المبحث الأول

اللون والبنى الصوتية

توطئة:

يرتكز بناء القصيدة على جملة مستويات تبرز الأداء الشعري وتظهره بشكل يجعل القصيدة وحدةً متماسكةً من ناحية التلاحم وإحكام النسيج الشعري داخلها، حتى تكون كلاً مترابطاً بسلسلة من العلاقات البنائية التي يعتمد بعضها على بعض، فتشكل بناءً هرمياً يستمد قوته وديمومته بترابط أجزائه. ويعُزَزُ ذلك بأحاسيس ومشاعر يعبّر عنها الشعراء بالتجربة الشعرية المشحونة بفيض الخيالات والصور الملتقطة من فكر الشاعر وحصيلته المعرفية والتقاليد، و من ثم صياغتها صياغةً فذيةً محكمةً تبيّن قدرته على إبداع نصوص يتفاعل فيها المنشئ والمتلقي.

من بين المستويات الداخلة في تركيب البناء الشعري (البنى الصوتية)، و هي ترتكز في تقسيمها على أسس فنية عمادها الصوت ودلالاته، ولا يأتي ارتباط الصوت مع اللون ـ موضوع الدراسة ـ عبثاً؛ بل إنّ ارتكاز البُنى الصوتية ومجيئها على هيئاتٍ وصيغٍ لونيةٍ محددةٍ، تكمن فيه صورٍ إبداعيةٍ يمكن للمتلقي أن يحسّ بها ويتلمّسها بذائقته الشعرية، ولا فرق في ذلك بين الأصوات الإنسانية أو الأصوات الموسيقية[1].

وتقسيم البناء الصوتي يتفرّع إلى قسمين رئيسين هما: الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية. وابتداءً يمكن أن تأتي الموسيقى الداخلية بما تحمله من مفردات فنية في مقدمة الموضوعات التي يتشكّل منها البناء الصوتي اللوني، كونها ترتكز

(١) ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ١٦٩.

على المحسنات البديعية وما فيها من معانٍ بلاغية يمكن للون أن يبرز ويُظهِرَ طاقته التعبيرية فيها على نحوٍ مميّزٍ وفاعل.

فالمحسنات البديعية أو (البديع الصوتي)، ((يقصد إلى جلب متعٍ صوتية تتواشج مع متعة الوزن والقافية/ الموسيقى والإيقاع. أي جلب موسيقى متعددة المستويات في النص الشعري يساعد على الحفظ، وجذب الأذن عند الإنشاد، وتخلق متعة في التلقي تغري بمعاودة استماع النص نفسه، وإنشاده))[١]، وهو ما ستحاول الدراسة تتبعه في الشعر الأندلسي.

١. الموسيقى الداخلية:

هي ((اختيار الكلمات وترتيبها لتأتي متوافقة مع اللحظة الشعورية))[٢]. فالبناء الصوتي الداخلي يخلق قيماً إيحائية مضافة إلى المعنى الكلي، حتى وإن اتّسم بالجزئية في التشكيل البنائي للبيت الشعري.

ويتأتّى ذلك الانسجام والتوافق عن طريق وسائل البديع اللفظي حين تترابط مع المعاني فتنتج صوراً فنية إبداعية، لاسيما إذا عزز ها اللون وحرّكها بالألفاظ الملائمة للمعنى والغرض.

تتعدد الأساليب البديعية بوصفها عاملاً مهماً في بنية القصيدة وارتكاز ها على أنماط الحروف الصوتية عن طريق الجناس، والتجانس الصوتي، والتقسيم الإيقاعي، وردّ الأعجاز على الصدور، فهذه أبرز الأساليب التي تمثّل عمق التداخل الصوتي الحاصل في الكلمة وموقعها، ومن ثم ارتباطها باللون ودلالاته المتعددة في سياق الكلام.

أ. للون والجناس:

(١) موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات)، د. مدحت الجيار: ٢١٦.
(٢) البناء الفني في شعر الهذليين (دراسة تحليلية)، د. إياد عبد المجيد إبراهيم: ٣٢٥.

الجناس: ((هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها))[١].

فالتجانس الموسيقي حين تتآلف الحروف والألفاظ يضفي حسناً وجمالاً تلتذّ به الأسماع، وكان من عناية العرب به أن عدّوه ((من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرّة في وجه الفرس))[٢]، فضلاً عن ذلك فإنّ الأندلسيين أولعوا بالجناس حتى غدا ((أحبّ ألوان البديع إليهم))[٣].

يتّخذ الجناس صوراً تحقق النغم الموسيقي الشعري من خلال التجانس الصوتي بين الألفاظ، سواء أكان التجانس تاماً أم غير تام، وكان للمفردة اللونية حضور مميز وفاعل من خلال تحقيق الانسجام الصوتي في البيت الشعري، إذ تسهم في خلق دلالات جديدة تضاف إلى الدلالات الأخرى المتحصلة من كونها مفردة لونية، فهي تأتي ـ في كثير من الأحيان ـ على شكل يميّزها عن غيرها من الألفاظ من ناحية النغم الإيقاعي الذي تشكلت منه.

ففي قول أبي (جعفر الرعيني ت٧٧٩هـ)[٤]:

ذابَت على "الحَمراءِ" حُمرُ مدامعي والقلبُ فيما بين ذلكَ ذائِبُ

يحدد لنا الشاعر منذ الوهلة الأولى لوناً معيناً يأخذ صيغة الصفة المشبهة، وهو ينتقل بها إلى تركيز اللون الأحمر من خلال اختصار الحروف من خمسة أحرف إلى ثلاثة، فضلاً عن كونه جمع تكسير يفيد الكثرة، حتى ثبت لنا شدة هذا اللون القاني الذي يحيل المتلقي على دلالات مؤثرة في نفس الشاعر، فنراه قدّم اللون على متطلب دلالة المبنى من خلال تراكم مفردات اكتمل فيها البيت الشعري، ومن ثم الصورة اللونية التي نقلها الشاعر لنا.

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: ٣٢١.
(٢) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي: ٣٧٢.
(٣) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: ٥٢٦.
(٤) شعر أبي جعفر الرعيني: ٥٨.

والجناس هنا لم نر فيه افتراقاً بين اللفظتين، إنما نراه يقترن سوية في بنية واحدة؛ ممّا يؤكد لنا تركيز دلالة اللون لدى الشاعر حينما قدّم هذه اللفظة على باقي المفردات.

واللون يشكل عاملاً مؤثراً في رسم المشهد الشعري وإضفاء ((قيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية، وتضاعف من حجم حضوره المؤثر في منطقة الاستجابة والتلقي))[١].

أعطى الجناس بين لفظتي (الحمراء ـ حمر) إيحاءً جميلاً داخل البيت الشعري من خلال الربط بين اللفظتين وإن كانت دلالتهما متباعدة، وهذا التآلف اللوني بين المفردتين يوضّح مدى التقارب الذي أحدثه الشاعر بينهما، حتى غدت كلّ كلمة متممة للأخرى من جهة التلاحم الدلالي والإيقاعي.

فهو ينقل تجربته إلى المتلقي بصورة أراد لها أن تكون متماسكة مع إحساس القارئ، إذ إنه وهو يتشوّق إلى مدينة الحمراء يُظهر مدى الحب الذي استحوذ عليه حتى كان دمعه دماً حزناً على فراقه لها.

وفي موضع آخر يلجأ (الشريف السبتي ت٧٦٠هـ) إلى الجناس بصورة توضّح قدرة هذا الفن على إحكام النسيج اللغوي وتطويع الألفاظ لتكون عنصراً صوتياً لونياً يتشكل من خلاله البيت الشعري بإيحاءاتٍ جميلةٍ يتضافر اللونُ والصوتُ معاً على رسمها فيقول[٢]:

وقد وَخَطَت بِيضٌ من الشَّعرِ لمّتي تُخبّرُ أنّ البيضَ عنّي رَوَاغِبُ

فلفظة (بيض) الأولى تشير إلى اللون الأبيض صراحة وهو الطاغي على شَعره فاستحال بياضاً واضحاً، وهذه المفردة اللونية لها دلالة ثانية تقف موقفاً مغايراً مع لفظة أخرى من جنسها الصوتي والنغمي، وهي لفظة (البيض) في الشطر الثاني

(١) مرايا التخييل الشعري، أ. د: محمد صابر عبيد: ٢٤٧.
(٢) شعر الشريف السبتي الغرناطي: ٥.

من البيت، فهي تشير إلى النساء الحسان اللواتي اتّسمن بالجمال فغدا اللون دلالة عليه، وقد تحقق الإيقاع الصوتي المتجانس بين اللفظتين فازداد البيت تأثيراً في النفس، واستطاع الشاعر من خلاله أن ينقل القارئ إلى إحساسه ليشاركه فيه.

إذ يطرح الشاعر لوناً معيناً يصل إلى درجة النقاء التام، وهو اللون الأبيض، ومن شدة نقاوة اللون في ذهن الشاعر أنّه طابق فيه الجناس التام من ناحية عدد الحروف وحركة الحرف؛ ممّا يؤكد الدخيلة العميقة لإحساس الشاعر بهذا اللون حتى استوفى ذلك من خلال الجناس المشار إليه حرفاً وحركة.

زيادة على ذلك فإنّ الأندلسيين اتّخذوا اللون الأبيض لباس حزنٍ على عكس ما اعتاد عليه أهل المشرق(١)، وقد اختار الشاعر اللون الأبيض بوصفه لون الضعف أو العجز، أو رمز الكآبة والحزن(٢).

واللون الأبيض هنا لا يستوفي بديله إلاّ من جنس لفظه؛ وذلك لشدة إحساس الشاعر ببياض الشيب وأثره المركب على ما يصبو إليه أو يرغب، حتى إذنا نرى صورة بدلالة لونية أعمق وذلك من خلال استعمال الشاعر لمفردة من الأضداد، التي جاءت بلفظة (رواغب).

وفي موضع آخر نرى (ابن الأبار ت٦٥٨ هـ) ـ وهو يصف بستاناً جميلاً مطرزاً بألوان الطبيعة ـ يوظّف الجناس توظيفاً أخّاذاً حينما يصوّر مشهداً يتشكّل من اللون والطبيعة بكلّ ما توحيه من جمال فيقول(٣):

والزَّهـــرُ مُنشـــقةٌ عنـــهُ كَمائمُـــهُ كـالجوهَرِ انشـقّ عـن شـفّافهِ الصَّـدَفُ

يضـاحكُ النُّـورُ فيهـا النَّـورَ عـن كثـبٍ مهمـــا بكـــت للغـــوادي أعـــينٌ ذُرُفُ

خُضـــرٌ خَمائِلُهـــا زُرقٌ جَـــداولُها فالحســـنُ مؤتلـــفٌ فيهـــا وَمُختلـــفُ

(١) ينظر: نفح الطيب: ٣/ ٤٤٠.
(٢) ينظر: الإضاءة المسرحية، شكري عبد الوهاب: ١٢٥.
(٣) ديوان ابن الأبار: ٣٧٥ ـ ٣٧٦.

فالمشهد الطبيعيّ الماثل بتفتّح الزهر ومحاكاته الجوهر ينبئ عن رسم صورة قوامها اللون، وكأنه يهيئ للصورة القادمة حينما يربط بين البيت الأول والثاني بدلالة اللون.

ويبدو أنّ مخيلة الشاعر ارتأت رصد الجناس التام ليتحمّل تشكيل الإيقاع الصوتي الذي أسهم بشكل فاعل في هذه الصورة الجميلة، فزهر النَّور يكاد يبدو ضاحكاً متلألأً لشدة ضيائه وهو يتناغم مع إشراق النور، فهما ـ النّورُ والنُّورُ ـ يكمل بعضهما الآخر من جهة الوزن والدلالة والانسجام داخل البيت، فضلاً عن المقابلة التي ظهرت أثناء البيت من تضاحك النور مع النَّور وبكاء الغوادي، في إشارة طريفة إلى شكل الطبيعة، وباستعارة لطيفة نقلت صفة البكاء إلى السحاب وهو يسقط الغيث.

ثم يعود إلى إظهار اللون ليكمل رسم الصورة الطبيعية بألوانها المختلفة ما بين الخمائل الخضر، والجداول الزرق؛ ليصبح الوصف أبرز وأكثر تعبيراً عن شدة التناسب بين اللون وموحياته من جهة، وبين الجانب الصوتي النغمي المتجسّد بالجناس.

والشاعر ينبّه إلى دلالة اللون الأخضر واتّصافه ((بالطبيعة النباتية والحياة والخصوبة، فيوحي... سيكولوجياً بالراحة والصبر والنموّ والأمل))[1].

وصورة اللون هنا تأخذ بعداً آخراً ليس بصفة لون معين أو محدد، وإنما نرى هذا اللون قد تجسّد بنورٍ أضاءَ ما حوله، وهذه الإضاءَة التي استوفت شرطها من خلال لون (النُّور) الذي يتّصف بطبيعة شمولية تمنحنا صورة أخرى ينتقل بها الشاعر من خلال الجناس التام الذي لا يشابه سابقه، وإنّما يختلف عنه من ناحية حركة الحرفين الأول والثاني، فنرى حركة حرف النون هي الضم، أمّا حركة النون في الكلمة الثانية فهي الفتح التي تدلّ على التفرّد في الصورة من خلال تركّزها في حركة الحرف الأول، ولا يكتفي الشاعر بذلك وإنما نرى أنّه يغير حركة الحرف

(١) نظرية اللون: ١٣٢.

الثالث في موقعه الإعرابي الذي هو حركة الضم، فنرى حركتي الضم الواحدة تلو الأخرى ونرا ها في (النَّورَ) حركتي الفتح التي لها دلالتها المعتبرة في مستحق الحرف من ناحية المبنى والمعنى والتفرد في إظهار الصورة.

و في مو ضع آخر يذكر (ا بن سهل الإ شبيلي ت٦٤٩ هـ) غلا ماً كان يعشقه ويتغزّل به واصفاً لحظة فراقه عنه فيقول[١]:

وجُدتُ بذوب التبر فوق مورّسٍ[٢] وضنَّ بذوب الدرّ فوق مورّد

ومسّح أجفاني برطب بنانه فألّف بين المزن والسوسن الندي

فنظرة الشاعر إلى هذا الموقف تجسّدت بالتمني والرجاء أن يستحضر المحبوب ذاك الخطاب الذي تظهر عليه سمات القلق والتأثّر، إذ إنّ المفارقة واضحة بين شطري البيت الأوّل.

فهو يجود بما ملك من دموع على فقدان الحبيب، بينما المحبوب يبخل بدموعه على هذا الفراق؛ لأنّه لا يعاني الوجد الذي يعانيه. وتوّج البيت بجناس جاء في نهاية صدر البيت الأوّل وعجزه من خلال كلمتي (مورّس) و(مورّد) اللتين أعطتا البيت قيمة صوتية مضافة، ممّا يعزز درجة الثبوت اللوني ـ المورّس والمورّد ـ في ذاكرة المتلقّي.

أمّا (ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) فقد أتى بلفظتي (مورّد ومورّس) بشكل مغاير؛ ذلك لأنّ غرض البيت يخصّ نعم الله المتجلّية في الطبيعة الحيّة فقال[٣]:

الأرضُ بينَ مُدبّجٍ وَمُحلّلٍ والروضُ بين مُتوّجٍ وَمُكلّلِ

والزَهرُ بين مُورّدٍ وَمُورّسٍ والنَشرُ بينَ مُمسّك وَمُصندَلِ

(١) ديوانه: ١٠٧.
(٢) صبغ أصفر إذا أصاب الثوب لوّنه. ينظر: لسان العرب، مادة (ورس).
(٣) ديوانه: ٢٢ ـ ٢٣.

إذ مثّل الأرض كأنّها ترفل بالألوان وبالرياض الزاهية وموشّاة كما يوشّى الرداء، فكان اللونان الطاغيان هما: الخضرة والحمرة في الطبيعة؛ إذ يتّخذ اللون من خلال اللفظتين نفسهما مدلولاً آخر غير المدلول الذي قصده (ابن سهل الإشبيلي) مع الأخذ بنظر الاعتبار أن اللفظتين المقصودتين مشتقّتان من الذبات، والشاعر هنا يشرك الطبيعة النباتية واللون مع وصف الطبيعة من خلال هذه النباتات وما تحيله في إيحاءاتها اللونية إلى دلالات يؤكد فيها الشاعر اللون نفسه، لكن باستعمالٍ مغاير في الطبيعة الحية؛ ممّا رسم صورة جميلة بألوان تعبّر عن البهجة والفرح اللذين يتجلّيان في موسم اخضرار الأرض واكتسائها بالحلة.

واختلف مشهد الألوان في الطبيعة باختلاف المناسبة التي أراد الشاعر أن يبرزها لأجل رسم الصورة، إذ جاءت من خلال توارد ألفاظ الجناس المبثوثة في البيتين؛ ممّا جعلها شكلاً بلاغياً رائعاً من ناحية المفردات المتجانسة صوتياً، إذ ظهرت الموسيقى واضحة بجرسها القوي لتصدح كما تصدح الطبيعة بألوانها وحللها ورياضها الزاهية.

وحُبُّ الأندلسيين للطبيعة وشغفهم بها ((منحهم خيالاً جميلاً، وتشابيه حلوة، فكانت الرقة والنعومة ميزة أشعارهم، والفضل في ذلك للأندلس وما لربوعها من تأثير في نفوسهم...))[1].

ب. اللون والتجانس الصوتي:

يشكّل التجانس الصوتي صورة واضحة تُرسمُ من خلالها الملامح اللونية التي تسهم في استكمال البنية الشعرية، فـ((حين ينطق المرء بكلمة أو مجموعة من الكلمات نلحظ أنّ أصوات الكلمة الواحدة قد يؤثر بعضها في بعضها الآخر، وقد نلحظ أنّ اتّصال الكلمات يخضع لهذا التأثّر))[2].

(١) أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، بطرس البستاني: ٧٠.
(٢) علم اللغة، عبد الله عبد الحميد وآخرون: ٢٣٧.

وتداخل أصوات الكلمة هذا يزداد به تأثير النغم الموسيقي لاسيّما إذا كان اللون محور هذا التداخل الصوتي، ((وما دامت اللفظة اللغوية ذات الطبيعة الصوتية هي الوسيلة التي تحمل تلك الشحنة اللونية البصرية في مضمونها فإنّ ثمة تداخلاً يحصل بالضرورة بين إيقاع الكلمة الصوتي الشكلاني المهمل وإيقاع مضمونها الدلالي الداخلي المقصود))[١].

تتراكب الألفاظ داخل البيت الشعري حتى تشكّل نسيجاً متداخلاً يحمل دلالات صوتية مميزة تأتي نتيجة تماثل الألفاظ من ناحية التجانس الصوتي.

فهي تأتي على نسقٍ واحدٍ في موسيقى الكلمة وترديد نغمها الإيقاعي، فتسهم في تجلية المعنى واستجابته لتكثيف التعبير، وإذا ما ارتبط الجانب الصوتي باللون على شكل يبرز فيه كل منهما، فلا شكّ في أن المعنى يتوهّج مشكّلاً انسيابيةً وسهولةً واضحةً في اللفظ، فاتّفاق الألفاظ والتزامها بصورة معينة، يعطي إيحاءً موسيقياً جميلاً ومساواة تحتفظ ببعدها النغمي والإيقاعي، ((وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تام، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتلذّ به، ويسري ذلك إلى النفس فتسرّ به أيضاً...))[٢].

يظهر التجانس الصوتي واللوني واضحاً في قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ)[٣]:

وَتفضضت أزهَارُهُ وَتَذَهَّبَت فكأنَّها الطاووسُ في تَلوينِهِ

وذلك من خلال لفظتي (تفضضت وتذهّبت) المتماثلتان وزناً وإيقاعاً في الشطر الأول، وهما يظهران مستوى دلالي متميّزاً بلوني الفضة والذهب اللذين يشكلان عماد البيت؛ ممّا يعطي رجحان صدر البيت على عجزه؛ وذلك لإبراز دلالة

(١) السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، (الجزء الأول بنية الإيقاع)، علوي الهاشمي: ٤١١.
(٢) موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري: ١٦٥.
(٣) ديوانه: ٣٦٦ - ٣٦٧.

لوذية بصورةٍ كانت أكثر قيمة ودلالة فيما يخصّ اللون وتوظيفه من خلال معيار صوتي موزون ودقيق، فيما جاء الشطر الثاني تشبيهاً مؤطراً لمعنى الشطر الأول وإن كان مجسّماً للّون وإيحاءاته.

استعمل الشاعر اشتقاقاً يخصّ الكثرة والمبالغة بلفظتي (تفضضت وتذهّبت) وجعل لفظة (أزهاره) القاسم المشترك بينهما، ويظهر أسلوبه بشكل جلي من خلال قدرته على ترتيب السياق اللغوي المناسب من خلال الفصل بين اللفظتين بمفردة توحي باللون، لكنه جعلها استكمالاً لمعنى البيت.

وفي موضع آخر يمزج (ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) بين اللون والعطر والجانب الصوتي في البيت الشعري الذي يصف فيه فصل الربيع بعبارتي (تبرّجت أنواره) و(تأرّجت أسحاره) فيقول[١]:

فـــإذا الربيـــعُ تَبرّجَـــت أنـــوارُهُ وتأرّجَـــــتْ أســـــحارُهُ وَتطيَّبَـــــا

وَجَـلا خُـلا الزهـرِ النضـيرِ مُـدبّجاً ومـــــدملجاً ومُفَضَّضـــــاً ومُـــــذهّبا

إذ يكمل الشاعر مشهد الجمال والحسن في جانبيه اللوني والحسي وتداخلهما من خلال العبارتين، وهما يشكلان البعد الدلالي بالتقائهما معاً في هذا المشهد الجميل الذي يأسر حاسة البصر والشم، وكانت التفاتة ذكية من الشاعر في فهم البعد الإنساني عند تجلّي الربيع بألوانه ونسائمه. إذ إنّ الربيع بحسنه وبهائه كثيراً ما يذكره الشعراء، لاسيّما إذا كان في الأندلس بطبيعتها وحسنها الأخّاذ، حتى قال صاحب كتاب (البديع في وصف الربيع): ((وفصل الربيع آرجُ وأبهجُ وآنس وأبدعُ وأرفع من أن أُحدّ حسن ذاته وأعدّ بديع صفاته...))[٢]. وتأخذ الألفاظ هنا طبيعةً لوذيةً مركبةً من خلال وصفٍ عامٍّ لمقصود يتّصف بالجمع وهو: الزهر الذي أينع في فصله، فكان هذا اللون موصوفاً بلون ذو صفة نسيجية متضمناً طبيعة الرقة والنعومة بلفظة

(١) ديوانه: ٩٣.
(٢) البديع في وصف الربيع، أبو الوليد إسماعيل بن عامر الحميري: ١.

الديباج التي هي نسيج الحرير، والمدملج والمفضض والمذهّب، و هذا النسيج المتفرد يمنحنا تشكيلاً لونياً وبصرياً متعدد المستويات من خلال طبيعة مشتق اللون من الحرير أو المعدن الذي يجسد لنا وشياً جميلاً يأسر عين الناظر ببريق ألوانه وتناسقها بحسب ما شخّصه الشاعر ورآه في مخيّلته أولى بهذا الذي لا يجعلنا نحسّ باللون فحسب؛ وإنما نكاد نشم عطر الزهر من خلال تجسيد الألوان في هذه اللوحة الربيعية الجميلة.

ومن المواطن التي يظهر فيها التجانس والتناغم بين الألفاظ اللونية والصوتية قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)[١]:

غازلتها والدجى الغربيب[٢] قد خلعت منه على وجنتيها حلّة الشفق

إذ يختار جوّاً مناسباً يتمّ فيه تغزّله بالحبيبة حينما يكتنف هذا الجو - (الدجى الغربيب) الذي يعكس على وجنتيها - (حلّة الشفق) في إشارة إلى لونها؛ ممّا يبرز مشهداً لونياً ونفسياً يجعله مناسبة للتغزل بها. وكان لعبارة (الدجى الغربيب) جرساً لفظياً موحياً بهذه المناسبة المميزة لدى الشاعر؛ ممّا كلل المنظر بنورانية ساطعة مثّلها بظهور الشفق الأحمر الطاغي، و هو يثير في النفس مكامن الشوق والوجد الدفين الذي ظهر بأحسن تجلّياته.

وتركيب عبارة (الدجى الغربيب) ينمّ بحروفه القوية عن قيمة صوتية ونغمية تكثّف دلالة اللون في نفس المتلقي حتى نراه يوغل ويعمّق من دلالة السواد وأثره في البيت؛ وذلك بما خلعه على اللفظتين من مزج لوني وصوتي حملته الإضافة في (الدجى الغربيب) ومن ثم لفظة (الغربيب) وما تزخر به من دلالة صوتية توحي بالكثرة والمبالغة. ثم يستخلص من هذا التركيب الموحي بالسواد، لوناً آخر زيّن به

(١) ديوانه: ٢٢.

(٢) الغربيب: الأسود، والأسود الحالك. ينظر: كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: ٤/ ٤١٢، وكتاب مختصر تهذيب الألفاظ، ابن السكيت: ١٤٣.

وجنتي المحبوبة، في إيماء من الشاعر إلى اللون الأحمر وحالة الخجل التي غطت وجه الفتاة حين غازلها، فكان شكلاً جميلاً مستساغاً يصلح لما وضع له.

قد تأتي الألفاظ مترابطة متناسقة مع بعضها لتدلّ على نسيج لغوي محكم يكون للون فيه حضورُ مميّزُ وفاعل من خلال تردد الألوان وتدفّقها بشكل تتناغم فيه مع الأصوات على نحو بارع، إذ ((يشكّل التلاؤم الصوتي بين الألفاظ ضرباً من التناغم، أحسّه القدماء في بحثهم لتركيب الحروف فميّزوا ما يتآلف من الحروف وما يتنافر))[1]، فكان ذلك مجسداً في قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ)[2]:

خدٌّ تردّى احمرارَ الصبغِ عن خَفَر ... جفن تحلّى سوادَ القار عن كحلِ

سواده إثمد يشفي العيون إذا ... أعشى سنا الهند فيه راني المقلِ

لم أدرِ لولاه زنجياً قد اتّضحت ... على دجى وجنتيه حمرة الخجلِ

وألحفوه بياض الشحم فوقهما ... فجاء كالخمر تلويناً ولم يَحُلِ

احمرّ موقده وابيضّ خامده ... واسودّ ما كان منه غير مشتعلِ

تشكّل هذه الأبيات لوحة شعرية تظهر فيها الألوان وتختفي لتحلّ محلّها إيحاءات بأدوارٍ متتابعة، إذ يحيل اللون مكانه الدلالي والصوتي على آخر يمثّل صورة لونية صوتية تتشابك نغماتها وتنفتح على حضور طاغٍ لمشهدٍ لا ينفك يأسر المتلقي على الرغم من سرعة إيقاع الأبيات، إذ إنها كانت حافلة بتدرجاتٍ لونية أساسية وثانوية، لكن الشاعر بأسلوبه أضفى أهمية تذكر على أنها ألوان أساسية لا ثانوية، فضلاً عن استعماله عدداً كبيراً من الألوان، وهي بمجملها تزخر بالجانب الصوتي المتمثل بجرس المفردة وجرس العبارة.

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال: ٢٢٣.
(٢) ديوانه: ٢٨٤ ـ ٢٨٥.

إنّ الألفاظ الدالة على اللون في هذه الأبيات جاءت بصيغ مكثفة تنبئ عن قوة لونية وصوتية من خلال اشتقاقات أتى بها متتابعة (احمرَّ، ابيضَّ، اسودَّ) و هو يعزّز نغماً صوتياً قصد به إضفاء صفات قوية، إذ يثبت الشاعر المشهد الذي يصوغه لنا من خلال البيتين الأولين، فاحمرار الخد في خجل، وسواد جفن عن كحل، فلا يكتفي بالسواد القار، وإنما يضيف له سواداً آخر ويضيف احمراراً آخر للخد، هو لهيب النار، ولا يتوقف هذا اللون الأسود عن الذكر وإنما يعطيه بعداً آخر من خلال لون الزنجي الأسود الذي يضفي عليه سواداً آخر هو سواد الدجى (الليل)، لكن هذا السواد المركب من عدة مشاهد لونية لم يكن مانعاً عن وضوح حمرة الخد الموصوفة بالخجل، إلاّ أنّ هذه الحمرة التي يحيط بها بياض ناصع، جاءت كلون الشحم، وهو ما يبين شدة أثر اللون الأبيض في ذات الشاعر الذي لم يكتفِ بوصفه الأول، وإنّما زاد عليه وصفاً حسياً آخر ليعمّق دلالة اللون في ذات القارئ، ومن ثم تأخذ عمقها المحسوس لدى الشاعر عن طريق جعل اللون الأبيض كالخمر الذي خالطه ماء.

ونراه في موضع آخر يرصد الأحمر بثلاث مفردات حسية فيقول(١):

كـأنّ احمـرار الأفـق والفجـر والـدجى دمٌ وحســـــام مشـــــرفيّ ومفـــــرقُ

إذ يرصد الاحمرار بالأفق والفجر والدجى ليجسّم فيها وعلى التوافق ـ صورة الدم والحسام المشرفي والمفرق؛ ممّا جعل البيت صورة متداخلة مركبة حسّياً ومادياً؛ وذلك برصد هذه المفردات بأخرى لها قرائن تدل عليها؛ ممّا تجعلها أكثر بروزاً ووضوحاً ضمن إطار الصورة التي تنبئ عنها، وكان الأحمر مفتاح هذا البيت وتدرّج عباراته، إذ وشّى فيه الأفق والفجر والدجى وماثلهم بالدم والحسام والمفرق، إذ ظهرت المقابلة بين هذه الألفاظ على نحوٍ واضح، ويبدو أنّ الشاعر التقط مشهداً لونياً ثبّت فيه ثلاثة ألوان، اللون الأول أعطاه اسم اللون الصريح، أمّا اللونين الآخرين فكانا كناية عن قرينين لونيين (الأفق والدجى) فلا يأخذان اسماً صريحاً

(١) ديوانه: ٢٢٧.

للون، وإنّما شيئين محسوسين تطلّع إليهما الشاعر فأراد أن يجعل لهذا المشهد في الشطر الأول ما يقرّبه من مشهد لوني آخر يقابله في قوة طبيعة اللون وأثر المشهد وعمقه ودلالته في ذات الشاعر، فكان اللون الأحمر يقابله الدم الذي لم يجد الشاعر ما يقابله أقوى من حمرة لون الدم، واللونين الآخرين الحسام المشرفي الذي هو السيف البتار، والسواد الحالك لشعر رأس الإنسان.

ت ـ اللون والتقسيم الإيقاعي:

يعرّف التقسيم الإيقاعي بأنّه: ((تجزئة الوزن إلى مواقف، يسكت عندها المرء أثناء التأدية للفظ البيت...))[١].

فالتقسيم الإيقاعي من شأنه أن يخلق صيغاً لفظية متساوية تعمد إلى كسر رتابة ترديد الألفاظ حتى وإن اتّسمت بالمساواة؛ ذلك أنّ النمط الصوتي يتطلّب تنويعاً موسيقياً في النغم والأداء من حينٍ لآخر، ((ولا يشترط في حدوث الإيقاع تساوي الجمل، فقد يحدث الإيقاع لمجرد تجزئة الوزن إلى وحدات))[٢].

وتقسيم الألفاظ على أساس صوتي ولوني يبدو مشحوناً بمستوى جمالي راقٍ من خلال تنامي العلاقة بين أجزاء النصّ، لتكون ـ فيما بعد ـ وسائل فنية تمتلك وظيفة التعبير عن الأفكار.

يتبيّن التقسيم الإيقاعي جليّاً في أبيات لـ(ابن خاتمة الأنصاري ت٧٧٠هـ) يكمل فيها الجانب الصوتي من ناحية التقسيم الإيقاعي، إذ ينتقل من الأول إلى الثاني عندما يمهّد به ببيت يوضّح فحوى هذا التقسيم وإيقاعاته المتسلسلة، التي تظهر كأنّها موجات تتدافع إلى نهاية البيت؛ ممّا يظهر صورة رائعة بتقطيعات موزونة تتخللها صور لونية تثبت أحاسيس دافقة بالمشاعر والوجدان اللذين يتناغمان مع هذا التقطيع؛

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب: ٢/ ٢٧٨.
(٢) البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب: ١٧٥.

ممّا يشرح صدر المتلقي عند سماعه لهذا الوصف المتعلق بمظاهر الطبيعة إذ يقول[1]:

قد مدّ طاووسُ الجمالِ جَنَاحَهُ فيها فَغَطّى غُصنَهَا وَكَثيبها

ما شئتَ من وَشيٍ بِهَا تَوريدَهَا تَوريسَها تَفضيضَهَا تَذهيبَهَا

فهو يردف لفظة بأخرى؛ ممّا يقدم زخماً لونياً وصوتياً في آن واحد، وهو يبثّ في هذه الألفاظ ألفاظاً أخرى تتردد أصداؤها في ذاكرة المتلقي، كونها تتابع بشكل موسيقي موزون ومنضبط من ناحية اللغة والدلالة.

إذ تتداعى الألفاظ لدى الشاعر في هذين البيتين من خلال تكرار عدد معين من الحروف داخل البيت الأول في حرف (الجيم والهاء والألف) بدرجة أكثر في الشطر الثاني من البيت الأول، وتداعي الحروف في البيت الثاني نراه ينتقل إلى حرف آخر هو حرف الشين في الشطر الأول، ((وكثيراً من الحسن والانسجام الصوتي ينشأ من تكرير الحرف في الكلمات على أبعاد مناسبة لسلامة الجرس وصحة الإيقاع في بناء الجملة أو النسق))[2].

بعد ذلك يتلمّس الشاعر تداعي الحروف من خلال تكرار حرفي الهاء والألف بدرجة أكثر عدداً من البيت الأول ليعطيه أكثر إيقاعية بتكراره لهذه الحروف؛ ممّا يجعل الصوت يتذبذب في أذن السامع تبعاً لإيقاعية تكرار الحروف في البيت الشعري، و هذا التكرار يثبت لنا إيقاعية معينة متعلّقة بخصوصية إيقاع الحرف، وخصوصية عدد مرات تكرارها، القصد منها أن يجعلها الشاعر أكثر مشابهة للمشهد الحسي من خلال المشهد اللفظي وطبيعة اشتقاق اللون، من خلال صيغة التفعيل في (توريدها، توريسها، تفضيضها، تذهيبها)، وهذا سرّ جمال أسلوب الشاعر وتنويعاته اللونية والصوتية في هذا البيت.

---

(١) ديوانه: ٢٥ ـ ٢٦.
(٢) التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين علي السيد: ٥٧.

وفي موضع آخر يتدرج (أبو جعفر بن سعيد الأندلسي ت٥٥٩ هـ) بوصفه الإيقاعي مجسّداً قدّ المحبوبة بنظارة الغصن، والحليّ بتنوّع ألوان الأزهار، وحمرة الورود بالخدّ، والأقاحي بالمبسم فيقول[١]:

الغصنُ قَدٌّ والأزاهرُ حِلِيَةٌ والوردُ خَدٌّ والأقاحي مبسمُ

إذ خصص لكل جزء من الروض ما يماثله من جسم المرأة من اللون، فتدرّجت الألوان من الأخضر إلى الأحمر الملتهب، وكان التقسيم الإيقاعي هو التركيب اللغوي الممتزج من اللون وما رصد له من مفردات، كالقدّ والحلية والخد والمبسم، وهي تشكيلات انتخبها الشاعر وأضفى عليها صفات ألوان استمدّها من الطبيعة وتشكيلاتها، كالغصن والأزاهر والورود والأقاحي، فمزج بين العنصر الطبيعي والجوهر البشري، وكأنهما يتعايشان معاً لينتجا صورةً لونيةً وحركيةً دافقةً بالمشاعر والأحاسيس التي تختلج في نفس المتلقي حال سماعه لهذا التقسيم الصوتي اللوني الجميل.

لا يخرج اللون بشكل عام من فائدة أسلوبية تتنازعه سلباً أو إيجاباً، أو بتعبير بلاغي: (متضادة ومتطابقة)، وهذا ما يمكن أن نعدّه تعدداً لونياً في هذا الموضع من قول أبي جعفر بن سعيد، إذ ((تعمل التعددية اللونية في مثل هذه الصور على استقرار الشكل وتكامله، وتتدخل الألوان في توجيه مسارات الخطاب وموجّهات أفكاره ونيّاته الدلالية وإشاراته السيميائية، على النحو الذي يؤثر فيه كل لون من زاوية خاصة يستجيب لخواصه وصفاته وقابليته على التشعير))[٢].

فالتقسيمات الإيقاعية لدى الشاعر يستثمر فيها شكلاً بلاغياً من خلال التشبيه المقلوب[٣] الذي يجعل المتلقي في مستوى معين من المفارقة الدلالية التي تنبّه إلى

---

(١) ديوانه: ١٤٠.

(٢) مرايا التخييل الشعري: ٢٧٠.

(٣) التشبيه المقلوب: هو عكس طرفي التشبيه بحيث يجعل المشبه مشبهاً به، بادّعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر. علم أساليب البيان: غازي يموت: ١٥٨.

مقصود معين يتكرر أو يظهر من خلال مجموع الألفاظ التي نراها متوازنة في الشطر الأول والثاني، إذ نرى كلّ لفظة من الشطر الأول ما يقابلها من لفظة في الشطر الثاني فيكتمل الإيقاع بعدد من الألفاظ ثابتة الحروف، والإيقاع، والجرس اللفظي، فيكملها في الشطر الثاني بالثبات الحرفي، وقوة الإيقاع، وجرس الألفاظ نفسها، فهذه الرتابة تمنحنا إيقاعاً متذبذباً بزمنية ثابتة متعلّقة بطبيعة صوت الحرف، وصيغته الصرفية في البيت الشعري ذاته، وتبعاً لذلك، نرى اللون ههنا يتركز في طبيعةٍ مضمونيةٍ من خلال تركيب الألفاظ الظاهرة لدينا في كافة مستوياتها المشار إليها فيما سبق.

أمّا (الأعمى التطيلي ت٥٢٥ هـ) فيتمازج عنده اللون والنور بكلّ أبعادهما، حتى الظلمة تضفي على اللون إيقاعاً حيوياً باهراً؛ لأنّه يمتزج مع ألوانٍ قريبةٍ منه كلون الشعر في ظلمة الغسق، والخدّ في انبثاق الشفق، والثغر بنور الفلق فيقول[١]:

تتوّجت بالدجى فالشعر من غسق والخدّ من شفق والثغر من فلق

قسّم التطيلي بيته الشعري على إيقاع اللون والنور، إذ رصد لكل مفردةٍ لونيةٍ ما يناسبها في وجود الضوء وإحاطته له، إذ إنّ ((اللون لا يمكن أن تراه العين إلاّ في وجود الضوء...))[٢].

كان مزج الشاعر لموحيات الألوان موفّقاً حين رسم صورة قلّ مثيلها في تدرّجات اللون الأسود الممزوج بالنور وانفتاحه من خلال دفق الضوء المتنامي بازدياد من الغسق إلى الفلق، لاسيّما إذا علمنا الصلة بين اللون والضوء من ناحية ((انتساب اللون إلى الضوء وارتباطه بالموجة الضوئية التي تستطيع المادة الملوّنة أن تعكسها...))[٣]، وهو ما بدا واضحاً في بيت الأعمى التطيلي.

---

(١) ديوانه: ٨٨.
(٢) القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، شكري عبد الوهاب: ٥ ـ ٦.
(٣) سيمياء الضوء في المسرح، د. رياض شهيد الباهلي: ٤٣.

فالشَعرُ شَابهَ الغسق بلونه الفاحم، والخدّ بالحمرة، والثغر بالبياض، وهو تقسيم برز من خلال العبارات المنتهية بحرف القاف، إذ تجسّد الإيقاع الصوتي لديه بشكل أكثر إيقاعية ورتابة لتبلغ مستوى من السمع من خلال هذا الحرف ـ القاف ـ ولا نعلم مدى عمق الرتابة هذه لدى الشاعر، إذ إننا لا يمكن أن نحسّ ما كان يحسّ به من إيقاعية صوتية؛ لأنّه يختلف عنّا كونه بصيراً، فربما كانت هذه الإيقاعية ذات طبيعة مضمونية محسوسة لديه، وتدلّ عنده على طبيعةٍ لونيةٍ معينةٍ أراد أن يثبتها من غير أن يكون على بيّنةٍ من مديات ألوانها، إذ يفتقد الشاعر التواصل مع الألوان، فاستثمر هذه الإيقاعية ليثبت لنا ألواناً رآها ببصيرته، ولكنه عجز أن يراها ببصره فكان موفقاً جداً، إذ اعتمد على حرف القاف لإظهار الصوت كبديل عن البعد اللوني، و هذا يدلّ دلالة قاطعةً على إحساسه الذي يعاني منه في الألوان من خلال الصورة التي نطقت بها حروف البيت الشعري الواحد الذي كان مشهداً لونياً مفعماً بالإحساس، و هذا من متطلبات حاستي اللمس والسمع لدى الشاعر اللتين استغنى بهما عن البصر، كل ذلك أوجد قافيةً داخليةً تحدد بدايةَ ونهايةَ هذا التقسيم، ولا ننسى أنّ التطيلي كان كفيفاً يتحسس الألوان بصورة مختلفة، وذلك من خلال اللغة التي يعبّر بها عن دواخل مكنوناته العاطفية؛ لأنّه لم يدركها حقيقة مجسّدة في حياته الواقعية.

ومن الأبيات الدالة على قوة سبك العبارة وتجانس الألفاظ مع دلالتها على قيم لونية جميلة قول (ملك غرناطة يوسف الثالث ت٨٢٠هـ)[١]:

يَـرُدّونَ عَنهـا اللحـظَ قَبـلَ التفاتِـهِ ويلقـونَ فيهـا المـوتَ والمـوتُ أحمـرُ

فـلا تَصـدُرُ الغـاراتُ إلا ووردهـا نجيـعٌ وفجـرُ اليـومِ نَهـرٌ مُفجّـرُ

وثـوبُ أصـيلٍ مِنـهُ يسـحب ذيلَـهُ إلـى أن تَـراهُ وَهـوَ ثـوبٌ مُحَبّـرُ

يتجسّد التقسيم الصوتي وبالتالي الإيقاعي هنا من خلال حرفين أو ثلاثة حروف تكررت في هذه الأبيات، و هذه الحروف هي: الراء حرف الروي، وحرف

(١) ديوانه: ٥٧.

آخر داخل ألفاظ الأبيات، وحرف الحاء والجيم، وهذه الحروف شكلت المستوى الصوتي (الإيقاعي) داخل لوحة المشهد اللوني الذي شخّصه لنا الشاعر، وهو لا ينفصل عن طبيعة شخصيته كونه ملكاً لغرناطة، وهذه هي نظرة الملوك للأمور، ومن ثم للمشاهد اللونية التي ذكرها بوصفه شاعراً.

فاللون الأحمر يجسد لفظاً صريحاً، إلاّ أنّه يدخل في لفظتي: النجيع والأصيل، ويكون جزئياً في لفظ: المحبّر، كون المحبّر ليس من لون واحد، إلاّ أنّه لا يخلو من اللون الأحمر؛ وذلك لشدة جذب هذا اللون، فضلاً عن أنّ الشاعر في منزلة أهّلته اختيار الرائق من الألفاظ كلفظة (محبّر)، ((وثياب الحبرة من الثياب الغالية الجيدة التي يلبسها الأغنياء والسادات، وكثيراً ما يوصف الرداء بالمحبر أي المزيّن...))[1]. فالألفاظ التي استعملها الشاعر في هذا الموضع جاءت قوية تدلّ على الشدة والغلظة والموت، بوصفها صوراً تمثّل القتل، وهي وإن كانت كذلك فهي ليست مناسبة في هذا الموطن، لاسيما وأنه كان يتغزل، فأورد ألفاظاً طبعت بطابع يحيل على أجواء المعارك وقرع السيوف، وكان حريّاً به أن يدّخر تلك الألفاظ لأغراض أخرى تلائم غير هذه المناسبة.

ث ـ اللون وردّ الأعجاز على الصدور:

ردّ العجز على الصدر هو أحد الأنماط البلاغية المرتبطة بالنغم الصوتي ومدى قيمته وتأثيره في تأكيد المعنى وإبرازه بصورة فنية مستساغة، تمزج بين التكرار الحرفي والصوتي، وهذا بدوره يظهر مدى قدرة الشاعر على تحقيق المعنى وتأكيده، وقد عرفه القدماء بقولهم: ((هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيةً وطلاوة))[2].

(١) الملابس العربية في الشعر الجاهلي، د. يحيى الجبوري: ٣٩.
(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني: ٢/ ٣.

والذي يهمّنا من هذا الفن ارتباطه باللون ودلالته الصوتية، كون الألفاظ التي استُقرِأت كانت تحمل دلالات لونية معينة أسهمت ـ حين تكررت ـ بإضفاء قيم معبرة تتعاقب على نقل إيحاءاتها إلى المتلقي بصورٍ أدبيةٍ مستحسنة.

من ذلك قول (ابن الحاج البلفيقي[1] ت٧٧١ هـ) ينعي شبابه وقد مضى عمره الذي أفناه في عيش رغيد، وهو الآن يعاني صروف الدهر وقد استحال سواد شعره شيباً يماثل أكفانه فيقول[2]:

أُبَكّي شباباً قد مضى صَفوُ مَائِهِ ... وأقبلَ شيبٌ أبيضٌ مثل أكفاني

ُأُسوِّدُهُ جُمّاء[3] يَحكي سوادُه ... غُراباً لبين أو حداة على غانِ

فأصبِغُها حُمراً فيهتفُ حَالُها ... ألم تَدرِ أنّ الموتَ أحمَرُها قَانِ

فالشاعر يتحدث عن صفاء العيش وكدرته في صورة تجلّت بلفظة (شيب)، فهي تعزز الأسى الممزوج بلون البياض المتحوّل من الصفاء إلى ابيضاض الشيب، ومن ثم النهاية المنطقية المحتومة المتمثّلة بالأكفان البيضاء من غير أن يذكر لونها.

وصورة الشيب ((احتلت مساحة لا بأس بها في القصيدة العربية؛ حيث يتحّول اللون الأبيض إلى وجهه المميت، فيمسي نذيراً بالعجز والوهن والموت... حيث يتحول عنه أصدقاؤه ونساؤه وتفارقه قوته الأولى...))[4].

ويتمثل اللون في هذا الغرض البلاغي ـ رد العجز على الصدر ـ من خلال اللون الأسود، وقد ماثله بلون الغراب الذي يدل على البين والفراق، إذ اعتمد لفظتي (أسوّده) و(سواده) ليعزز ويكثف هذا اللون وتأثيراته النفسية من خلال التكرار اللفظي؛ ممّا يرسّخ في ذاكرة المتلقي الأثر الشديد الذي تركه الشيب في نفسه. ثم

---

(١) محمد بن محمد بن إبراهيم بن الحاج السّلمي البلفيقي، أبو البركات، من ذرية عباس بن مرداس السلمي: قاض، مؤرخ، من أعلام الأندلس في الحديث والأدب، من أهل بلفيق (من أعمال المريّة) تعلم بها وفي بجاية ومراكش، واستقر بسبتة. ينظر: الأعلام: ٧/ ٣٩.

(٢) شعر أبي البركات ابن الحاج البلّفيقي، بعناية: عبد الحميد عبد الله الهرامة: ٧٧.

(٣) الجُمة: مجتمع شعر الرأس. لسان العرب، مادة (جمم).

(٤) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: ١٥٨.

يتوسّل بصبغة الاحمرار ليخرج من هذا المآل، لكنه يدرك في قرارة نفسه صدى الموت الذي ينذر به الشيب ونراه يستعين بلفظتي (حمراً) و(أحمر ها) الموصوفة للدم، لكن حاله يجيبه بلفظ حزين يدلّ على خاتمة تصيب كل الناس.

وظّف الشاعر ثلاثة ألوان أساسية هي: الأبيض والأسود والأحمر لينسج من خلالها مقطوعة شعرية تصف حاله ومعاناته التي لها عميق الأثر في نفسه جرّاء تحوّل الألوان بتحوّل فصول حياته، واستعمل أسلوباً بلاغياً متميزاً من خلال (ردّ الأعجاز على الصدور)، إذ لم يذهب بعيدا في تقديمه لمفردات لونية متقاربة الاشتقاق ليعزز القيمة الصوتية والدلالية من خلال التكرار الصوتي الذي يستقرّ في نفس المتلقي، ولكن بمعانٍ مختلفة تبعاً لدلالات الاشتقاق وإن تقاربت الألفاظ. فهذه المضامين البلاغية شخصها الشاعر من خلال استغلال الألوان في مضامين معينة مرتبطة بتجربته الشخصية، وذهنيته التي تحيل الأشياء تبعاً لهذه التجربة وإيحاءاتها الدفينة، فيردّ الألوان المشخصة في بادئ البيت إلى ألوان أخرى تعكس مضموناً مخالفاً للون المشخص، فيكون لون سواد الشعر هو الشباب والحيوية والنشاط والإقبال على الحياة، ونذر الشاعر بظهور المشيب. ولكن هذا المشيب الذي حاول يائساً أن يخفيه بالخضاب الأحمر لا ينطلي على الشاعر ولا على غيره، وهو الأكثر إحساساً بهذا الأمر حتى يخفي بياض الشيب، ولا يكتفي بذلك، إذما يجعل الاحمرار نذر شؤم مثلما جعل البياض نذر الشيب، والاحمرار نذر الموت، وهذه الألفاظ اكتست بعداً فلسفياً مرتبطاً بالعلاقة بين الدم والحياة تبعاً للثقافات والديانات ومعتقدات الأمم منذ القدم[١].

وفي موضع آخر يشبّه (صفوان بن إدريس التجيبي ت٥٩٨هـ) الزهر الأخضر بالنجوم المنتثرة في السماء التي أضفى عليها لون الاخضرار لانعكاس صورة الزهر اليانع ونظارته، إذ استحالت السماء مكتسية بهذا اللون فيقول[٢]:

(١) ينظر: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: ٦٠.
(٢) ديوانه: القسم الأول: ١٩٥ ـ ١٩٦.

وكأنّ غضّ الزهرِ في خُضرِ الرُبى زُهـرُ النجـومِ تَلـوحُ بالخَضـرَاءِ

استعمل التجيبي مفردتين من اشتقاق واحد وهما: (خضر، خضراء)، وتحيل كلمة (خضر) على الذبات الحاصل في أصل الكلمة، والمتجسّد في الزهر المنثور على الربى، فيما حملت مفردة (خضراء) اشتقاقاً متغيّراً لأنها انعكاس لهذه الخضرة، فتنقّل الشاعر بين عنصري الثابت والمتحول في اللون، والاشتقاق، والدلالة، والصوت، واختزلهما بلفظتين لا غير؛ ممّا أعطى لهذا البيت بعداً نفسياً بارتكازه على الحركة والسكون. إذ استغلّ الشاعر الطبيعة الأرضية بحلّتها الخضراء وهي تتفتح زهراً غضّاً على روابي جعلها في الشطر الأول من هذا البيت، فأحالت هذه الألوان على ألوان أخرى ارتدت في ذاكرة الشاعر، وهي ليست من البيئة الأرضية نفسها، ولكنها ألوان تلوح في السماء، فعقد ارتداداً لونياً لاخضرار الزهر في الأرض إلى النجوم التي رآها تزهر كما تزهر النجوم في السماء بلون آخر يوحي بالخضرة. واللون الأخضر في الشطر الأول كان لوناً مركزاً في طبيعته وأصله وحال حدوثه، ولكنه يتحوّل بمعطياته اللونية إلى إيحاءات بالخضرة جعلها تلوح وليست آخذة طبيعة الثبات والوضوح والشمول.

ومن المواطن التي ورد فيها تكرار اللفظ وأصداؤه تقديماً لصورة صوتية لونية تجسّد الأبعاد الحسية والنفسية تستوطن ذاكرة المتلقّي قول ابن (الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)[١]:

قُـــمْ فاســـقِنِي ذَهَبيّـــةً إنّ الأصـــيلَ مُـــذَهّبُ
صـــفراءُ مـــن زُهـــر الكَـــوا كـــبِ للزجاجـــةِ كَوكَـــبُ
أوَمَـــا تَـــرَى ذَيـــلَ السَـــحَا بِ علـــى الحَـــدَائِقِ تُســـحبُ

(١) ديوانه: ٩٣- ٩٤.

إذ يصف الكأس والخمر بلونٍ لم يذكره صراحة، بل أحال على لون محببٍ إلى النفس، قريبٍ منها، ليسوّغ ما ذهب إليه من محاولة لفت الانتباه إلى ما يحاكي الخمرة بلونها الذهبي، ثم يعزز هذه الالتفاتة بعبارة (إنّ الأصيلَ مُذهّبُ)؛ وذلك لينتقلَ من المتغيّر إلى الثابت؛ ممّا يشكل بعداً نفسياً بالقبول لما آلت إليه الخمرة في نظره.

ثم نراه في البيت الثاني يصرّح بصفرتها التي أشبهت زهر الكواكب وتجمّلت الكأس بها. فاللفظ الذي صرّح به في شطري البيت (ذهبية، مذهب) أعطى البيت رونقاً مميزاً بدا واضحاً من خلال تقارب اللفظتين لفظاً ومعنى، وجعل للبيت الأول تنويعاً لغوياً يشبه ما ذكره من قبل بتركيب لغوي (زهر الكواكب) بآخر مخالف، وهو ما شحن البيت بطاقة تعبيرية مستمدة من ألوان مضافة إلى اللون المكرر، وهذا التغير بين لفظتي (ذهبية والمذهب) يأتي استجابة لطبيعة لونية رسّخها اللون الأصفر من ناحية ما يتصف به من لمعان وإشعاعٍ وإثارة الانشراح[1]، ومن ثم تعدد الموارد التي يستقي منها نوره ما بين لون الذهب والنحاس، أو ضوء الشمس عند الطلوع وعند المغيب.

وفي موضع آخر يصف (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧هـ) جنة العريف[2] وما فيها من القصور والرياض والمشاهد الطبيعية فيقول[3]:

فيهـــا مـــن النـــوّار كـــلّ غريبـــة أنوارهـــــا للمجتلـــــي تتـــــألقُ

ينسج الشاعر في بيته صورة رائعة تستند على الاختلاف والائتلاف من منظور القرب والبعد، فيذكر أنّ في جنة العريف من الأزهار ما هو متشكل بأجناس غريبة، إلاّ أنّ منظرها العام يتناسق ويأتلف كأنه لون واحد، وهذا متأت من طبيعة

(١) ينظر: اللغة واللون: ١٨٤.
(٢) موضع خارج مدينة غرناطة اشتهر بالحسن والجمال والربيع وطيب التربة. ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب: ١/ ٢٦.
(٣) ديوانه: ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

تناسق الألوان، إذ ذكر ـ من غير أن يصرّح بكلمة غريبة ـ أنواع الأزهار وتشكيلاتها، وأكد ذلك بلفظة (تتألق).

فلفظة (نوّار) تكون فيها دلالة اللون الأصلي، أمّا مشتق (أنوارها) فتنفتح على دلالات لونية متنوعة وزاهية ومتألقة، فاختلاف اشتقاق المفردتين أوجد تبايناً لونياً أراد من خلاله أن يقترب كثيراً ممّا يعتمل داخل نفس المتلقي ووجدانه، وهذا التجانس اللفظي بين حروف الكلمة اللونية كان مميّزاً ومكملاً لتضاعيف البيت الشعري، وكانت اللفظتان تقتربان من وعي الرائي نتيجة هيبة وجلال هذه الحديقة المطرّزة والمنوّرة بنوّارها على اختلاف أشكاله، ممّا أعطى البيت صياغة لغوية تماثل دلالتها، وكانت بحق لغة تجسّد ما تنبو عنه من خلال لفظتي (النوّار) و(أنوارها) اللتين ركّب عليهما مفردات بيته الشعري، وأسس بهما صورة عمادها الألوان. فالتشخيص اللوني للشاعر يرتدّ من خلال ما ذكره في الشطر الأول، وذلك عن طريق الصورة التي التقطها بشكل جزئي كان أكثر وضوحاً لديه من خلال مجموع النوار الذي بدا له، وكان وجوده في الكل المشخّص بطبيعة غريبة ليست نشازاً فيه، بل إنّه أكثر تآلفاً وظهوراً، ومن ثم أكثر جمالاً.

٢. الموسيقى الخارجية:

يستند الشعر في نظامه على جملة ضوابط تحدد المداخل الأولى لتنظيم القيم الجمالية داخل القصيدة، فهي تقوم باحتواء العناصر الشعرية المكونة للنص، وتنسيقها بصورة تضمن لها الولوج بصورة مستساغة إلى أذن المتلقي، ومن ثم تفعيل العلاقة بين الطرفين (النص ـ المتلقي)، ليستقرّ الترابط وثيقاً بينهما.

هذا الإطار المحدد لبنية الشعر، يقوم على أساس شكلي ومضموني مجسد بالوزن والقافية، فهما عماد البيت الشعري وهيكله وقوامه الذي يعتمد عليه؛ لذا ستتبع الدراسة تأثير الوزن والقافية واللون على تشكيل النص الشعري، ومدى الاستجابة المتحصلة من بناء الشعر ـ من ناحية الوزن والموسيقى ـ على أساس لوني.

أ. الوزن:

هو الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها الشعر في بنائه، وبه يفرّق بين الشعر والنثر، وهو أساس الترابط بين أجزاء البيت، إذ إنّ النسق الشعري الذي يفرضه الوزن يعدّ شكلاً من أشكال الانسجام النغمي الذي يعلق في الذهن بصورة أكبر ممّا لو كان نثراً، والفضل في ذلك للوزن ((لأنّ كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أنّ الدرّ وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب وإن كان أعلى قدراً وأغلى ثمناً، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع...))[١].

الحديث عن الأوزان الشعرية ينطلق من مفهومٍ محددٍ بإطار البناء الشعري الذي يؤلف من حضور المفردة بصورة فاعلة، وذلك بالاعتماد على الوزن المقيد لها، وليس التقيّد هنا قسر المفردة داخل السياق الشعري؛ بل هو انتظامها على وفق بنيةٍ صوتيةٍ مطلقةٍ، تتيح مساحةً كاملةً من الإيحاء والتركيز والطاقات الشعرية الخلاقة. وموضوع الوزن يتطلّب التفريق بينه وبين الإيقاع، فالإيقاع هو ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة...))[٢]، أمّا الوزن فهو ((مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت))[٣]، وهو أحد الوسائل التعبيرية التي تعكس قدرةً فاعلةً في تحريك موسيقى القصيدة باتجاه تهيئتها لتكون وحدة بنائية متماسكة، فـ((حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية... فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً وشكلاً واحداً))[٤].

---

(١) العمدة: ١/ ١٩.
(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٤٣٥.
(٣) المرجع نفسه: ٤٣٦.
(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد: ١٣٤.

ومن الأبيات الدالة على امتزاج اللون مع الوظيفة الدلالية للوزن الشعري قول (الأعمى التطيلي ت٥٢٥هـ)[١]:

والليلُ كالبحرِ وإنْ لَمْ يَلتَطِمْ

جَونُ[٢] ظَلامٍ هل سَمِعتَ بالرَجمْ

أسحمُ[٣] حتى لَيسَ في شيءٍ سَحمْ

لو خُلقَ الشبابُ منهُ لَسُئِمْ

أو كانَ مَوصولاً به لَمَا انصَرَمْ

والأرضُ منهُ غرّة وهيَ غَمَمْ

قد ادلهمّت في دُجاهُ وادلَهَمْ

ليلٌ يُجيبُ صُبحَهُ عَن هَل بلَمْ

لم يذهب (الأعمى التطيلي) بعيداً عن حالته التي شابهت الليل المدلهّم، ذلك لأنه كان يعاني فقدان بصره، وهو يصف في مقطوعته التي نظمها على بحر الرجز، هذا المشهد وحلكته المطبقة بعبارات تدرجت قوتها في أجواء المقطوعة، إذ يشبهه بالبحر الساكن، وهذا ما يكثف سواد الليل.

ثم يذكر بأنه جون ظلام أسحم يحيل الأشياء وألوانها على عتمة وظلام، ولقد غيرت الحالة النفسية التي مرّ بها الشاعر من طبيعة اللون وتراكيبه، حتى جعلت الألوان قاتمة تُشعِرُ بالكآبة، لأنها مرآة تعكس نفسيته، فهو يسأم من استرساله في

(١) ديوانه: ١٨٤.

(٢) الجَوْنُ: يطلق على اللون الأسود والأبيض والأحمر، وهو من الأضداد. ينظر: كتاب الملمّع، للذمري، تحقيق: وجيهة أحمد السطل: ٢٨، ٣٠، ٦٧، والمزهر في علوم اللغة، جلال الدين السيوطي: ١/ ٣٠٥.

(٣) السَّحَمُ والسُّحام والسُّحْمَةُ: السواد... وكل أَسود أَسْحَمُ. ينظر: لسان العرب: مادة (سحم).

وصف الليل وتداعياته التي سادت أجواء القصيدة، لذا نراه يذكر أن الأرض اسودت وادلهمت.

وقد كان مجيء المقطوعة على بحر الرجز وحرف الروي ـ الميم ـ، ممّا يكثّف مشهد الظلمة وتشكيلاتها؛ لأنها ألفاظ تبثّ في النفس صدىً لألوان الظلمة، ((فتحمل الفكرة التي تعمّد الشاعر إبرازها كما تجلّت في خياله، دون أن يهدف إلى الزخرفة اللغوية أو اللعب المجرد، ودون أن يحتفظ بخاصية اللون الأسود، بل استخدمه ليحمل عدداً من الإيحاءات ومنها الإيحاء الذي يغمر النفس من الظلمة ووقعها على النفس))[1].

وعلى الرغم ممّا وصف به بحر الرجز من صفات تدلّ على وضعه في مرتبة أدنى من غيره من بحور الشعر العربي الأخرى[2]، إلاّ أنّ التطيلي أفاد من بحر الرجز وتتابع تفعيلاته التي كساها بألفاظ تخص الظلمة وتنويعاتها اللفظية؛ ممّا جعل مقطوعته متماثلة صوتياً مع دلالات اللون وموحياته، واتّخذ من التكرار الذي جاء بألفاظ لوذية داخل المقطوعة سبيلاً يرتكز عليه في رسم مشهد العتمة التي ظهرت جليّةً من بداية المقطوعة واستمرت متواصلةً في تكرارها حتى نهايتها، وهذا لم يتح متنفساً للشاعر كي يخرج عن غرضه الأصلي، وكان للانعكاسات اللونية تأثيرٌ كبيرٌ على استمراره في حالته الموصوفة بأجواء الحزن والسأم والملل.

لم تشهد المقطوعة ألواناً تدلّ على الفرح أو الانشراح، بل كانت الألفاظ قوية مركزة حاشدة لطاقة شعرية ينبع منها هذا الهم الإنساني المتمثّل بالشاعر، الذي كفّت عنه حاسة البصر، فنصّب نفسه مناصراً للألوان القوية التي توصف بالسواد والظلمة وما يمثل هذا اللون، (كالليل، والظلام، والسحم، والمدلهم).

---

(١) شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي، د.نادر مصاروه: ٢٨٨.

(٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٢٦٢، وموسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ١٢٩.

تعدّ هذه المقطوعة خير شاهد على فقدان حاسة التلذذ بألوان الطبيعة وموحياتها، كونه أعمى لم يدرك الألوان حقيقة، إنما اختبرها في ذاته نتيجة اكتسابه للغة ومفرداتها واشتقاقاتها سمعاً لا مشاهدة، وربما كان اللون الأسود يرتبط في مخيلة الكفيف ((بمعنى الغيوم، الحزن، الموت، الظلام، وتصبح دلالة اللون الأسود لديه هو ما تثيره تلك المعاني في نفسه من أحاسيس))[1].

ومن ذلك أيضاً قول (ابن حمديس ت٥٢٧هـ) يتشوّق إلى أهله[2]:

وحمّر دمعي المبيضّ حزنٌ يذوب بحرّه قلبي المشوقُ

كأن العين تُسقِطُ منهُ عَيناً فلؤلؤهُ إذا ذَرَفَت عَقيقُ

جاءت الأبيات سلسة شفافة انطبع فيها أثر المناسبة ـ التي تخص التشوّق إلى الأهل ـ على بحر الوافر الذي يتّسم بالسهولة واللين وقوة النغم، وما أكد ذلك هو الوحدات الإيقاعية المتسارعة داخل البيتين الشعريين، إذ استحالت مكنونات النظم إلى نبضات دافقة بالوجد واللوعة للقاء الأحبة، وما عزز ذلك التراكيب التي جاءت ضمن تعبيرات لونية تساير غرض القصيدة ودلالاتها وزناً وإيقاعاً، إذ يقول: (وحمّر دمعي المبيضّ حزنٌ) ممّا يحيل درجة البياض إلى احمرار حاصل من جراء هذا الشوق المبرح في خلجات الشاعر.

ثم يردف ذلك في عجز البيت الثاني بقوله: فلؤلؤه إذا ذرفت عقيق، إذ إنّ هذا الدمع تتحوّل قطراته إلى عقيق أحمر، وهذه التحولات جاءت مذسابة رقراقة تتماشى مع جوّ القصيدة ومناسبتها، إذ اختار وزناً وتفعيلة يلائمان ذلك، وعزز بتحولات الألوان من الأبيض إلى الأحمر من قوة هذا الإيقاع، التي كانت ظاهرة بألفاظ

(١) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي: ١٢٠.
(٢) ديوانه: ٣٣٣.

مخصوصة في البيتين، ذلك أنّ البحر الوافر يمكن أن يطوّع لموضوعات وأساليب خطابية، ما بين الرقة والشدة[١].

وقد وظف مفردات الألوان توظيفاً لم يخلْ بإيقاع الأبيات ووزنها، بل جاء متمماً لذلك، ومبرزاً في الوقت نفسه تفعيلاتها؛ ممّا أوحى بعداً نفسياً ووجدانياً مكثفاً يناسب أسلوب الأبيات.

وجاء التحوّل اللوني من الأبيض إلى الأحمر بصورته الصريحة معززاً ومرسخاً لإحساس الشاعر وعظم هذا التشوّق، واستحال في آخر البيت الثاني إلى تحول ضمني ممثلاً باللؤلؤ الذي صار عقيقاً أحمراً، وهذا أكد من ناحية أخرى أثر الفراق الذي يعتمل في روح الشاعر ووجدانه، وقد جسده بهذه التعابير التي تشف عن هذا التلوّن المتحوّل من البياض إلى الاحمرار؛ ممّا يدل على مستوى الأثر الذي مرّ به عند تذكّر هذا الفراق وتداعياته.

قد تأتي الأبيات الشعرية على بحر معين متطابقة بين الوزن والقافية من جهة، والغرض الشعري وحال الشاعر من جهة أخرى، ويكون اللون عاملاً حاسماً في هذا التطابق كما نرى في أبيات (ابن خفاجة ت٥٣٣هـ) التي يصف فيها سرعة زوال أيام الشباب معتمداً على وزن البحر السريع فيقول[٢]:

أَلا مَضى عَصرُ الصِبا فَانقَضى وَحَبَّذا عَصرُ شَبابٍ مَضى
بِتُّ بِهِ تَحتَ ظِلالِ المُنى مُجتَنِياً مِنهُ ثِمارَ الرِضا
ثُمَّ مَضى أَحسِبُهُ كَوكَباً مُنكَدِراً أَو بارِقاً مومِضا
فَما تَصَدّى يَنتَحي مُقبِلاً حَتّى تَوَلّى يَنثَني مُعرِضا
وَمَرَّ لا يَلوي وَما ضَرَّ مَن أَعرَضَ لَو سَلَّمَ أَو عَرَّضا

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٣٥٩، وشرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي: ١٥٣.
(٢) ديوانه: ٨٥.

وَإِنَّمـــا ضـــاءَ بِلَيـــلِ الصِـــبى صُـــبحُ مَشـــيبٍ ســـاءَني أَن أَضـــا

لاحَ فَفـــي عَينَـــيَّ نـــورُ الهُـــدى مِنـــهُ وَفـــي قَلبـــي نـــارُ الغَضـــا

وَابـــيَضَّ مِـــن فَـــودي بِـــهِ أَســـوَدٌ كُنـــتُ أَرى اللَيـــلَ بِـــهِ أَبيَضـــا

يعقد الشاعر مجموعة من الكنايات، شخّصها في ذاكرته على شكل أبيات شعرية، وهذه الصور تتحوّل إلى طبيعة لونية يعقد بينها مقارنة، إذ يطرح لنا الصورة في الشطر الأول ويعالجها بمعاناته وأثره بعد مرور الزمن.

فكل شكل من هذه الأبيات له صورة لونية معينة تتحوّل إلى صورة لونية أخرى معاكسة ومضادة، وهذا التعاكس والتضاد اللوني يعالجه الشاعر معالجة محددة بطبيعة مزاجه ونفسيته، فيتشكّل اللون لديه بصورة معينة ويجعل له تضاده، وهذا التضاد يطرحه الشاعر لنا في الشطر الأول ويعبّر عن مضادّه في إيجابية اللون الأول بالنسبة لشبابه مع اللون الذي يعقبه بعد مضي السنين وما تتركه من أثر على شكل الإنسان. فعند النظر إلى الأبيات التي صرّحت بألوان جاءت مسايرة لتوالي إيقاعات القصيدة، يبدو أنها قد أكدت حضورها كبنىً صوتية ولونية دافقة كأنها أمواج بحر تتسارع في جوّ القصيدة ودلالاتها، لاسيما إذا علمنا أنّ البحر السريع ((بحرٌ متدفقٌ متلاحق المقاطع))[1].

فالشاعر كان ((يعيش الخصب والإشراق والجمال، ونقاء الصورة، والحيوية، وقوة الذهن، وحضور البديهة، وصار مع الزمن يفقد كل شيء تدريجياً، حتى الشعر الأسود الجميل يتغير لونه إلى الأبيض، فالسواد هنا جمالٌ وحياة، والبياض موتٌ وفناء وخوف وقهر وضعف وسكينة واستسلام، ومع ذلك يحاول الإنسان أن يقاوم...))[2]. ويتبيّن هذا في البيت الذي يذكر فيه ذهاب شبابه عندما يمثله بكوكب

(١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢٣٣.
(٢) جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، د. عدنان محمود عبيدات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد: ٨٠، الجزء (٢): ٣٦٠.

(منكدراً أو بارقاً مومضاً)؛ ممّا يشير إلى هذا التدفق الموجي واللوني معاً، إذ تبرز الصورة بسرعتها الخاطفة والبارقة والمنكدرة، وهو يدلّ على أثر انطباع فقدان أيام الصبا، وأنه لم يبق سوى هذا البرق الخاطف الذي ترك في الذاكرة لوناً سريعاً عابراً شابه أيام الصبا التي ولّت.

كثّف الشاعر من تعبيرات غير لونية صراحة، إلاّ أنها تحمل دلالات لونية وحركية متوهجة مدركة في الذهن، وتجسّد سرعة زوال هذه الأيام وتمثل الوزن الذي اختاره لأبياته الشعرية ولاسيما حين قال:

لاحَ ففي عينيّ نورُ الهُدى منه وفي قَلبيَ نَارُ الغَضَى

إذ تزاوجت مفردات اللون والحركة في تناسق جميل؛ ممّا عزز من قوة هذا التسارع وتحولاته إلى ألوان خالصة في البيت الذي يليه وهما: (الأبيض والأسود) أو تحولات النور والظلمة المتمثلة بالبين وانجلائه بصبح أبيض إذ قال:

وابيضّ من فودي به أسودٌ كُنتُ أرى الليلَ بِهِ أبيَضا

ب. القافية:

تبرز القافية ـ وهي الشكل الثاني من أشكال الموسيقى الخارجية ـ ركيزةً أساسية تكشف عن نظامٍ صوتيٍّ محكمٍ متوازن؛ لذا فقد اهتمّ بها الشعراء والنقاد وأولوها عناية بارزة، كونها إحدى أهم الوسائل في البنية الدلالية الإيقاعية للنصّ الشعري، وأنّها هويته الإبداعية، والدلالة على شعريته، وتعددت المؤلفات التي تناولت القافية قديماً وحديثاً، ففصلت القول وأفاضت الحديث بصورة تُظهر مدى العناية في القافية، كونها من النظم الأساسية التي اعتمد عليها النظام الشعري العربي[1].

(١) ينظر: القوافي، للأخفش: ١٠، والفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري: ٣١ ـ ٣٢، والقوافي: لأبي يعلى التنوخي: ٥٩، وموسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد: ٨٩، موسيقى الشعر: ٢٤٦، والقافية في العروض والأدب، د. حسين نصار: ١٧.

فابن جني يرى أنّ العرب تُكسب الشعرَ أهميته لاشتماله على القافية فيقول: ((ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنما هي بالقوافي... والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم...))[١].

والقافية هي ((حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطّراده، و هي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته))[٢].

وللقافية وظيفة إيقاعية محددة ((تتجلى في ضبط مقادير الأبيات، وذلك أمر ضروري؛ لأنّ تحديد عدد المقاطع في البيت جزء من الشكل الشعري، فالشاعر ـ في الشعر الذبري ـ قلما يتبع نظاماً وزنياً صارماً، ولذلك يحتاج إلى أداة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن ـ ذلك الإيقاع الذي يعدّ جزءاً ثابتاً من الشكل الشعري ـ وليست تلك الأداة إلاّ القافية))[٣].

وانطلاقاً من تأثير القافية على بناء النغم الصوتي المتلاحق في شكل القصيدة العربية ومضمونها؛ فإنّ الوظيفة الدلالية المتحصلة منها تمنحها صفة الاتّساق والمواءمة بين وحدة الإيقاع ووحدة المعنى[٤].

و من هذا المنطلق يمكن لنا أن نتتبع علاقة اللون بالقافية، و مدى استجابتها لألوان محددة دون أخرى، وهذا ما يمكن رصده في قافيتي الهمزة والراء، فهما من أكثر القوافي التي تأتي مشتملة على اللون؛ وذلك لأنّ بناء الكلمة اللونية وتركيبها يختتم بهذين الحرفين[٥].

من بين الأبيات التي تزخر بتنوّع صوتيٍّ لونيٍّ بارزٍ في حرف القافية، أبيات (لابن حمديس ت٥٢٧ هـ) جاءت مختومة بالراء، و هو تكرار صدىً لإيقاعٍ يتمّ به البيت الشعري، وكانت مفردات هذه القافية تنبو عن ألوان غير صريحة، إلاّ أنها قوية

(١) الخصائص، ابن جني: ١/ ٨٤.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ٢٧١.
(٣) القافية في العروض والأدب: ٣٦.
(٤) ينظر: فنّ التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢٢٠.
(٥) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: ٢٦٩.

الجرس؛ ممّا جعلها تبقى في سمع المتلقي، وهذا يؤكد شرف القافية التي هي آخر ما يبقى في السمع[١] فيقول[٢]:

قهـــوةٌ مزّقـــت بكـــفّ سَـــنَاهَا بُرقُـــعَ الليـــلِ عـــن مُحيّـــا النَهَـــارِ
عـــدلت بعـــد ســـيرة الجـــورِ لمّـــا نَـــرجَسَ المَـــزجُ لَونَهَـــا الجلّنـــاري
وحكـــى نَشـــرَهَا النســـيمُ ولكـــن بعـــدما نَـــامَ فـــي حُجـــورِ البَهَـــارِ
وهـــي ياقوتـــةٌ تُبرقِـــعُ خَـــدّا مـــن جمـــانٍ مـــنظّمٍ بعجـــارِ
كلّمـــا صـــافَحَت يـــداً مـــن لُجـــينٍ مَنَحَتهـــا أنـــاملاً مـــن نضـــارِ

لا يمكن القطع بأنّ الشاعر كان قاصداً الراء حرف رويّ في هذا الموضع من قصيدته؛ وذلك لاستحالته بالنسبة لنا من ناحية بعد المسافة والزمن بيننا من جهة، وعدم قدرتنا على استجلاء هذا المضمون من جهة أخرى، ولكن يمكن القول بأننا أمام لوحة لونية جاءت على شكل أبيات شعرية عاش صاحبها في زمنٍ وبيئةٍ تبعد عنا كثيراً، وهذه اللوحة أو المشهد اللوني كان على بحر من بحور الشعر العربي المعروفة ـ البحر الخفيف ـ، إذ نرى الشاعر قد جعل من الراء حرف رويّ لقصيدته، وهذه القافية لا بدّ أن تكون لها قرائن ثابتة أو مستقرة في ذات الشاعر حتى استطاع أن يطوّع مجموعة الألفاظ في داخل البيت الشعري مختوماً بقافيته الماثلة أمامنا، ويبدو أنّ هناك تجاذساً يدركه الشاعر بين المشهد اللوني المطروق داخل أبيات القصيدة وقافيتها في حرف الراء، وانتقالات هذا اللون وتحولاته من ناحية التدرّج والقوة والعمق، ومن ثمّ اللفظ الدال عليه في ذاكرة الشاعر على هذا البحر الشعري،

(١) ينظر: تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتّجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، د. علي عباس علوان: ٢٢٠، ومفهوم الشعر، د. جابر أحمد عصفور: ٤٠٧.
(٢) ديوانه: ٢٢٨.

والقافية المعينة، ((من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكاً فاعلاً لا مكملاً تزيينياً قابلاً للحذف))[1].

فالألوان التي يجعلنا الشاعر نتطلّع إليها لا تأخذ اسماً صريحاً، ولكن هناك دوال معينة لهذه الألوان من خلال ألفاظ استعملها الشاعر تدلّ في ذاكرة المتلقي ـ إذا ما استحضرها أو استذكرها في نفسه ـ على لونٍ معينٍ معروفٍ يعلمه الجميع، ولكن الإحساس الفردي باللون لا يمكن قياسه؛ لأنّ هذا متعلّق بطبيعة الذات الإنسانية، وطبيعة مدركها الحسي، ومن ثمّ اللوني، وأثر كلّ لون على الإنسان يختلف من إنسان لآخر.

وفي موضع آخر يذكر (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ) ـ في قصيدةٍ غزليةٍ ـ لوحةً لَوَّنها بأطياف مشهد تعاقب الليل والنهار وما يصدر عنه من صورٍ لونية، إذ جاء حرف الروي بالقاف الذي تمثلت به صورة الحلكة بارزةً عن باقي المفردات، وقد كانت تتمثل بصورة الليل وتشكيلاته من هلالٍ وشهبٍ فرّق بينهما ـ لونياً ـ نورُ الأفق الممتد مع نهايات الأرض فيقول[2]:

وأرسلت من مُثنّى فَرعِها غَسَقاً ... في ليلةٍ أرسَلَت فَرعاً من الغَسَقِ

تبدو هلالاً ويبدو حُليها شُهُباً ... فما يُفَرَّقُ بينَ الأرضِ والأُفُقِ

غَازلتُهَا والدُجَى الغربيبُ قَد خَلَعَت ... منهُ عَلى وَجنَتَيهَا حلّة الشَفَقِ

حتى تقلّصَ ظلُّ الليل وانفَجَرَت ... للفجرِ فيهِ يَنابيعٌ مِنَ الفَلَقِ

كانت لفظة (أفق) تحمل درجةً لونيةً بما صار عليه هذا الغسق، إذ تتمايز عن باقي المفردات حينما جاء آخر البيت مختوماً بحرف القاف؛ ممّا أضاف لوناً وجرساً موسيقياً صادحاً بقوته؛ لأنه من الأصوات القوية التي تبقى في ذاكرة المتلقي.

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد: ٨٧.
(٢) ديوانه: ٢١٢.

إنّ هذا المزج بين اللون ونهاية القافية شحن جوّ القصيدة بما ينبئ عن مزاجٍ يتمثل فيه الغزل بصورةٍ واضحة؛ وذلك لارتباط لون الليل بلون الغسق، ولون الأرض بلون الأفق.

واكتملت منظومة الألوان بتتابع مفردات القافية وصفاتها اللونية (الشفق، الفلق) المختومة بالقاف، الذي يضفي حليةً مميزةً على نهايات القوافي؛ ممّا يجعل المشهد الغزلي رائقاً وجليّاً بكلّ أوصافه التي زخرت بها القصيدة، وقد ((كان التعبير باللون وسيلةً... من الوسائل التي استخدمها الشعراء للإحساس بجمال الليل، أو وحشته أو ظلمته أو انكشافه))[1].

ومن مواطن ورود القافية متداخلة مع اللون قول (ابن حمديس ت٥٢٧ هـ) في وصف الخمر[2]:

يا عليلَ القَلبِ كَم ذا تَشتَهي ... سوسنَ النَحرِ وعُنّابَ البَنَانْ

وقطوفُ اللهوِ مِن قَاطِفِهَا ... دانياتٌ ببنيّاتِ الدِنَانْ

كُلُّ عذراءَ عجوزٍ قَد عَلا ... رأسَهَا في الدنِّ شيبُ القُمُّحَانْ[3]

وكأنَّ الكَفَّ من حُمرَتِهَا ... غُمِسَت أنمُلُها في الأرجُوَانْ

يمنّي الشاعر نفسه بما تشتهي بتعابيرَ لونية مخصوصة أشار فيها إلى سوسن النحر، وعنّاب البنان المتمثلة بالخمر الموصوفة بهذه التراكيب المزجية اللونية، وإنّ هذا التشاكل أضاف جمالية لمشهد الخمر بأوصاف يظهر فيها اللون بصورةِ زهرٍ أو ثمرٍ أو تغيّراتٍ طارئةٍ على مماثلة هذا الكأس لشيب القمّحان.

وقد جاءت هذه التراكيب ضمن قوافي المقطوعة الشعرية، فكان لمفردات اللون أساس في بناء البيت الشعري واعتماده عليها، إذ أضافت بعداً وصفياً وتجسيدياً

(١) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، أنور أبو سويلم: ٧١.
(٢) ديوانه: ٥٠٣.
(٣) القمّحان: البياض الذي يتغشّى دنّ الخمر. ينظر: لسان العرب، مادة (قمح).

لما آلت إليه الخمر حين ربطها بتحوّلات الصبا والكهولة، وذكر في البيت الثالث، وأكمل في البيت الرابع بلونين صريحين مشمولين بقوةٍ تعبيريةٍ وإيقاعية في نهاية صدر البيت وعجزه، وهما (حمرتها ـ الأرجوان).

وقد ارتكز البيت الأول على مفردتي (سوسن النحر، وعنّاب البنان)، إذ برزت قوة القافية وتأثيرها على مجمل المقطوعة، وكان للألوان الأخرى حضورٌ تكميليٌّ للمشهد الحسي المرتبط بإيقاعاتٍ تداخل فيها اللون ومثيله.

ونلحظ في الجانب الصوتي أنّ هناك حرفاً يتداعى داخل القصيدة فضلاً عن كونه حرف رويّها، وهو النون الذي يتميّز بلغته تميّزاً بخصوصية، هي خصوصية النطق به؛ كونه من بين أوضح الأصوات الساكنة في السمع[1]، ومن ناحية حدوده الصوتية حينما تستقرّ في أذن المتلقي.

وكان لحرف النون صدىً ظاهراً في تكراره؛ ممّا خلق قوة هذه النغمة الموسيقية التي جاءت ضمن تكوينات القافية والوزن معاً؛ فاجتمع سكون الحرف لذاته، وسكون القافية، وهو ما جعل الجرس اللفظي واضحاً وقوياً بتكرار حرف النون في مفردات خصّت هذا التشبيه الموصوف للخمرة.

وفي موضع آخر يكثّف (إبراهيم بن الحاج النميري ت٧٩٣ هـ) من صورة مشهد الحرب، فيمزج في لوحته ألواناً قوية تثير في النفس صدىً يتلاءم مع مناسبة أجواء المعركة وما ينكشف عنها من نصر، إذ تترادف المفردات اللونية الصريحة وغير الصريحة بتجليات المعركة وتطوراتها عبر فضاء القصيدة، فيمثل سُحبَ دَمٍ أحمرٍ نازفٍ من العدوّ فيقول[2]:

تُري الذَقعَ سُحباً أُثقلَتْ بِدَمِ العِدَى ... فبرقُ الظُبَا ما بَينَهَا صادِقُ الوَمضِ

يُمـيطُ عَجاجَ الخَيلِ أسودَ حَالِكاً ... فَيكشِفُ عَن وَجهٍ مِنَ النَصرِ مُبيَضِّ

(١) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: ٦٤.
(٢) ديوانه: ١٧٤ ـ ١٧٥.

ثم ينجلي عجاج المعركة (الأسود الحالك) ـ وهي تعبيرات تمثل شدة المعركة وما ينتج عنها ـ فَيكشف عن نصرٍ وصفه بلون أبيض، وكان لهذا التضاد بين الأسود الحالك والأبيض الذقي ما يصف بداية المعركة ونهايتها، وقد أفادت القافية من المفردات اللونية القوية التي شحنت جوّ البيتين بأصداء الحرب وعواقبها، وكان المشهد بصرياً ولونياً دلّ على أثر القافية التي هي استجابة نفسية لما تمثلت به نفسية الشاعر وهو يرتجل أبياته عن الحرب.

وجاءت مفردات السحب المثقلة بدم العدى، وبرق الصبا لتختم بقافية لونية تنسجم مع سياق الوصف المذكور في البيت الأول، أمّا البيت الثاني ومفرداته الدالة على قوة اللون وشدته كـ(عجاج الخيل والأسود الحالك) فجاءت لتنتهي أيضاً بخاتمة لونية تشرق بالنصر ودلالاته السارة، وما تحمله من بشائر ترسخ في الذهن بما تنطوي عليه من إيحاءٍ لونيٍّ يبقى أثره في النفس.

أما قافية الضاد فهي من القوافي قليلة الشيوع في التراث الشعري العربي[1]، ولكنّ قلّتها لم تدع الشاعر إلى تركها؛ بل إنّه استغلّها في هذه القصيدة، فجعلها كأنّها من ندرتها في الشعر وصفاً للمعركة، والندرة في القتال وصورة المشهد اللوني يقترنان بهذه الندرة.

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٥٩، وموسيقى الشعر: ٢٤٨.