المبحث الثاني

اللون والبنى التركيبية

يعدّ البناء التركيبي من بين أبرز وسائل البناء الشعري في القصيدة العربية، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة التجربة الشعرية والتعبير المبدع الذي يستمدّ جماليته عن طريق الفرادة والتميّز في رسم شخصيةٍ يتكوّن بموجبها نظام القصيدة، أي: (شعريتها).

فالقصيدة تستلزم الانسجام بين مكوّناتها وعلاقة أجزائها ببعضها، حتى تنطلق منها مشاهد القصيدة؛ لتحقق القيم الجمالية التي يسعى القارئ إلى تحصيلها، مستنهضاً بذلك قدرته وقدرة النص على إثراء فكره، ومن ثم إمكانية هيمنة النص على غيره من النصوص المرتبطة بذاكرة القارئ، معتمداً بذلك على نوعية العمل الإبداعي، وتلاقيه مع التجربة الشعورية الناجحة، مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ لكل عمل شعري ((شكله الشخصي الخاص به الذي يمليه على نفسه، والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية))[1].

من هذا المنطلق يكتسب البناء التركيبي أهميته في رسم معالم النص الشعري وارتكازه على الأسس التي تجعل منه نظاماً بنائياً متشابكاً يعطي - حين يستكمل أدواته - دلالاتٍ جماليةٍ رائعة، وهذا ما يمكن أن ندعوه (شعرية القصيدة)؛ ذلك لارتباطها القويّ بشكل القصيدة، كونها - الشعرية - ((الاستخدام الخاص للغة، الذي يكوّن بدوره رؤية خاصة للعالم والأشياء))[2]، فضلاً عن ذلك فإنّ شعرية القصيدة وفاعليتها تبقى مرهونةً ((بقابليتها على الاستجابة والتمثيل من جهة، وابتكار سبل

(١) النقد التحليلي، محمد محمد عناني: ١٢٠.
(٢) كتاب المنزلات - منزلة الحداثة، طراد الكبيسي: ١٦.

تختـرق السـائد والمـألوف لتحقـق رؤيتهـا الجديـدة للعـالم والإنسـان مـن جهـة أخرى...))[1].

تعتمد الدراسة في تحديد البناء التركيبي للشكل الشعري على مدى تأثير اللون في تشكيل البيت الشعري وارتكازه عليه من ناحية المبنى والمعنى، وذلك حين يكون اللفظ اللوني هو المهيمن على بناء البيت، فيوجّه مساره إلى دلالاتٍ معينةٍ يتقصّدها الشاعر، لاسيما حين يصبح اللون محور البيت أو القصيدة، والمرتكز الذي تبنى عليه.

ونحاول تلمّس أثر اللون في بناء البيت الشعري، ثم المقطوعة وكيفية وقعه داخلها، وصولاً إلى القصيدة حين يمتلك اللون القدرة على تحريك الطاقة التعبيرية لمضمون النص، وتوجيهه في مسارات تعبّر عن نمطٍ خاصٍ ومستقل لحضور اللون وفاعليته داخل السياق الشعري.

اللون في بناء البيت الشعري:

يتشكّل البيت الشعري من مجموعة كلماتٍ يؤلف بينها الوزن، ثم تأتي القافية لتؤطر هذه الكلمات وتتوجّها بنسقٍ موسيقيٍّ صوتي تألفه الأسماع، فتلتذّ وتستريح به النفس.

فالقيمـة الفنيـة للبيـت الشـعري تسـتمدّ قـدرتها وطاقتهـا التعبيريـة مـن خـلال مجموعة الألفاظ المكوّنة لهذا النصّ بكلّ خصائصه الأسلوبية والبنائية، لاسيّما إذا كان ((كلّ بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده))[2].

تنفتح دلالة البيت الشعري على آفاقٍ أوسع حين تكون الألفاظ اللونية هي أساس البيت وعماده، فـ((الألوان تتحقق عادةً في الصورة على شكل صفاتٍ تمثّل

(١) صوت الشاعر الحديث، د. محمد صابر عبيد: ٨٣.
(٢) العمدة: ١/ ٢٦١.

رموزاً معينة، يحددها مسار الفعل الشعري والفضاءات التي يبتكرها، زائداً السياقات التي تفرضها الحال الشعرية على تركيبة النص))[١].

ويبدو اللون في كثيرٍ من نصوص الشعر الأندلسي قائماً على هذا الأساس، من ذلك قول (ابن الصباغ الجذامي ت بعد ٦٤٨هـ)[٢]:

والآس والـورد والخيـريّ ينعشـني والأقحـوان مـع النسـرين يسـبيني

يقوم البيت الشعري على مجموعة من الألوان التي تجسّدت بأزهارٍ ورياحين شكّلت البنية الأساسية لهذا البيت الذي ذكر فيه الشاعر أنواعاً من الورود.

إذ اعتمدها الشاعر مرتكزات أساسية ثبّت فيها البيت وأركانه، ودعّم من معانيه بإضفاء الورد مختاراً من طبيعة تكوّن هذه الباقة، حتى نراه يقول عنها: (تنعشني)، فهي تنمّ عن شذى ينبعث من ورودها.

وفي موضع آخر يصف (ابن الأبّار ت٦٥٨ هـ) موقفاً حربياً يذكر فيه ألواناً صريحة بدلالاتٍ مختلفةٍ تدلّ على صفات آلات الحرب وأدواتها فيقول[٣]:

لعمـري لقـد هـانوا وكـانوا أعـزّةً ومـن ذا يقـاوي البـيضَ والسـمرَ والزُرقَـا

اعتمد الشاعر على هذه الألوان اعتماداً كلياً وواضحاً، وذلك برصفها الواحد تلو الآخر؛ ليؤكد على بنائها في البيت الشعري، وأنّها احتلّت قوة دلالية؛ لأنها ارتبطت بواو العطف الجامع والمساوي لقيمة هذه الوحدات البنائية، التي جعلها في آخر عجز البيت؛ لتحتفظ بها الذاكرة، وتحفّز المدركات الحسية المرتبطة باللون الأبـيض حـين رصـده للسـيف، والأسـمر للرمـاح، والأزرق للسـهام، وهـي دلالات يتحصّل معناها عند ذكر ألوانها، وهي للضرب والطعن والرشق، وهي ألفاظ كان لها نصيبها من ناحية أهميتها وأثرها في المعركة[٤].

(١) مرايا التخييل الشعري: ٢٧٧.
(٢) ديوان ابن الصباغ الجذامي، تقديم وتحقيق: نور الهدى الكتاني: ١٣٦.
(٣) ديوانه: ٣٨٢.
(٤) ينظر: لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة، د. صادق حسين كنيج: ١٣٣.

وعلى الرغم من اختلاف ألوان هذه الأدوات الدالة على الحرب، إلاّ أنّها شكّلت بنىً راسخة في بناء البيت الشعري، إذ ارتكز البيت عليها؛ لأنّها تراكب دلاليّ مستمد من عدة أوجه، ترتبط بذاكرة المتلقي بالأداة واللون، وفعلهما المؤثر في سوح الوغى، فكانت الألوان تحمل دلالات رمزية تدل على قرائنها لا ألوانها فحسب.

لم يكن استعمال (ابن الأبار) لهذه الأدوات اللونية الثلاث عشوائياً، بل جاء ليمثّل رموزاً شاخصة تلخّص مشهد المعركة وتلوّنه بشكلٍ يُظهرُ قيمة اللون في اللوحة الحاصلة من جرّاء هذا البناء المتداخل بأسلوبٍ رائعٍ ينمّ عن قوّة المخيّلة التصويرية في ذكر مشهد الطعن المألوف في الأدب العربي.

وفي موضعٍ آخر يتشوّق (الرصافي البلنسي ت٥٧٢ هـ) إلى موطنه بلنسية ((وكان قد خرج منها صغيراً))[١]، فيأتي بصورةٍ تمثّل وحدة البيت واشتماله على اللون كعنصر أساسي في بنائه فيقول[٢]:

هـي الـدرّةُ البَيضَـاءُ مـن حَيـثُ جِئتَهَـا أضَـاءَت وَمَـن للـدُرِّ أنْ يُشـبِهَ البَـدرَا

إذ يهيمن اللون الأبيض الذي نسب إلى الدرّة (مدينة بلنسية) موطن الشاعر هيمنةً كاملةً على دلالة البيت؛ لأنّه يصفها بالدرة البيضاء المضيئة في كلّ الأنحاء.

فالقادم يرى نورها المتجلي في كلّ الاتجاهات؛ ممّا جعل البلنسي يصفها بأنّها أعلى منزلة من الدرّ، حينما رجّح نور البدر على نور الدرّ، وجعل الدرة البيضاء ـ مدينـة الشـاعر ـ تفوقهمـا حسـناً وجمـالاً. ويبـدو إحسـاس الشـاعر مفعمـاً بـالعواطف والحنين إلى موطنه، وتلك سمة أشعار الغربة، ذلك ((أنّها تعبيرٌ صادق عن الهموم الذاتية للإنسان))[٣].

ارتكز البيت الشعري في مبناه ومعناه على اللون الأبيض الذي أضاف دلالات ورؤى شاخصة تفوق باقي الأنوار والألوان المنبثقة من الدرّ والبدر في ضيائهما

---

(١) ديوانه: ٦٧.
(٢) ديوانه: ٧٠.
(٣) الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، أحمد حاجم محمد (رسالة ماجستير): ٥٦.

الحاصل بانعكاس النور عليهما، إلاّ أنّ (بلنسية) هي التي تشعّ هذا النور الموصوف بالأبيض، بتركيبٍ جاء ليثبّت عماد البيت الشعري، ويسمو به إلى آفاق رحبةٍ تحيل على ذاكرة المتلقي شيئين ممزوجين معاً كأنهما بنية واحدة لها ثقلها في رجحان كفة الدرّة البيضاء على البدر، فيما هذه الدرّة بإحالاتها المعنوية أفادت من هذا التركيب الذي كان محور البيت وبؤرته الأساسية من ناحية الصورة التي تلوّنت بعنصرين واضحين هما: النور، والبياض، اللذان يشعّان على كافة مديات بناء البيت الشعري بتوهّجاتٍ دلاليةٍ ونفسيةٍ جعلت باقي البنى تابعةً لهذا التعبير، ومفسّرة له، وموجزةً لمعناه، وكان وصفاً رائعاً لم يبالغ الشاعر بتركيباته الفيّاضة باللون وتداخلاته.

والدرّ في مردوده الصوتي المتشكّل من حرفين أحدهما مضعّف، يمنح اللفظة ((القدرة على إحداث متواليات صوتيةٍ تنهض لإثراء المفردة، لاختراق قانون اللغة العادية...))[1]، وهذا التضعيف يمكن أن يعدّ من أساليب تركيز الإيحاء والمبالغة فيه[2]، فهو يمتلك دلالة صوتية على تركّز مدلول معيّن، وهو يترك أثره الفاعل في ذات الإنسان من ناحية مضامينه الحسية إذا نظرنا للأمر من زاوية لونية؛ ومن جانبه الاعتباري إذا نظرنا للأمر من زاوية مادية.

اللون في بناء المقطوعة:

ينظم الشعراء أشعارهم على أشكال بنائية مختلفة، تبعاً لما يرونه مناسباً للموقف، والحالة النفسية، والموضوع، والمناسبة التي أنشئ النص من أجلها. ففي بعض المواضع يكتفون بالبيت الواحد تعبيراً عن حالة معينة لا تستلزم إطالة القول ولا الإسهاب فيه، أو قد يلجؤون إلى القطع[3] كونها أعلق في الذهن، وأيسر في

(١) النظرية التوليدية ومناهج البحث عند جومسكي، د. عبد السلام المسدي، مجلة الفكر المعاصر، عدد: ٤، السنة الثالثة، الجزائر، ١٩٧٨م: ٣١.
(٢) ينظر: دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح: ٢٢.
(٣) المقطوعة: عدد أبياتها ما بين (٣ ـ ٩). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي: ٢٠٣، وأبحاث في الشعر العربي، د. يونس السامرائي: ٣٧.

الحفظ، وقد أفرد ابن رشيق القيرواني باباً أسماه (باب في القطع والطوال) تحدّث فيه بشكل جميل عن هذا الموضوع[١]. أو قد تكون القصائد هي القالب الذي يؤثره الشاعر على غيره من أشكال النظم، ذلك أنّها تتيح للشاعر بسط القول والإفصاح عن المعاني والأفكار التي يودّ إيصالها للمتلقي بصورةٍ أكثر إيضاحاً وتفصيلا.

أمّا المقطوعة فهي مساحة بنائية محددة بعدد من الأبيات، تعرض لموضوع واحدٍ معيّنٍ لا تخرج إلى غيره، فهي ((النموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة))[٢].

يدخل اللون في بناء المقطوعة ليشغل حيّزاً واسعاً من تأثير النصّ وإمكانياته، حتى يكون هو المحور والمرتكز الذي تقوم المقطوعة عليه، من ذلك قول (ابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ) حين بثّ اللون في مقطوعته بشكل متسلسل يعتمد وصف غروب الشمس وتدرّجه من ناحية اللون، وذلك من زاوية ذكر الشفق الذي يؤطر هذه اللوحة الجمالية فيقول[٣]:

شَفَقٌ وَشَتهُ خُضرَةٌ في حُمرَةٍ فَكَأَنَّهُ خَدُّ الحَبيبِ مُعَرَّضا

وَالشَمسُ تَنظُرُ نَحوَهُ مُصفَرَّةً قَد شَمَّرَت ذَيلَ الوَداعِ لِتَنهَضا

كَالصَبِّ حينَ رَأى عِذارَ حَبيبِهِ لَمّا بَدا فَسَلا وَوَلّى مُعرِضا

فحمرة الشفق تتراءى من خلال الخضرة، وتظهر الشمس في وسط هذه اللوحة لتكمل المشهد بصفرتها التي أضافت بُعداً نفسياً على أثر هذا الغروب الذي نظر إليه الشاعر وكأنّه حبيب رأى عذار محبوبه بادياً في هذه التشكيلة اللونية؛ ممّا جعله يسلو عمّا تمثّل لديه من وجود الحبيبة.

(١) ينظر: العمدة: ١/ ١٨٦.
(٢) الشعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته الفنية، سيد حنفي حسنين: ٢٥.
(٣) ديوانه: ١٩٥.

استطاع الإشبيلي من خلال تركيب مقطوعته على ثلاثة ألوان رئيسة هي: الأخضر والأحمر والأصفر أن يقيم وزنها ويسمو بها إلى الغرض الذي تطلّب منه استعمال ركائز لونية محددة وجعلها ملوّنة ورائعة.

أمّا باقي المقطوعة فجاءت فيها التراكيب تدعم هذا الوصف وتمنحه دلالة إضافية وتكمل التفاصيل الدقيقة التي تحتاجها اللوحة لتكون مجسّدة بلغة شعرية ابتدعها الشاعر بمفردات لونية صريحة وغير صريحة، إلاّ أنّها تمكّنت من التعبير عمّا يختلج في صدره من أثر هذا الغروب وموحياته، وكأنّه وداع حبيب لحبيبه.

ونرى (ابن الأبّار ت٦٥٨ هـ) ينحو منحى آخر حينما يتناول اللون بصورة مغايرة تعتمد المفارقة، وذلك حينما فضّل السواد على غيره من الألوان فيقول(١):

لا تَعِيبُوا السَّوادَ فَهُوَ مُناكُمْ ... فِي فُرُوعٍ وأَعْيُنٍ وَحَواجِبْ

ولَقَدْ تَجْعَلُونَ مِنْهُ رُقُوشاً ... وَنُقُوشاً عَلَى خُدُودِ الكَوَاعِبْ

وَأَرَى اللَيلَ عِنْدَكُمْ مُسْتَحَبّاً ... وَأَرَى الصُبْحَ عابَهُ كُلُّ عائِبْ

وَسَلِ المِسْكَ وَالغَوَالِيَ عَنْهُ ... وَسَلِ الحِبْرَ فِي صَحِيفَةِ كاتِبْ

وَعِذَاراً إِذَا أَلَمَّ بِخَدٍّ ... دَبَّ فيهِ كَما تَدِبُّ العَقَارِبْ

وَكَفَى أَنَّهُ لِحَبَّةِ قَلْبِي ... وَلِعَيْنِي وللشبابِ مُناسِبْ

إذ ذكر هذا اللون صراحة في بداية تأسيسه لمقطوعته التي تحمل موضوعاً فنّياً يخالف ما اعتاد عليه الشعراء من طرق الموضوعات التقليدية.

ولمّا كان سبب نظم المقطوعات ـ في نظر بعض الباحثين ـ يرجع إلى أسباب فنية ونفسية وشكلية(٢)، فإنّ مقطوعة ابن الأبّار كانت تحمل انطباعاً نفسياً أسهم في تشكيلها وبنائها على وفق هذا المنظور المغاير لما هو معتاد.

(١) ديوانه: ٤٣٨.
(٢) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف حسين بكار: ٢٤٤ ـ ٢٤٥.

فقد جاءت في تفضيل السواد على سائر الألوان، مع أنه لم يذكره بلفظه إلاّ مرة واحدة، بل فصّل موحياته وخصص في بنائه ما أفاد منها من بنىً لغوية توزّعت في تراكيب المقطوعة بأسرها. واهتمّ بما يمثّل هذا اللون من فروع وأعين وحواجب، وهي داخلة في فهم الناظر الذي يقيّم هذه الأشياء، ثم انعطف إلى تراكيب تظهر فروقات بادية على الوجه تكمل صورة هذه الأعين والحواجب.

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى الجانب النفسي ليعزز صورة هذا السواد المتجلّي بهيأة الليل الذي يحلو فيه السمر وهو مستحبٌّ للعشاق وغيرهم، ولم يفته أن يذكر موحيات اللون في تراكيب كثيرة انتقلت بها الأبيات، وهي: المسك، والغوالي، والحبر الأسود، والعذار، وما يناسب الحبيب والعين والشباب.

يمنح الشاعر اللون الأسود صفة السيادة على بقية الألوان، وهذا صحيح باعتبار سيادة اللون الأسود على بقية الألوان، إذ إنّه من الناحية الفيزياوية يمتص كلّ الألوان ولا يعكس لوناً غير لونه[1]، فمسوّغ المفارقة هنا لدى الشاعر هي أولويّات تواضع عليها المجتمع في حاجته لوجودها وأهميّتها في إدراك ما تؤول إليه في ذاكرة الإنسان.

لم يشكّل اللون الأسود ثقلاً على النفس حتى وإن تدفّقت التراكيب الشعرية الدالة عليه بشكل كبير في تضاعيف المقطوعة، بل على الرغم من الدلالات اللونية التي يوحيها[2]، وإدراك المتلقي للبعد الدلالي والنفسي لها من شؤم وكآبة وحزن وفراق وما شاكلها، إلاّ أن الشاعر جمّل تلك الأوصاف والتعابير، وجعلها في سياقات متناسقة ومتآلفة في هيكلها، وهذا المشهد الذي يفاضل فيه اللون الأسود على بقية الألوان لا بدّ لمن يفاضل أن يعطينا شروطاً تُقنعُ بأسباب المفاضلة، وهذا ما ساقه الشاعر لنا في نهاية الأمر سواء كان الشاعر مجدّاً في قوله أم مداعباً فيه.

(١) ينظر: في سبيل موسوعة علمية، د. أحمد زكي: ٣٤٠ ـ ٣٤١.
(٢) ينظر: اللغة واللون: ١٨٦.

إذ ركّز اللون ليس بوصفه لوناً فحسب؛ وإنما بوصفه لوناً أولى من غيره من الألوان، ومن شدّة تحيّزه فقد جعل الشاعر اللون الأسود محور مقطوعته، وساق الأدلة بصورة مستساغة تبيّن سبب تفضيله لهذا اللون.

ومن المواضع التي ورد فيها اللون مشكلاً بناء المقطوعة قول (ابن الزقاق البلنسي ت٥٢٨هـ)[١]:

وأغيَدٍ طافَ بالكؤوسِ ضحىً ... فحثَّها والصباحُ قد وَضَحا

والروضُ يُبدي لنا شقائقهُ ... وآسُهُ العنبريُّ قد نفحا

قلنا وأين الأقاحُ قال لنا ... أودعتُهُ ثَغْرَ مَنْ سَقَى القدحا

فظلَّ ساقي المُدام يجحدُ ما ... قالَ فلمّا تبسَّمَ افْتُضِحا

تمثّل أبيات ابن الزقاق التي يذكر فيها الساقي محاورة ارتكزت لغتها الشعرية على آفاق من التراكيب التي تصفه بشكل تجلّى اللون فيه من خلال مدركات حسية وبصرية عبّر عنها في بداية المقطوعة بالصباح وتجليّاته والروض وما يحتويه من أزهار وورود تعبق شذىً ونفحات، إلاّ أنّ الواصف يستدرك الأقحوان في هذه التشكيلة اللونية ويتساءل عن وجوده في ثغر الساقي. ثم تتجه المحاورة إلى أسلوب لغوي وتذكر المتلقّي بما خفي من أقحوان ووجد في مبسم الساقي الذي افتضح أمره وهو ناكر له. فمن خلال ذلك يطرح الشاعر تساؤلاً عن غياب لون معيّن عن الذكر هو لون الأقاح، فاحتاج إلى من يجيب الحائر جواباً، فبدل أن يكون الجواب كلاماً ينطق، تجسّد بلونٍ ظهر من بين شفاه الساقي.

فالشاعر حصر لنا عدة ألوان، وهذه الألوان ليست اسماً صريحاً للون، وإنما هي صورة طبيعية لأزهار وكؤوس ووقت لزمن الضحى والصباح. وقد رسم الشاعر الصورة الشعرية من خلال تشكيل الروض بالزهور والآس والأقاح، فضلاً

(١) ديوانه: ١٢٤.

عن لون المدام الذي لا نعرف لونه بدقة، ولكنّه كان لوناً يقترب كثيراً أو يبتعد قليلاً عن المشهد اللوني المتاح في هذه المقطوعة، فقد ركّز الشاعر ألوانه كما بانت في لفظها.

لقد أراد الشاعر أن يلفت الانتباه إلى جمال هذا الغلام من خلال تراكيب لونية جميلة ظهرت في البيئة وتجلّياتها من طبيعة وورود، إلاّ أنّه بالغ في وصفه كعادة الشعراء في تجاوز المألوف والاستفادة من عناصر اللغة التي تركّب الدلالات وترسم الخيالات وتصوّر ما لا يصوّر وكأنّه حقيقة ماثلة للعيان، فجسّم الأقحوان بمبسم الموصوف، وكان هذا التعبير مركز البنية التي أظهرت المفارقة باستعمال اللون كتعبير رمزي عن ثغر الغلام.

جاءت المحاورة الشعرية بسيطة بتراكيبها اللغوية، إلاّ أنّ إشعاعات اللون ومظاهره الجميلة أضفت جوّاً من التقبّل والاقتراب ممّا هو معهود في متن هذا الوصف.

وفي موضع آخر يقول (ابن اللبانة الداني ت٥٠٧هـ)[١]:

يـــومٌ تكـــاثف غيمُـــه فكأنـــه دون الســماءِ دخــانُ عــودٍ أخضــرِ

والطــلُّ مثــل بــرادةٍ مــن فضــةٍ منثــورةٍ فــي تربــةٍ مــن عنبــرِ

والشمس في حجب السماء كأنها حســناً تســتّرَ تحــت كُلّــةِ تُســتُرِ

يرصد الشاعر ظاهرة بيئية في كلّ تحولاتها اللونية وتجلّياتها البصرية، وهي ظاهرة قلّ مثيلها، إلاّ أنّه يقتنص لحظة التكوّن من خلال رؤيته الشعرية الممزوجة بالأحاسيس والمشاعر المتدفقة التي وصف من خلالها تكوّن الغيمة في السماء، فمثّلها بصورة جميلة تجسّد لحظات هذا التكوّن وما ينمّ عنه من صور تقترب من صورة الدخان الصادر من العود الأخضر، إذ يرمز بذلك إلى تكاثف السحب وتصاعدها إلى أعنان السماء، واللون الرمادي يكلل هذا المشهد، وهذا ظاهر في البيت الثاني حينما

(١) ديوانه: ١٥٣.

تفضي هذه الغيمة عن طلّ أنيق يماثل برادة الفضة المنثورة في تربة عبقت برائحة العنبر الزكية، وهذا هو مطلب الشاعر في الوصول إلى صورة تتداخل فيها الحواس بين اللون وروائحه.

ظهر اللون بصورة تنمّ عن قدرة الشاعر على بناء مقطوعته بألوان جاءت في حالات تشبيه ورسم لمشاهد طبيعية مزج معها صوراً حية مأخوذة من مناظر مألوفة يتداخل فيها اللون والعطر والنور، وأسست هذه المحاور الثلاث البنية المعتمدة في تكوين الأبيات الشعرية، إذ جاءت كلوحة حية نقلها (الداني) من خلال هذه البنية اللغوية إلى وعي المتلقي الذي أدركها كتجسيدات وتكوينات حاشدة بأحاسيس ومشاعر أفضت إلى جمالية مشوبة بانفعالات تؤطر هذه الصور الشعرية الأنيقة والمزخرفة بكلمات اختارها من ضمن قاموسه الشعري الزاخر بمفردات الطبيعة الجميلة المستوحاة من واقع بيئته (غيمة، عود أخضر، طل من فضة، تربة من عنبر، الشمس في السماء)، وهي البنى التي أسست لهذا اليذبوع الحي من التصوّر الخلاق الذي نسجه الشاعر ورفعه إلى مصاف الغيمة الموجودة في السماء، وهذا التوازن الراقي كان موجوداً في المقطوعة على المستوى الفني والبنائي؛ ممّا جعلها مألوفة لدى النفس وتتابع جريان مادتها اللغوية والوقوف عند أبز محطاتها المتمثلة بالقافية الرائية التي تعيد تكرار صدى البيت في ذاكرة المتلقي؛ فتمنحه انتشاءً نفسياً وزهواً عقلياً؛ لأن المشهد امتزجت فيه معظم الحواس المدركة لعملية الخلق والبناء الفني في هذه المقطوعة الوصفية للطبيعة الحية المستمرة، إذ نرصد بداية الظاهرة ونهايتها من خلال الغيمة والشمس، وهما العنصران اللذان ارتكزت عليهما.

اللون في بناء القصيدة:

ينتظم في القصيدة الطويلة ما ينتظم في البيت الواحد من بنىً شعرية تتشكل مفرداتها لتؤهلها لحمل الدلالات على نحو يقوّي أداءها ويميّز فعاليتها عن غيرها من الأشكال الشعرية.

وهي ـ القصيدة ـ تتسع فتعطي مجالاً رحباً للشاعر حتى يحشّد صوراً يرتّبها بشكل يبيّن مدى تطوّر التجارب واختلاف أنماطها وحساسياتها، وهو ما ينبئ عن بناء متميز للنسيج اللوني داخل أبيات القصيدة.

فمن بين تلك الصور اللونية التي تستفيد من مجال القصيدة أبيات صدح بها (ابن زمرك الأندلسي ت٧٩٧هـ)، وهي تشتمل على موضوعات تصف الطبيعة والخمرة والغزل بالجنسين، إذ توزّعت الألوان على ألفاظ القصيدة، وأظهرت أهمية البناء اللوني المتمثل في كينونات خصّها الشاعر بحضور أكبر من ناحية المستوى الفني والدلالي فقال(١):

هبّ النسيم على الرياض مع السَحَرْ ... فاستيقظت في الدوح أجفان الزَهَرْ

ورمى القضيب دراهماً من نوْرِهِ ... فاعتاض من طل الغمام بها دُرَرْ

نثر الأزاهر بعدما نظم الندى ... يا حسن ما نظم النسيم وما نَثَرْ

قُمْ هاتها والجو أزهرُ باسمٌ ... شمساً تحلُ من الزجاجة في قَمَرْ

إن شجها بالماء كفٌ مديرها ... ترميه من شُهب الحباب بها شَرَرْ

ناريةً نوريةً من ضوئها ... يقد السراج لنا إذا الليل اعتكرْ

لم يُبقِ منها الدهرُ إلا صبغة ... قد أرعشت في الكأس من ضعف الكِبَرْ

من عهد كسرى لم يُفضَّ ختامُها ... إذ كان يذخر كنزها فيما ذَخَرْ

كانت مذاب التبْر فيما قد مضى ... فأحالها ذوبَ اللجين لمن نظرْ

جدّدْ بها عرس الصبوح فإنها ... بكر تحييها الكرام مع البُكرُ

وابلُل بها ريق الأصيل عشيةً ... والشمس من وعد الغروب على خطَرْ

(١) ديوانه: ٤٠٩ ـ ٤١٠.

محمـــرة مصـــفرة قـــد أظهـــرتْ خجـلَ المريـب يشـوبه وَجَـلُ الحَـذِرْ
مـــن كـــفِّ شـــفّافٍ تَجَسّـــد نـــورُه مـــن جـــوهرِ الآلاء بهجتـــه بَهَـــرْ
تهـــوى البـــدور كمالـــه وتـــودُّ أن لـــو أوتيـــت منـــه المحاســـن والغـــررْ
قـــد خَـــطّ نـــونَ عـــذاره فـــي خـــده قلمـــان مـــن آس هنـــاك ومـــن شـــعر
والقضـــبُ مالـــتْ للعنـــاق كأنمـــا وفـــد الأحبـــة قـــادمين مـــن السَـــفَرْ
متلاعبـــات فـــي الحلـــي ينـــوب فـــي وجنـــاتهنَّ الـــوردُ حســـناً عـــن خَفَـــرْ
والنـــرجس المطلـــول يرنـــو نحوهـــا بلـــواحظ دمـــعُ النـــدى منهـــا انهمَـــرْ
والنهـر مصـقول الحسـام متـى تَـرِدْ درعُ الغـــدير مصـــفقاً فيهـــا صَـــدَرْ
يجـري علـى الحصـباء وهـي جـواهرٌ متكسِّـــراً مـــن فوقهـــا مهمـــا عَثَـــرْ

تكتسي القصيدة هنا بشمولية لونية مدهشة، و هذه الشمولية تجسّدت أمامنا كلوحة لرسّام لم يرسمها بفرشاة حتى ندركها في البصر، ولكنّه جسّدها رسماً بالكلمات فكانت أمامنا لوحة مرسومة، ويمكن إزاء ذلك أن نتساءل لو كان (ابن زمرك) رساماً ولم يكن شاعراً، ألا يمكن أن نستحضر هذه اللوحة التي لو أتيح لها أن تكون مرسومة بالأصباغ والألوان؟ يمكن القول بأن الشاعر استوفى اللوحة بكافة ألوانها، إذ إن قصيدته أحاطت بالصورة من كافة جوانبها ولم تدع شيئاً مهملاً في المشهد اللوني، فكلّها حياة في حياة، فهي تنبض بالروح، وروحها آتية من خلال السياقات التي تجسّدت أمامنا ألواناً بمديات اعتبارية توضّح طبيعة المشهد، ولكن هناك جانب آخر في هذا المشهد اللوني الذي أمامنا لم يكن جماداً، وإنما تحسّ فيه الروح تتحرك وتصبو وتتألم وتحسّ وتدرك طبيعة وجودها ومضمونها الإنساني من خلال تداخلات مدهشة تطرّق لها الشاعر فكانت حقاً لوحة لفنّان لم يكن يمسك فرشاة، وإنما لغة مصوّرة، ولا أرى أن هناك فرقاً بين فرشاة الفنان، واللغة التعبيرية

للشاعر، إذ إنّ كليهما ـ الفنان والشاعر ـ يجسّدان لنا صوراً فنية بحسب طبيعة الآلة التي تيسّرها مقترنة بطبيعة الذي يمسك بهذه الآلة من ناحية مشاعره وأحاسيسه ودقة وصفه وقدرته على التماسك أمام الموقف الذي يتحرّك في محيطه، حتى استطاع بإزاء ذلك أن يجسّد المشهد مندهشاً به ومستغرقاً به كليةً وبموضوعاته، من دون أن يفقد توازنه المطلوب الذي قد يضعف أو يوجد خللاً في اللوحة، إذ إنّه مأخوذ بالصورة، ولكنّه على الرغم من ذلك لم تأخذ منه هذه الصورة أحاسيسه ومشاعره، ولكنه كان فيها متفرداً في رسمه وصورته، إذ إن حضوره الشخصي كان واضحاً بيّناً، وهذا الحضور يجعل من القصيدة لوحة إنسانية حقاً؛ لأنها دواخل إنسان، إي إنسان! إنه (ابن زمرك الأندلسي).

يمكن رصد مركز الاستقطاب اللوني في هذه القصيدة من خلال محورها الأثير لدى الشاعر الذي يتداخل فيه الزمن واللون في حركة ارتعاشية تمنحهما مسحة لونية مضافة في قول الشاعر:

لـــم يُبـــقِ منهـــا الـــدهرُ إلا صـــبغة قد أرعشت في الكأس من ضعف الكِبَرْ

وابلُـــل بهـــا ريـــق الأصـــيل عشـــيّةً والشمس من وعد الغروب على خطَرْ

محمـــرّة مصـــفرّة قـــد أظهـــرتْ خَجَـلَ المُريـبِ يَشـوبُهُ وَجَـلُ الحَـذِرْ

فيصف الشاعر الخمر هنا بالاحمرار والاصفرار ((وليس في هذا أي جديد يؤبه له، ولكن أن تكون الخمر قد اصطبغت بهذين اللونين لأنّها تبعث على الريبة المخجلة وتتصف بالحذر والخوف، فهنا مكمن الجدة!))[1].

كان للون دور فاعل ومؤثر في بناء وحدات القصيدة؛ لأنه تجسّد بسحر الطبيعة الخلاب المتدفق بالحياة، والمتحوّل عبر هذه الظواهر إلى مشاهدات عينية وحسية تنجلي عنها صور رائعة شبّهها الشاعر بدلالات لونية جاءت مكملة للمشهد الذي يؤطر المنحنى الوصفي للطبيعة الغارقة بسحر الألوان، والتي أفادت من

(١) ابن زمرك الغرناطي سيرته وأدبه، د. أحمد سليم الحمصي: ٢٣١.

تراكيبها الزاخرة بالمشهد الطبيعي، فنرى مفردات لونية أولى جاءت لتمثّل (الشمس، السحر، الغمام، الندى)، وأخرى تحاكي عناصر طبيعية كالزهر ونوّاره، وثالثة تبيّن جواهر نفيسة بألوان مخصوصة كالدر والزجاجة. وأفاد أيضاً من تراكيب دعّمت من مستوى التصعيد اللوني في قوله: (نارية، نورية، شرر، شهب)، وكان هذا المزيج المستمد من عناصر أسهمت في جعل الأحاسيس والمشاعر تتراسل مع تراسل هذه الظواهر وتتأثّر بها وتؤثر في النفس؛ ممّا جعلها ترسل مشهداً أخّاذاً لا تستطيع إلا اللغة أن ترصده بتراكيبها وعناصرها الموحية بهذه الألوان في السماء الرحبة للقصيدة التي أقيمت على جوّ مكثّف من العبارات التي ساقها الشاعر وعززها في أبياته الأولى التي شكلت سند القصيدة وانطلاقتها نحو وصف الخمرة التي ركّزت على مظاهرها المتجسدة بأدواتها المستعملة في التناول، وأثرها الحاصل جرّاء انعكاس النور، والتأثير النفسي على شاربها؛ ممّا جعلها تماثل ظواهر طبيعية فاقت شكل الكأس المتمثّلة بصورة الساقي الذي قدّمه بألوان أفاد من ظواهر موجودة في الطبيعة وكساها إيّاه؛ ليجعل هذه الصورة أثيرة في النفس لفعل الخمرة وصورة الساقي في آن معاً؛ ممّا جعلها تبدو بتراكيب فاقت في الوصف ظواهر الطبيعة لوجود الأثر الفاعل من جرّاء هذه التأثيرات التي بدت قوية في كثير من الأبيات. ثم انعطف ليفيد من الألوان التي تمثّل وجه المحبوبة، لاسيّما التي تخصّ وجهها وشعرها وما انطوت عليه من فارق لوني بين الأسود والألوان الأخرى التي مثّلها بعناصر حية كالورد والنرجس، ثم أدخل الماء وموحياته اللونية، لوجود الضوء المنعكس في هذه العناصر المتمثّلة بالغدير والنهر والحصباء، ذلك لأنّ ((قيمة اللون تعتمد أساساً على الطاقة الضوئية الساقطة عليه، وبالتالي على الكم الذي يعكسه اللون من أشعة ضوئية...))[1].

وعلى الرغم من أنّ (ابن زمرك) تناول في قصيدته أكثر من موضوع، إلاّ أنّ وحدة القصيدة كانت ظاهرة للعيان من خلال البناء الفني المحكم والمتسلسل الذي جاء

(١) فلسفة الألوان، د. إياد محمد الصقر: ١٤٢.

به معززاً هذه الوحدة المسترسلة عبر قنوات التدفق الشعري الذي انبثق من نفس الشاعر المتأثر بهذا الجو. إذ صرّحت عمّا تختلج به النفس من تراكيب لونية، ورصدها لكلّ مشهد من المشاهد. ولم يخلّ الشاعر في البناء الفني المتماسك بوحدة القصيدة على الرغم من بعد الموضوعات التي تناولها والمفارقة الحاصلة في هذا التناول، إذ نراه يذكر الخمر ثم ساقيها، ثم يتغزّل به ومن ثم بمحبوبته. ويكلل الصورة بوصف الطبيعة والرجوع إلى عناصرها الزاخرة بالألوان الحية، والدافقة بموحيات رائعة كللت اللوحة بألوان حية وطبيعية. وأظنّ أن هذه القصيدة يمكن أن تتجسّد بلوحة فنية بألوانٍ يقوم بها من روحه تسمو فتستحضر روح القصيدة فيمثّلها لنا لوحة، لكي نكون على علم ومعرفة بطبيعة البيئة التي ساقها لنا الشاعر بكلماته مدركاً أهمية اللون إدراكاً تاماً.

وفي موضع آخر يأتي (ابن خفاجة ت٥٣٣ هـ) بقصيدة يصف فيها ناراً وما تعلّق بها فيقول[١]:

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

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

وَضاحَكَ غُرّاً مِن وُجوهٍ وَضيّةٍ ... فَلَم أَدرِ أَيَّ كانَ أَذكاهُما وَقدا

إِذا بَسَطَت كَفُّ الهَياجِ إِلى العِدى ... أَنامِلَ سُمرِ الخَطِّ كانوا لَها زَندا

فَظَلَّت وَكُلٌّ في مَضاءِ حُسامِهِ ... فُؤاداً وَفي إِشرافِ خَطَّيهِ قَدّا

أَرى خَيرَ نارٍ حَولَها خَيرُ فِتيَةٍ ... أَنافَت لَهُم جيداً وَحَفّوا بِها عِقدا

إِذا الريحُ باست مِن سَوادِ دُخانِها ... عِذاراً وَمِن مُحمَرِّ جاحِمِها خَدّا

أَثارَت قَتاماً يَملأُ العَينَ أَكهَباً ... وَجالَت جَواداً في عِنانِ الصَبا وَردا

(١) ديوانه: ١٣٣.

رَأَيتُ جُفونَ الريحِ وَاللَيلُ إِثمِدٌ تُقَلِّبُ مِن جمرِ الجَذى أَعيُناً رُمدا

وَبِالجَمرِ في أَكنافِها مَسُّ رِعدَةٍ كَأَنَّ بَحامي الجَمرِ من شدّةٍ بَردا

يبيّن الشاعر موضوعاً واحداً في قصيدته التي جاءت زاخرةً بالألوان المعززة لهذا الوصف وتفاصيله التي تكمل صورة موقد النار وجلسائه، إذ يرى فيهم قرائن تتماثل مع صورة هذا الموقد وجمره، وكأنّهما شيء واحد متلازم لا ينفك عن الظهور برؤى يتجلّى فيها الكرم والشجاعة والحفاوة والأريحية. إذ يفيد من عناصر كثيرة يثبت فيها البنى اللونية التي اعتمدها أسلوباً في إظهار المشهد الليلي المتمثّل بالموقد، وتكلل هذا المدح بموحيات أخرى كـ(الحسام) ببريقه، و(الرمح) بحركته؛ وقد أتى بصورة جميلة جعلت كرم هؤلاء الفتية يشابه الندّ في عبقه، إذ ربط بين المعنوي/ الندى، والمحسوس/ الندّ. فالدخان الداجي المنبعث يطلع منه بنفسجاً، ومن الشواظ القاني له ورداً، وهذا البنفسج والورد ينطبق على ضاحكي الوجوه بإشراق النار على المتواجدين عليها حتى حار الشاعر في هذا التبادل، أيّهما أذكى في الوقد!

يتركّز التجسيد اللوني المبتكر لدى الشاعر في هذه القصيدة مجتمعاً في تشكيل لوني محوري، وهذا التجسيد يتّضح في قوله:

فَظَلَّت وَكُلٌّ في مَضاءِ حُسامِهِ فُؤاداً وَفي إِشرافِ خَطِّيهِ قَدّا

فيتنقل الشاعر في تحوّلاته اللونية من الحريق (الند) إلى الوجوه التي تحيط بهذه النار. إذ زاوج الشاعر بين عناصر كثيرة مأخوذة من الطبيعة التي أسبغ عليها تداعيات نفسية جاءت مكمّلة لوحدة القصيدة، وبتراكيب وبنى لونية لم تبتعد كثيراً عن صورة الليل وأثرها في النفس، إذ أفاد من عنصر لون النار وموحياته وما يشكّله من أنيس لوحشة الليل، وعنصر ألفة واجتماع للأحبة والصحبة التي يطول فيها السمر، وخصص الشاعر أبنية كثيرة ضمّنها ألواناً متعددة، وتعامل مع عنصري الدفء والبرد. فمقاربة الشاعر اللونية على الرغم من أنّه اختار شيئاً واحداً وهو يصف لنا النار لم يحجم القول على وصف النار فحسب، وإنّما تداعت له الألفاظ ألواناً أخرى

منعكسة من لون النار على وجوه الجالسين حولها، فكانت ـ فضلاً عن إضاءتها ـ تختلط نوراً يجيء مع الدخان من خلال هبّات الريح وهو يصطدم بالعيون حتى ذكرها الشاعر بأنّ من شدّة أثر الدخان تصبح أشبه بالعين الرمداء. لكنّ الصورة الجميلة التي نُكبر فيها قدرة الشاعر في تجسيد اللون بصورة مبتكرة مقترنة بوقع معيّن يحمل طبيعة إنسانية يتداخل فيها الإحساس البشري، وإحساس النار في وقدتها بالقول الجميل الرائع:

وَبِـالجَمرِ فـي أَكنافِهـا مَـسُّ رِعـدَةٍ كـأنَّ بَحـامي الجَمـرِ مـن شـدّةٍ بَـردا

فكيف يتسنّى لغير هذا الشاعر أن يجمع بين حامي الجمر، وشدّة البرد، في صورة راقية تجسّد لوحة فنية تتحرك فيها حياة، وهذه الحياة أثر من حركة الساكن (الهواء)، ((فلم يقف عند الجمع بين الحرّ والبرد، بل جعل الجمر المتوقّد يرتعد من شدة البرد!! وهذه براعة ذهنية لا تقف عند الموروث من الطباق الشائع لدى السالفين من شعراء المشرق، بل تصعد بالطباق حتى تبرز المستحيل في صورة الممكن، ولا تكتفي بوضع المعنيين المتضادين كلٌّ بجوار ما يقابله))[1].

وظّف (ابن خفاجة) في قصيدته ألواناً مختارة باعتناء؛ لتمثّل المشهد خير تمثيل، فجاءت مفرداته واضحة وموحية ببعدها النفسي الذي يحاكي المناسبة المخصوصة في وصف لوحة الموقد وتحوّلات النار من خلال الألوان المرصودة، وكانت وحدة القصيدة قد أفادت من البنى اللونية الارتكازية التي لم يخل بيت من تواجدها وتوظيفها على نحو صريح أو غير صريح، وكانت اللوحة بكلّ أبعادها تشهد على حقيقة أنّ للون بعداً نفسياً له أثر حاسم في جعل المتلقي يألف هذه الصور المنبثّة في أجزاء القصيدة، وكأنّها سلسلة من المشاعر التي ترتفع عن المنطوق الشعري

(١) دراسات أدبية في الشعر الأندلسي، د. سعد إسماعيل شلبي: ٨٤.

لتتواصل مع المتلقي بتدفّق مستمر يكتمل به المشهد، وكأنّ المتلقي يتواجد مع المحتفّين بالنار على بعد واحد من التأثير والتأثّر، وهذا ما جعل القصيدة تختلف عمّا هو معتاد من وصف بأغراض كثيرة، إذ اختار الشاعر موضوعاً مفرداً ومحدداً أكّد لغته الشعرية وتراكيبه اللونية في بيان متطلبات الصورة المتداخلة والمتراسلة؛ لتظهر اللوحة المفعمة بعناصر ملونة ومزوّقة بالتعابير المحببة إلى النفس، وقريبة إلى التناول من أسلوب الشاعر الذي عاش لحظة التواجد النفسي والروحي ونقلها عبر ألوانه إلى المتلقي الذي عاش كذلك جوّ ها النفسي وتأثيراتها الروحية التي استطاعت أن تجعله ضمن هذا الإطار.