـــن فِضَّـــةٍ قَـدْ خُـطَّ فِيهـا نُقَـطٌ مِـن عَنْبَـرِ

فالشاعر يكاد يكون كالرسام الذي يرسم لوحته وذلك من خلال لفظ (خط) فإن هذا إن دل على شيء فإنما يدل على عبقرية فنان رسام يرسم بريشته لوحة النص الشعري فهو مفتون بلون الزهرة المشوب بالبياض وفي وسطها تلك الخطوط أي النقط العنبرية السوداء، وهذا ما يفضي إلى التضاد والأشياء تزداد حسناً بالتضاد وتفضي إلى التناسق، فالشاعر يتحدث عن إبهار اللون في زهرة السوسن، إنَّها تروق منظراً ومرأى لذلك رأى في مظهرها الخارجي ملاعق فضة وفي داخلها خطوط سوداء عنبرية ولعلنا بعد قراءة البيت نرى أنَّ المقابلة بين الأبيض والأسود جاءت لقيمة جمالية في تكوين المشهد الشعري واتخاذه وسيلة لتشكيل الصور اللونية خاصة ينم عن ذوق يزاوج بين نقيضين يتجاوران ولكنهما يتمايزان" وقد قيل: إن فكرة التضاد في الألوان تدل على عدم تحديد، فالعربي ينتقل بين الأشياء في عمومها، ولا يقف عند التفصيلات، وجاءت لغته تعكس فكره، وهو فكر مختلط عام تتداخل فيه الأشياء"[4]. وبهذا جعل الشاعر المزج بين الأبيض والأسود وسيلته لاسبتطان جمال الطبيعة من حوله ولاسيما في زهرة السوسن الذي أخذ بصره في إعجابه المبهور من خلال لفظ (كأنه ملاعق...)، وبالتالي فإن الريشة تستخدم الألوان وترسم، وتترك للمتلقي اكتشاف الرموز والدوال وراءها من خلال بنية لغوية متوازنة أساسها التقابل اللوني:

فضة ← بياض

عنبر ← سواد

---

(1) ينظر: شعرية اللون في النص الشعري الجزائري، صديقة معمر،(رسالة) / 194.

(2) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني / 119.

(3) ديوان السَّري الرَّفاء 62/1.

(4) دلالة الألوان عند العرب / 91.

فاجتمعت الرؤية الخارجية عند الشاعر في مشهده الشعري عبر البياض والسواد الذي حرك الفاعلية الشعرية للبيت ووسع فضاءاته الفنية والدلالية معاً [1]، بعد ذلك ينتقل الشاعر ليوظف تضاداً ساخناً وبارداً ليصف لنا النَّخل بوصف دقيق وجميل إذ يقول: [2] (بحر الطويل)

وحَالِيـــةِ الأجيـــادِ مِـــن ثَمراتِهـــا مُفلّكـــةِ الأجســـامِ خُضْـــرُ الـــذَّوائِبِ

....

تُقِـــلُّ شَـــماريخَ الثِمـــارِ كأنَّهـــا إذا طَلَعـــتْ حُمـــراً أكُـــفُّ الكَواعِـــبِ

فالملاحظ في هذين البيتين أنَّ الشاعر يستخدم اللونين المباشرين وهما (اللون الأخضر) الذي يتحدد بقوله: (خُضرُ الذَّوائب) واللون الأحمر الذي ضمنه بقوله: (حمراً أكفُ الكواعب) فهو بذلك يعطي للنخل صفات إنسانية من خلال التشبيه، فهو يشبه رؤوس النخل برؤوس الفتيات وأجيادهن المائلة بوصف جميل ولائق مما يضفي جمالية على سياق النص الشعري، فضلاً عن ذلك إذ يشبه تلك الشماريخ، وكأنهن بأكف حمراء للكواعب، وهذا ما يعزز دور السياق للجمع بين لونين متضادين بارد وحار فالبارد يتمثل باللون الأخضر، والحار يتمثل باللون الأحمر؛ لأنَّ الألوان الساخنة "توحي بالاندفاع والتقدم والاقتراب من الإنسان الذي ينظر إليها؛ لأنها تبرز وكأنها تندفع، بل وأحياناً، تميل إلى جعل الأشياء تبدو أكبر من حجمها الطبيعي، وتخفف من خطوطها المحددة. أما الألوان الباردة فلها القدرة على الارتداد والإيحاء بالمسافة والبعد [3]. وهذا ما يتمثله التعبير بمفلكة الأجسام خضر الذوائب فهو أعطى ما يناسب اللون الأخضر فاستطاع الشاعر بذلك أن يجعل من اللونين انسجاماً جمالياً ومؤثراً نفسياً.

لذا فإن استعمال "اللون صفة لشيء أو حالة فقد يراد به تأكيد المعنى المراد وإبراز أهميته وشدته"[4] وهذا هو ضرب من ضروب التضاد اللوني الساخن فالجمع بين تلك المعاني المتضادة يطلق عليه ما يسمى بـ(توافق الأجزاء). في حين يواصل التضاد اللوني حضوره بشكل واضح عبر مكونات اللون الأساسي على النحو الذي نلمسه في قول الشاعر:[5] (مجزوء الكامل)

قَـــد قُلـــتُ حيـــنَ أصَبْنَـــنِي بِلحـــاظِ صَـــائِبةِ الحُتُـــوفِ

سُـــودُ العُيُـــون أضـــرُّ بالـــ ـــعُشَّاقِ مـــن بيـــضِ السّـــيُوفِ

(1) ينظر الشعر العباسي والفن التشكيلي / 197.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 325.
(3) ينظر: الاضاءة المسرحية/ 28-80.
(4) الألوان والناس، عمر الدقاق (بحث)/ 164.
(5) ديوان السري الرفاء 2/ 438

اللافت في هذا النص الشعري، أن الصياغة اللونية المباشرة قد خلقت نوعاً من التوتر والتناقض والتضاد داخل النسيج التعبيري عبر ألفاظ اللون المباشرة كما في (سود العيون) التي عمقت الإحساس بحب الذات الشاعرة للون الأسود، ولا سيما في العيون السود، وهذا دليل صريح متوافق مع مرجعية عربية تحب السواد في هذا السياق الشعري وقد تحقق الانسجام؛ لكون اللون الأسود هنا من القيم الجمالية الأنموذجية، فالشاعر فضّل السواد على البياض عبر فعل التفضيل (أضر) علماً أن بيض السيوف دلالة الانتصار، لكن اللون اندرج في انزياح نصي مع وجود نوع من العلاقة الجدلية بينهما، لأن البنى المتضادة تقدم تركيباً يتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي بمعنى أن التضاد في النص الشعري أوصلنا إلى حقيقة ظاهرة تلك الحقيقة لا يمكن معاينتها إلا بضر العشاق وهذا ما صرح به الشاعر.

المبحث الثاني

الإيقاع اللوني

من الطبيعي أن تتقارب الفنون فيما بينها، وهذا أمر وارد كي تكون محركاً فعلياً لكل عملية إبداعية على مستوى من المستويات الإبداعية المراد تحقيقها داخل النص ولاسيما من خلال ما نشير إليه عبر علاقة الإيقاع بالشعر، فنحن نشير في الوقت نفسه إلى علاقة فن الموسيقى به؛ لأنَّ الإيقاع في هذا المضمار يعد فنَّاً موسيقياً يتعلق بفن الشعر؛ لغرض إظهار أية محاولة توضح أثر العلاقة في تشكيل اللوحة الشعرية، ومن ثم أثر ذلك التكوين في المشاهد الشعرية، بوجه عام كي تكون العلاقة واضحة ومتميزة وبارزة.

لذا يبرز التشكيل الإيقاعي اللوني عنصراً من " أهم عناصر البناء الشعري، كونه المادة الأولية للشعر – بوصفه فنَّاً لغوياً – هي المفردات التي تتكون أساساً من مجموعة من الأصوات التي يتم إخضاعها عند تشكيلها فنياً لتنظيم خاص يمثل التأثير الجمالي للفن، هذا التنظيم هو التشكيل الإيقاعي والموسيقي لتلك المفردات "[1] لذلك فيمكن أن نقول إن العلاقة بين اللون ومفردات الإيقاع وطيدة من جهة والإيقاع والموسيقى من جهة أُخرى في شعر السَّري الرَّفاء ، إلا أنَّ " تلك العلاقة يكون أثرها ليس فقط على مستوى الحرف أو الكلمة أو البيت الشعري بل يتعدى إلى أكثر من ذلك ألا وهو السمع والبصر وهذا الأثر راجع إلى النفس البشرية، وبالتالي تُشكل حدثاً وصوتاً وصورةً " [2].

ويقول الدكتور حافظ المغربي بأن الموسيقى في الشعر الوجه الآخر للكيان الشعري كتصوير فهي المثير الصوتي والأثر الذي يمتلك إحساس قارئ الشعر نغماً يعايش المعاني الذهنية والبصرية والحسية داخل نسيج الصورة، وإذا كانت الصورة البصرية كاللون تعتمد على المعاينة التي تضمن للعين اختزان آلاف الصور بما يشتمل عليه من أحاسيس ومشاعر، فإن حاسة السمع التي تقبل إيقاعات موسيقى الشعر هي العماد لكل نمو عقلي، وبالتالي إحساس لكل ثقافة ذهنية بما يتلاءم مع معطيات تلك الإيقاعات التي أحدثت ذلك الإقبال عليه [3].

فالمعروف إن الشعر لو لم يحصل على الشعرية المقصودة بالصورة لكان تساوى مع النثر، لذلك أخذ الدور الموسيقي الوزن والإيقاع والقافية؛ لأنَّ " الموسيقى مثير يستدعي تنظيم الفكر والمعاني والعواطف في قالب منغوم، يتخذ لدى القارئ

---

(1) الشعر العباسي والفن التشكيلي / 286.
(2) اللون ودلالالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً / 204.
(3) ينظر: صورة اللون في الشعر الاندلسي / 367.

نوعاً من التحليق المنظم شعوراً وفكراً، بما يحفظ للتجربة الشعرية نوعاً من المعايشة الحسية والروحية معاً"[1] إلا أنَّ الدكتور محمد غنيمي هلال يعرف الموسيقى بأنَّها "جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي تعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها"[2]. وذلك؛ لأنَّ ارتباط الإيقاع اللوني ولاسيما الخارجي يعمل على الوصول إلى الإيقاع الداخلي العميق في الشعرية، الذي يقودنا إلى فهم الخصائص الأسلوبية لهذه الظاهرة [3].

انطلاقاً من أن الملامح الإيقاعية المعتمدة على اللون هي التي تلف النسيج الصوتي كونها " تنهل باستمرار من طاقات الإيقاع الداخلي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأفكار والمشاعر المبثوثة في النص، والمنبعثة من نسيج العلاقات بين دواله، ومن ثم فإن هذا الارتباط ينسجم ومفهوم كلية النص"[4].

فضلاً عن ذلك لابد أن نذكر العلاقة بين اللون والصوت؛ لأنَّ العلماء ربطوا بين الألوان والأصوات، سواء الأصوات الإنسانية أم الأصوات الموسيقية ولاحظوا أن من الناس من يحسن الربط بين صوت معين أو نغمة معينة ولون معين[5]. وفيما يتعلق باللون والصوت الإنساني، فإن الأواصر تبدو وثيقة بينهما، ومرد ذلك وجود إحساس عاطفي مشترك يجمعهما[6]. لذا يمكن أن نفهم من ذلك كله بان العلاقة بين الصوت واللون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فسيولوجية تخضع لها بما يسمى بظاهرة (السينتيزيا) أي العلاقة في التزامن بين الصوت واللون، أو الارتباط أو التنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس [7].

وهذا لا يعني أن الجانب العملي لا يدخل ضمن تلك العلاقة بل له الجانب المهم كونه يدخل في تلك العلاقة الحاصلة ما بين العلاقة الوجدانية المقترنة بالأحاسيس وهذا ما أكده عدد من الباحثين في هذا المجال، متوصلين إلى تصور مفاده أنَّ مراحل تطور المعجم اللغوي تسير جنباً إلى جنب مع مراحل التطور الصوتي، وثم التوصل إلى تتبع العلاقة بينهما تاريخياً[8].

---

(1) م. ن: 367.
(2) النقد الأدبي الحديث /445-446.
(3) ينظر: التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، اسماعيل احمد العالم، مجلة جرش للدراسات الانسانية، العدد 1 لسنة 1998/ 83.
(4) إيقاع الحصار وحركية المقاومة في ديوان طرديات أبي الحارث الموصلي، قراءة ايقاعية،.بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 2 لسنة 1995 / 58.
(5) ينظر: اللغة واللون / 169.
(6) ينظر: اللغة واللون / 169.
(7) ينظر: دعوة إلى الموسيقى، يوسف السيسي / 45.
(8) ينظر: اللغة واللون / 170.

لذا يمكن القول إن تأكيد على الصلة كما يقول الباحث نوري كاظم في الجمع بين الصوت واللون يخدم العملية الشعرية؛ لأنَّ الشعر يعد الميدان الرحب للأحاسيس عبر طاقاته الايحائية والوجدانية[1]. انطلاقاً من أنَّ " اللفظة اللغوية ذات الطبيعة الصوتية هي الوسيلة التي تحمل تلك الشحنة اللونية البصرية في مضمونها، فإن ثمة تداخلاً يحصل بالضرورة بين إيقاع الكلمة الشكلاني المهمل وإيقاع مضمونها الداخلي المقصود"[2]. من هنا، يمكننا أن نطلق "تسمية الإيقاع على الوزن الذي يعطي الشعر حالته الموسيقية المؤثرة في المتلقي، ولذلك يعد ركناً رئيساً في تشكيل البنية الصوتية للمشاهد الشعرية، ودونه يفقد النص هويته ويفقد حقيقته، إذ يعد جريانه في الكلام أصل النشاة في الشعر"[3] ومن هذا الكلام الذي ذكرناه يتضح لنا بأن الإيقاع اللوني في الشعر يكمن في العلاقة بين الأصوات في الكلمة الواحدة، والعلاقة بين أصوات الكلمات والعبارات في البيت الشعري الواحد في النص الشعري برمته، وهنا تختلف موسيقى القصيدة عن الموسيقى البحتة؛ لأنَّ موسيقى القصيدة أو الإيقاع فيها ينبع من علاقات صوتية مرتبطة بمفردات النص ومعانيه بحيث ترسم لوحة كلامية مصورة لبعد فكري وناقل لأحاسيس ومشاعر[4].

وعليه فإن علاقة الموسيقى باللون داخل النص الشعري، تكون علاقة متلاحمة ومترابطة تشد بعضها بعضها ولاسيما من حيث البناء وانسجامه وتنسيقه وبسبب ذلك " فإن الوزن طريقة لعرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها"[5] كون العلاقة ما بين هذين العنصرين الموسيقى واللون مرجعهما إلى "عوامل الجذب والتنافر بين الألفاظ والصور"[6]. لذلك فإن الموسيقى والإيقاع اللوني يرتبط كل منهما مع المواقف والقيم ذات المناخ الجاذب للتناسق والتلازم والانسجام والترابط فيفضي ذلك إلى نوع من الوحدة في التنوع ويبدو ذلك واضحاً عبر الإيقاع اللوني المدرك حسياً في مظاهر الكون والحياة والطبيعة والفن والأدب، وصولاً للغاية المثلى وتحقيقاً له أي الإيقاع كونه الميزة الجمالية التي تؤثر في الوجدان والحس والمتعة واللذة لدى النفس الإنسانية صاحبة التلقي مكوناً بذلك إثارة خاصة تكاد تكون في أعلى مستوى لها؛ لأنَّ النفس الإنسانية تتوق للايقاع ويجذبها فطبعها الميل له بشكلٍ أو بآخر.لذلك فإنَّ ما يتعلق بالموسيقى الخارجية

(1) ينظر: دلالة اللون في الشعر العباسي، نوري كاظم منسف،(رسالة) / 180.
(2) ايقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة / 269.
(3) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي / 41.
(4) ينظر الشعر العباسي والفن التشكيلي / 287-288.
(5) الأدب وصناعته، روي كادون، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا / 108.
(6) الفن و الأدب، لويس هورتيك، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي / 5.

نلاحظ أنَّ السَّري الرَّفاء يوظف البحر الطويل في مدحه لسيف الدولة أبي الحسن علي بن عبد الله بن حمدان عندما يقول:[1]

(بحر الطويل)

تَخَـــالَفَ فِعْـــلُ الغِيـــثِ فِيـــهِ فَكُلّمـــا ... بَـدَا العُـودُ مُخْضَـرَّاً ثَنَـاهُ مُـورَّدَا

وأَبْـيضَ رَقْـرَاقِ السَّـوابغِ أرهَجَـتْ ... سَـنَابِكُه حتَّـى ثَنَـى الجَـوَّ أَرْبَـدَا

وأَشْـرَقَ فـي رَأدِ الضُّـحَا فَكأنَّمـا ... تُلاعِـبُ مِنْـهُ الشَّمسُ صَـرْحَاً مُمَـرَّدَا

يَـزُفُّ نُجُومـاً لَـيسَ يمنَـعُ ضَـوْءَها ... تَكـاثُفُ لَيـلِ النَّقْـعِ أنْ يَتَوقَّـدَا

صَـدَعَتْ ببـرقِ البِـيضِ صَـدْرَ عَجَاجَـةٍ ... وَقَـدْ أَبْـرَقَ المِقْـدَارُ فِيـه وأَرْعَـدَا

وأَبْـتَ وقـد أَشْـرَبْتَ سَـاحَتَهُ دَمَـاً ... كأَنَّـك أشـرقْتَ الأَسِـنَّةَ عَسْـجَدَا

إذا الغَـرضُ المَنصُـوبُ بَـاتَ مُعَصْـفَراً ... بِطَـائِرِ سَـهْمٍ مِنْـهُ أَصْـبَحَ أَسْـوَدَا

عَرَضْـتَ عَلَـى البِـيضِ الرِّقـاقِ أَسُـودُهم ... وسُـقتَ المَهَـا حُـوَّاً إليهـا وسُـهَّدَا

فالشاعر يعرض الألوان الصريحة المباشرة وغير المباشرة عبر ألفاظ (مورداً، أبيض، أربداً، الضحا، الشمس، نجوماً، ليل، عسجداً، معصفراً، أسودا) لذلك نلاحظ أن تلك الألوان يتخللها إشراقات ترتبط بالضحى والشمس ومنها ترتبط باللون الأبيض فالضحى والشمس جزء من النَّهار، والنَّهار يدخل في سياق الأبيض إذا صح التعبير، فضلاً عن ضوء النجوم اللامع في تكاثف ليل النقع وهذا الموقف مرتبط بالممدوح، ثم يأتي اللون الأحمر المتمثل بقوله (أشربت ساحته دماً) ليدل على قوة ضرب الممدوح وشجاعته الفائقة حتى أصبحت الأسنة مشرقة كالذهب الأصفر وهذا يتناسب مع طبيعة البحر الطويل كون الشاعر قد أوغل في تدفق الألوان فصدى البحر الطويل واضح على النص؛ لأنه "بحر جاد سخي فهو لا يعطي إمكاناته إلا للشعراء الكبار المتمكنين من أدواتهم الفنية، والممتلئين بالموهبة المتفجرة"[2]. كما أنه بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر مناسبة للانفعالات الهادئة الممزوجة بعنصر التأمل الذي أوضحه الشاعر في أثناء كلامه في نصه الشعري فتوافقت الألوان مع محتوى البحر ومعناه وبذلك وفر للمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالات كون البحر الطويل نجد فيه بهاء وقوة ورفعة، لذلك فبأنغام بحر الطويل وبإيقاعه الرصين الفخم يرسم الشاعر لوحته اللونية عن بداية البيت الأول المتمثل بعجز البيت عبر قوله (مورداً) متتبعاً بعدها (أبيض) في حركة إيقاعية لونية عبر الأبيات الثمانية لتنتهي تلك اللوحة الإيقاعية الحركية به إلى اللون (حوَّاً) اللون الأسود إلى الأخضر وقد عمد الشاعر في

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 115-116.

(2) دراسات في النص الشعري – عصر صدر الإسلام وبني امية، عبده بدوي 1/ 27.

كل ركن من أركان لوحته تفعيلات بحر الطويل وذلك بسبب ما تمثله تلك الحركة الإيقاعية القائمة على اللون من هبوط وصعود كل ذلك في تلازم وانسجام واتساق بين تفعيلات الألوان وتساويها إيقاعياً، بما يدعم الإحساس بسيطرتها جمالياً على نفس الشاعر[1]. لأنَّ من مميزات بحر الطويل التناسب أي المقابلة للجزء لما يمثله [2].

ثم يأتي الشاعر ببحر آخر وهو بحر المتقارب في لوحته الشعرية من مميزات هذا البحر أنه "يتواتر إيقاعياً، ويتمازج موسيقياً متوازناً يصلح لاحتمالات الجزالة واللين في بث المشاعر على اختلافاتها"[3]. وفي سياق آخر قائم على الايقاع اللوني تحقق ذلك في قوله في مدح سيف الدولة:[4]

(بحر المتقارب)

وجَارَ الهَوَى فاستَجَارَ الدُّمُوعَ ... إذا لَمْ يَجِدْ غَيْرَهَا مُسْتَجَارَا
وَقَفْنَا فَكَمْ خَفَرٍ عَارِضٍ ... يُعَصْفِرُ وَرْدَ الخُدودِ احمِرارَا
وَأَدْمٍ إذا دَامَ ظُلْمُ الفِرا ... قِ عُذْنَ بِفَيضِ الدُّمُوعِ انتِصارَا
يَجُدْنَ عَلَيَّ بأجيادِهِنَّ ... ويَبذُلْنَ لِي الوَرْدَ والجُلَّنَارا

فهذه الأبيات التي تَشكَّل اللون في طياتها وكان عنصراً مهماً وواضحاً، فالألوان داخل تفعيلات بحر المتقارب يأخذ بعضها برقاب بعض لرسم لوحة لونية، يتراوح الإيقاع فيها بين سرعة وإبطاء، ويحققان للعين بالحركة إيقاعياً يوائم بين الأصفر المتمثل بقوله (يعصفر) والأحمر المتمثل بقوله (احمرارا) في تجاور بين اللونين ولون أبيض غير مباشر عبر لفظ (الادم)، فكل تفعيلة لونية تتشابك في جانب من جوانب أخواتها، فالأصفر يتعانق بصفرته ودرجته مع الأحمر ودرجته حمرة الخدود، فالشاعر قد أوضح ذلك المدح ليس على مستوى الشكل، وإنما على مستوى عملية الإنتاج الشعري وذلك "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة خصص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[5].

ويوظف الشاعر البحر الكامل فيعبر به في مدحه لأبي مرجى جابر بن ناصر الدولة فيقول في ذلك: [6]

(بحر الكامل)

نَضَتْ البَراقِعَ عَنْ مَحَاسِنِ رَوضةٍ ... رِيضتْ بِمُحتَفِلِ الحَيَا أَنوارُها
فَمِنَ الثّغُورِ المُشرِقَاتِ لُجَينُها ... وَمِنَ الخُدُودِ المُذْهَباتِ نُضَارُها

---

(1) ينظر: صورة اللون في الشعر الاندلسي / 376.
(2) ينظر: منهاج البلغاء، حازم القرطاجني / 259.
(3) المعجم المفصل في اللغة والأدب، ميشال عاصي 1/ 304.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 185.
(5) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي/11.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 192.

أغصـانُ بـانٍ أغربَـتْ فـي حَمْلِهـا فَغَرائِـبُ الـوَرْدِ الجَنِـيِّ ثِمارُهـا
مَصْـقُولَةٌ بِسَـنَا الصَّـباحِ جِباهُهَـا مَصْـبُوغَةٌ بِـدُجَا الظَّـلامِ طِرارُهـا

فالشاعر يستغل طاقات بحر الكامل من خلال العلل والزحافات داخل الأبيات الشعرية؛ وذلك للتعبير عن مشاعر مدحه تجاه الممدوح الذي مزج الطبيعة بتمثيل الإنسان لها لذا فليست "الوسائل القريبة في صياغة الصورة ذا فاعلية واضحة في ترجمة الأحاسيس والمشاعر، وإنما الوسائل غير المباشرة هي التي تحمل هذه الفاعلية وتولدها في مشاعر المتلقي وعواطفه"[1]. فكلمات الألوان التي شكلت اللوحات الجميلة هي كالآتي (محاسن روضة، أنوارها، المشرقات، المذهبات، نضارها، الورد الجني، الصباح، مصبوغة، بدجا الظلام) لذا فهو بهذا الأنموذج من تفعيلات البحر الكامل عبر تباين الإحساس السعيد يدل على قدرة الشاعر على تطويع الزحافات والعلل لمشاعره من دون أن يؤثر في ذلك الوزن أو القافية، الذي يعتمد بدوره على تطويع الشكل هندسياً؛ لأنَّ قدرة الإشارة اللغوية على الإيحاء المجرد أكبر قدرة من قدرة الإشارة في الفنون التشكيلية إذ تبقى المفردات في القصيدة حاملة لطاقاتها الإيحائية، لهذا يترافق مع هذه المفردات محاولة تفكيك اللون لظهور جمالية يضيفها العقل والعلم على اللوحة [2].

لذلك فإن السَّري الرَّفاء لم يقتصر على البحور المذكورة آنفا في ذكر ألوان لوحاته الشعرية بل قام بتوظيف عدد من البحور كالوافر والبسيط، والمنسرح والرجز وغيرها من البحور الأخرى، يفهم من ذلك كله أن بحور السَّري الرَّفاء زخرت بالألوان الصريحة والألوان الضمنية، فضلاً عن كونها جاءت متوافقة مع أغراضه الشعرية عبر الإيحاء اللوني؛ لأنَّ الوزن "هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3]. أما بالنسبة للقافية فهي تعد شكلاً من أشكال التكرار الصوتي في خاتمة البيت الشعري، ومعاودة لنغمه البيت الرئيسة في النص الشعري، فهي تقف متماثلة تماثلاً صوتياً على وفق ما يرى جان كوهين الذي يحدد القافية بأنها تكرار للأصوات في البيت الشعري وأنَّها تمثل " تماثلاً صوتياً خارجياً في مقابل السجع والتجنيس بوصفهما يمثلان تماثلاً صوتياً داخلياً في الجملة الشعرية "[4].

لذا فإن علاقة القافية باللون تتحدد عبر حرف الروي الذي يكون في القافية والذي يكمن في الألوان الأساسية المباشرة وهي كالأتي: (الأحمر، والأصفر، والأخضر، والأسمر) التي تتوحد جميعها في حرف الروي ألا وهو (الراء) أما

(1) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي / 237.
(2) ينظر: شعر الواقع وشعر الكلمات، ضياء خضير / 112.
(3) مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة. مصطفى بدوي /194.
(4) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين / 74.

بالنسبة للألوان الثانوية (غير المباشرة) فهي تكمن في حرف الروي وهو الراء بحسب ما سنوضحه عبر التطبيقات الآتية، فضلاً عن القوافي الأُخرى التي تتحدد في قافية الضاد والدال والهمزة والحروف الأُخرى في الألوان الثانوية.

ولعل قدراً واسعاً وكبيراً من القوافي الملونة في قصائد الشاعر الرائية؛ لأنَّ نسبة الألوان التي على وزن (افعل) كثيرة فيقول السَّري الرَّفاء: [1] (بحر الكامل)

مَـــا ضَـــرَّ لِيلَتَنَـــا بِسَـــفْحِ مُحَجَّـــرِ لـــو باعَـدَتْ سَـفَرَ الصَّـباحِ المُسْـفِرِ
بَـــاتَ العِنَـــاقُ يَهُـــزُّ مِـــن أَعطافِنِـــا غُصْـنَينِ مِـنْ وَرَقِ الشَّـبابِ الأخضَـرِ
إِلفَـــانِ وِرْدُهُمـــا المُـــدَامُ علـــى الظَمَـــا وَجَناهُمـــا زَهَـــرُ الحَـــديثِ الأزْهـــرِ

إن قوافي الشاعر في أبياته هذه جاءت على نسق البحر الكامل متضمنة ألفاظاً لونية دالة على ألوان أساسية وألوان غير أساسية وتلك الألوان جميعها تحاكي المعنى من حيث الإيقاع والشكل للون تلك الليلة التي يصفها الشاعر، لذلك فكل من قافية الصباح المسفر تنسجم لونياً مع المعنى لليلة الشاعر وصوتياً مع الشباب الأخضر عبر لفظ بات العناق يهز في تصريح ايقاعي لوني فضلاً عن الحديث الأزهر الدال على البياض المتناسق مع ما يوحي به البيت الثالث من صوت إيقاعي ولون المدام لذلك فقوافي الألوان انسجمت إيقاعياً وجناساً مع الموصوف الأساسي "ليلة الإنس" عند الشاعر فالليل محرك للإيقاعات الهادئة، فضلاً عن كونه مثيراً لونياً حرك أمواجاً من الأنغام التي توافقت معه لوناً وإيقاعاً من خلال القوافي في الأبيات الثلاثة في فواصل موسيقية تنتهي عند موجة النغم في البيت، وينتهي عندما سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذورتها وتنتهي لتعود من جديد، وعلى ذلك تكون القافية نهاية السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتوافقة في التفصيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وينشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية[2] ويطالعنا في لوحة إيقاعية أخرى متضمنة معنى اللون فيقول السَّري الرَّفاء:[3] (بحر الكامل)

نُـوَبٌ أطـرْنَ عَليـهِ شُـعلَةَ أبـيضٍ عَضْـبِ المَضَـارِبِ أو شَـرارةَ أَسْـمَرِ
وَرَمَـتْ بِـه شَـقْراءُ يُحْسَـبُ بُرْدُهـا يَنقَـدُّ مِـنْ شِـيةِ الجَـوادِ الأَشْـقَرِ
تَرمِـي بِمُحْمَـرّ الشَّـرارِ كأَنَّمـا تَرمِـي جَوَانِبُهـا بِـوَرْدٍ أَحْمَـرِ
خَلَعَـتْ عليـهِ مِـنَ الحَريـقِ يَلامِقـاً صُـفْراً فَبَـيْنَ مُحَلَّـلٍ وَمُـزرَّرِ
---------- ---------- ----------
تَـاجٌ كَبَـدْرِ الـتِّمِّ عـادَ ضِـياؤُهُ بَعْـدَ الكُسُـوفِ فَـراقَ عَـينَ المُبْصِـرِ

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 163
(2) ينظر: الصورة الشعرية في شعر دعبل الخزاعي، علي إبراهيم أبو زيد / 382.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 167.

أو كالحُسامِ جَلا الصَياقِلُ مَتْنَه حتَّى تَرَقْرَقَ فيهِ مَاءُ الجَوْهَرِ
إنَّ النُّضَارَ إذا تَتَابَعَ سَبْكُه خَلَصَ النُّضَارُ وَزَادَ نَضرةَ مَنْظَرِ

إن الألوان الأساسية في الأبيات جاءت كلها على وزن إيقاع بحر الكامل (أسمر، أشقر، أحمر، جوهر) فكل قافية تمثل وصفاً لحال الممدوح تسير لتجلي درجات البياض في البيت الأول بالمدح بالبياض في (شعله أبيض) الذي يزيد نقاءً ووضوحاً متداخلة مع شرارة الأسمر الذي يمثله الممدوح بعد ذلك تأتي القافية (أسمر) لتمثل علامة البياض في شرارة الأسمر، وبعدها تأتي قافية البيت الثاني لتحقق تناسقاً لونياً ومن ثم البيت الثالث والرابع والخامس والسادس لذلك نجد أن القافية ضمت حرف الروي الراء، فتكرار الراء في جميع الأبيات روياً وما قد يوحي به من ترديد نغمي باعث على الإمتاع، والشاعر نجح في أن يستوقف المتلقي عند إيقاع الأبيات الستة بالانسجام والتصريح والتجنيس والسجع ابتداءً بلون البياض ومروراً بالأشقر وبالحمرة كلون ساخن وبالصفرة بلون الضعف وبلون البدر بياضاً واشراقاً وانتهاءً بالبياض كالحسام في محاكاة لانسجام معنوي بين الألوان المختلطة وتحقيقاً لابتهاج الممدوح وهنا "يلتقي الإحساس الفني والنفسي باللون جمالياً وايقاعياً ومعنوياً، يضاف إلى ذلك التناسب الأفقي ايقاعياً وجمالياً بين جميع القوافي؛ لأنَّ القوافي تتابع لتكشف عن الإحساس النفسي بالألوان عند الشاعر"[1]. وكما أنَّ القافية "يتم اختيارها وفقاً للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر، حيث يلتحم الانفصال بالصورة والوزن، وهي الرباط الواضح الذي يربط الوزن العام بالتصوير العام داخل السياق النصي، فكلمات القافية ترتد دائماً إلى ناحيتين أساسيتين هما: الدلالة على شيء ما، والإتجاه عن نغم ما"[2].

وقد تحقق ذلك في قافية الشاعر في أبياته الستة وصولاً إلى التأثير بالمتلقي بشكل واضح لتحقيق لذة النص ايقاعياً وموسيقياً.

وينوع الشاعر القافية الملونة ولاسيما في قصيدته الهمزية التي على وزن (فعلاء) من ذلك قوله يصف ناراً: [3] (بحر الخفيف)

خَفَقَتْ رايَةُ الصَّباحِ وللنَّا رِ لَهيبٌ كالرَّايةِ الصَّفْراءِ
لَمَعَتْ لِلعُيونِ بَعْدَ سَوَادٍ فَأَضَاءَتْ حَنَادِسَ الظّلماءِ
واستَقَرَّتْ تَحْتَ الرَّمادِ فَخِيلَتْ ذَهَباً تَحْتَ فِضَّةٍ بَيضَاءِ
فَأَدِرْها دُرّيةَ الكأسِ مَلأَى مِنْ مُذابِ العقيقةِ الحمراءِ

(1) صورة اللون في الشعر الأندلسي / 380.
(2) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف / 217.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 276-277.

فالشاعر يشير إلى أنَّ النَّار وقت الصباح كونها أضاءت حنادس الظلماء فالنَّار لها المكانة المرموقة لدى الشاعر؛ لأنها "كائن اجتماعي أكثر مما هي كائن طبيعي"[1]. مشبهاً إياها بالصفراء وبالفضة البيضاء ثم يجعل من ذلك الوصف فكرة ويرسم لوحته الحمراء في البيت الرابع واصفاً إياها عبر وجودها ليرسم رؤيته الفنية لذا امتزجت أصوات القافية مع لهيب النَّار ولونها، فضلاً عن اشجان الشاعر مع مشهد النَّار فأرسل قافيته مع صدى نغمها واتخذ من الصوت أداة للتأثير وشفرة لرسالة التبليغ.

لذا فهو في كل ذلك جاء محاولة لاستلهام الاستقرار عند ادارة الكأس من مذاب العقيقة الحمراء وصولاً إلى غايته حينما قرن لون النَّار بلون الخمرة الحمراء وهذا ما يؤكد به "طبيعة البحث في البنية الصوتية، للفظ كونه مؤسساً على مجموعة العلاقات التي تظهرها إلى وجود في النص إشارات صوتية معينة، ترمز إلى وظائف خاصة من خلال سلسلة التوافقات والتخالفات والايجابيات والسلبيات داخل التنظيم الصوتي لبناء الألفاظ في الشعر"[2].

ويجعل السَّري الرَّفاء للون سواء بالأستخدام المباشر وغير المباشر من صهباء وظلماء قافية حينما يقول : [3] (بحر الخفيف)

مَرحَباً بالصَّبوحِ في الظّلماءِ ... وبِعَذْراءَ مِنْ يَدَيْ عَذْراءِ
وَبِسُكْرينِ من لِحاظِ غَزالٍ ... سَاحِرٍ لَحْظُهُ ومِنْ صَهْبَاءِ
واحمِرارِ الكُؤُوسِ في كفِّ ساقٍ ... صِيغَ مِنْ ماءِ وَردَةٍ بَيضَاءِ

فالكلمات التي على وزن فعلاء متباينة شكلت صوراً جميلة وهي كالأتي (الظلماء، صهباء، بيضاء) فالقافية هنا جاءت محققة لتصور السعادة التي يعيشها المبدع الشاعر لحظة الإبداع؛ لأنَّ "القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تشكل منها القصيدة، وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية، كان ذلك ادعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد، لأنَّ الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتأليف التي تسوغ جميع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة، مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير موسيقي"[4]. فالمعنى الذي أراده الشاعر من خلال الأبيات أنه قضى تلك الظلماء بمحبوبته الخمرة الصهباء التي تشبه في احمرارها كؤوس الوردة البيضاء اشراقاً وضوءاً للتعبير عن هذا التقابل اللوني الذي يضفي الحسن أي حسن بياض خمرته واحمرارها، متخذاً من

(1) النَّار والتحليل النفسي، غاستون بشلار، ترجمة: نهاد خياطة / 13.
(2) المدخل اللغوي في نقد الشعر، مصطفى السعدني / 56.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 275-276 .
(4) اللغة وبناء الشعر / 216.

القوافي المنغومة سبيله إلى ذلك لذا أتت القافية في سياق النص معبراً جمالياً ومعنوياً عن هذه الإحساس اللوني كون الشاعر ينطلق من إحساس لوني جمالي، يسعده اجتماع الأضداد سواداً وبياضاً واحمراراً وظلمةً وإشراقاً، فضلاً عن ذلك فإن القوافي (ظلماء، صهباء، حمراء) تتابع إيقاعياً بروي الهمزة المجهور، وبصوت المد الذي يعطي إحساساً باتساع مدى الظلمة والإشراق والإحمرار والابيضاض مجتمعة سوية وبالتالي تعبر كل تلك المعاني عن الباعث النفسي الذي يعيشه الشاعر في خياله، فألجأه نفسياً إلى تحلية القوافي بزحاف الإضمار وهو " تسكين الثاني المتحرك والقطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله"[1].

أما فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي المتمثل بالموسيقى الداخلية تتحدد في التجانس الصوتي، والتي لا تقف عند حدود ظاهرية فقط، وإنما تتجاوز إلى التماثل في الفقرات أو الكلمات في الوزن فالجناس هنا قائم على توحد اللفظ واختلاف المعنى وهذا يعني "انه كلما تقلص عنصر المشابهة في فونيم واحد كان التجانس الصوتي في حدوده القصوى وكلما إزداد عنصر الاختلاف تقلص التجانس الصوتي إلى حد أدنى"[2]. لذا فإن موضوع الجناس يرجع إلى التكرار الصوتي الذي يفضي إلى زيادة النغم، وتقوية الجرس [3]. ولا يخفى من أن بنية الجناس قائمة بالدرجة الأساس على تكرار الوحدات الصوتية المتماثلة وتنوعها في التوزيع السياقي"[4].وذلك نابع من الأهمية الصوتية للجناس اللوني كونه يترك "نوعاً من الانسجام بين المعاني ورنة الألفاظ العامة"[5]. وقد أشار إلى ذلك ابن المعتز بقوله "أن تجيئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[6]. وصولاً إلى تحقيق الانسجام والمعنى المختلف بين الألفاظ والأثر الدلالي الذي حققه الجناس اللوني القائم على التكرار الصوتي في لوحات الشاعر ولاسيما في مدحه للوزير المهلبي فيقول السَّري الرَّفاء:[7] (بحر الطويل)

اعلَّ صدورَ السُّمرِ وهو حَبيُبها وفلَّ شفارَ البيضِ وهو ضجيعُها

ومعركةٍ يسوَدُّ للنَّقع أفقها وتحمرُّ من فيضِ الدِّماءِ رُبُوعها

---

(1) في علمي العروض والقافية، أمين علي السيد / 215.
(2) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الفرقي / 85.
(3) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب 2/ 126.
(4) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، ع17، 1997، /75.
(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب 2/ 233.
(6) البديع / 25.
(7) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 372.

إن السَّري الرَّفاء يرسم لوحة قائمة على اللون ما بين (السمر والبيض) محققاً ومتمكناً من الوصول إلى محور توظيف الأداة الصوتية الإيقاعية المستندة إلى بنية التكرار في جناس الكلمتين السمر والبيض من حيث المعنى العام للجناس أي التقارب بين الألوان؛ لأنَّ التكرار "هو جوهر الخطاب الشعري، ويكون على مستوى الأصوات، وعلى مستوى التركيب النحوي، وفي المعنى"[1]. لذا فإن الشاعر جعل من ممدوحه عنصراً فاعلاً في تحريك النفس والعواطف أثناء المعركة ولاسيما من أنه حبيب للسمر وهي الرّماح والبيض وهي السيوف كما أنَّ الألوان التي اختارها الشاعر (السمر و البيض) شكلت تمازجاً بين الأحرف السهلة والقوية، غير أن غالبها أصوات سهلة في نطقها ومريحة، وهذه الظواهر الإيقاعية من التكرار والألفاظ السهلة والسجع والموازنة، تتوافق وموضوع البيت [2]. فضلاً عن تكرار الجناس اللغوي في البيت الثاني ولاسيما الفعلين يسود وتحمر فالسواد يقيم جناس ما بين مواد المعركة كون الممدوح في صراع مع العدو فهو بمثابة قمة الشجاعة في سواد النقع وبين تحمر من فيض الدماء أي كثرة فيض الدماء نابع من قوة الممدوح الذي الحق بالعدو ضرباً قاسياً فهو عنده بمثابة الربيع وهذا "الاختيار غالباً ما يتفق مع الانفعال النفسي فيكون هادئا حينا، وثائراً حيناً، وبطيئاً مرة، وسريعاً أخرى"[3].

ويقدم لنا لوحة أُخرى بالجناس اللوني وهي نفس سياق اللوحة المذكورة آنفة وهي في إطار المدح إذ يقول : [4] (مجزوء الكامل)

مَلـــــكٌ خَلائقُـــــهُ إلـــــى معرُوفِـــــه أدنـــــى الوسَـــــائل

مُحمـــــرُّ أيـــــام الـــــوغى مُبـــــيضُّ أيـــــامِ الفضـــــائل

فالشاعر يرسم ايقاعاً لونياً في قوله (محمر ومبيض) وذلك ليشير إلى شجاعة الممدوح باللون الأحمر ويشير إلى كرم الممدوح أيام فضله فإذا كان التكرار الصوتي لتوظيف اللون في سياق البيت الشعري ظهر متميزاً وواضحاً فإنه انتج نوعاً من العلاقة بين المعاني كصور ومشاهد تقع عليها الحواس أو نتيجة نشاط تجريدي ذهني، وبين الإيقاع الذي هو في واقعه موسيقى تصويرية تواكب شريط هذه الصور والمشاهد"[5]. وهذا يدخل في إطار انعاش الجانب المعنوي للممدوح عبر دلالة المعنى الحاصل في أثناء النص الشعري وصولاً إلى تحقيق الرغبة في التأثير في المتلقي أو السامع.

---

(1) في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح / 27.
(2) ينظر: اللون ودلالاته في الشعر / 205.
(3) أسس النقد الأدبي عند العرب، احمد بدوي / 329
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 541
(5) في العروض والايقاع الشعري، صلاح يوسف عبد القادر/ 134

المبحث الثالث

التحول اللوني

لقد تم توظيف اللون في سياقات متعددة وفي لوحات مختلفة الجوانب يتحكم فيها سياق النص الشعري الذي اشار اليه المبدع، وذلك راجع الى ان توظيف تلك الألوان بحسب طبيعتها، فالأخضر يدل على العشب والشجر والربيع،كما أن الأحمر يدل على الدم والقتل والخمرة، ثم وقعت الألوان في توظيف جعلها مقصودة الانتقاء في سياقات متعددة ومتنوعة ومختلفة بعض الشيء لتدخل في باب الرمز والانغلاق أحياناً [1].

إذ يبدو التحول هو نتيجة نابعة من أهمية يكتسبها السياق من دلالة جديدة، يضيفها اللون الذي تحول الى لون آخر فانطلاقاً من تلك الأهمية " تتخذ اللوحة هنا من المتجاورات اللونية أو التعددات اللونية أساساً محورياً لبنائها الفني، وذلك حين يقترب الموصوف بألوان مجاورة للونه الأصلي كالخمرة التي يمكن أن تكون صفراء، وحمراء، وذهبية تحت تأثيرات معينة تحددها رؤية الشاعر، أو تحول اللون الى آخر[2] فألفاظ الألوان في اللغة العربية كثيرة ومتشعبة ولها تقسيمات وترتيبات وتدرجات مميزة لكل لون إذ " بلغت اللألفاظ اللونية الدالة على اللون والتفريعية في كتب اللغة وفقهها والمعاجم عدة مئات، بعضها للتعبير عن درجات الألوان وبعضها لوصف اللون وصفاً مميزاً، وبعضها للاشارة إلى طروء اللون وعدم ثباته [3].

لذا فإن التحول اللوني تكمن أهميته في وجوه متعددة ومختلفة كونه يعد " أساس كل تأليف وبناء فني"[4] فالتحول بسياقه اللوني المباشر وغير المباشر يعد ضرباً من التنويع الذي هو مركز الوحدة للنص الشعري؛ لأنَّه " يدخل في التنويع فهو يطور الأجزاء من ضعيف الى أقوى، ومن رقة الى كثافة، ومن ضيق الى اتساع، ومن مؤثر الى أشد تأثيراً، وهو من أنواع الوحدة والترابط ونراه في التصوير إذ تتدرج الألوان وتتحول بين قتومٍ وصفاءٍ "[5] وهذا كله يدخل في إطار جعل النص في محور الجمالية والقيم الدلالية والفنية ذات الأطر المتعددة التي تمنح النص أعلى

(1) ينظر: اللون في الشعر العربي قبل الاسلام / 171.
(2) ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي / 201.
(3) ينظر: اللغة واللون / 43.
(4) النقد وأثره في النقد العربي، روز غريب / 27.
(5) م. ن: 27.

قيمة فكرية في نفس اللحظة فيتحدد في سياق النص الشعري للشاعر كما في قول السَّري الرَّفاء: [1] (بحر الكامل)

أَهدت على نأيِ المَحَلِّ وقد ... أَنأَى التَّصبُّرَ طُولُ هِجْرَتِها
نارِنْجَةً مِنها استُعِيرَ لَهَا ... ما أَلبِسَتْ من حُسْنِ بهجتها
فشُعاعُها من نَارٍ وجنتِها ... ونسيمها من عطر نكهتها
وكأَنَّ ما يُخفيه بَاطِنُها ... ما أَظمرتْ مِنْ سُوءِ غَدرَتِها
وَحَكى اخضرارٌ شابَ حُمرتَها ... قَرْصَ الأُقْحُوانِ وجنتِها
وأَتتك مكملةً مَحَاسِنَها ... تَخْتَالُ في أَثوابِ زِينَتِها
فشعارها صفوُ اللّجَيْنِ ومن ... ذَهَبٍ مَصوغ ثوبُ بذلتِها
تُهدي إلى الأرواحِ من بُعُدٍ ... تُحَفَ السُّرورِ لطيبِ نشرتِها
ويصونُها مَسَرى رَوائِحِها ... مِنْ أَن تُباشِرَها بِشَمَّتِها
فاشرب عليها من شقيقتِها ... في نعتِ رَيَّاها وصِبغَتِها
واعطِف عِنانَ النّفسِ عن فِكَرٍ ... راحَت مُعَذِّبَةً بِصُحْبتِها

إننا مع الشاعر دائماً ولاسيما عندما نقف أمام لوحات وصف الثمار وهي (النارنجة) التي تعبر من خلال ألوان سياقه الشعري عن مواقفه النفسية من الطبيعة، فهو يذكر رائحتها الذكية، ولون قشرتها من الداخل ذات اللون الأبيض حاملاً الصفاء والوضوح القريب إلى النفس وكأنَّه (لجين) وبعدها يصف القشرة الخارجية لها وكأنها ذهب أصفر إلا إنه يمتاز بصفة الاخضرار في وقت قرص الأكف له ثم بعدها يتغير لون قشرتها إلى الأخضر وهنا تبدو جمالية الوصف لتدل على عبقرية فنان شاعر استطاع أن يمنح اللون دوراً اساسياً مهماً إذ يستعمل الأبيض دليل النقاء والصفاء والوضوح ويستعمل الأصفر دليل الجمال والبهجة فهي كصفرة الذهب ويستعمل الأخضر دليل التجدد والخصب والنمو فهي معاني ايجابية، تتصل بالحيوية التي قصدها ثم يستعمل الأحمر وهو لونها الحقيقي وهو لون جذاب بالنظر المؤثر في نفس المتلقي "كونه اللون العربي الأول"[2].

لذا فوصف الشاعر ليس بمعزل عنها فهو في حركة تخطب العيون فيها وتعود من الطبيعة إليها، فان الإحساس اللوني به في تراسل حواس - ونسيمها من عطر (نكهتها) و(حكى اخضرار شاب حمرتها) ولم يكن الشاعر لينهي المنظر الرائع لتلك النارنجة دون أن يخرج بجمالية لونها، فهو يوحد بألوانه جماليات من بين عاشق للجمال، وازعم بعد ذلك أنه لربما هنا يتحدد في هذا السياق توظيف التحول اللوني للنارنج والتي سلسلت فيها الألوان الأساسية الأربعة ابتداءً بالأخضر ومروراً

(1) ديوان السَّري الرَّفاء/ 2/ 16.
(2) اللون في الشعر العربي قبل الاسلام / 31.

بالأحمر الأصل وكذلك الأبيض وانتهاءً بالأصفر والمقصود بهذا التحول أي تحول اللون إلى لون آخر، فهو العملية التي يتم وفقها تحويل اللون إلى لون آخر [1]، فضلاً عن تمثل الحركة مع اللون في تجاوب من خلال ما رأيناه في سياق الأبيات الشعرية فجاءت الحركة مولدة للون وأخذت الألوان تتحرك فيها نفسياً وجمالياً في أحيان كانت الحركة للون مثيرات نفسية فارتباط شعاعها بنار وجنتها، مثير نفسي للشاعر إذ حققت نوعاً من الانسجام بين درجات اللون وهو ما اطلقنا عليه بالتحول اللوني من أخضر ثم أحمر ثم أبيض ثم أصفر فمن خلال أنواع الحركات الثلاث المتخصصة في سياق النص الشعري جعلت الحركة مع اللون من وسائل التشكيل اللوني للوحة أو مشهد يصفه الشاعر في نطاق اللوحة جمالياً ونفسياً.

(1) ينظر: فضاءات اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجاً، هدى الصحناوي / 158.

في حين نرى التحول اللوني يتحدد مرة أُخرى في قوله: [1] (بحر المتقارب)

وعقفـــاء مثـــل هـــلال الســـما ... ولكنهـــا لبســـت سندســـا
عراقيـــةٍ لـــم يـــذُب جســـمُها ... هُـــزالاً ولـــم تَجْـــسُ فيمـــا جَسَـــا
زبرجـــدةٌ حســـنت منظـــراً ... وكـــافورةٌ بَـــرَدت ملمســـا
علـــى رأســـها زهـــرةٌ غضـــةٌ ... كـــنجم الظـــلام إذا عسعســـا
حبانـــا بهـــا مَغـــرسٌ طيـــبٌ ... مـــن الأرض أكـــرِم بـــه مَغرســـا
لهـــا أخـــواتٌ لطـــافُ القُـــدُودِ ... إذا مـــا تبـــرَّجنَ خُضْـــرُ الكســـا
مُحجبـــةٌ عـــن نَســـيم النَّهـــارِ ... وبـــارزةٌ لنســـيم المَسَـــا
تَقـــوَّسُ فـــي حـــين ميلادهـــا ... ولـــم أرَ ذا صـــغَرٍ قُوّسَـــا
يطـــولُ اللســـانُ بإطرائِهـــا ... ويُصـــبِحُ عـــن ذَمِّهـــا أخرَسَـــا

فالقثاءة هنا بمثابة امرأة ملتوية عقفاء تشبه الهلال، إلا أنها لبست الملابس الخضراء كزبرجدة ناعمة، فالشاعر هنا أُغرم بها فاكسبها حسناً وجمالاً وهذا ما يطلق عليه بتمثيل الإنسان بالطبيعة ولاسيما طبيعة الثمار ألا وهي القثاءة لذا فالشاعر تخيل صفات المرأة في الطبيعة فأصبغ عليها محاسن الأنوثة ومفاتنها وجعلهما يمتزجان مزجاً لا تكاد الواحدة تنفصل عن الأخرى لذا فإن "الإنتاج الفني يرجع إلى عوامل عقلية، تتجلى في التحليل، ويتضمن الانتباه الانتقائي أو التجويد؛ لأنَّ النفس تعزل بعض التفصيلات وبعض الأشكال وبعض الوسائل وهي على وعي بَيِّن بالغاية التي تقصد إليها، ويتضمن تداعي الأفكار والحكم والبرهنة، ويرجع إلى عوامل انفعالية في لحظتها الآنية عندما وقف الشاعر أمامها؛ لأنَّ صور الإبداع لابد فيها من عناصر وجدانية يستحيل الإبداع بغيرها، وبذلك تكون هي الحافز أو الدافع أو الميل أو العاطفة أو الرغبة، وأي عنصر من عناصر الوجدان كي تصل بالنهاية إلى الغاية المثلى لها [2]. فتوظيف الشاعر لهذا اللون الأخضر يدخل أيضاً في إطار الاقتباس من القرآن الكريم للآية القرآنية في قوله تعالى ﴿ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ ... ﴾ [3]. ولا يخفى ما في الكناية باللون الأخضر من بعد جمالي محسوس؛ لأنَّ هذا اللون (أكثر سحراً) وأبعد عمقاً في تقبله وتاثيره "[4]. على مستوى المتلقي من أي لون آخر، فضلاً عن أنه لون بارد يضفي السكينة على النفس والانشراح

(1) ديوان السري الرفاء 321/2.
(2) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد حمد الحوفي: 681، وينظر: الطبيعة في الشعر المغربي، عبد السميع موفق،(رسالة)/ 184.
(3) سورة الكهف، الآية 31.
(4) ينظر علم عناصر الفن/ 136، وينظر اللغة واللون/ 79، وينظر التعابير القرآنية والبيئة العربية/ 279.

ولعل توظيف الشاعر لهذه الآية جاء في إطار دلالتها القرآنية، إذ يستحضر المتلقي في ثياب أهل الجنة، فاللون الأخضر في الآية القرآنية دال على المكافأة للمؤمنين؛ لأن الخضرة "أحسن الألوان، والنفس تنبسط لها أكثر من غيرها كما أنها تزيد في ضوء البصر"[1].

لذا يجعل الشاعر من لون القثاءة الأخضر علامة للأمل؛ وذلك لشدة حبه لها أي للمرأة إذا جاز التعبير كونه مشغوفاً بحبه لها وكافأها بالملابس الخضراء عن طريق لقبها بالقثاءة فهو سبيله الوحيد لوصفها وسروره عندما ينظر إليها، فكان عاجزاً عن التصبر فاكسبها حسناً وجمالاً وأفاض عليها من خياله وفنه فبدت شيئاً آخر يروق للسامعين ويعجبهم، فهو لم يكتف بنقل المشهد الطبيعي الصامت كما هو في الطبيعة، وإنما لونه بصفات إنسانية تجمع بالحيوية والحركة والنشاط، فاكتمل التصوير الفني في تجربته الشعرية؛ "لأنَّ الصورة التي تقف عندما يسمى بالنقل الأمين للشيء ليست سوى تسجيل فوتوغرافي له، وهي أقرب إلى التصوير السينمائي الذي ينقل المشهد منه إلى التصوير التعبيري الذي ينقل المشاعر والأحاسيس"[2]. لكن الشاعر في البيت الرابع أيضاً يقتبس اقتباساً آخراً من القرآن الكريم فالبيت الشعري يميل إلى الآية الكريمة ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ ١٧ وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ١٨﴾[3]. فتوظيف الشاعر انطلق من اجتماع لون النجم الأبيض غير المباشر والليل الأسود ولاسيما عسعس وهو درجة من درجات السواد؛ لأنَّ في التدرج نوعاً من أنواع الوحدة والترابط يمكن أن تكون درجة اللون الواحد تثري العمل الفني إذ تؤكد قيما فنية لها أثرها في العمل الفني، فاللون الواحد يمكن أن نحصل منه على عدة الوان أي درجات لونية مختلفة منها الفاتح بدرجاته -والمتوسط بدرجاته، ودرجات اللون تسهم بتأثيرات في اتزان العمل الفني وترابط عناصره واظهار وحداته[4] وبذلك تكون الآية التي اقتبس منها الشاعر بمثابة التوافق مع الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر، وهو شدة سواد الليل مع شدة بياض النجم وهذا التوظيف المتصل باللون الأسود والأبيض غير المباشرين يزيد وصف المشهد حسناً وجمالاً فالضدان ضده والأشياء تزداد حسناً بالتضاد، فضلاً عن الكناية هي كناية لونية ما بين هذين اللونين وهذا ما يجعل من النص الشعري قيمة فنية في تصويرها للمعاني المطلوبة والمشاهد فيما ترسمه من معنى وظلال حول المعنى فتعطي وتوحي باكثر من الدلالة الظاهرة عليها بل وابعد من ذلك.

---

(1) اللون في القرآن الكريم (أطروحة) / 37 .
(2) ينظر: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي / 230
(3) سورة التكوير، الآية / 17.
(4) ينظر: الألوان وتأثيرها في النفس، محمود شكر الجبوري / 23.

لذا فالشاعر وما قدمته الطبيعة له يمكن أن تقرأه مناهج حديثة بأحسن مما يصوره الشعراء المعاصرون كونه أبدع في إعطاء المشهد اللوني لوصف القثاءة بهذا الشكل مبتدأ باللون الأصفر غير المباشر (هلال السماء) ومروراً بالاخضر غير المباشر (سندس) و (زبرجد) وانتهاءً بالتشبيه باللون الأبيض غير المباشر ألا وهو (النجم) وأخيراً باللون الأسود.

وفي نهاية المطاف يمكنا القول إن الشاعر جمع بين الألوان وهذا ما يطلق عليه التحول اللوني، انطلاقاً من أنَّ التحول اللوني يزيد النص الشعري جمالية وقيمة دلالية، فإن هناك بعض التوظيفات اللونية قد أوقعت عبئاً على النص الشعري، ويمكن أن تكون زائدة في سياقها لا لشي، وإنما لاستعمال تفاصيل العروض والقافية لذلك فتحول اللون ضمن سياق القصيدة تناسب تناسباً شعريا مع دلالة القصيدة، وبما يتفق واطروحته الشعرية التي تدعوا إلى ذلك في المغايرة، بشكلٍ أو بآخر [1].

ويوظف اللون بصورة مباشرة وغير مباشرة في سياق آخرعبر وصفه للنيلوفرإذ يختلف اختلافاً جذرياً ناتجاً عن خيال واسع في وصفه وشكله ليربط بأدوات الحرب ولاسيما الخناجر فضلاً عن تعدد الألوان إذ يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر المنسرح)

صفرُ مدارٍ تضمها شُرَفٌ ... مفتضح عند نشرها العِطْرُ
تحملها خيزرانة ذبلَت ... ذُبولَ صبٍ أذله الهجرُ
كأنها إذ زهت بألسنة ... انطقَها للمهيمن الذِكرُ
خناجِرُ من حَناجِرٍ نُزِعَتْ ... فهي على الماءِ من دم حُمْرُ

فالشاعر يقف أمام النيلوفر إذ يتراءى له بألوان متعددة من صفرة وحمرة وبياض، ثم ينعته باوصاف تتعلق بصفات إنسانية، من ألسنة حمراء، ومن خناجر قد دميت فحملتها خيزرانة ذابلة كذبول عاشق فارقه حبيبه فالبيت في هذا التوظيف اللوني هو أن الشاعر تفوق في وصف النيلوفر فيما أزعم حتى أنه وقف أزاء اللون وقفة نفسية جمالية من خلال عناصر الطبيعة عبر الصفات الإنسانية ليحقق بذلك أقصى وأعلى غاية تصويرية فوظف الأصفر بعدها انتقل إلى الأبيض ثم إلى الأحمر فالأصفر، وهذا هو التحول اللوني فالمعروف أن " التحول اللوني هو قلب لون الى لون آخر وقد يتحول اللون الى لون مضاد له، وقد يكون الهدف من هذا هو الجمع بين اللونين، أو تقليص الفوارق بين شيئين" [3] إذ بفعل العشق ذبل الصب فازرى به الحزن فأصبح مصفراً وهذا من سمات الأصفر، ومرة أخرى بفعل الزهور والحبور فرح فرحاً يوحي بشفافية هي أقرب إلى اللون الأبيض وما يمكن أن نميزه في النص

(1) ينظر: اللون ودلالته في الشعر الشعر الاردني نموذجاً / 170.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 291.
(3) اللون ودلالاته في الشعر الشعر الاردني نموذجاً/ 171.

الشعري ولاسيما البيت الأخير هو ذلك اللون الأحمر فالشاعر أتى في تصوير ذلك المشهد باستعمال أدوات الحرب وحمرة الدم فهو يتخذ من الخناجر شكلاً لتشبيه النيلوفر بها، والتشبيه – شكلاً – بعيد لطول نصل الخناجر واختلاف شكل مقبضها أيضاً فيه شيء من الاختلاف، لذلك فاللون الأحمر الذي وظفه الشاعر هو لون للنقط التي تتوسط زهرة النيلوفر، يوحي برسم منظر دموي من خلال الحركة عبر استعمال الفعل (نُزعت) وهو فعل ماضٍ مبني للمجهول دل على قوة الانتزاع وهذه الحركة عنيفة منفرة، فالخناجر (تنزع) والدم يملأ العين وينفر الرؤية البصيرة، فالشاعر لا يوظف الألوان عن غير قصد، بل إن للون تعبير عن نفسية صاحبه الملون له، ومع أن الألوان المرئية في الطيف الشمسي هي ستة ألوان مميزة إلا أن العين البشرية قادرة على تمييز ما لا يقل عن سبعة ملايين من الألوان [1]. فاختياره في النهاية للون الأحمر بعينه لم يأت اعتباطاً وإنَّما هو نتيجة قصدية، ناتجة عن تكرار إحساس وتكون النفس هي التي تلون وتختار، لذا فإنَّ السَّري الرَّفاء أراد من ذلك المشهد (خناجر من حناجر نزعت) فهي على الماء من دم حمر أن يجعل لهذه الزهرة لوناً جعله لون الموت والدم لذا فإن استعمال اللون صفة لشيء أو حالة قد يراد به تأكيد المعنى المراد وإبراز أهميته وشدته وهذا ما رأينا لدى الشاعر عبر وصفه في سياق الأبيات الأربعة.

(1) ينظر م. ن / 51.

المبحث الرابع

المعجم اللوني في لغة الشاعر

إنَّ شعر السَّري الرَّفاء رافد مهم غني بالألفاظ اللونية والدالة على اللون التي كونت لوحات وصوراً ومشاهد وموضوعات نفسية واجتماعية.

لذا فإن الغاية من المعجم اللوني هو الكشف عن الثراء اللغوي في لغة الشاعر؛ لأن من الجوانب المهمة إعطاء لوحات وصور متعددة للألفاظ اللونية مما يساعد ذلك في إدراك الصلة الفنية بينه وبين أجزاء البحث[1]. لذلك تطلب منَّا الرجوع إلى بعض المعاجم في تفسير تلك الألفاظ والمفردات اللونية التي احصيناها في ديوان الشاعر.

لذا ارتأينا أن نرتب تلك المفردات والألفاظ اللونية على وفق الحروف الهجائية فبالنسبة للجذر اللغوي للألفاظ اللونية الأساسية (بيض، حمر، خضر، سمر، زرق، صفر) ذكرنا شاهداً واحداً وبقية الشواهد اكتفينا بذكر رقم الجزء والصفحة، أما الالفاظ اللونية الثانوية ذكرنا أيضاً شاهداً واحداً كي يسهل للقارئ قراءتها بسهولة واضحة من دون لبس مع إعطاء معانيها حتى يكون المعنى بارزاً وواضحاً وهي كالآتي:

أَبْنَوس: نوع من الشجر أسود اللون يصنع منه خشب المشط وأكثر ما يطلق على لونه في وصف الشعر [2]. وظَّفه الشاعر في المعنى نفسه فيقول فيه [3] (بحر الوافر)

تَلَــقَّ العَــاجَ مِنْــهُ بِمُشْــطِ عَــاجٍ وَدَعْ للآبنُــــــوسِ الآبنُوسَــــــا

أَدَمَ: الأدمة بالضم السمرة: وقيل هو البياض الواضح وهو في الإبل: البياض مع سواد المقلتين، وهو في الناس السمرة الشديدة[4]. يقول السَّري الرَّفاء:[5] (بحر الكامل)

---

(1) ينظر: الألوان دلالتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي منذ صدر الاسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول، محمد عبدالله آية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1995م / 247.

(2) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 11.

(3) ديوان السَّري الرَّفاء 260/2.

(4) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 146.

(5) ديوان السَّري الرَّفاء 16/2.

وَحَكَـى إخضـرارٌ شَـابَ حُمْرَتهـا قُـرصُ الأكُـفِّ أديـمُ وَجنتِهـا

بُرْدَ: البرد معروف من برود القضيب والوشي وثوب أبرد فيه لمع سواد وبياض[1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الطويل)

فَباطِنُهَـا كـالبُردِ نَمْـنَمَ وشـيُهُ وَظَاهِرُهَـا كـالآلِ بِـينَ السَـمالِقِ

بَرقعَ: المبرقعة الشاة البيضاء الرأس وفرس مبرقع أخذ غرته جميع وجهه غير إنه ينظر في سواد[3]. يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الكامل)

فـي فتيـةٍ لَبِسُـوا الحديـدَ مَغـافراً وبراقعـاً وسـوابغاً وسـواعداً

بَلَقَ: سواد وبياض وفي كل الألوان يكون البلق، فكل لون خالطه بياض فهو ابلق[5]. وظفه السَّري الرَّفاء في مدح الأمير أبي الهيجاء وحرب ابن سعيد بن حمدان حمدان إذ يقول الشاعر:[6] (بحر الطويل)

إذا أسودَّ فِيهِ النَّقعُ أوْمَضَتِ الظّبا فَعُـودِرَ مـن إيماضِـها وَهْـوَ أبلَـقُ

بَهمَ: البهمة السواد والبهيم اللون الذي لا يخالطه غيره، سوادا كان أو غيره، ودليل بهيم لاشيه فيه إلى الصباح وهو من الألوان[7]. يقو السَّري الرَّفاء: [8] (بحر الكامل)

وبهـيمُ يـوم السَّـخط مُظلمـهُ ومضـيء ليـل البشـر مقمُـرهُ

بِيضَ: الأبيض من الألوان الأساسية ومن أهمها والبياض ضد السواد، يكون في الحيوان والنبات والبيضان من الناس والأبيض ضد الأسود والأبيض المتصف بالبياض ويقال فلان أبيض الوجه أي نقي اللون من الكلف والسواد الشائن[9]. يقول السَّري الرَّفاء:[10] (بحر البسيط)

---

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 15.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 489.
(3) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 16.
(4) ديوان السري الرفاء 2/ 102.
(5) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 21.
(6)ديوان السَّري الرَّفاء 493/2.
(7) ينظر معجم الالوان / 14.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 261/2.
(9) ينظر: معجم الألوان /16، وقاموس الألوان عند العرب/ 24.
(10) ديـوان السَّـري الرَّفـاء 22/2، 1/ 55،65،67،70، 75، 82، 84، 86، 123، 152، 154، 159، 265، 274، 276، 277، 285، 286، 289، 290، 292، 293، 295، 302، 310، 312، 315، 318، 327، 332، 335، 336، 339، 341، 342، 343، 355، 366، 369، 370، 375، 378، 386، 398، 402، 423، 427، 428، 430، 431، 437، 444، 448، 2/ 14، 22، 38، 39، 47، 49، 65، 72، 73، 75، 78، 86، 87، 99، 102، 104، 109، 110، 112، 113، 116، 117، 119، 124، 125، 133، 134، 167،182، 186، 189، 194، 208، 212، 228، 248، 249، 260، 263،

والبِيضُ فَوقَ مُتونِ الزَّغفِ خَافِقَةٌ كَأَنَّهُنَّ حَرِيقٌ فَوقَ أَمواجِ

تَبِرَ: ما كان لونها أصفر نسبة إلى الذهب ولربما حمراء كونها تنسب إلى الذهب الأحمر وقيل التبراء الناقة الحسناء اللون [1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر السريع)

كأنَّها أغصانُ تِبرٍ بَدتْ زَهرةُ نَارٍ في أعالِيهَا

265، 271، 294،326، 351، 371، 373، 380، 384، 408، 438، 454، 455، 485، 488، 496، 502، 532، 535، 541، 555، 564، 570، 571، 573، 578، 583، 587، 589، 594، 595، 605، 625، 635، 638، 648، 653، 656، 673، 675، 690، 695، 699، 703، 704، 719، 728، 732، 735، 749، 751.

(1) ينظر: معجم الألوان/ 29.

(2) ديوان السَّري الرَّفاء 759/2.

جَرَل: الجرل الخمرة لونها أحمر وقيل هي الحمرة[1] وظفها الشاعر في هذا المجال إذ يقول:[2] (بحر الكامل)

والشَّوقُ ينثُرُ دَمْـــــعَه في خَـــدِّهِ فَيعِزُّ أو يَجـــــري عـــلى جِريالِهِ

جلنار: مأخوذ من تورد الخدود أحمر اللون والجلنار زهر الرمان معرَّب[3].

يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الوافر)

فقلـــتُ: ألا تقـــومُ إلـــى عَـــروسٍ أتَـــتْ فـــي حُلـــةٍ مـــن جُلنَـــارِ

جَمْر: النار المتقدة واحدته جمرة، والجمرة فإذا برد فهو فحم، والجمرة الظلمة الشديدة[5]. إذ يقول السَّري الرَّفاء: [6] (مجزوء الرجز)

كأنَّهـــــا فـــــي كَفِّـــــهِ جَمْـــــرَةُ نَـــــارٍ تَتَّقِـــــدْ

جَون: الجون الأسود المشرب حمرة، والجمع الجون والمراد به الأسود [7]. إذ يقول السَّري الرَّفاء: [8] (بحـــر الرجز)

يغـــدو وجلبـــاب الظّـــلام أورقُ والأفـــقُ لا جـــونٌ ولا مُخلّـــقُ

حَبر: الحبر الأسود [9]. يقول السَّري الرَّفاء: [10] (بحر الوافر)

واحضـــاري إذا حبَّـــرت مـــدحاً لتســـمع مـــا أحبـــرُ والســـلام

حَبَش: الحبشي شديد السواد والحبشية ضرب من النمل سود عظام، والحبشان الجراد الذي صار كأنه النمل سواداً [11] يقول السَّري الرَّفاء: [12] (بحر الرجز)

أرَّقَ جَفنـــي حَـــبَشٌ ونـــؤبُ فَبـــاتَ والغُمْـــضُ بـــهِ غَريـــبُ

حَجِل: التحجيل بياض في قوائم الفرس [13]. يقول السَّري الرَّفاء: [14] (بحر الطويل)

---

(1) ينظر: قاموس الالوان عند العرب / 29.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 560.
(3) ينظر: معجم الالوان / 35.
(4) ديوان السري الرفاء 299/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 35.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 107/2.
(7) ينظر: معجم الألوان / 35.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 269/2.
(9) لسان العرب: مادة حبر.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 29/1.
(11) ينظر: معجم الألوان/ 38.
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 445/1.
(13) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 41.
(14) ديوان السَّري الرَّفاء 556/2.

ويـومِي بِهِـم يَـومٌ أغـرُّ فـإنْ تَـرُزْ نَعِمْـتَ بِـه وهـو الأغـرُّ المُحَجَّـلُ

حَلك: الحلكة والحلك شدة السواد كلون الغراب[1]. يقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحر الطويل)

فَجَلّيـتَ مِـنْ َظلمائِـهِ وهـو حَالِـكٌ وَوَسَّـعتَ مِـنْ أرجائِـهِ وهـوَ ضَـيّقُ

حَمِر: الأحمر من الألوان الأساسية في دراستنا وأخذ نسبة كبيرة إذ حصل على المرتبة الثانية بعد الأبيض من بين بقية الألوان، وهو من الألوان التي تداعت لدى الشاعر في لوحاته وصوره المختلفة المتعلقة بالمدح والوصف فضلاً عن انه من الألوان الرئيسة في دائرة الألوان والحمرة من الالوان المتوسطة معروفة، يكون في الحيوان والثياب وغير ذلك مما يقبله [3]. يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الكامل الكامل)

فـأَجبتُهُم لـم تَرْمَـدِ العَـينُ التـي تَحمَـرُّ بأسـاً يَـوْمَ حَـرْبِ عُـدَاتِها

حِمِم: الحمة لون بين الكتمة الدهمة يقال فرس أحم بين الحمة والأحم والأسود من كل شيء[5].

يقول الشاعر: [6] (بحر الكامل)

ولقـد يُسـلِّفُني الجَـوى وبَرِيَّـةً بِسَـوالِفِ الرّشـأ والأحَـمِّ العَـاطِي

حِندِس: الحِندِس الظلمة وقيل الليل الشديد الظلمة [7]

يقول السَّري الرَّفاء في ذلك: [8] (بحر الطويل)

الطويل)

ومالَـتْ غُصُـونٌ طَوَّقَتْهـا مَنـاطِقٌ وَلاحَـتْ شُـمُوسٌ توَّجتْهـا حَنـادِسُ

---

(1) ينظر: قاموس الالوان / 49.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 494/2.
(3) ينظر: قاموس الالوان / 49.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 11، 1/ 61، 71، 72، 74، 75، 92، 122، 127، 131، 154، 162، 276، 276، 277، 288، 295، 313، 118، 325، 343، 355، 357، 375، 2 / 11، 16، 47، 102، 110، 138، 163، 167، 171، 179، 185، 211، 215، 225، 227، 245، 252، 256، 260، 263، 265، 270، 287، 291، 292، 297، 301، 304، 306، 324، 402، 428، 444، 445، 472، 474، 496، 502، 509، 510، 525، 536، 541، 545، 567، 571، 577، 578، 583، 587، 596، 653، 669، 677، 728،735.
(5) ينظر: قاموس الألوان عن العرب / 53.
(6)ديوان السَّري الرَّفاء 351/2.
(7) ينظر: قاموس الالوان / 54.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 323/2.

حَوا: الحوة سواد إلى الخضرة وقيل حمرة تضرب إلى السواد والأحوى كل أسود وهو ما يستحسن في الشفاه [1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الطويل)

عَرَضْتَ على البِيضِ الرِّقاقِ وسُقْتَ المَهَا حُوَّاً إليها وسُهَّدا
أُسُودَهمْ

حَورَ: الحور شدة بياض العين، وشدة سوادها، ولا يقال امرأة حوراء إلّا لبيضاء مع حورها والجمع حور[3]. يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر الرجز)

وَلَعِبَتْ أيدِيهُما في القَرقَرِ أيُّهما بَعلُ الغَزَالِ الأحْوَرِ

خَال: الخال شامة سوداء في البدن، وقيل هي نكتة سوداء فيه[5]. يقول السَّري الرَّفاء في ذلك[6] (بحر الطويل)

لهُ فَوْقَ وَرْدِ الخَدِّ خَالٌ كأنَّه إذا احمرَّ مِنْهُ الخَدُّ نُقْطَةُ عَنْبَرِ

خَضَب: الخضاب لون الحناء وقد تخضب بالدم والخضب يوصف به الظليم حين يحمر[7] يقول السَّري الرَّفاء: [8] (بحر السريع)

السريع)

مَخْصُوبةٌ بالخَمرِ جَاءَتْ بِه مُخْتَضِباً مِنْ دَمِ عُنقُودِها

خَضَر: هو من الألوان الأساسية في دراستنا وحظي بنصيب وافر كونه لون الطبيعة الخضراء ومصدرها الأول اتى بالمرتبة الرابعة بدلالات مختلفة وهو من الألوان الرئيسة في دائرة الألوان [9]. يقول السَّري الرَّفاء: [10] (بحر الطويل)

تَخَالفَ فِعلُ الغَيثِ فيه فَكلَّما بَدَا العُودُ مُخْضَرَّاً ثَنَاهُ مُورَّدَاً

دادي: الدادي الليالي المظلمة آخر الشهر: [11]

وفي ذلك يقول السَّري الرَّفاء: [1] (بحر الوافر)

---

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 58 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 117/2.
(3) ينظر: قاموس الالوان عند العرب / 56.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 171/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 189.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 306/2.
(7) ينظر: معجم الألوان / 58-65.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 141/2.
(9) ينظر: معجم الألوان/ 60-61.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 115/2، 1/ 61، 64، 82، 154، 274، 280، 295، 302، 317، 319، 325، 326، 361، 362، 366، 2/ 15، 16، 38، 112، 115، 128، 138، 145، 163، 173، 206، 214، 245، 252، 275، 276، 321، 326، 340، 363، 398، 406، 423، 444، 451، 481، 546، 592، 647، 680، 692، 735.
(11) ينظر: القاموس المحيط (دادا).

ببـيضٍ أصـليت حتَّـى أقامـت عمـود الصُّـبح فـي ظُلَـمِ الـدَّآدي

دَجا: هو الظلام وسواد الليل [2] يقول السَّري الرَّفاء: [3] (بحر الكامل)

ألبسَـتْنِي نِعَمـاً رَأيـتُ بهـا الـدُّجَا صُـبحاً وكُنْـتُ أرى الصَّـباحَ بَهيمـا

دَجر: الدياجر هو اللون الأسود القريب من الرمادي، واصله من التراب الأغبر[4] يقول السَّري الرَّفاء في ذلك اللفظ قوله: [5] (مجزوء الكامل)

أقمـــارُ مَجْـــدٍ تَنْجَلِـــي بِضِـــيائِها ظُلَـــمُ الـــدَّياجِرْ

دَرَّ: الدرة: اللؤلؤة العظيمة في صفائها وحسنها وبياضها تنسب إلى الدُّر[6] يقول السَّري الرَّفاء:[7] (مجزوء الكامل)

لـــم يُعْـــزَ دُرُّ عُقُـــودِهِ إلا إلـــى بَحْـــرِ الخَـــواطِرْ

دَعَجَ: الدعج والدعجة السواد، والدعج شدة سواد العين وشدة بياضها [8] وفي ذلك يقول السَّري الرَّفاء في سياق المدح: [9] (بحر المتقارب)

وسَـاجِي الجُفُـونِ إذا مـا سَـجَا أعَـارَ المَهـا دَعَجَـاً أو فُتُـورا

دَمَ: الدم الشديد الحمرة أي السائل الأحمر الذي يجري في عروق الحيوان [10] يقول السَّري الرَّفاء: [11] (بحر الوافر)

دَمٌ ودَّ المُؤمِّـلُ لـو فَـدَاهُ بمـاءِ الوَجْـهِ أو بِـدَمِ الوَرِيـدِ

دَهم: الأدهم من الزرع ما علاه السواد أي تضرب خضرته إلى السواد والدهمة عن العرب السواد والادهم الأسود [12]. إذ يقول السَّري الرَّفاء:[13] (بحر الكامل)

يَلقَـاكَ مِـنء وَضَـحِ الحَدِيـدِ مُوضَّـحَاً طَـوراً ومِـنْ رَهَـجِ السَّـنَابِكِ أدْهَمـا

---

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 72/2.
(2) ينظر: قاموس الألوان/ 78.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 629.
(4) ينظر: معجم الألوان /66.
(5) ديوان السَّري الرَّفاء 225/2.
(6) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 80.
(7) ديوان السَّري الرَّفاء 226/2.
(8) ينظر: قاموس الألوان / 84.
(9) ديوان السَّري الرَّفاء 230/2.
(10) ينظر: معجم الألوان / 7.
(11) ديون السَّري الرَّفاء 82/2.
(12) معجم الألوان/ 71.
(13) ديوان السَّري الرَّفاء 659/2.

ذَهب: ذهبي اللون متعلق بالذهب أو محتوي عليه وهو من قولهم فرس مذهب إذ علت حمرته صفرة [1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الكامل)

فَشِـــعَارُهـــا صَفْوُ اللُّجَيْنِ ومِنْ ذَهَبٍ مَـــصُوغٍ ثَـــوْبُ بِذْلَتِها

رَبَد: الربدة هي الغبرة وقيل لون إلى الغبرة وقيل الربدة السوداء [3].

يقول السَّري الرَّفاء: [4] (بحر المتقارب)

فلَـــوْ كَـــانَ مـــن قُبْحِـــهِ أربَـــداً لَعـــادَ مِـــنَ الحُسْـــنِ صَـــافِي الأديـــمِ

رَبْرَبَ: الرباب هو سحاب أبيض [5] يقول السَّري الرَّفاء: [6] (بحر الوافر)

كَمَـــا سَـــارَتْ مُولّعـــةَ الهَـــوادِي بِلَمْـــعِ البَـــرقِ مُذْهَبَـــةَ الرَّبـــابِ

رَجا: الأُرجوان الحمرة والأُرجوان الثياب الحمر والارجوان صبغ أحمر شديد الحمرة[7].

(1) ينظر: قاموس الألوان / 11 ومعجم الألوان/ 74.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 16/2.
(3) ينظر: قاموس الالوان عند العرب / 95.
(4) ديوان السري الرفاء 680/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 93.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 396/1.
(7) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 96.

يقــول السَّــري الرَّفــاء: [1] (بحــر الخفيف)

وَكَســتْ مَفْرَقــي عِمامــةَ ضَــرْبٍ أَرجُوانيَّـــــةَ الـــــذَّوائِبِ تَنْـــــدَى

رَقَشَ: الرقش والرقشة: لون فيه كدرة وسواد ونحوهما وقيل جندب أرقش وحية رقشاء، فيها نقط سود وبيض [2]. يقول السَّري الرَّفاء: [3] (بحر الطويل)

وأخلِــقْ بكــفٍ لا تُكــفُّ بَنانُهــا عـن الـرُقشِ أن تـرفضَّ لَحمـاً وأعظُمـا

رَقم: الأرقم من الحيات فيه سواد وبياض [4] يقول السَّري الرَّفاء: [5] (بحر الكامل)

المَــاءُ يَلعــبُ كــالأراقِمِ مَوْجُــهُ والسُــفْنُ بالأذنــابِ فيــه عَقَــارِبُ

رَمد: الرماد ما كان على لون الرمداء كل شيء أغبر فيه كدرة وهو من الرماد وقيل للنعامة رمداء لما فيها من سواد كلون الرماد[6]. يقول السَّري الرَّفاء:[7] (بحر الطويل)

أخــو الظّلــمِ يُخفِــي كَيــدَهُ بسُــكُوتِهِ كَــذا النَّــارُ تُخْفِــي بالرَّمــادِ اتِّقادَهــا

زَبَرجَدَ: الزبرجد الزينة من وشي أو جوهر وهو ذو الوان اشهرها أخضر وأحمر وأصفر[8]. يقول السَّري الرَّفاء في ذلك: [9] (بحــــر الطويل)

نَثَــرْتَ عَليهَــا البَقْــلَ غَضَّــاً كأَنَّمــا نَثَــرْتَ علــى حُــرِّ اللُجَــينِ الزَبَرْجَــدَا

زَرَقَ: الأزرق من الألوان الأساسية التي وظفها الشاعر إذ أتى بالمرتبة السابعة من بقية الالوان والزرقة خضرة في السواد[10].يقول السَّري الرَّفاء:[11] (بحر الرمل)

مَوقِــفٌ لَــوْ لَــمْ يَكُــنْ نَــارَاً إذَاً لَــمْ تَكُــنْ زُرْقُ عَوالِيــهِ شَــرَرْ

---

(1) ديوان السَّري الرَّفاء 67/2.
(2) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 151.
(3) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 684.
(4) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 4.
(5) ديوان السَّري الرَّفاء 438/1.
(6) ينظر: معجم الألوان / 81.
(7) ديوان السَّري الرَّفاء 144/2.
(8) ينظر: معجم الألوان/ 84.
(9) ديوان السَّري الرَّفاء 87/2،1 / 63، 65، 133.
(10) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 109.
(11) ديوان السَّري الرَّفاء 237/2، 1/ 82، 153، 158، 274، 276، 292، 339، 2 / 327، 461، 465، 472، 506، 509، 626، 703.

زَعْفَرَ: تزعفر، أصفر من لون الزعفران، وهو محبوب في الوان النساء وهو جنس نباتي بصلي زهره أحمر و أصفر [1]. يقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحر الطويل)

ومَصْبُوغَةٍ بِالزَّعْفَرانِ غَريضَةٍ كَأَنَّ على أَعطَافِها مِنْهُ مُجْسَدَا

زَنَج: الزنج: جيل من السودان وهم الزنوج واحدهم الزنجي[3]. يقول السَّري الرَّفاء في توظيفه لهذا اللفظ قوله: [4] (بحر الطويل)

ولم تُؤنِسِ الشَّرْبَ الكِرامَ بمُخْطَفٍ مِنَ الزِّنْجِ حَنَّانِ الغُدوّ مُؤَانِسِ

زَهَرَ: الزهرة البياض وقيل الأزهر من الرجال الأبيض العتيق البياض النير الحسن، وهو أحسن البياض [5]. وظفه السَّري الرَّفاء وفي وصف النبات قوله:[6] (بحر الرجز)

زاهرةٍ كزاهِرِ النَّباتِ تُراعُ مِنْهُنَّ مَهَا الفَلاةِ

(1) ينظر: معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم / 87.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 87،1 / 64، 412.
(3) ينظر: قاموس الالوان عند العرب / 110.
(4) ديوان السري الرفاء 2/ 333، 1/ 57، 58، 74، 356، 420، 439، 2/ 109.
(5) ينظر: قاموس الالوان عند العرب / 111.
(6) ديوان السري الرفاء 2/ 13، 1/ 50، 327، 2/ 13.

سَبَجَ: السبجة الستر الذي تلبسه ربات البيوت وقيل هي بردة صوف فيها سواد أو بياض والسبيجة كساء أسود [1]. لذلك وظف السَّري الرَّفاء ذلك [2].(بحر البسيط)

لمَّـــا رأينـــا خُمـــارَ الكـــأسِ يَعلَقُنـــا عُجْنَـــا إلـــى بِيْـــتِ عَـــاْجٍ أرضُـــهُ سَـــبَجُ

سَحم: السحمة السوداء والسحمة كلون الغراب الأسود وكل أسود اسحم[3]. وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [4]. (بحر الكامل)

ومُهَفْهَـــفٍ لـــو كُنـــتُ أملِـــكُ أمْـــرَهُ بَـــدَّلتُ سُـــحْمَ مُسُـــوحِهِ بقَراطِـــقِ

سَدف: السدف ظلمة الليل، وهي اختلاط الضوء والظلمة جميعا[5]. وظفه الشاعر في ممدوحه لذا قال السَّري الرَّفاء: [6]. (بحر الكامل)

ولـــرُبَّ لـــيلاتٍ بهـــنَّ تفرجـــت أســـدافُها وتأرَّجـــت أســـحارُها

سَفع: السفع في الوجه سواد [7]. يقول السَّري الرَّفاء: [8]. (بحر البسيط)

عـــادت حُمـــاتُهُمُ سُـــفْعاً خُـــدُودُهُم كأنَّماسَـــــفَعَتْ أبشَـــارَها الحُمَـــمُ

سَمر: الأسمر من الألوان الأساسية والأسمر سواد خفيف والسمرة منزلة بين البياض والسواد، يكون ذلك في الوان الناس والابل، غير ذلك[9]. وهو مستحب في الإنسان لدى الشاعر وظفه في وصف الرماح عن طريق مدح أبي الفوارس فيقول السَّري الرَّفاء:[10]. (بحر البسيط)

يَســطُو بأسْــمَرَ يُمضِــيهِ سَــنَا قَــبَسٍ بـــينَ الشَراسِـــيفِ والأحشـــاءِ وَلاّجِ

سُود: الأسود من الألوان الأساسية في دراستنا والسواد نقيض البياض والسواد جماعة النحل[11].

يقول السَّري الرَّفاء: [12]. (بحرالسريع)

---

(1) ينظر: قاموس الالوان / 112.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 30/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 115.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 455/2.
(5) ينظر: قاموس الالوان عند العرب/ 115.
(6) ديوان السري الرفاء 2/ 193.
(7) ينظر: قاموس الالوان / 119.
(8) ديوان السري الرفاء 2/ 673.
(9) ينظر: قاموس الالوان / 123.
(10) ديـوان السَّـري الرَّفـاء 22/2، 1/ 286، 339، 342، 364، 435، 437، 2 / 22، 39، 47، 85، 102، 117، 116، 125، 172، 187، 194، 213، 238، 260، 373، 396، 532، 537، 588، 594، 635، 690.
(11) ينظر: معجم الألوان / 88.
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 109/2، 1 / 59، 67، 71،110، 125، 161، 276، 288، 292، 295،334، 339، 356، 370، 384، 2 / 72، 73، 78، 86، 90،99، 104، 110، 117، 119، 179، 185،

فـــزُرْ بِنَـــا سَـــوداءَ مَصـــفُودةً فـــي غَمـــرةِ المـــاءِ بأصـــفَادِها

شَحب: الشاحب يعني المتغير اللون العارض من مرض أو سفر[1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2]. (بحـــــــر المتقارب)

عجبـــتُ لهـــا شَـــاحِباتِ الخُـــدو دِ. لـم يُـذْهِبِ الـرِيُّ عَنْهـا الشُـحوبا

شَقر: الشقرة لون الاشقر في الإنسان حمرة صافية وبشرة مائلة إلى البياض، وفي الخيل حمرة صافية يحمر معها العرف والذنب[3]. يقول السَّري الرَّفاء:[4](بحر الكامل)

وَرَمَـتْ بِـهِ شَـقْراءُ يُحْسَـبُ بُرْدُهـا يَنقَـدُّ مـن شِـيةِ الجَـوادِ الأشْـقَرِ

شَقَق: مأخوذ من شقائق النعمان سميت بذلك لحمرتها على التشبيه وإنما اضيفت إلى النعمان لأنه حمى ارضها فكثر فيها ذلك[5]. يقول السَّري الرَّفاء:[6].(مجزوء الكامل)

وشَـــــقِيقٍ جَـــــادَهُ الغيـــــ ـــــثُ رَوَاحـــــاً وابتِكَـــــارا

شَفَقَ: الشفق: هو بقية ضوء الشمس وحمرتها في أول الليل والشفق الثوب المصبوغ بالحمرة[7]. وظف اللفظ السَّري الرَّفاء بقوله: [8]. (بحر البسيط)

لَمَّا خَلَوتُ بآمالي بِها قَصُرَتْ وَكَـادَ يَسْـبِقُ مِنْهـا فَجرُهـا الشَـفَقَا

شَهبَ:لأشهب هو البياض يغلب على السواد[9]. وظف السَّري الرَّفاء اللفظ بقوله[10]. (بحر الوافر)

تَجُـولُ العَـينُ فِيهـا وهـيَ فِيـهِ كَشُـهْبِ الخَيْـلِ رُحْـنَ بِـلا جِـلالِ

224، 243، 250، 252، 264، 270، 276، 326، 328، 371، 373، 375، 418، 433، 438، 445، 576، 590، 635، 654، 656، 718، 745.

(1) قاموس الألوان عند العرب / 127.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 406/1.
(3) ينظر: معجم الألوان / 114.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 167/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 131.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 301/2.
(7) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 129.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 469/2.
(9) ينظر: قاموس الالوان عند العرب/ 133.
(10) ديوان السري الرفاء: 53/1/ 582/2.

شَهل: الشهلة في العين أي يشوب سوادها زرقة أو حمرة في الحدقة والشهولة اختلاط الونين والشهلة حمرة العين في سواد العين[1]. وظف الشاعر بقوله:[2].

(بحر المنسرح)

فهــوَ كَشُــهْلِ العُيُــونِ مــن كَثَــبٍ وهــوَ كزُهْــرِ النُّجُــومِ مــن بُعُــدِ

(1) ينظر: معجم الألوان /118 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 140/2.

شِيب: الشيب بياض في الشعر والأشيب المبيض الرأس[1]. يقول السَّري الرَّفاء في هذا اللفظ[2]. (بحر الوافر)

ومُبرِقَـــةِ الحُتـــوفِ إذا أســـالَتْ دِمـــاءَ الشَّـــيبِ شَـــابَ لهـــا الوليـــدُ

صَبر: الصبير: السحاب الأبيض الذي يصبر بعضه فوق بعض درجا[3]. ولقد وظف هذا اللفظ السَّري الرَّفاء بقوله: [4]. (بحر المتقارب)

عَـــزاءَكَ إنْ عَـــزَّ نَيْـــلُ السُّـــهَا وَصَـــبْرَكَ لَسْـــتَ تَنـــالُ الصَّـــبِيرا

صَدع: انصدع الصبح انشق الليل، والصديع الفجر أي ما دل على البياض[5]. وظف هذا السَّري الرَّفاء بقوله: [6]. (بحر الوافر)

تَـــروعُ بِهجرِهـــا قَلبـــاً مَرُوعـــاً صَـــدِيعُ الشَّـــيبِ يمـــلأُهُ صُـــدُوعا

صَفَرَ: الأصفر من الألوان الأساسية في دراستنا ولقد حظي بالمرتبة الخامسة في ديوان السَّري الرَّفاء، والصفرة من الألوان معروفة، تكون في الحيوان والنبات وغير ذلك مما يقبلها[7]. إذ يقول السَّري الرَّفاء في توظيفه لهذا اللفظ: [8]. (بحر الطويل)

وصَـفْرَاءَ مـن مـاءِ الكُـرومِ شَـرِبتُها علـى وَجْـهِ صَـفراءِ الغَلائِـل غَضَّـةِ

صَلَجَ: الصولج والصولجة هما الفضة الخالصة والفضة المصفاة[9]. يقول السَّري الرَّفاء:[10]. (بحر المسرح)

يَميـــلُ أعـــلاهُ وهـــوَ مُنتَصِـــبٌ كأنَّـــــهُ صَـــــوْلَجانُ بَلّـــــورِ

صَنْدَلَ: الصندل هو الخشب الأحمر والأبيض والأصفر وجنس من شجر هندي أبيض الزهر خشبه طيب الرائحة [11]. يقول السَّري الرَّفاء: [12]. (بحر الرجز)

---

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 134.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 110/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان/ 137.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 231/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان/ 142.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 376/2.
(7) ينظر: قاموس الألوان/ 143.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 10/2، 1 / 61، 72، 74، 94، 104، 112، 113، 158، 276، 285، 312، 391، 394،2 / 10، 14، 55، 61، 87، 101، 145، 167، 178، 182، 243، 265، 272، 287، 291، 294، 363، 400، 510، 522، 540، 649، 654، 656، 669 .
(9) ينظر: قاموس الألوان / 136
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 180/2
(11) ينظر: معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم/ 128
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 146/2

مُصــندلاتُ القُمــصِ تُفــرى وتُقَــدْ فَــنَحنُ والضِــيفانُ فــي عَــيشٍ رَغَــدْ

صَـهَبَ: الصـهبة شقرة في شـعر الراس وهو ان يعلو الشعر حمرة[1]. يقول السَّري الرَّفاء:[2] (بحـــر الطويل)

ألا سَـقِّنِي الصَّــهباءَ صِــرفاً فـإنَّني لِمَــنْ لاَمَ فِيهــا ماحَيِيــتُ مُخــالِفُ

ضَحا: الضحى هو من طلوع الشمس إلى أن يرتفع النَّهار، وتبيض الشمس[3] يقول السَّري الرَّفاء: [4]. (بحر البسيط)

وَمِنْ وَرَاءِ سُجُوفِ الرَّقْمِ شَمْسُ ضُحاً تَجُولُ في جُنْحِ لَيْلٍ مُظْلِمٍ داجِي

(1) ينظر: لسان العرب / مادة (صهب)
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 2 /428
(3) قاموس الألوان عند العرب / 146
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 21/2

ظَلم: الظلمة خلاف النور والظلام اسم يجمع ذلك كالسواد والليل أظلم أسود[1].

يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الطويل)

وأظلَمَتِ الآفاقُ بَعْدَ مُحَمَّدٍ فسَّيانِ مِنها لَيْلُها وَنَهارُها

عَسْجَدَ: العسجد هو الذهب، والذهب ما كان لونه أصفر وأحمر والعسجدية العير التي تحمل الذهب والمال [3]. يقول السَّري الرَّفاء: [4]. (بحر الطويل)

تُريكَ وقد غُطّتْ بياضاً بِصُفرةٍ نِثَالاً من الكافُورِ ألبِسَ عَسْجَدَا

عَصَفَ: العصفر هو ما اصطبغ بلون العصفر، وهو لون أصفر إلى أحمر[5].

يقول السَّري الرَّفاء موظفاً هذا اللفظ بقوله: [6]. (بحر الخفيف)

والخُدودُ التي نُقِلنَ من النور د إلى عُصفُرِيَّةِ التَّفاحِ

عَصم: الاعصم من الظباء والوعول الذي في ذراعه بياض[7]. في توظيفه لهذا اللفظ بقوله:[8]. (بحر الوافر)

وقَد كَانَتْ لهم عِصَماً فأضحَتْ وليس بِهنَّ للعُصْمِ اعتصامُ

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 156.
(2) ديون السَّري الرَّفاء 216/2.
(3) قاموس: الألوان عند العرب/ 167.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 87/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان/ 168.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 38/2.
(7) ينظر: قاموس الألوان/ 169.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 631/2.

عَفَر: العفرة: بياض تعلوه حمرة [1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2]. (بحر الكامل)

عُفْـرُ الظِّبـاءِ لَـدَى الكَثيـبِ الأعفَـرِ سـفحت دُمُوعـكَ يـومَ سَـفْحِ مُحَجَّـرِ

عقق: العقيق خرز أحمر يتخذ منه الفصوص الواحدة عقيقة[3] يقول السَّري الرَّفاء:[4]. (بحر الطويل)

صَـوامِعُ فـي سَـرْوٍ أنـافَ كأنَّهـا قِبَـابُ عَقيـقٍ فـي قِبـابِ زَبَرْجـدِ

عَكِرَ:اعتكر الليل المختلط بالسواد[5]. وظفه السَّري الرَّفاء بقوله:[6] (بحر الخفيف)

أقـولُ لِمُعْتَكِـرِ الطِّـرَّتينِ مِـنَ الغَيْـثِ مُلْتَهِـبَ الحَاشِـيَهْ

عَنب: العناب من الثمر المعروف والعناب النبكة الطويلة في السماء الفاردة الراس المحددة الراس يكون أسود وأحمر [7]. يقول السَّري الرَّفاء: [8] (بحر البسيط) البسيط)

أهـدت لَهـنَّ علـى خَـوفٍ إشـارَتُنا تَحيَّـةً رَدَّهـا العُنَّـابُ والعَـنَمُ

عَنْدَمَ: هو شجر أحمر، وهو صبغ يختضب به[9] يقول السَّري الرَّفاء: [10] (الكامل)

ومُعصـفرِ الخـدِّ الأسـيلِ صـبحتُهُ بُمعصـفرِ النـاجود ينضـحُ عَنْـدَمَا

عَنَم: العنم أغصان رطبة لا تشبه سائر اغصانها حمر اللون وقيل ضرب من الشجر له تمورا أحمر تشبه الاصابع المخضبة[11]. وفي هذا يوظف الشاعر السَّري الرَّفاء قوله[12].

(بحر الرجز)

باتَـتْ تُرِيـهِ البَـانَ وهـو مُغْـرِبٌ فـي حِمْلِـهِ الـوَرْدَ الجَنِـيَّ والعَـنَمْ

---

(1) ينظر: قاموس الالوان / 170 .
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 211/2.
(3) قاموس الألوان عند العرب / 171.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 2/ 139.
(5) ينظر قاموس الالوان /171.
(6) ديوان السري الرفاء 776/2.
(7) ينظر قاموس الالوان / 174.
(8) ديوان السري الرفاء 2/ 672.
(9) ينظر: قاموس الالوان / 175.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 657/2.
(11) ينظر: قاموس الألوان / 176.
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 634/2.

عِيسَ: العيس: بياض يخالطه شيء من شقرة، وقيل هو لون أبيض مشرب صفاء في ظلمة خفيفة [1]. يقول السَّري الرَّفاء:[2]. (بحر الخفيف)

كِلَـلاً لا تُحَـطّ عـن أَظْهُـرِ العِـيسِ وعِـــيسٌ لا يَشـــتكينَ الكَـــلالا

غَبَر: الغبرة لون الغبار، واغبرار اللون تعبر للهم ونحوه [3]. ووظف اللفظ السَّري الرَّفاء بقوله: [4]. (بحر المتقارب)

وخَاضَـــتْ جِيـــادُكَ فِيهـــا الـــدِّماءَ وَمِـــنْ قَبْـــلُ جَـــاءَتْ تُثيـــرُ الغُبَـــارا

غَبَش: الغبش الظلام وقيل هو بقية الليل أي ظلمة اخر الليل وقيل هي الظلمة يخالطها بياض الفجر وهذا هو الراجح [5]. يقول السَّري الرَّفاء: [6]. (بحر الطويل)

كأنَّـــكَ فِـــيهم شـــارِقٌ فـــي دُجُنَّـــةٍ إذا اغبشـــت مُربـــدَّةُ اللّـــونِ أَسْـــفَرا

غَرِبَ: الغراب والغربيب أسود حالك اللون [7]. يقول السَّري الرَّفاء: [8].(بحر الرجز)

أقـــولُ والصَّـــبرُ بهـــم مغلـــوبُ واللـــون فـــي لـــونهم غِربيـــبُ

غَرَر: الغرة بياض في جبهة الفرس والأغر، الرجل الكريم الأصل [9]. يقول السَّري الرَّفاء:[10] (بحر البسيط)

أَغـرُّ مـا احتَكَمَـتْ يُمْنَـاهُ فـي نَشَـبٍ إلَّا تَحكَّـــمَ فيـــه الآمِـــلُ الرَّاجـــي

غَسَق: الغسق هو ظلمة الليل [11] وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [12] (بحر الكامل)

للهِ أَسْـــرتُه الكِـــرَامُ فـــإنَّهُم خَلَـفُ النُّجـومِ الزُّهـرِ فـي الأَغْسَـاقِ

غَلَس: هو ظلمة آخر الليل [13] وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [14] (بحر المتقارب)

وطَافَـــتْ عَلَيْنَـــا بِشَـــمْسِ الـــدِّنا نِ فـــي غَلَـــسِ اللَّيْـــلِ شَـــمْسُ الخُـــدُودِ

---

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 77.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 597/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان / 179.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 187/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان/ 180.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 228/2.
(7) ينظر: قاموس الالوان / 182.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 445/1.
(9) ينظر: قاموس الألوان/18.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 22/2.
(11) ينظر: قاموس الالوان / 186.
(12) ديوان السري الرفاء 450/2.
(13) ينظر: قاموس الالوان / 187.
(14) ديوان السري الرفاء 208/2.

غَنج: الغنج ملاحة العينين والغناج دخان النور الذي تجعله الواشمة على خضرتها لتسود[1]. يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الطويل)

وذي غُـنُج يرنُـو بمقْلـةِ جـؤذرٍ متـى يَغـلُ فيـه طـالِعُ العُـذْرِ يُعْـذَرِ

فَحَمَ: الفحمة: مأخوذ من فحمة العشاء أي شدة سواد الليل وظلمته:[3] يقول السري الرفاء في هذا اللفظ:[4] (بحر البسيط)

تلـوحُ فـي العيـد والأبصـارُ ترمُعهـا كأنَّهـا فحمـةٌ فـي رأسـها نـارُ

فَرَق: الفرق الصبح أول ما انفلق من عموده [5] يقول السَّري الرَّفاء: [6] (البسيط)

يـا لَيلـةً جَمَعتْنَـا بَعْـدَ مُفْتَـرقٍ فَبِـتُّ مِـنْ صُـبحِها حتَّـى بَـدا فَرَقَـا

فَلَق: الفلق مأخوذ من خلف الصبح أي شق الصبح ضوءه وانارته [7] يقول السَّري الرَّفاء:[8] (مجزوء الرجز)

باشَـرَ صَـحبِي بَـرْدَهُ قَبْـلَ تَباشِـيرِ الفَلَـقْ

قَحَا: تأسيس الاقحوان وهو نبات الربيع هو نبت طيب الريح، حواليه ورق أبيض ووسطه أصفر [9] يقول السَّري الرَّفاء: [10] (بحر الطويل)

فباشَـرَ وَردَ الأقْحُـوانِ مُشَـرَّفاً وَصَـادَفَ وَردَ البَـاقِلاءِ مُجَنَّحَـاً

قَتَر: القتير: الشيب [11]. يقول السَّري الرَّفاء: [12] (بحر المتقارب)

مَحَاسِـنُ لَـو عَلِقَـتْ بـالقَتِير لَحسَّـن عنـدَ الحِسَـانِ القَتِيـرا

قَتَم: القتمة: هو سواد ليس بشديد والاقتم الذي يعلوه سواد ليس بشديد[13]. لذا يقول السَّري الرَّفاء: [14] (بحر الطويل)

---

(1) ينظر: قاموس الألوان / 189.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 306/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان/ 191.
(4) ديوان السري الرفاء 2/ 292.
(5) ديوان السَّري الرَّفاء 469/2
(6) م. ن: 469/2
(7) ينظر: قاموس الألوان/ 194
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 2 / 460
(9) ينظر: قاموس الألوان عند العرب /201
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 37/2
(11) ينظر: معجم الألوان في اللغة والعلم والأدب/ 203
(12) ديون السَّري الرَّفاء 234/2
(13) ينظر: قاموس الألوان / 200
(14) ديوان السَّري الرَّفاء 664/2

كـــأنَّ نـــواحِي الجَـــوِّ تَنْثُـــرُ مـــنهُمُ علـــى كُـــلَّ فَـــجٍّ قَـــاتِمِ اللّـــونِ أنجُمَـــا

قَزَحَ: وهو من القزح وهي الألوان التي في القوس ويقال خطوط من صفرة وحمرة وخضرة[1]

يقول السَّري الرَّفاء: [2] (مجزوء الرجز)

والجـــــو فـــــي مُمَسَّـــــكٍ طِـــــرازُهُ قَـــــوسُ قُـــــزَحْ

قَنَا: القانئ يعني الشديد الحمرة [3] وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [4] (بحر الطويل)

تَحَـــرَّجَ أنْ يظمَـــأ القَنَـــا فأعَـــادَهُ بِـــرغْمِ الأعـــادي قَـــانِيءَ اللّـــونِ نَـــاهِلا

كَدَرَ: الكدر: نقيض الصفاء والكدرة من الألوان، السواد والغبرة والكبدرة [5]

يقول السَّري الرَّفاء: [6] (بحر البسيط)

يـــا ناصِـــرَ الدَّولـــةِ اســـتَعْجِلْ إجابَتَهـــا فَقَـــدْ دَعَتْـــكَ ومـــا فـــي صَـــفْوها كَـــدَرُ

كَفرَ: الكافورهو نبات له نور أبيض كنور الاقحوان[7]. يقول السَّري الرَّفاء:[8].

الرَّفاء:[8].

(المنسرح)

رَامٍ بِسَـــــهْمٍ كأنَّـــــهُ خَصَـــــراً وَطِيـــــبَ نَشْـــــرٍ نَســـــيمُ كـــــافُورِ

كَمَتَ: الكميت لون ليس باشقر ولاد ادهم وهو من أسماء الخمر فيها حمرة وسواد[9] يقول السَّري الرَّفاء: [10] (بحر الرجز)

كُمْـــــتٍ إذا عَايَنْتَهـــــا وشُـــــقرٍ كأنَّهـــــا آثارُهـــــا فِـــــي الأَزْرِ

لألأ: مأخوذ من اضاء ولمع واللؤلؤ الدرة [11]. يقول السَّري الرَّفاء: [12] (الطويل)

---

(1) ينظر: قاموس الألوان/ 204.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 41/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان 2/2.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء/ 595.
(5) ينظر قاموس الألوان/216.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 184/2.
(7) ينظر: قاموس الألوان/ 219.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 180/2.
(9) قاموس الألوان/ 220.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 239/2.
(11) ينظر: قاموس الألوان /223.
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 52/1.

نَثَــرتْ يــدُ الرِيــاحِ لُؤلــؤَ ثلجِــهِ فَبَــدا بأجيــادِ الغُصُــونِ مرصَّــعا

لَجَنَ: اللجين الفضة [1] يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر الكامل)

يَغْشَــونَ زَاهِــرةَ النَّبــاتِ كأَنَّمــا حَمَلــتْ لُجينــاً فــي الغُصُــون وعَسْــجَدَا

لَعَسَ: اللعس: سواد اللثة والشفة وقيل اللعسة واللعسة سواد يعلو شفة المرأة البيضاء واللعس لون الشفة إذا كانت تضرب إلى السواد [3] يقول السَّري الرَّفاء: [4] (الكامل)

وتلــثُّ مــن شــعث العُــلا بشــمائلٍ أحلــى مــن اللِّعــس الممنَّــع واللّمــى

لَمى: سمرة الشفتين واللثات أي سواد ويكون في الشفتين[5]. يقول السري الرفاء:[6] (بحر الكامل)

ويَلُــثُّ مِــنْ شَــعَثِ العُــلا بِشَــمائِلٍ أحلَــى مــن اللّعَــسِ الممنَّــع واللّمَــى

(1) ينظر: قاموس الألوان / 224.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 129/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان / 225.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 658/2.
(5) م. ن: 658/2.
(6) ينظر: معجم الألوان / 178.

لَهب: هو اشتعال النار إذا خلص من الدخان واللهبة: اشراق اللون من الجسد [1].
يقول السَّري الرَّفاء: [2] (بحر المنسرح)
يَجمَعُ ضِدَينِ قَلَّ ما اجتَمَعا مِنْ لَهبٍ سَاطِعٍ ومِنْ بَرَدِ

مَرَهَ: المَرَهُ ضد الكَحَل والمرهاء العين البيضاء والمرأة مرهاء[3] يقول السَّري الرَّفاء:[4] (مجزوء الكامل)
كَحْلاءَ حَالِيةً بَكَتْ حتَّى انثَنَتْ مَرهَاءَ عاطِلْ

مَسك: هو عطر أسود اللون، وفرس ممسك محجل الرجل وكل قائمة فيها بياض تستحب[5] يقول السَّري الرَّفاء: [6] (بحر الرمل)
حيثُ تُرْبُ الأرْضِ مِسْكٌ رَاقِدٌ فإذا نبَّهَهُ القَطْرُ نَفَحْ

مَلح:الاملح الابلق بسواد وبياض والملحة من الألوان، بياض تشوبه شعرات سوداء[7] يقول السَّري الرَّفاء: [8] (بحر الطويل)
وشَقَّ على صِبْغِ الخُدودِ شَقَائِقَاً رأتهُ عُيُونُ الشَّرْبِ مِنْهُنَّ أملَحَا

نَجَعَ: النجيع الدم، وقيل هو دم الجوف خاصة [9] السَّري الرَّفاء: [10] (الطويل)
تُسيلُ فَمَ الزِّقِّ الرَويِّ كأنَّه جِراحةُ زِنجيٍّ يَسيلُ نَجِيعُها

نرجس: نبت من الرياحين من فصيلة النرجسيات، وله زهر مستدير أبيض أو أصفر، تشبه به الاعين [11] وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [12] (الطويل)
نثَرَتْ رياحُ الشَّوقِ في وَجَنَاتِها من نَرجسٍ غَرِقَ الجُفُونِ فَرَائِدا

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 229.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 140/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 235.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 539/2.
(5) ينظر: قاموس الالوان / 237.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 34/2.
(7)ينظر: قاموس الألوان / 243.
(8) ديوان السَّري الرَّفاء 37/2.
(9) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 247.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 371/2.
(11) ينظر: معجم الألوان / 187.
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 95/2.

نضر: النظر هو لون الذهب، ويقال الناظر الأصفر الشديد الخضرة وقد يبالغ بالناظر في كل لون [1]. وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [2] (بحر الوافر)

فلـــولا انَّ عُـــودَك مِـــنْ عَـــدِّيٍ حَسِـــبْنَاهُ لِنَضـــرَتِهِ نُضَـــارا

نَمْنَمَ: النمنم من نمنم الشيء رقشه وزخرفه وثوب منمنم وقوم موشى والنمنم البياض[3] وظفه السَّري الرَّفاء بقوله: [4] (مجزوء الرجز)

كأنَّمـــــــــا كاتِبُهـــــــــا نَمْـــــنَمَ فِيهـــــا ومَشَـــــقْ

نَوبَ: النوب جيل من السودان الواحد نوبي [5] يقول السَّري الرَّفاء: [6] (الرجز)

أرقَّ جَفنـــــي حـــــبشٌ ونـــــوبُ فبـــات والغمـــض بـــه غربيـــبُ

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب/ 25.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 162/2.
(3) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 258.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 461/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 258.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 445/1.

نَور: النور المقصود به الزهر الأبيض والزهر الأصفر وذلك انه يبيض ثم يصفر[1] وظفه الشاعر بقوله: [2] (بحر الهزج)

وروضٌ فيـــــــه تـــــــدبيجُ مـــــــن النَّـــــــورِ وتفـــــــويضُ

وَرد: الوردي لون أحمر يغرب إلى صفرة حسنة[3] يقول السري الرفاء:[4] (بحر المتقارب)

مـــــــورَّدةُ اللـــــــونِ مِســـــــكيةٌ تُعِـــــزُ الـــــذليلَ وتُغنـــــي الفَقيـــــرا

وَرق:الورق الذي في لونه بياض إلى سواد والاورق الرماد[5] يقول السَّري الرَّفاء:[6] (بحر الكامل)

بـــاتَ العِنـــاقُ يهـــزُّ مـــن أعطافِنـــا غُصـــنَينِ مِـــن ورقِ الشـــبابِ الأخضـــرِ

وَشِي:الوشي نقط سود وبيض والوشي في اللون خلط لون بلون[7] يقول السَّري السَّري الرَّفاء[8]. (بحـــــر الكامل)

وَحَـــدَائِقٍ يَســـبِيكَ وَشْـــيُ بُرُودِهـــا حتَّـــى تُشَـــبِّهَهَا سَـــبائِبَ عَبْقَـــرِي

يَقَق: شديد البياض ناصعه [9]. يقول السَّري الرَّفاء: [10] (مجزوء الرجز)

مُجنَّحـــــــــاتٌ لَبِســـــــــتْ غَرائِـــــــبَ الوشـــــــي اليَقَـــــــقْ

يأقوت: حجر من الأحجار الكريمة لونه في الغالب شفاف يشرب بالحمرة وهو أحمر اللون[11] فيقول السَّري الرَّفاء: [12] (بحر الكامل)

حَمْـــــرَاءُ كَاليَـــــاقُوتِ صَـــــافيةٌ وَمَعظّـــــمُ اليَـــــاقُوتِ أحمـــــرُه

---

(1) ينظر: قاموس الألوان عند العرب / 258.
(2) ديوان السَّري الرَّفاء 402/2.
(3) ينظر: معجم الألوان / 166.
(4) ديوان السَّري الرَّفاء 177/2.
(5) ينظر: قاموس الألوان / 267.
(6) ديوان السَّري الرَّفاء 163/2.
(7) ينظر: قاموس الألوان / 270.
(8) ديوان السري الرفاء 164/2.
(9) ينظر: قاموس الالوان / 274.
(10) ديوان السَّري الرَّفاء 83/1 .
(11) ينظر: معجم الألوان/ 203.
(12) ديوان السَّري الرَّفاء 1/ 92.

الخاتمة

يمكن أن تجمل أهم النتائج في نهاية رحلتنا مع التوظيف الفني للون في سفينة السَّري الرَّفاء الشعرية، لذا رأت الدراسة أن من بين تلك النتائج فيما يأتي:

إنَّ تأثر الشاعر بالبيئة الحمدانية (الموصلية) كان الحافز الذي دفعه إلى الإبداع، لذا انعكست ألوان البيئة على شعر الشاعر بصورة مباشرة وغير مباشرة فضلاً عن الروافد التي نهل منها الشاعر ولاسيما رافد التراث العربي القديم الذي هو بمثابة مصدر ثراء لتوظيف الألوان سواء أكانت الواناً مباشرة أم غير مباشرة وذلك ليثبت لنا أصالة انتمائه إلى ثقافته الشعرية الأولى ذات القداسة المتميزة الذي أشرنا إليه في جوانب عدة من الأطروحة فكان الشاعر قد قلد الشعراء القدامى لكن بتقليد جديد وفي قوالب لونية وأُطر جديدة تلائم وتواكب طبيعة العصر؛ لأنَّ اللون يملك طبيعة تتغير وتتحول مع تعاقب العصور المختلفة.

بيَّنت الدراسة أن الألوان أثرت في الفكر الإنساني منذ العصور القديمة، وقد ارتبطت منذ تلك العصور بدلالات مختلفة، انبثقت من طبيعة تلك الألوان وتأثيرها في الأعصاب، من جهة وارتباطها بالأحساس والشعور من جهة أُخرى، مثال ذلك ما رأيناه في اللون الأحمر من أنَّه لون يثير الأعصاب ويؤجج المشاعر كونه مرتبطاً بالدم والنار والجوهر، لذا اكتسبت دلالات نفسية واجتماعية حتى ارتبطت بهذه الأسباب.

إنَّ العصر العباسي الذي عاش فيه الشاعر يختلف عن العصور التي سبقته فهو يعكس ما ساد فيه من أفكار وقيم وانفعالات وتمازج حضاري وثقافي مع ثقافات الشعوب الأُخرى، ولم يخرج الشاعر عن طبيعة العصر فالشاعر عني بتوظيف الألوان، لذا أحسن في استعمال اللوحات الفنية التصويرية (البلاغية) و (الحسية) التي ظهرت بشكل واضح في شعره وكأنها لوحات رسمت بريشة رسَّام وفنَّان ماهر وظفها وسيلة للتعبير وأداة من المشاعر وصولاً إلى تصوير الانفعالات المختلفة بشكل يبعث في نفس المتلقي تأثيراً واضحاً.

أوضحت الدراسة عبر التفات الشاعر إلى توظيف مجالات الحياة المختلفة ولاسيما المجال الإنساني والمجال الطبيعي الحي وغير الحي وكأنَّها مشاهد وصور ومقاطع ونصوص مفعمة بالألوان مشحونة بلوحات فنية مثلت مدى فرحه وسروره وسعادته وحزنه وهمه ورثائه وغزله ووصفه وما إلى ذلك.

وجدت الدراسة أن الألوان الأساسية المباشرة وردت فيما يقارب أربعمئة وستة وسبعين مشهداً لونياً، أما الألوان غير المباشرة أي الألفاظ الدالة على اللون فيما يقارب ثمانمئة وثلاثة وسبعين لفظاً دالاً على اللون، فبالنسبة للون الأساسي الأول هو اللون الأبيض احتل مكانة كبيرة وواسعة من شعر الشاعر وهذا يرجع إلى طبيعة

البياض نفسه كونه يتعلق بالمدح والشجاعة والانتصار وقيم الكرم ما وجدناه في بياض السيوف؛ لأنَّ الممدوح في الشعر العربي أبيض اللون بياضاً معنوياً، وهذا داخل في الحالة الإيجابية للون، في حين الحالة السلبية تراءت للشاعر عن صورة اللون الأبيض في الشيب وانزياح البياض عن دلالته المعهودة ليعبر عن حالته النفسية المضطربة ولاسيما في شيب الرأس.

بعد ذلك يأتي اللون الأحمر بالمرتبة الثانية من بين بقية الألوان الأساسية كونه عند الشاعر لون الدم والقتل والسفك لدماء الأعداء، وأنَّ الأمر يتعلق بالممدوح أيضاً في أرض المعركة والحماسة، فضلاً عن كونه لون الحب ولاسيما فيما يتعلق بخدود المرأة ولون الطبيعة من خلال ثمارها وهو الفعل الحقيقي الذي يعمل على إنمائه ويعكس هذا بدلالة اللون الأحمر على الخطورة عنده في لوحات الخمرة كونه يستعمل في لفظ الخمرة كثيراً مما حدا باللون أن يأتي بهذه المرحلة وهذا الكم الجم من شعر الشاعر.

كشفت الدراسة أن اللون الأسود جاء بالمرتبة الثالثة على الرغم من أننا لم نجعل خطة البحث بحسب الألوان لكن إحصائية الألوان توضح ذلك فجاء اللون الأسود وموحياته والألفاظ الدالة على السواد بهذه المرتبة كون الشاعر عبر به عن مشاهد وصور ولوحات تتعلق بالليل وسواد الشعر والسفن ومتعلقات الحياة اليومية وهذا ما كان حاصلاً في مبحث الصورة الاستعارية اللونية إذ كان للون الأسود نصيبٌ وافرٌ في سياق النصوص الشعرية لدى الشاعر.

وكشفت بأن اللون الأخضر أتى بالمرتبة الرابعة من بين بقية الألوان فوظفه الشاعر توظيفاً ذكياً لما لهذا اللون من أهمية كبيرة تتعلق بجمال الطبيعة (الحمدانية) و(الموصلية) الذي ما فتأت أعيننا تتشبع من جمال لونه حتى أصبح خزيناً معرفياً عبر توظيفه بتلك الطريقة الجمالية فهو أديم الحياة ورمز النضارة والعافية كيف لا وهو اللون المحيط بالأنهار والغدران ومركز الرياض والربيع والخضرة الجميلة ما يجعل ذلك ينعكس على شعر الشاعر.

يليه اللون الأصفر بالمرتبة الخامسة ووظَّفه الشاعر في شعره وذلك لارتباط اللون الأصفر وموحياته بلون الشمس والجواهر مثل الذهب فدلالته كانت تدور حول الضياء والإشراق لما له من أثر نفسي لدى المتلقي ودلالة على المرض والعشق في تغزل الشاعر بالمرأة، ثم يأتي بعده اللون الأسمر وموحياته؛ لأنَّ البيئة العربية اتسمت به فهو سمة العرب وارتبطت بالرماح، ثم يأتي بعده اللون الأزرق فجاء بالمرتبة الأخيرة؛ لأنَّ له دلالة عند العرب غير محببة فوظف الشاعر اللون بما يتوافق مع الموروث العربي القديم ولاسيما أن هذا اللون يرتبط بعيون الأعداء الروم أصحاب العيون الزرق وارتبط أيضاً بالرماح لما في الطعن بالأعداء كي يشفي غليل

قلوب الممدوحين، وبالتالي شكَّل موضوعاً من موضوعات شعر الشاعر عبر به باللون الأزرق.

تمظهرت الصورة الشعرية بشكل واسع في شعر السَّري الرَّفاء إذ استعمل أدوات لونية شاعرية وظهر ذلك جلياً عبر وسيلة التعبير عن أهم الأفكار والانفعالات في مجالات الحياة فكانت صوراً واضحة وفقاً لطبيعة موضوعاته بغية الوصول إلى نقطة النهاية التي يطمح إليها، لذا ترى الصورة البلاغية عبر التشبيه اللوني والاستعارة اللونية بالتشخيص الذي بث الحياة في الجمادات والظواهر والأشياء المحيطة من حوله على نحو مشهود عبر عنصر اللون الرئيس الذي تحقق في شعر السَّري الرَّفاء. وكذلك الكناية فضلاً عن الصورة الحسية القائمة على اللون وارتباط اللون بالحواس فتميزه تلك الصورة بالإيحاء، والإيجاز وفي بعض الأحيان بالتكثيف والدقة في نقل المضمون، ومن ثم يظهر ذلك التأثير في نفس المتلقي مما ينعكس ذلك على الصورة الحسية قاطبة ويميزها بالإثراء والفاعلية المبتغاة.

لقد شكَّل التضاد اللوني بوصفه ظاهرة من الظواهر الفنية التي تميز بها شعر السَّري الرَّفاء مرتكزاً بنائياً يتكئ عليه النص الشعري المتمثل بتوظيف اللون بالدرجة الأساس وذلك لتقوية المعاني وترسيخها في نفس المتلقي، فضلاً عن أنه محسن بديع.

إنَّ الإيقاع اللوني اتسمت به المفردة اللونية على مستوى الصوت فيبدو أن اهتمام السَّري الرَّفاء بما توحي به لفظة اللون نتيجة جرسها الصوتي من إضافة، فضلاً عن الدلالة الأصلية لها مما دفعه ذلك إلى استعمال ألفاظ دالة على اللون ذات جرس قوي في موضع القوة وذات جرس ضعيف في موقع الضعف من خلال مضاعفة صوت الألف في (حمراء) على سبيل المثال وكحلاء... الخ والتكرار للكلمات والحروف والقوافي والجناس وانواعه ومن ثم أخذ اللون دوره الفاعل كونه إحدى الوسائل الاساسية في شكل وقفات شعرية تتحول إلى انغام ايقاعية، وبهذا تحقق الإيقاع بالبعد الموسيقي والمعنوي خروجاً بالإحساس والفكر في مجال التوظيف اللوني.

أوضحت الدراسة بأن التحول اللوني هو وسيلة من وسائل تجليات توظيف اللون في شعر السَّري الرَّفاء كون التحول يزيد النص الشعري جمالية، وقيمة دلالية.

بيَّنت الدراسة سعة الثراء اللوني الكبير في لغة الشاعر السَّري الرَّفاء من خلال ما اثبتناه عبر المعجم اللوني مع المفردة اللونية والبيت الشعري من تضمين مئة وأربعة وثلاثين لفظاً دالاً على اللون جمعت بين ألوان أساسية وثانوية، اثبتت ثراء لغة الشاعر بعطاء المفردة اللونية وكثرة استعمالها بشكل مباشر وغير مباشر.

المصادر والمراجع

- الآراء الطبيعية المنسوبة إلى فلوطرخيس، أرسطو طاليس، ترجمة قسطا بن لوقا، شرح وتحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954م.
- أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي، مطبعة اسعد، بغداد، 1968م.
- اختبار الألوان وقياس الشخصية، لاشر، ترجمة واعداد، د. انور رياض عبدالرحيم، دار حراء، المنيا، 1985م.
- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1983م.
- الأديب وصناعته، روي كادرون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة منيمنة، بيروت، 1962م.
- أساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، ت (538 هـ)، دار صادر، بيروت، 1979م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د صلاح فضل، دار الأدب، بيروت ط1، 1995م
- أسرار البلاغة،عبد القاهر الجرجاني، علق على حواشيه أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، د.ت
- الأسس النفسية لاساليب البلاغة العربية، د مجيد عبد الحميد ناجي،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان 1984م
- أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد بدوي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1996م.
- الأسلوبية، بيرو جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، حلب مركز الإنماء الحضاري، 1994م.
- الاسلوبية والاسلوب،عبد السلام المسدي،الدار الغربية للكتاب، ط3، د.ت
- الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة العلم، ط2، 1994م.
- الإضاءة المسرحية، شكري عبد الوهاب، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.
- الألوان في القرآن الكريم، عبد المنعم الهاشمي، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1990م.
- الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي، حلب، مطبعة اوفست الكندي، 1983م.
- الألوان وتأثيرها في النفس، محمود شكر محمود الجبوري، مطبعة اوفست بغداد، ط1، 1978م.

- الأنساب: أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني(ت562هـ)، تحقيق يحيى المعلمي، حيدر آباد، 1963م.
- بحث في علوم الجمال، جان برتليمي، ترجمة، أنور عبدالعزيز، الناشر دار نهضة مصر، القاهرة، 1970م.
- كتاب البديع، عبد الله بن المعتز (ت 296هـ)، تحقيق كراتشوفسكي، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1982م.
- البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، د. محمد رمضان الحربي، منشورات جامعة ناصر الخامس، ط1، 1997م.
- البناء الفني في شعر الهذليين، دراسة تحليلية، اياد عبدالحميد إبراهيم، بغداد، ط1، 2000م.
- البيئة الاندلسية واثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف، د.سعد إسماعيل شبلي، دار النهضة مصر، د. ت.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1967م.
- البنى الاسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبقية) د.راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة لندن،د.ت
- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 392 هـ)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مطابع دار العربي، مصر، 1377 هـ.
- تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، ط26، دار الثقافة، بيروت، لبنان،د.ت
- تاريخ الادب العربي، الاعصر العباسية، عمر فرّوخ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4، 1971م
- تاريخ بغداد، أبو بكر الخطيب البغدادي (ت463هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ت.
- تحاليل اسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، 1992.
- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985م.
- التخطيط والألوان، كاظم حيدر، مطبعة جامعة بغداد، 1984م.
- تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، د.عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الاسد، دمشق، 2000م.
- التشبيهات القرآنية والبيئة العربية، الدكتورة واجدة الاطرقجي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الدراسات، 1978م.
- التصوير البياني، حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1970م.

- التعابير القرآنية والبيئة العربية، الدكتورة ابتسام مرهون الصفار، مطبعة الآداب – النجف الاشرف، ط1، 1967م.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط4، بيروت، 1988م.
- التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، طباعة الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت.
- تلخيص ما بعد الطبيعة، ابن رشد (ت 595هـ)، تحقيق د.عثمان أمين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1958م.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت 370 هـ)، تحقيق أحمد عبد العليم البرودوني وآخرين، مراجعة علي محمد البجاري وآخرين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964م.
- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب (صدمة الحداثة)، علي أحمد سعيد ادونيس، بيروت، لبنان، ط4، 1982م.
- جماليات اللون في السينما، بحث في الاساليب المختلفة لاستخدام اللون في الافلام الروائية، سعد عبد الرحمن قلج، المكتبة العربية، القاهرة، 1975م
- الحب والموت في شعر بشار بن برد، إبراهيم ملحم، مكتبة الكتابي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1998م.
- الحب والموت في شعر شعراء العذريين في العصر الأُموي، إبراهيم سنجلاوي، مكتبة عمان، 1985م.
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمد الحلبي، تحقيق اكرم عثمان يوسف، دار الرشيد، العراق، 1980م.
- حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، إبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.
- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ادم متز، نقله إلى العربية، محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط3، القاهرة، 1957م.
- الحلة السيراء، ابن الأبَّار، تحقيق د. حسين مؤنس، دار المعارف، ط2، 1985م.
- حوار الرؤية، مدخل إلى تذوف الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل ومراجعة جبرا ابرهيم جبرا، دار المامون، بغداد، 1978م.
- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مصر شركة مكتبة مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1943م.
- الخلق الفني، مصري عبد الحميد صنورة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1986م.
- دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني امية، د. عبده بدوي، منشورات ذات السلاسل، ط1، الكويت، 1978م.

- دعوة إلى الموسيقى، يوسف السيسي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1981م.
- دلائل الاعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، صحح اصله الأستاذ محمد عبده وعلق على حواشيه وصحح صياغته محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م.
- دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أ.د. عياض عبد الرحمن الدوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2003م.
- الدم وثنائية الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة، د.مراد عبد الحميد مبروك، عالم الكتب، 1993م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1984م.
- ديوان السَّري الرَّفاء، تحقيق ودراسة د. حبيب حسين الحسني، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، 1981م.
- رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008م.
- رسائل ابن سينا، أبو علي بن سينا (ت 408 هـ)، مطبعة إبراهيم خرور، استانبول 1953م.
- رسالة الألوان، ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد (ت 456 هـ)، حققه وناقشه عدد من الباحثين، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، 1979م.
- الرسم كيف نتذوقه؟ فريدريد مالز، ترجمة هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.
- الرسم واللون، محي الدين طالو، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، 2000م.
- رسائل ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد القرطبي (ت 295 هـ)، مطبعة دار المعارف العثمانية – حيدر اباد الدكن، ط1، 1947م.
- الزمن عند العرب قبل الإسلام، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، 1986م.
- الزمن الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
- سايكولوجية ادراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- سرور النفس في مدارك الحواس الخمس، أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي (ت651هـ)، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م.

- السَّري الرَّفاء،حياته وشعره، د.حبيب حسين الحسني، مطبعة دار السلام، بغداد،1976م.
- الشخصانية، امانويل مونيه، ترجمة، محمود جمول، المنشورات العربية، بيروت لبنان، 1986م.
- الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، ط1، 1988م.
- شعر الطبيعة في الأدب العربي، د. سيد نوفل، دار المعارف، ط2، 1978م.
- الشعر العباسي والفن التشكيلي، د. وجدان المقداد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، 2011م.
- شعر عمرو بن كلثوم، تحقيق: طلال حرب، الدار العالمية بيروت، ط1، 1993م
- الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دراسة في الحياة الأدبية في العصر العباسي، أحمد عبد الستار الجواري، دار الكاشف، 1956م.
- الشعر في ظل سيف الدولة، درويش الجندي، مطبعة الرسالة، ط1، 1959.
- الشعر والرسم، فرانكلين روجرز، ترجمة مي مظفر، ط1، دار المأمون، بغداد، 1990م.
- الشعر والفن التشكيلي، شاكر آل سعيد، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1974م.
- الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط12، 2007م.
- صحيح البخاري، أبو عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري (ت 256هـ) تحقيق د.مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، 1987م.
- صحيح مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت 261هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
- الصورة الزمن، جيل دولوز، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1999م.
- الصورة الشعرية، س دي لويس، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي واخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، د.مدحت الجبار، الجبار العربية للكتاب طرابلس، ليبيا، د. ت.
- الصورة الشعرية في شعر دعبل الخزاعي، د. علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، ط2، 1983م.

- الصورة الشعرية في الغزل العذري، د. دلال هاشم كريم الكناني، دار الحوار سورباط، 2011م.
- الصورة الشعرية واستحياء الألوان، يوسف نوفل، دار الإتحاد العربي للطباعة، القاهرة، 1985م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني، دراسة تحليلية احصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، 1995م.
- الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نؤاس، د. ساسين عسَّاف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د.عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، 1980م
- الصورة الفنية في شعر الطائيين، بين الإنفعال والحس، د.وحيد صبحي كبابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
- الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1990م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م.
- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت،ط2، 1981.
- صورة اللون في الشعر الأندلسي، دراسة دلالية فنية، أ.د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر، ط1، 2009م.
- الضوء واللون، فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ط1، 1979م.
- الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي واللوني، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2002م.
- الطبيعة في العصر العباسي الأول، انور أبو سويلم، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1983م.
- الطير في الشعر الجاهلي، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998م.
- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الازدي (ت456هـ)، حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972م.

- علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، د. انصاف الربضي، دار الفكر، الأردن، 1995م.
- علم الدلالة، بالمر، ترجمة محمد عبد الحليم الماشطة، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985م.
- علم عناصر الفن، فرج عبو، دار الفن للنشر ميلانو، ايطاليا، 1982م.
- علم النفس في حياتنا اليومية، سمير سليماني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1981م.
- علم النفس في نهج البلاغة، هاشم حسين ناصر، مطبعة القضاء، النجف الأشرف، ط2، 1990م.
- علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، دار المعارف، ط2، 1981م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشيري، زايد، مكتبة دار العلوم، ط2، 1979م.
- عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق، د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م.
- فضاءآت اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجاً، هدى الصحناوي، ط1، دار الحصار سورية، دمشق، 2003م.
- فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور عبد الملك محمد الثعالبي (ت429ه)، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده بمصر، 1954م.
- فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، عبد القادر عبو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م.
- الفن الأدبي الحديث، آلان باونيس، ترجمة، فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990م.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م.
- فن الشعر، إحسان عبد القدوس، دار بيروت للطباعة والنشر، 1959م.
- فن المديح وتطوره في الشعر العربي، أحمد أبو طاقة، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط1، 1962م.
- الفن والأدب: لويس هورتيك، ترجمة: د.بدر الدين قاسم الرفاعي مديرية التاليف والترجمة، دمشق، د ت.
- الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، اردون ادمان، ترجمة مصطفى حبيب، القاهرة، مكتبة مصر، د. ت.

- الفهرست، أبو الفرج محمد بن اسحاق بن النديم، (ت385هـ) تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971م.
- في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989م.
- في العروض والإيقاع الشعري، صلاح يوسف عبد القادر، دراسة تحليلية، شركة ذات مسؤولية محدودة، للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997م.
- في علمي العروض والقافية، د. أمين علي السيد، دار المعارف بمصر، د. ت.
- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ط1، دار المعارف بمصر، د. ت.
- قاموس الألوان عند العرب، أ.د.عبدالحميد ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، بيروت، دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط1، 1997م.
- القيم المشتركة والدرامية للون والضوء، شكري عبد الوهاب، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2008.
- الكامل في التاريخ، علي بن محمد أبو الحسن عز الدين ابن الاثير (ت 630 هـ)، دار الفكر، بيروت، د. ت.
- الكامل في اللغة والأدب، ابو العباس محمد بن المبرد (ت285ه)، تحقيق عمر ابي الفضل ابراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، د. ت.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن سهل العسكري (ت 395 هـ)، تحقيق علي محمد البجاري ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1406هـ-1986م.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي(175هـ)، تحقيق د.مهدي المخزومي، ود.ابراهيم السامرائي، دار الحرية بغداد، 1985م.
- كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، للسَّري الرَّفاء (ت362ه)، دراسة وتحقيق، د. حبيب حسين الحسني، ط1، دار الرسالة، بغداد، 1988م.
- كتاب الملمع، أبو عبد الله الحسين بن علي النمري (ت385ه)، تحقيق وجيه أحمد السطل، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1396هـ-1976م.
- كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي الفارقي التهانوي، تحقيق د. لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية، 1963م.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل، أبو القاسم جار الله عمر بن محمود الزمخشري (538 هـ)، دار المعرفة، بيروت، د. ت.

- لسان العرب، محمد بن مكرم ابن منظور(ت711ه)، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت.
- اللغة وبناء الشعر، د. محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، ط1، 1992م.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1982م.
- اللون، محمد يوسف همام، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1930م.
- اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، د. فاتن عبد الجبار جواد، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009 – 2010م.
- اللون في شعر ابن زيدون، يونس شنوان، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد الأردن، د. ت
- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية،ابراهيم محمد علي، ط1، طرابلس، لبنان، 2001م.
- اللون النظرية والتطبيق، د. شامل عبد الاله كبة، مطبعة الاديب، بغداد، 1992م.
- اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الاردني نموذجاً، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الاردن، 2008م.
- مبادئ الرسم واللون، محيي الدين طالو، دار دمشق، ط3، 1986م.
- مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، دار المعارف، مصر، ط5، 1966م.
- مجمل اللغة، أبو الحسين فارس بن زكريا اللغوي (ت 395 هـ)، دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1984م.
- المخصص، علي بن اسماعيل الملقب بابن سيده (ت 458 هـ)، د. ت، دار الفكر.
- المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، مصطفى السعدني، منشاة المعارف، القاهرة، مصر، 1990م.
- مدلولات اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، أ.د. ضاري مظهر صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.
- المرأة بين المادية والوجدان في الشعر العربي، غالب الناهي، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1988م.
- المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط3، 1400 هـ-1980م.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر، علي بن الحسين المسعودي، (346هـ)، ط6، دار الاندلس، بيروت، لبنان، 1984م.
- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ج. جوير، ترجمة د. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط2، 1965م.
- مشكلة الفن، زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت.

- معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، د، زين الخويسكي، مكتبة لبنان، ط1، 1992م.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1984م.
- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1980م.
- مقاييس اللغة، أحمد فارس أبو الحسين (ت 395 هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979م.
- مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد اسماعيل، 1996، دار العلوم، القاهرة.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابو الحسن حازم القرطاجني، ت684ه، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م
- النار في التحليل النفسي، غاستون بشلار، ترجمة: نهاد خياطة، ط1، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1984م.
- نظرية اللون، د. يحيى حمودة، دار المعارف، القاهرة، 1979م.
- النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار الثقافة–دار العودة، بيروت، لبنان، 1973م.
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين،بيروت،1952م.
- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية،جيروم ستولينتر، ترجمة،د.فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، 1974م.
- وصف الحيوان في الشعر الاندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، د. حازم عبد الله خضر(ت1998ه)، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1987م.
- يتيمة الدهر، أبو منصور عبد الملك الثعالبي (ت 429 هـ)، شرح وتحقيق د. مفيد محمد قيمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م.

الرسائل الجامعية

- الأثر الحضاري في الشعر الجاهلي، علي كمال الدين محمد الفهادي،جامعة الاسكندرية كلية الآداب، 1980، بإشراف الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هداره.
- أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968-2000)، أحمد جار الله ياسين، أطروحة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة الموصل، 2001م بإشراف الاستاذة الدكتورة بشرى حمدي فتحي البستاني.

- الفاظ البيئة الطبيعية في شعر إيليا أبي ماضي، دراسة دلالية: فايز رسمي الشوامرة، باشراف د يحيى عبد الرؤوف جبر، جامعة الخليل، 2007م
- الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الاسلام حتى نهاية العصر العباسي الاول، محمد عبدالله آية، أطروحة دكتوراه، كلية الاداب، الجامعة المستنصرية، 1995م بإشراف الدكتور توفيق عبود.
- البناء الشعري عند السَّري الرَّفاء، ارميض مطر حمد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الأنبار، 1995، بإشراف د. حسين يحيى محمد رضا الخفاجي.
- توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي، دنيا طالب محمد العتابي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2007، بإشراف أ. د. أحمد حاجم الربيعي.
- جماليات الصورة البصرية في القران الكريم، سلام حديد رسن المالكي، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة البصرة،2008م بإشراف الأستاذ الدكتور حسن جبار محمد الشمسي.
- دلالات اللون في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الفلسطينية، نابلس، 2008، بإشراف أ.د. يحيى جبر وأ.د.خليل عودة.
- دلالة اللون في العصر العباسي، نوري كاظم منسف، كلية الآداب، جامعة بغداد، رسالة ماجستير، 1995م، بإشراف أ. د. هادي الحمداني.
- الزمن في شعر الرواد، السياب، البياتي، ونازك الملائكة، بلند الحيدري، سلام كاظم الآوسي، رسالة ماجستير، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد.19990م
- شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر، فترة (1988-2007) صديقة معمر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منشوري قسنطينة، 2010م
- شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، نوار عبد النافع عبد المجيد الدباغ، أطروحة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة الموصل، 2002م بأشراف الاستاذة الدكتورة بشرى حمدي فتحي البستاني.
- الصورة البيانية في شعر السَّري الرَّفاء، سوسن شنان بحر الفتلاوي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، بإشراف أ. د. كامل عبد ربه الجبوري، 2001م.
- الصورة البيانية في شعر عمر بن أبي ريشة، وجدان عبد الاله الصائغ، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف أ. د. جليل رشيد فالح، 1991م.

- الصورة الفنية في الحديث النبوي، مازن موفق صديق الخيرو، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2001م بإشراف أ.م. د أحمد فتحي رمضان
- الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي، ملبي فتحي أحمد العيدان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل بإشراف الدكتور شريف بشير أحمد، 2012م.
- صورة اللون في الشعر الجاهلي، مصادرها وخصائصها الفنية، ابراهيم محمد علي، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الدراسات العربية، جامعة المينا، 1993م.
- الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م
- الطبيعة في الشعر المغربي، عبد السميع موفق، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، الجزائر، بإشراف السعيد الراوي، 2009م.
- اللون في شعر ابن زقاق البلنسي، صالح ويس محمد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف أ. د. منتصر الغضنفري، 2007م.
- اللون في الشعر الاندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد مقبل محمد ابراهيم المنصوري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بإشراف أ. د. سامي مكي العاني، 2000م.
- اللون في الشعر الجاهلي، صباح عودة، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1998م.

- اللون في شعر ذي الرمة، شيماء خيري فاهم، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، بإشراف د. هادي التميمي، 2000م.
- اللون في شعر نزار قباني، ياسين عبد الله نصيف، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت بإشراف الأستاذ الدكتور، محمد صابر عبيد، 1999م.
- اللون في شعر الهذليين، كتائب حسن عبود الدوري، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، بإشراف د. محمد سعيد حسين الجبوري، 2003م.
- اللون في القرآن الكريم، نضال حسن سليمان، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، بإشراف الأستاذة الدكتورة خديجة الحديثي، 1997م.
- اللون وآبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجاً، أمل محمود عبد القادر أبو عون، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، بإشراف د. إحسان الديك، 2003م.
- مقومات الصورة في الشعر مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد اسماعيل، مخطط دكتوراه بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1996م.

الدوريات

- الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث، د. عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع2، 1996م.
- إحساس الشعراء بالألوان والاصوات، جميل سعيد، مجلة كلية الآداب والعلوم، بغداد، ع1، 1959م.

- ألوان الملابس العربية في العهود الإسلامية الاولى، د. أحمد صالح العلي، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج 56، 1975م.
- الألوان والناس، عمر الدقاق، مجلة العربي، الكويت، ع 2-3، 1984م.
- إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، د. عبد العزيز المقالح، مجلة المعرفة السورية، ع 283 -284، 1985م.
- إيقاع الحصار وحركية المقاومة في ديوان طرديات أبي الحارث الموصلي: قراءة إيقاعية، د، بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 24 لسنة 1995
- إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، د.علوي الهاشمي، مجلة الآداب، ع11، البحرين، 1988م.
- التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، ع 11-12، 1989م.
- التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، اسماعيل أحمد العالم، مجلة جرش للدراسات الانسانية، مج 5، ع1، 1998م.
- تعبيرية اللون في شعر عنتر ة بن شداد، جاسم محمد صالح، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع2، 1999م.
- توظيف الحواس في تشكيل الصورة في الشعر الموجه للأطفال، د. العيد جلولي، الجزائر مجلة الموقف الأدبي، ع 41، 2008م.
- جدل اللون في شعر خليل حاوي، د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، ع 25، 1993م.

- جماليات التوظيف في المشهد الفيلمي، ماجد عبود الربيعي، مجلة الموقف الثقافي، بغداد،ع 34،2001
- جماليات الطبيعة في (الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة) أ.م.د.شريف بشير أحمد،مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية،مج 12،ع1،لسنة 2012 م
- جماليات اللون في شعر بشار بن برد، صالح شتيوي، مجلة أبحاث اليرموك، مج 18، 2000م.
- جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى ربابعة، جرش للبحوث والدراسات، مج 2، ع2، 1998م.
- جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة، محمد حافظ، مجلة فصول، القاهرة، ع2، 1985م.
- دلالة الألوان عند العرب، د.عبد الحميد إبراهيم، مجلة الحرس الوطني، السعودية، ع172، 1997م.
- شاعرية الألوان عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مج 5، ع 2، 1985م.
- شعرية اللون قراءة في كائنات مملكة الليل، د. عبد العزيز المقالح، مجلة فصول، مج 5، ع3، 1996م.

- الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، دراسة سيميائية لغوية في قصائد من الأعمال الشعرية، د. ابن حويلي، الأخضر ميدني، مجلة جامعة دمشق، مج 21، ع 3-4، 2005م.
- لغة الألوان، شفيق جبري، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ع4، 1967م.
- اللون رحلة لاستكشاف عوالمه،عبد الوهاب النعيمي، مجلة عمان، ع 40، 1998م.
- نظرية المفارقة، د. خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، مج 9، ع2، 1991م.

المؤلف في سطور

الاسم: حمد محمد

- تولد 1978 العراق – محافظه نينوى – حمام العليل – امنيرة
- حاصل على شهادة البكالوريوس جامعة الموصل/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية.
- حاصل على شهادة الماجستير/ أدب عربي/ جامعة الموصل/ 2004م.
- حاصل على شهادة الدكتوراه/ ادب عباسي/ جامعة الموصل/ 2014م.
- عضو نقابة المعلمين.
- شاركت في العديد من المؤتمرات والندوات.
- حاليا تدريسي في كلية الآداب/ جامعة الموصل / قسم اللغة العربية.

البحوث المنشورة:

- اللون في شعر عبدالله بن قيس الرّقيات.
- الرمز في شعر سامي مهدي قراءة في قصيدة (بريد القارات).
- قراءة في شعر معد الجبوري في قصيدة (لقاء أخير).

بحوث قيد النشر

- جماليات المشاهد الوصفية في شعر علي بن الجهم.
- الصورة البصرية في شعر أبي العلاء المعري.