التشكيل اللوني في شعر أبي تمام

إبراهيم الحاوي *

* حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة الأزهر الشريف عام 1981.
يعمل أستاذاً مساعداً بقسم اللغة العربية، كلية التربية في ـ جامعة الملك فيصل بالإحساء.

1026-9576/97/15/59/90-149

AJH
97

الملخص

تناول البحث ظاهرة التشكيل اللوني في شعر أبي تمام على مستويين:

الأول: المستوى الموضوعي، ونعني به استخدام أبي تمام الألوان في العديد من المعاني والموضوعات مثل: التأكيد على الفضائل والمثل في الممدوحين، ومثل رسم صورة جمالية للمرأة من خلال إبراز محاسنها وألوان الزينة التي كانت تتزين بها، ومثل وصف الطبيعة وغير ذلك.

الثاني: المستوى الفني: ونعني به استخدام أبي تمام الألوان استخداما فنيا وفق قواعد الفن التشكيلي وظواهره المعروفة. وقد تتبعت الدراسة بعض تلك الظواهر في الصور اللونية مثل (ظاهرة الفراغ، وظاهرة الإيقاع والتوافق، وظاهرة توزيع الضوء، وغير ذلك). كما كشفت الدراسة عن التأثيرات الإسلامية في التشكيل اللوني عند الشاعر.

تمهيد

لا أريد أن أحدثّك في هذا التمهيد عن الجمال ومدى أهميته في حياة الإنسان، ولا عن فتنة الإنسان بالتشكيلات اللونية التي راعه تنوعها وتدرجها منذ بدء الخليقة، فالتفت إلى الشمس كمصدر للإشعاع والانكسارات الضوئية. فاستحقت العبادة في نظره. كما لا أريد أن أشير إلى تفاوت الأشخاص في حبّهم الألوان، وإلى ارتياح بعضهم إلى لون قد لا يرتاح إليه غيره. وهم جميعا يلجؤون إلى الألوان طلبا للراحة والهدوء. وبداهة لا أريد الخوض في سر الألوان في حياة الإنسان، والرباط الخفي الذي يجمع بينهما، فمثل هذا الحديث من شأن المتخصصين في علم الألوان وفلسفتها، وهم أجدر به من أساتذة النقد والادب. ولكني أريد أن أعرض الدوافع المباشرة لاختيارنا (التشكيل اللوني في شعر أبي تمام) كدراسة غير مسبوقة ـ فيما نعلم ـ ضمن الدراسات الواعية والجادة التي تناولت شعر أبي تمام بالدرس والتحليل. وتتجمع هذه الدوافع حول سؤال توجه به إليّ أحد طلبة الأدب العباسي وكان يود أن أوضح له كيف يكون النهار المشمس مقمراً في قول أبي تمام:

تَريَا نهارًا مشمساً قد شابه زهرُ الربا فكأنما هو مقمر

فاجتهدت في توضيح أبعاد الصورة ما وسعني الجهد، وبينت له أن أبا تمام قد سئل هذا السؤال، فأجاب بأن كثرة الزهر وتكاثفه وخضرته التي قد صارت إلى السواد قد نقصت من ضوء الشمس.

وعرضت الصورة على أستاذ من أساتذة الفن التشكيلي، وطلبت إليه أن يجسمها بحسه الفني كما قد يتخيلها في الطبيعة، فأجابني إجابة واقعية غير متخيلة تصلح تفسيرا لصورة أبي تمام، وملخصها أنه قد رأى ـ رأي العين ـ مساحة كبيرة من الورود البيضاء منبسطة على جانبي بحيرة صغيرة في بلدة بانجلور في جنوب الهند وأن حرارة الشمس في تلك المنطقة باردة، ويقرب ضياؤها من ضياء القمر بسبب امتصاص الورد لأشعة الشمس.

فاتضح لي دقة أبي تمام في رسم لوحاته الفنية وفي استخدامه للانكسارات الضوئية واللونية، فرأيت أن أعرض التشكيلات اللونية في شعره، فكان هذا البحث

الذي أرجو أن يكون فاتحة خير لدراسات أكثر جدة وعمقا منه، تتناول حركة اللون في الشعر العربي، وتكون إضافة نوعية للمكتبة الأدبية والنقدية.

قسمت البحث قسمين، تناول الأول منهما الدلالات الموضوعية للتشكيل اللوني في شعر أبي تمام، وعرضنا الدلالات الفنية في القسم الثاني.

ولقد أوضحت الدراسة في **القسم الأول** المعاني والموضوعات التي ارتكزت على الألوان في بيانها وإضاءة جوانبها، فقد رأينا أبا تمام يستخدم الألوان البيضاء والسوداء والحمراء والصفراء في معاني الكرم والجود وقوة البأس والشجاعة في الحروب التي يتصف بها الممدوحون، كما استخدمها في أوصاف أيام الحروب التي خاضوا غمارها، وفي وصف سيوفهم التي تخضبت بدماء الأعداء. وأكدت الدراسة على استخدام الألوان في توضيح بعض العادات المتصلة بالحروب في القرن الثالث الهجري، مما يجعلنا نؤكد أهمية التشكيلات اللونية في شعر أبي تمام، وأن تلك التشكيلات قد باتت شاهداً حياً على عصر أبي تمام.

واستخدم أبو تمام الألوان أيضاً في وصف محاسن المرأة، ولقد أدرك سر الجمال الجلوب بنظرية المساحيق الملونة على وجه المرأة، وأحس قيمة الألوان إحساساً عربياً خالصاً، جَسَّم من خلاله المثال أو النموذج لجمال المرأة العربية. وكشفت الألوان عن قيم حضارية تتعلق بزينة المرأة في العصر العباسي، ووسائل تجميلها وتجميل ثيابها. كما كشفت عن التأثيرات الفارسية في حضارة العصر بعامة، وفي ألوان الصبغ الذي تستخدمه المرأة بشكل خاص. واستخدم أبو تمام الألوان في وصف الطبيعة بمظاهرها المتنوعة كالأمطار والسحب والجبال والسهول. واتخذ من تشكيلاتها اللونية قوالب رمزية عبّر بها عن بعض آماله وآلامه، كآلام الاغتراب والشوق المفعم إلى تلك المظاهر الجميلة، كما جسّم من خلال التشكيل اللوني البارع للسحاب والأمطار بعض قيم المديح كالكرم والسخاء.

شخصية أبي تمام بما تنطوي عليه من كبرياء وزهو، وبما تحمله من مواقف تجاه الحياة والأحياء من القيم الموضوعية التي كانت الألوان مرتكزاً أساسياً في توضيحها. وقد استغل أبو تمام الدلالات الكامنة في اللونين الأبيض والأسود ليقرب لنا شخصيته، وليعلن بعضاً من مواقفه الفكرية تجاه الحياة.

وأوضحت الدراسة في **القسم الثاني** الدلالات الفنية للتشكيل اللوني، إذ أكدت قدرة أبي تمام على استخدام الألوان استخداماً فنياً ينبغي أن يضاف إلى الخصائص الفنية في شعر أبي تمام، فلقد كشفت الدراسة عن عدد من المظاهر الفنية التي يتطلع إليها الفنانون التشكيليون في لوحاتهم، منها الدلالة الرمزية لاستخدام الألوان، وأن لا تقف تلك الألوان جامدة وباردة، بل تُشيع معاني عديدة يتذوقها المتذوقون. ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان الفنان قادرا على استخدام الألوان وإيجاد المعادلة الفنية بينها وبين التوزيعات الضوئية، ولقد اثبتت الدراسة قدرة أبي تمام على ذلك وأنه قد استخدم الألوان والأضواء بأسلوب تشكيلي متميز.

* * *

الحس الإسلامي بقيمة اللون ودلالته من المظاهر التي كان لها تأثيرها البارز في التشكيل اللوني تشكيلاً فنياً في شعر أبي تمام، فلقد أفاد من الدلالات الحقيقية والدلالات الرمزية للألوان في القرآن الكريم، وتنوعت مستويات التأثر بهذا الكتاب المجيد، مما منح تشكيلاته اللونية قيمة فنية بارزة. فقد اتخذ الألوان على المستوى الديني علامة على بياض الوجوه وسوادها مستفيداً من مغزى اللون في القرآن الكريم، واتخذها علامة على الهدوء والطمأنينة مستفيداً من استخدام القرآن للون الأخضر، واتخذها علامة على انتصار المسلمين مستفيداً من الخضاب المعروف للصحابة، وأنه علامة مميزة للمسلمين عن سواهم.

وبرزت ظواهر فنية أخرى في تشكيلات أبي تمام اللونية، وهي ظواهر جمالية محضة تقرب أبا تمام في منهجه من مدرسة الفنون التشكيلية، وتجعله واحدا من أعلام الفن التشكيلي الإسلامي. ومن هذه الظواهر: «الفراغ» وهو المعروف بالبعد الثالث عند الرسامين، بجانب البعدين: الأول وهو الشكل والبعد الثاني وهو اللون. ومن هذه الظواهر: «ظاهرة الانسجام والتوزيع بين الألوان»، بحيث تبدو متآلفة متآزرة يمسك بعضها برقاب بعض في اطار تشكيلي متجانس. ومنها أيضاً «تسمية الألوان بصفاتها وأسمائها» المعروفة بها عند الفنانين كتسمية اللون الأحمر باللون الناري. ومن هذه الظواهر أيضا: «ظاهرة الإيقاع والتوافق» بحيث تبدو الأشكال والألوان مكررة في

لوحاته بأسلوب إيقاعي منظّم، وقد برز هذا بشكل واضح في وصف أبي تمام مشاهد الطبيعة.

وأخيراً نظفر بظاهرة «الحركة اللونية» وهذه الظاهرة هي التي جعلت صور أبي تمام اللونية عالماً يموج بالحركة، ويولد في حس المتلقي شعوراً جمالياً يدفعه إلى متابعة الصورة والإعجاب بها.

وبعد، فأرجو أن تكون هذه الدراسة نقطة البدء لدراسات أخرى جادة تنطلق من إدراكها أهمية التشكيل اللوني في الشعر العربي.

أولاً: الدلالات الموضوعية

كانت الألوان إحدى الركائز الأساسية في توضيح بعض معاني الشعر وبيان أغراضه في ديوان أبي تمام، فقد استخدمت الألوان وسيلة لإبراز المعنى وإضاءة جوانبه في شعر المديح، فالأيام الداجية والخطوب السوداء تتحول إلى أيام بيضاء بسبب جود الممدوح وكرمه، ويزول الجدب والسواد عن الأيام والسنين المجدبة التي لا تخضر بسبب قلة المطر والنبت:

بجودك تَبْيضُّ الخطوبُ إذا دجتْ وتَرْجع في ألوانها الحِجَجُ الشُّهبُ[1]

وإننا نستأنس خواطرنا لنؤكد عمق إدراك الشاعر أهمية اللون في بيان المعاني ووضوحها، فها هو ذا يجعل رجعة الألوان البيضاء إلى الخطوب دليلاً على جود الممدوح وكرمه. ويكثر أبو تمام الحديث عن كرم الممدوح وعطاياه المحتاجين وأصحاب الحاجات، فيختار اللونين الأبيض والأسود علامتين بارزتين على العطايا وعلى شدة الحاجة معاً، ويجعل العطايا البيضاء المقدمة بسبب المطالب السوداء أفضل من النور الذي تفتحه ريح الصبا فيقول:

وأحسن من نَوْرٍ تُفتِّحه الصَّبا بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ[2]

وذكر الآمدي أن أبا تمام قد تأثر في هذا المعنى بقول الأخطل:

رأيْنَ بياضاً في سواد كأنَّهُ بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ[3]

واللون الأبيض رمز لعطايا الممدوحين عند أبي تمام، تلك التي تترك قرحاً بالغاً في قلوب الحاسدين من الرجال وقلوب نسائهم الحواسد بسبب نصاعتها ووضاءتها واكتمالها:

فأُبْتُ بُنعْمى منْهُ بيضاءَ لدنَةٍ كثيرةِ قرْحٍ في قلوب الحواسِدِ [4]

ويكرر أبو تمام هذا المعنى فيجعل اللون الأبيض سمة مميزة لمجد الممدوح ورفعته، ويضيف بأن يجعل اللون الأسود سمة مميزة لحسد حاسديه بحيث يظهر السواد في شخوصهم وذلك في قوله:

أُلْبِسْتَ فوق بياض مجْدك نعمةً بيضاء حلَّتْ في سواد الحاسدِ [5]

يفسر المرزوقي المقصود بسواد الحاسد بقوله: (يجوز أن يكون أراد في شخص الحاسد، لأن سواد كل شيء شخصه. أي أنها تتلفه إذا صارت غصة في صدره، ويجوز أن يكون أراد سويداء قلبه، والمعنى أن ذلك صار كمداً في قلبه) [6].

وممدوح أبي تمام ذو حسب عظيم، لم يجد الشاعر أفضل من اللون الأبيض للدلالة عليه. لأن الممدوح قد أحرز هذا الحسب بعد خوضه معارك الأبطال الشديدة تلك التي وجد الشاعر اللون الأسود رمزاً واضحاً لشدتها فقال في مديح القائد خالد بن يزيد الشيباني:

ما إنْ ترى الأحسابَ بيضاً وُضَّحاً إلا بحيث ترى المنايا سُودَا [7]

واسوداد الحرب وأيامها دليل على شدّتها وضراوتها وهزيمة الأعداء فيها، ولكن ابيضاضها دليل على انتصار الممدوح فيها، وهكذا استخدم أبو تمام اللونين الأسود والأبيض لتوضيح نوعين من أيام الحرب وهما يوم الهزيمة ويوم النصر، فقال:

كم جئتَ في الهيجا بيومٍ أبيضٍ والحربُ قد جاءت بيومٍ أسودا [8]

واستخدام اللون الأسود في الدلالة على المنايا شائع في كثير من الشعر العربي، ولقد تابع كثير من الشعراء أبا تمام في هذا الوصف، فالبحتري مثلاً جعل للموت ذوائب سوداً للدلالة على قسوته حين أوقع الموفق بالله في العلويين الذين خرجوا عليه

بالبصرة، وذلك حيث يقول:

يَبِيتون والسُّلطانُ شاكٍ سلاحُهُ بَعْقوبَةَ همْ، والموت سُودٌ ذوائبُهْ (٩)

ويجد المتتبع لأشعار أبي تمام كثرة استخدام الشاعر اللون الأسود رمزاً للحروب والكربات الشديدة، وحسبنا أن نذكر ما قاله في فتح عمورية، حيث سمىَّ تلك المعركة بالكربة السوداء التي تلبَّسَتْ على الروم فقال:

أتتهمُ الكربةُ السوداءُ سادرةً منها وكان اسمها فراجةَ الكُرَبِ (١٠)

وحين جسّم أبو تمام صورة الفتح ـ وشكلها تشكيلاً فنياً أبرز عنف المعركة وما فعله المعتصم بالروم من حرق وتدمير ـ كان (اللون) أبرز عناصر التشكيل، ودليله الحاسم على ضخامة الحدث وأهميته.

وأبو تمام حين يستخدم اللون يبث فيه من الحيوية والحركة ما يجعلنا نؤكد قدرة الشاعر على استخدام الألوان استخداماً تشكيلياً أخّاذاً.

إننا نحس تدافع الألوان وانسجامها في اللوحة الفنية التي رسمها أبو تمام لمعركة عمورية، فهذا اللون الأبيض المضيء يتمثل في الضحى واللهب والشمس، وهو يتدافع ليأخذ مكانه بجانب اللون الأسود القاتم المتمثل في جلابيب الدجى، وظلمة الدخان.

وفي النهاية يجد المتدبر أبيات القصيدة أنه بإزاء لوحة تشكيلية رُسمت باللونين الأبيض والأسود على نحو ينسجم تماما مع واقعية الحدث وواقعية الفن معاً. اسمعه يقول:

غادرْتَ فيها بهيم الليل وهو ضحىً يشلُّه وسْطَهَا صبحٌ من اللَّهبِ
حتى كأن جلابيب الدُّجى رغبتْ عن لونها وكأنَّ الشمس لم تغبِ
ضَوْءٌ من النار والظلماءُ عاكفةٌ وظُلْمةٌ من دخان في ضحىً شَحِبِ

ويستعير أبو تمام اللون الأبيض لأدوات الحرب كالسيف الذي يقترن بياضُه ببياض وجه الممدوح حين يشوبُ السوادُ وجه أعدائه وذلك حيث يقول:

أمْتَعْتَ سَيفَكَ من يديْك بضربة لا تُمْتِعُ الأرواحَ بالأجساد
من أبيضٍ لبياضِ وجْهكَ ضامنٌ حين الوجوهُ مشوبةٌ بسوادِ [12]

وقد يوشح أبو تمام اللون الأبيض باللون الأحمر، فيجعل متون السيوف البيضاء اللامعة دامية من كثرة ما أراقت من الدماء، وهنا يترك اللون دلالات متنوعة في حس المتلقي وانفعالاته:

حَلَفْتُ برب البِيض تدمى ' متونُهُا ورَبِّ القنا المُنآدِ والمتَقَصِّدِ [13]

إن الصنعة البلاغية في تشكيل اللونين الأبيض والأسود واضحة في مثل هذا الرسم، ولكنها الصنعة المعروفة لأبي تمام التي تدفعه إلى توليد المعاني غير المحددة والمتدافعة بعضها إثر بعض، ونعتقد أنها صنعة متعمدة هدف منها أبو تمام إلى التنوع والتلوين (وذلك لأن الشاعر الذي عليه أن يستخدم ألفاظاً محدودة للتعبير عن معان غير محدودة يلجأ إلى اللغة، فيستخرج منها حيلا كثيرة ليحقق بذلك بغيته)[14].

ويعد «الطباق» أكثر ألوان الصنعة شيوعاً في شعر أبي تمام، فلقد أدرك أبو تمام بحسه الفني الأسرار الجمالية للطباق، فهو ينساب على المعاني والأشكال، ولعل هذه الظاهرة هي التي منحت شعر أبي تمام حيوية وإشراقاً، وهي التي أثارت الجدل حوله بين المؤيدين والمعارضين.

وهذه الظاهرة ذاتها هي التي منحت البحتري أيضاً صحة السبك، وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرونق كما يقول الآمدي، وجعلته واحداً من الشعراء الذين يحسنون استخدام الألوان استخداماً جمالياً يضاف إلى ما عرف عنه من شاعرية مبدعة. فالبحتري يؤكد ـ كما أكد أبو تمام من قبل ـ على أن جمال الألوان يأتي من خلال تزاحمها حينا، ومن خلال أضدادها. فالأبيض يبدو جميلاً إذا تشكل مع اللون الأسود في مساحات متقاربة، ومن خلال مهارة فنية تكون (المقابلة) إحدى دعاماتها الأساسية، وقد بدا هذان اللونان جميلين في الشيب والخيل وفي ضوء الشمس والليل. نحو ما نجده في وصفه الطِّرِفَ وهو الكريم من الخيل حيث يقول:

وهل اسوِدادُ العُلْوِ يَكْمُلُ حُسْنه في الطِّرْفِ إلا بابيضاضِ الأسفلِ [15]

وتتميّز مهارة أبي تمام في تشكيلاته اللونية من خلال فنون البديع عن تشكيلات البحتري أن أبا تمام لم يقف عند الحدود الجمالية الخارجية، بل كان يتعمق معناه، ويتخذ التشكيلات اللونية وسيلة من وسائل خلق المعاني وابتكارها، لأن (البديع عند أبي تمام قضية فنية وفكرية معاً، ولم يعد صيغاً فنية تكسب الشعر رونقاً ظاهرياً، وحلاوة شكلية فحسب)[16].

واذا كان السواد اللون المميِّزَ لوجوه الأعداء، فهو اللون المميز لثيابهم، وهو في كلا الحالين سواد معنوي وليس سواداً حقيقياً. وهنا يكمن سر جمال الصورة اللونية عند الشاعر، إنه يستخدم ظل اللون وانعكاساته على الأشياء مما يمنح الصورة دلالاتها المرجوة، فالوجوه السود على الحقيقة، أو الثياب السود كذلك تعجز في اللوحة الشعرية أو اللوحة الفنية عن ترك دلالات أبعد من اللون ذاته، بل ربما توهم الناظر فيها أن حقيقتها كذلك، أما السواد المعنوي الذي يستخدم فيه ظل اللون يكشف منذ الوهلة الأولى عن بواعث ذلك السواد، ويمنح المتلقي حرية التفكير في تلك البواعث، فقد يراها بسبب الهزيمة، وقد يراها بسبب كثافة الدخان، وقد يراها بسبب تطاير الغبار الذي تثيره ريح السموم التي تهب في أثناء المعركة فتعلو وجوه الأعداء وتلبسهم ثياباً من العار الأسود وذلك على حدّ قول أبي تمام:

سودُ الثيابِ كأنما نسجتْ لَهُمْ ... أيْدي السَّمومِ مدارعاً منْ قارِ[17]

ويتعمق الشاعر في استخدام ظل اللون الأسود ليكشف وقع الهزيمة على أعداء الممدوح، وفظاعة العار الذي لحقهم، فترك ظلاله السوداء على وجوههم، بجانب ما تركته حمم المعركة عليهم. ونشير إلى الدلالة الرمزية التي يبعثها مثل هذا التشكيل اللوني، وهي دلالات تحكي الواقع النفسي المرير للأعداء الذي رمز الشاعر إليه عبر استخدامه الجمالي لظل اللون الأسود، مما يقطع الشك بمهارة الشاعر في استخدام اللون فهو يقول:

لولا مناشدةُ القربى ' لغادركُمْ ... حَصَائدَ المرْهفَيْنِ: السيفِ والقلمِ
لأصْبَحَتْ كالأثافي السُّفعِ أوجُهُكُمْ ... سوداً من العار لاسوداً من الحممِ[18]

وفي استخدام أبي تمام اللون الأبيض في وصف السيف الذي يقاتل به الممدوح فيحقق النصر به يتراءى لنا الحس الجمالي للشاعر، وذلك لأنه فرَّقَ في الدلالة اللونية بين السيف المحقق للنصر، وبين سيف الموت الصارم المتربص، فلم يجد الشاعر سوى اللون الأسود الذي يعبر من خلاله عن سطوة الموت وسيفه القاتم فقال:

لئن كان سيفُ الموتِ أسودَ صارماً لقد فلَّ منه حدُّ أبيضَ صارمِ (19)

وإن استخدام الشاعر اللونين المتناقضين في معنى واحد يؤكد عمق وعي الشاعر بدلالة الألوان، وحسن تشكيلها. وأبو تمام يستخدم التشكيل اللوني للتدليل على الموقف الانفعالي بحيث يمنح الوعي الكافي للتجربة، ويجعلها تتجاوز تقريرها الظاهري إلى ما هو أعمق، وما هو أشد اتصالا بالنفس البشرية في تطلعاتها وآمالها، ففي فتح عمورية يعكس الشاعر الصوت الإسلامي المستبشر فرحاً بهذا الفتح، وهو صوت قوامه أن إعداد العدة ـ قدر الاستطاعة ـ من القوة ومن رباط الخيل وأدوات القتال كالسيف أساس في تحقيق النصر، فهو يفتتح قصيدته بهذين البيتين المشهورين:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتب في حده الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

بيضُ الصفائحِ لاسودُ الصحائف في متونهنَّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ (20)

وتبرز في البيتين أهمية المزاوجة بين اللون الأبيض المتمثل في القوة الحقيقية كالسيوف والرماح واللون الأسود المتمثل في القوة الوهمية القائمة على الافتراضات الخاطئة والعزائم الخائرة. إننا حين نتعمق صنعة الشاعر من خلال التشكيل اللوني ندرك أن الشاعر لم يزاوج بين اللونين بشكل عفوي، إننا نظلم القصيدة لو نظرنا إليها بهذا الفهم، وإنما ندرك أن اللونين هما أساسان في التفريق بين قوتين، الأولى حقيقية والثانية واهمة. من هنا تبرز أهمية التشكيل اللوني، فالشاعر يعمد من خلال هذا التشكيل إلى تدعيم الفكرة والنفاذ إلى أعماقها، كما يعمد إلى مشاركة المتلقي وإثارة انفعالاته إزاءها.

وإذا كانت الانفعالات في القصيدة وما توحي به من قيم رفيعة قد تولدت (عن طريق الاستعارة أو ازدواج الصورة أو الترديد الإيقاعي في الألفاظ والحروف)(21) فإن

التشكيل اللوني قد أسهم أيضاً في بعث تلك الانفعالات وتقويتها في حس القارئ والسامع، وسوف يدفعه أيضاً إلى أن ينقاد إليها بخياله ومشاعره، ويطوف في الأجواء التي تنقلها حاملاً الانفعال نفسه الذي كان الشاعر يحمله، أو شبيهاً به أو قريباً منه.

وأبو تمام مغرم بالألوان في تدعيم معانيه وإبراز فكره، وتجلية انفعالاته، ويظهر غرامه من خلال اختيار لفظي (البيض والسمر) للسيوف والرماح. وهو اختيار واع يكشف فلسفة الشاعر تجاه الحروب، فهو يرى أن الحرب التي تعتمد على السيوف والرماح وسيلةٌ للحياة الحرة الكريمة، وأن التضحية وسيلة للخصب والنماء وذلك حيث يقول:

إنَّ الحِمامَيْن من بيضٍ ومن سُمُرٍ دَلوا الحياتيْنِ من ماءٍ ومنْ عُشُبِ [22]

واضح أن الفكرة هي الشيء البارز والوحيد في هذا البيت، وهي فكرة واعية ترى أن (الموت سبيل إلى الحياة، واعتراك الأمم طريق إلى الحياة الخصبة)[23].

يقول التبريزي في شرح هذا البيت: لا تنال لذة الأكل والشرب إلا بالرماح والسيوف، وضرب لهذا مثلاً فقال: هما دلوا الحياتين، يعني أن الحمامين بالبيض والسمر دلوا الحياتين: الحياة بالماء والحياة بالنبات إذ كان لابدّ منهما أو مما يحيا بهما[24].

وذهب المرزوقي إلى أن ثبات المحاربين في ميدان القتال سبب في تحقيق الظفر وفي توفير أسباب الحياة فقال(الصبر في الحرب، واستجلاب الحمامين اللذين أحدهما بالسيف والآخر بالرمح، هم دلوا الحياتين، أي سببا الحياتين اللتين من الماء والعشب، لأن المحارب إذا ثبت كان ذلك في أكثر الأحوال سببا لظفره) [25].

وبالرغم مما يلوح في البيت من أن الشاعر لم يقصد اللون الأبيض والأسود في المقام الأول، وإنما قصد السيوف والرماح، إلا أن تسميتهما بالبيض والسمر تجعلنا نعتقد أن إدراكه أهمية اللون أمر قابع في وعي الشاعر وحسه الفني. ومن يتدبر مواضع استخدامات أبي تمام للسيوف والرماح يجده يسميّها أحيانا بالسيوف والرماح مجردة من اللون الأبيض واللون الأسود، وأحيانا يسميها بالبيض والسمر، وأحيانا ثالثة يسميها بيض السيوف وسمر القنا نحو قوله:

قد ذلَّ شيطانُ النفاقِ وأخفتَتْ بيضُ السيوف زئير أُسْدِ الغابِ [26]

وقوله:

يَحْمِلْنَ كلَّ مدجَّجٍ سُمْرُ القَنَا بإهابه أوْلى مِنَ السِّرْبَالِ [27]

وقوله:

يُضْحي على المجد مأموناً إذا اشتجَرتْ سُمرُ القنا وعلى الأرواح مُتَّهما [28]

وللتأكيد على هذه الحقيقة ننظر إلى تدافع الألوان: الأبيض والأسود، واللون الرمادي في خيال الشاعر وهو يرسم صورة لعدل ممدوحه أبي سعيد، محمد بن يوسف الطائي، ورفع الظلم عن أهل أذربيجان. فحين أراد توضيح حقيقة الظلم الذي لحق بهم اختار اللون الرمادي الأربد لذلك، وحين أشار إلى فقدان العدل بينهم وضياعه فيهم أزاح اللون الأبيض عن نهارهم وصبحهم، وحين أراد تأكيد العدل الذي أسسه الممدوح بينهم أزاح اللون الأسود عن ليلهم، كل ذلك بأسلوب فني تشكيلي هو أقرب إلى المدرسة التشكيلية في أيامنا التي تعمد إلى الرسم باللونين الأبيض والأسود، لما لكل واحد منهما من خواص تشكيلية يعرفها الرسامون. وذلك في مثل قوله:

جَلَوْتَ الدُّجى عن أذربيجانَ بعدَ ما تردَّت بلونٍ كالغمامة أربَدِ

وكانتْ وليس الصبحُ فيها بأبيضٍ فأمستْ وليس الليلُ فيها بأسودِ [29]

ولقد أدرك نقادنا القدماء بعضا من هذه الخواص فقال ابن رشيق (إن البياض هو ضد السواد على الحقيقة، إذ كان كل واحد منهما كلما قوي زاد بعدا من صاحبه، وما بينهما من الألوان كلما قوى زاد قربا من السواد، فإن ضعف زاد قربا من البياض، وأيضا فلأن البياض منصبغ لا يصبغ، والسواد صابغ لا منصبغ، وليس سائر الألوان كذلك) [30].

ولا شك أن تشكيل الألوان على هذا النحو يمنح اللوحة إطارها الجمالي. لقد ولّد الشاعر ـ من خلال الألوان ـ صورة بصرية توقظ في النفس شعوراً فيّاضاً أساسه إقامة العدل ودفع الظلم، لقد حقق ما وصفه أرشيبالد (بلحظة من التجانس الكوني العام الذي يجعل للتجربة نفسها معنى) [31].

ويعمد أبو تمام إلى استخدام أكبر عدد من الألوان في المديح وما يتصل به من معان جزئية كوصف المعارك، وانتصار الممدوح فيها، وإعماله القتل والتنكيل في صفوف أعدائه كما فعل المعتصم بالروم في موقعة عمورية. فحين أراد الشاعر وصف القتلى من الروم وهم يتخبّطون بدمائهم كان اللون الأحمر وسيلة أساسية في صناعة ذلك الوصف وتقريبه وبيان شدته وعنفه، فقال:

كَمْ بين حيطانها من فارسٍ بطلٍ قاني الذَّوائبِ مِنْ آنِي دَمٍ سربِ [32]

ويدهشك إلحاح الشاعر وتأكيده على بشاعة القتل وشدته وكثرته، فقد استخدم كم الخبرية ليوحي بالكثرة، ثم جعل هذه الكثرة من الفرسان الأبطال حتى تتبين صلابة المعتصم وقوة جنده، وأخيراً كان اللون الأحمر القانيء وهو الأساس الذي منح اللوحة دلالتها الموضوعية وقيمتها كحدث تاريخي جلل.

وما برح أبو تمام يلح على تلك الدلالة التاريخية باعتبارها حدثا قيما في تاريخ المسلمين، وما برح يلفت ذهن المتلقي إلى قيمها ويجعله يتعاطف معها بحس ديني قوامه قتال أهل الشرك والتصدي للكفر والظلم.

وقد تنبه الدكتور عبدالقادر الرباعي إلى هذا الحس الديني الواعي الذي يدفع المتلقي إلى مشاركة الشاعر عواطفه، وإلى استعذاب ما قد ترفضه النفس البشرية في حالاتها العادية، فقال: (إن منظر القتل بشع قبيح لا ترتاح إليه النفس وهي في وضع عادي حتى لو كان القتيل عدوا لكن النفس التي اصبحت تعيش التجربة التي أوحت بها كلمات الشاعر ترى في هذا القبح جمالا لا يماثله جمال آخر، انه من صنع القوة العادلة، وكل ما تأتي به هذه القوة جميل، لأنه عدل ولأنه حق) [33].

ونحن نرى رأي الدكتور الباحث، ولكننا نؤكد على اللون باعثا آخر للجمال في البيت، فهو اللون الأحمر القانيء، المنسرب بتدفق. أن مثل هذا الوصف الذي اختاره أبو تمام للون الأحمر قد منح الصورة واقعية فنية وصدقا فنيا كان أحد أسباب جمالها. لأن الصدق الفني مظهر اكتمال الشعر ونضجه ومن ثم أحد أسباب جماله.

بجانب الصدق الموضوعي الذي التفت إليه الباحث الفاضل. ونشير إلى أن الصدق الفني هو الذي يجسم جماليات الفن برؤية شعرية واعية، وهو أحد مطالب النقد في العصر الحديث [34].

ولقد اختلفت مستويات الاجادة في استعمال اللون الأحمر عند أبي تمام، فنراه يستعمله أحيانا استعمالاته الشائعة التي قد تقلل أهمية اللون وتفقد دلالته، كوصفه مثلا العيون الغاضبة بالعيون الحمراء في قوله:

لا يُهْنِيءُ العُصْبةَ المُحْمَرَّ أعينُها بِثَغْرِ أَرَّانَ هذا الحادثُ العَرَضُ [35]

فالشاعر يدعو بعدم الهناءة لتلك العصبة الشامتة ذات العيون الحمراء من الغيظ والحسد، التي شمتت بعزل الممدوح خالد بن يزيد عن ثغر من ثغور المسلمين. أو وصفه الموت بأنه أحمر كما يصفه الناس، وذلك في قوله:

وَمُلَحَّباً لاقى المنيَّةَ حاسراً والموتُ أحمرُ واقفاً بحياله

يعلق التبريزي على هذا البيت بقوله: (ملحبا أي مصروعا، واختلف الناس في قولهم: الموت الأحمر، وأحسن ما يقال في ذلك إنه يراد به القتل لحمرة الدم، وروي عن الأصمعي أنه قال: إنما قيل الموت الأحمر لأن الحمرة من ألوان الأسود، وقال بعضهم إنما أرادو أن نظر الإنسان يعرض له أن يرى الدنيا حمراء وذلك لأمر يدركه) [36].

وقد يضيف أبو تمام اللون الأسود إلى اللون الأحمر في الدلالة على الموت، ويجعل المنايا حمرا وسودا قد عاقدت الممدوح أن لا تخونه في أعدائه، فتقتل من يريد أن يقتله منهم وذلك في مثل قوله:

إذا الخيلُ خَاضَتْ في الدماء وفي القَنا مُسَوَّمَةً والموتُ قد حَرَّ بارده

فإن المنايا الحُمْرَ والسُّودَ كلَّها على الدَّارعين المُعْلَمين عقائدُهْ [37]

ويكرر الشاعر وصفه المنايا بأنها حمر، مستخدما هذا اللون للدلالة على القتل وكثرة جريان الدماء فيه، مشيرا إلى أن الممدوح وجنده يعلون الأعداء ويظفرون بهم

في مثل قوله:

يَعْلُونَ حتى ما يشكُّ عدوهُم أنَّ المنايا الحُمْرَ حيٌّ مِنْهُمُ[38]

ومجمل القول في مثل هذا الاستخدام إن أبا تمام قد جعل اللون بارداً ليست له اية دلالات قد تتجاوز ما يردده العامة من الناس. وقد وقع للبحتري مثلما وقع لأبي تمام من برودة في استخدام اللون الأحمر صفة للموت، وهو استخدام ليس له أية دلالة جمالية سوى ما يوحيه بأنه موت في ساحات المعارك. ففي مديحه المعتز بالله يبين الشاعر كيف أوقع الممدوح القتل بأعدائه حين استعان بالموالي الأتراك المعروفين بصبرهم في القتال، وذلك حيث يقول:

أعِينَ بأسياف الموالي وصَبْرِهم على الموتِ لَمَّا كافحوا الموتَ أحَمْرا[39]

بيد أن هناك استخدامات للون الأحمر ـ منفردا أو ممزوجا بغيره من الألوان ـ تعكس دلالات موضوعية بالغة الأهمية، كالعادات المتصلة بالحرب مثلا. واللوحة الفنية سواء في الشعر أو في الرسم، حين تتشكل ألوانها بحيث تحكي تاريخا سياسيا أو اجتماعيا، خليقة بأن توضع في متاحف الفنون العالمية. لقد أشار أبو تمام من خلال اللونين الأسود والأحمر إلى بعض العادات المتصلة بوصف المعارك كإشارات النصر أو الهزيمة التي توضع على الكتب التي تصل من ساحات المعارك لتعلن انتصار الجيش أو هزيمته، وذلك حيث يقول:

وقائعُ قَدْ سَكَبْتَ بها سَواداً على ما احْمرَّ من ريشِ البريد[40]

يقول التبريزي: في توضيح هذه العادة (كان البريد إذا جاء وعليه السواد، كان ذلك دليل الظفر، وإذا كان عليه الحمرة، كان ذلك خلاف الظفر. وقيل: كان أصحاب السلطان إذا ظفروا ضموا إلى خريطتهم التي فيها كتاب الفتح ريشة سوداء ليستدل بها قبل قراءة الكتاب على ما أعطوا من الظفر، وإن كانت الوقعة عليهم، أو احتاجوا إلى مدد دموا الريشة، ووجهوا بها. وقيل: إن الخرمية كانت علامة ظفرهم أن يحمروا ريشة وينفذوها مع بريدهم، فلما ظفر أبو سعيد بهم سود الريشة خلافا عليهم، وجريا على عادة بني العباس في لبس السواد[41]. وفي تقديرنا أن التشكيل اللوني حين يعكس مثل هذه الدلالات الموضوعية ينبغي أن ويحسب في الرصيد الفني للشاعر.

ولقد كرر أبو تمام استخدام اللون الأحمر في توضيح تلك العادات المتصلة بالحرب زمن أبي تمام، وبخاصة عادات أهل الكفر والضلال من الأعداء، فهذا (المحمِّر) أحد قادة الزنادقة الذين قتلهم أبوسعيد محمد بن يوسف في يوم من أيام الحرب، يحمر ثيابه وخفه قبل أن ينزل الحرب، وإلى هذه العادة يشير أبو تمام بقوله:

يومُ بَكْرِ بنِ وائلٍ بِقَضاتٍ دونَ يومِ المحمِّرِ الزَّنديقِ

يقول التبريزي: (المعنى أنه يحمر ثيابه وخفه، أي يستعمل الأحمر من ذلك، وفي أهل النحل ممن ينسب إلى الإسلام طائفة يقال لها المُحمرة، ولعلهم وصفوا بذلك لأنهم رفعوا في اول امرهم راية حمراء) [42]. ومن هذه العادات التي ارتكزت على اللون في تأكيدها وشيوعها ما أشار إليه أبو تمام في قوله:

إذا ما الأغَرُّ الأبيضُ اصفرَّ سوَّدُوا له وجهه أو حمَّروا بالدَّمِ الوَرْدِ

يقول المرزوقي في توضيح هذه العادة (إذا اشتد الحرب وتغير لون البطل الكريم فهؤلاء القوم إما أن يهزموه ويلحقوه عارا تسود له الوجوه أو يقتلوه، ويخضبوا خده بدم الحمر) [43].

إن مثل هذه الاستخدامات اللونية تجعل شعر أبي تمام وثائق تاريخية للعادات التي كانت متبعة في المعارك والحروب، مما يجعل الدلالات الموضوعية للألوان أكثر عمقا، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى اعتبار أشعار أبي تمام ـ في هذا المجال ـ (أساس شعر الحرب، بحيث إن كل من طرقوا باب شعر الحرب بعده وفي مقدمتهم المتنبي كانوا عيالاً على صوره، أطفالا على معانيه) [44].

وتتوزع الألوان توزيعا نسبيا في شعر المديح عند أبي تمام، وما يتصل به من وصف الحروب التي خاضها الممدوح، وصور الموت وألوانه التي لحقت بأعدائه، وأدوات الحرب والعادات المتصلة بالحروب وغير ذلك. فها هو ذا يستخدم اللون الأصفر المذهَّب في تأكيد بعض خلال ممدوحه، كالكرم الذي لا يخالطه لؤم أو بخل، فيقول:

صِيغَتْ له شيمةٌ غرَّاءُ من ذَهَبٍ لكنَّها أهْلَكُ الأشياءِ للذَّهَبِ [45]

فالذَّهب بلونه الأصفر الخالص دليل خلوص الممدوح من اللؤم والبخل، ومثل هذا الشعر يكشف عن تعلق أبي تمام باللون، كما يكشف عن إعمال فكر أبي تمام وصنعته التي تصل أحياناً حدّ الغموض، ولكنه (الغموض الفني) كما يسميه أستاذنا شوقي ضيف ـ (الذي يشبه تنفس الفجر، فالأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبو تمام من ألوان يلتف في ثياب من هذا الغموض، بل في ألوان قاتمة من هذه الظلال التي لا تحجب النور، ولكن ترسله بقدر، فيضفي على كل ما يمسه حسناً وجمالاً) [46].

ويبدو غرام أبي تمام باللون الأصفر المذهب في تأكيد معاني الكرم والرفعة واضحا في مواضع عديدة من شعره، فهو يعيد استخدام ذلك اللون في مثل قوله:

فَسَتَخْرُبُ الدنيا وأبنيةُ العُلاَ وقبابُها جُدُدٌ بها لم تَخْرَبِ
رُفِعتْ بأيام الطّعانِ وغُشِّيتْ رَقْراقَ لونٍ للسَّماحةِ مُذْهَبِ

يقول التبريزي (رفعت أبنية علاهم بحروبهم، وغشيت من سماحتهم لوناً مذهباً) [47]. وقد علل بعض الباحثين سبب اهتمام أبي تمام باللون المذهب إلى ما عرف عنه من حبه المالَ والذهب، فلقد اتضح في أشعاره (حبه المالَ وحرصه على كسب كبير، وهذا من معانيه التي ركز عليها كثيرا في شعره للممدوحين) [48].

وللون الأخضر دلالته الموضوعية على كرم الممدوح وعطاياه الخضرة الندية، فممدوح أبي تمام هو الذي يحقق للناس أمنياتهم الخضراء الندية ورجاءهم المأمول، وذلك في قوله:

رَجَعْتَ المُنى خُضراً تثنَّى غُصُونُها علينا وأطلقْتَ الرَّجاءَ المُكَبَّلا [49]

كما استخدم أبو تمام اللون الأخضر لوصف قلوب الممدوحين المتهللة بشراً وفرحاً بثناء الشاعر على كرمها وأصالة محتدها، ففي قصيدته التي مدح بها أبا عبدالله حفص بن عمر الأزدي يشير أبو تمام إلى حالة السرور التي أصابت قلب الممدوح من جراء المدحة، فيختار اللون الأخضر وسيلة جمالية لتوضيح طبيعة تلك الحالة، فيقول:

وكم مِن كريمٍ قد تخضَّر قلبُه بذاك الثَّناءِ الغَضِّ في طُرُق المجدِ [50]

* * *

الغزل بما ينطوي عليه من ذكر محاسن المرأة وصفاتها الجميلة أحد أغراض الشعر التي كشف أبو تمام عن دلالاتها الموضوعية من خلال استخدامه الألوان استخداما شعريّا راقيا.

ومن يتدبر شعر الغزل في الديوان يتحقق له مذهب أبي تمام الجمالي، وهو مذهب ينسجم مع (من يرى أن سر الجمال وفلسفته الفنية إنما ترجع إلى روعة الشيء نفسه، وهذا يستدعي وضع القوانين المرتبطة بقيم الأشياء والحكم عليها على أساس خصائصها الخارجية، فماذا عسى أن تكون هذه الخصائص؟ أهي في اللون؟ أم في الشكل الهندسي؟ أم في التناسب والتناسق) [51]. لاشك أن استخدام أبي تمام للألوان في وصف محاسن المرأة وجمالها يؤكد أنه قد أدرك سر الجمال اللوني في المعشوقة، فالطرف الأحور [52] شديد السواد، والثغر الأشنب [53] مع ما فيه من عذوبة الأسنان وبرودتها وبياضها، من التشكيلات اللونية التي أدركها أبو تمام وهو يلمس بعض مظاهر الجمال في المرأة، تجد ذلك في مثل قوله:

تُصَدِّعُ شَمْلَ القَلْبِ من كل وجْهةٍ ... وتَشْعَبُهُ بالبثّ منْ كل مَشْعَبِ

بمختبلٍ ساجٍ من الطَّرفِ أحورٍ ... ومُقْتَبلٍ صافٍ من الثَّغْرِ أشْنَبِ [54]

ويتكرر إحساس أبي تمام بالجمال المنبعث من شدة سواد العينين في الوجوه البيضاء. وهو إحساس عربي أصيل وموروث، أكدّ الشاعر من خلاله على (المثال أو النموذج) لجمال الوجه عند العرب منذ العصر الجاهلي، فمثل هذا التشكيل اللوني شائع في وصف جمال وجه المرأة، ومألوف في الوقت نفسه لدى شعراء العربية. وأبو تمام واحد من الذين أدركوا قيمة ذلك في مواضع عديدة من شعره نحو قوله:

وظلالهنَّ المُشْرقاتِ بخُرَّدٍ ... بيضٍ كواعبَ غامضاتِ الأكعُبِ

وأغَنَّ من دُعْجِ الظِّباءِ مُرَبَّبٍ ... بُدِّلْنَ منهُ أغَنَّ غيرَ مُرَبَّبِ [55]

ونحو قوله أيضاً:

ورُبَّ ألمى منهنَّ أشْنَبَ قَدْ ... رَشَفتُ ما لا يذوب من بَرَدِهْ

يعلق التبريزي بقوله: (وإنما تُستَحبُ سمرة الشفتين، لأن بياض الثغر بها يتبين ويظهر أكثر) [56]. ويتكرر هذا (النموذج أو المثال) للجمال الأنثوي في تشكيلات البحتري اللونية أيضا، ففي تلك التشكيلات تجتمع حمرة خدود المحبوبة إلى السواد المائل إلى الخضرة في شفتيها، بجانب بياض خدودها، مما هو مألوف للذوق العربي، وذلك حيث يقول:

وَقَدْ نَهَيْتُ فؤادي لو يُطاوعني عن ذي دلالٍ غريب الحُسْن مُفْرَده
عن حُبَّ أحوى، أسيلِ الخدِّ أبيضه ساجِي الجُفون كَحيلِ الطَّرْف أسْوَده [57]

ويتشكل اللون في وصف محاسن المرأة تشكلا حضاريا عند أبي تمام، فهو يكشف من خلاله عن بعض مظاهر الزينة التي كانت تتزين المرأة بها في العصر العباسي، فقد كانت تدهن خدها بالعصفر [58]، الذي يترك ظلاله الحمراء على وجنتيها وصحن خدها، فتبدو جميلة كبعض ألوان الورد، وفي ذلك يقول أبو تمام:

تُعَصْفِرُ خَدَّيْها العيونُ بحُمْرةٍ إذا وردتْ كانت وبالاً على الوَرْد [59]

ولا عجب أن يكون الطلاء الأحمر (المعصفر) احد مساحيق الزينة التي تتجَّمل بها المرأة، بل أحد مظاهر الحضارة في ذلك العصر، فقد كان هذا اللون ذاته (محبوباً عند النساء والرجال منذ العصر الجاهلي، كسوا به الحدوج واتخذوا منه ملابس... ومن تتمة التجميل أن تختضب النساء باللون الأحمر، فتبدو أكفهن حمراء وأناملهن حمرا) [60].

ومن المحقّق أن عادة التعصفر ظلّت سائدة حتى العصور العباسية وبخاصة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، فقد تعدّدت أدوات الحضارة في هذا العصر، واتخذت المرأة انواعاً مختلفة من الطيب والملابس، (أما أصباغها فكانت من العصفر الذي يقرب لونه إلى الحمرة، ويشبه الزعفران، وكما كانت المرأة تصبغ وجهها بالعصفر، كانت تخضب أطرافها بالحناء) [61].

وتُّميزُ المرأة بصفرة الوجه مظهرٌ جمالي أدركه الشعراء في المرأة منذ العصر الجاهلي، فقد وُصفت المرأة بأنها صفراء كقول النابغة:

صفراءُ كالسَّيراءِ أُكْمِلَ خلقها كالغُصْنِ في غَلْوائِهِ المتأَدِّدِ [62]

وصُفْرة اللون هنا دليل جمال لأنها صفرة (تضرب في اللون من طول المكث في الكن والتضمخ بالطيب، كما تضرب في بيضة الأدحى واللؤلؤة المكنونة) [63].

وقد يفسر هذا القول وصف أبي تمام لدمعة المحبوبة بأنها صفراء في قوله:

سَكَبتْ ذخيرةَ دَمْعَةٍ مُصفرَّةٍ في وَجْنَةٍ محمرةِ التوريدِ [64]

يقول المرزوقي (صبت هذه المرأة ما كانت تدخره من الدموع مصفراً، إما لأنها كانت متطيبة فتغير لون الدمع إلى الصفرة بخلوقها، وإما لتمازجه بالدم) [65].

فمرد اصفرار الدمعة بسبب شفافيتها حيث ينعكس تضميخ الخد بالزعفران من خلالها، وليس إلى امتزاجها بالدم كما يرى التبريزي في شرح البيت. ويستخدم أبو تمام هذا الصبغ الحضاري بمسماه الفارسي المعروف به وهو (الجريال) الذي قال عنه التبريزي إنه صبغ أحمر، وأورده صاحب اللسان على أنه سلافة العصفر [66].

ويؤكد هذا الاستخدام التأثيرات الاجنبية في شعر أبي تمام وفي عصره، ففي ذلك العصر (ظلت المؤثرات الفارسية أو اليونانية مرتبطة بالعلوم والمصطلح السائد فيها) [67].

ونضيف أن تلك المؤثرات قد طبعت العصر بطابعها الحضاري، وصارت مظهراً لرقيه ورفاهته. ومن الإنصاف أن نذكر أن البحتري قد استخدم التشكيلات اللونية في الدلالة على ألوان الحلي التي حرص الناس في العصر العباسي على اقتنائها لجمال ألوانها ونفاستها، ها هو ذا يركز على جمال الألوان التي تتميز بها الياقوتة ـ ذلك الحجر الكريم الذي استوهبه من المعتز بالله ـ حين مدحه فيقول:

فَهلْ أنت يا ابْنَ الرَّاشدين مُخَتِّمي بياقوتةٍ تَبهى عليَّ وتُشْرِقُ؟
يَغَارُ احمرارُ الورد من حسْن صِبْغِها ويَحكيه جاديّ الرحيقِ المُعَتَّقُ
إذا بَرَزَتْ والشمسَ قلت تجارتا إلى أمد، أو كادَت الشمسَ تسبقُ [68]

فلون الياقوتة أحمر ممزوج باصفرار الجادي أو الزعفران، لها بريق وضياء قد يسبق في جماله ضياء الشمس. ومن اللافت للنظر أن استخدام الألوان قد جاء هنا في إطار من البلاغة، كان موضع إعجاب النقاد القدماء، فهذا ابن الأثير يُبدي إعجابه بأسلوب البحتري فيقول: (وهذا من الأدب الحسن في خطاب الخليفة، فإنه لم يخاطبه بأن قال (ختِّمني بياقوتة) على سبيل الأمر، بل خاطبه على سبيل الاستفهام، وقد أعجبني هذا المذهب، وحسن عندي) [69]. وقد سبق أبو تمام البحتري في اتخاذ الألوان وسيلة للتعبير عن المظاهر الحضارية المتصلة بزينة المرأة، وطيبها، وحليها وغير ذلك من أدوات الحضارة، مما يجعلنا نعتقد أن البحتري على مذهب أبي تمام في تشكيلاته اللونية، وأنه شكلها بحس حضري وذوق حضري عرف لأبي تمام من قبل، كما عرف للبحتري بعد أن أخذ (بحظ من الحضارة، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه، وحاول أن يخرج نماذج تنفق في سوق الحاضرة وتتصف بصفة الجمال الحضري المعروف لعهدها)[70].

فمثل هذه التأثيرات الفارسية قديمة في المجتمع العربي ولكنها صارت سمة مميزة له في العصر العباسي، فالخضاب مثلا كان (مستحسنا عند الرجال والنساء، وأصله هندي اخذه الفرس عن الهنود) [71]. فلا غرو أن يلمسه أبو تمام بعفوية وهو يتحسس مظاهر الجمال في وجه المرأة في مثل قوله:

وكـــأنَّ الجِـــرْيـال يـجـــري بمـاء الـدُ رِّ في خـــدِّها ومـــاءِ الـعـــقـــيـقِ [72]

ويكرّر أبو تمام استخدام اللون الأحمر للدلالة على جمال وجنة المحبوب في مثل قوله:

فـاحـمـرَّ حـتـى كِـدْتُ أنْ لا أرى وَجـنْـتـــه مـن كَـــثْـــرة الـوَرْدِ [73]

فالملاحظ أن أبا تمام قد استعار من الورد حمرته للدلالة على وجنة المحبوب، ونحب أن نشير في هذا السياق إلى غرام أبي تمام بالطبيعة، وبثمارها المختلفة، فقد كثرت تشكيلاته اللونية التي ارتكزت على تلك الثمار فاستعار من التفاح مثلا حمرته في وصف الحسن على خديّ المحبوبة في مثل قوله:

قد صنَّفَ الحسْنُ في خَدَّيْك جَوْهَرَهْ وفيه قدْ خَلَّفَ التفاحُ أحْمَرَهْ [74]

ومن المفارقات الشعرية الطريفة أن يصرح أبو تمام بكراهية لون التفاح الموازي للون الخدود، وأنه لا يسيغ أكل التفاح لهذا السبب، وذلك في قوله:

لا آكلُ التفاحَ دهري ولَو جَنَيْتَه لي من جنان الخلودِ
واللهِ ما أتركُه من قِلَى لكنني أكْرهُهُ للخُدودِ [75]

ويبدو أن مثل هذه المفارقات قد تكررت عند أبي تمام في معظم التشكيلات الجمالية والصور الفنية المستوحاة من الطبيعة، فهو يصور مظاهرها بحسب نوازعه النفسية وحالاته الشعورية. فما يصفه بالجمال في موضع قد يصفه بالقبح في موضع آخر، فكثيرا ما كان أبوتمام (يعود إلى الطبيعة بمظهريها الجميل والقبيح، فيناسب بين نوازعه وما يلزمها منهما، ويرتبط بهذا ملاءمته بين قبح الصورة أو جمالها من جهة، وبين الغرض الشعري الذي تنتظم فيه من جهة أخرى) [76].

ويتشكّل شعر الغزل بما فيه من ذكر اوصاف المحبوبة ومحاسنها تشكلا لونيا آخر من خلال اللون الأخضر في شعر أبي تمام، فهو يشير إلى جمال هذا اللون في ملابس محبوبته وملابس اترابها اللائي خرجن متزينات كأنهن روض قد أخضر نباته. وذلك حيث يقول:

يا هذه أقْصري ما هذه بَشَرٌ ولا الخرائدُ من أترابها الأخَرُ
خَرجْنَ في خُضْرةٍ كالروض ليس لها إلا الحُليَّ على أعناقِها زَهَرُ [77]

ويستخدم اللون الأخضر للدلالة على نضارة المحبوب المنبعثة من خديه وموضع شاربيه، ولعل الشاعر يستعير من هذا اللون دلالته المعنوية على النضارة والخصب لما هو معروف من أن اللون الأخضر مقرون بالخصب المفعم بالنماء والاكتمال، فحين يستعيره أبو تمام للإنسان فإنما يرمز به إلى اكتمال التكوين ونضج الخلقة، ونضارة الوجه. إننا نلمح هذه الدلالات الموضوعية للون الأخضر في مثل قوله:

قال الوشاة بدا في الخدِّ عارضُه فقلت لا تكثروا ما ذاك عائبُهُ

لما استقلَّ بأرداف تُجاذبُه واخضرَّ فوق جُمان الدُرِّ شاربُهُ
وأقسم الوردُ أيمانا مُغَلَّظَةً أنْ لا تفارقَ خدَّيْه عجائبُهُ
الحُسْن منه على ما كنت أعهدُهُ والشَّعرُ حرزٌ له مَّمنْ يطالبُهُ
أحلى وأحسنُ ما كانت شمائله إذْ لاح عارضُه واخضرَّ شاربُه [78]

ويؤكد الدلالة الرامزة للون الأخضر شدة اهتمام أبي تمام بهذا اللون وبخاصة في مدائحه حيث يحتفل بالنبتة الخضراء التي ترمز إلى (آمال المسلمين المتجددة بالممدوح بعد أن بددها المارقون) [79].

والطبيعة بنباتها وروضها وسمائها وأرضها، تشكلت في إطارها الفني والموضوعي من خلال استخدام اللون الأخضر والألوان الأخرى كالأصفر والأزرق والأحمر، ففي إطارها الموضوعي يلجأ أبو تمام إلى الطبيعة في قصائد المديح ليستعير للممدوح بعض مظاهرها التي توحي بالخصب والعطاء وطيب الرائحة ودوام النضرة.

نحو ما فعله في مديح أحمد بن المعتصم حيث اختار من الطبيعة نباتها المعروف بالنور والنشر ودوام الاخضرار وذلك في قوله:

نورُ العرارةِ نَوْرُهُ ونسيمُهُ نَشْرُ الخزامى في اخْضِرارِ الآسِ

يقول التبريزي: (شبهه بثلاثة أصناف من النبت، وخص العرارة بالنور وفضل عليها الخزامى في النشر وهو الرائحة الطيبة، وإنما ذكر الآس لأنه يوصف بدوام الخضرة)، وقد وصفته الشعراء بذلك. قال الشاعر:

وعَهْدي لها كالآس حُسنا ونضرةً له بهجةٌ تبقى إذا ما انقضى الوَرْدُ [80]

واللون الأخضر رمز لنعمة الممدوح ووصف بالغ لها، ففي دياره تخضر الحياة، وترف النعم:

اسمَعْ، أقامتْ في ديارك نعمةٌ خضراءُ ناضرةٌ ترفُّ رفيفا
ريَّا إذا النِّعمُ انتقلْنَ تَخيَّمتْ وإذا نَفَرْنَ غَدَتْ عليك ألوفا [81]

ويرسم أبو تمام لوحة فنية للطبيعة الجميلة بحيث يجعل الألوان أبرز عناصرها وخطوطها. ويحرص على أن يبرز من خلال تلك اللوحة لواعج نفسه وحسرته على غربته التي نأت به عن تلك الديار بحيث يمكن القول إن القيم الموضوعية للألوان قد بدت من الوعي الشعري على نحو يجعل اللون عنصرا أساسيا في بنية القصيدة وإيقاعها الداخلي، وأنها ـ أي الألوان ـ ليست محض تجميعات لونية فاقدة الأثر، وإنما هي تشكيلات محسوبة بحساب الموضوع وبحساب الفن. لقد تحسّر أبو تمام على البقاع الجميلة في دمشق ولبنان حيث تبدو جبال الثلج رحبة رائقة، وحيث تبدو غوطة دمشق دائمة الخضرة تتتابع عليها الأنواء والأمطار والبروق التي تشبه السيوف اللامعة البيضاء، وكأنما صُليت تلك السيوف بالهاجرة الشديدة الحرّ، فزاد بريقها ولمعانها. لقد رسم أبو تمام هذه المناظر في قوله:

سَقَى اللهُ البقاعَ فحيث راقت ... جبالُ الثلج رحبا والرَّحيبُ

وصاب الغُوطةَ الخضراءَ أعدى ... وأغزرُ ما يجود وما يصوبُ

من الأنواءِ منهمرٌ مُلِثٌّ ... لفَوديه الكثافةُ والهُدُوبُ

إذا التمعتْ صواعقه وطارت ... عقائقُه وفَضَّتْهُ الجَنُوبُ

حسْبتَ البيضَ فيه مُصْلَتَات ... هجيراً سَلَّها يومٌ عَصَيبُ

بلادٌ أفْقَدَتْنيها هَنَاتٌ ... يُشَيِّبُ كَرُّهَا مَنْ لا يشيبُ

يقول التبريزي: يعني بالبيض السيوف، وقوله مصلتات هجيراً أي أن البرق كأنه سيف وهو حام، فكأنه سيف صلي بهاجرة لأن عادتهم أن يصفوا السيف بالبرق [82].

وهكذا جسَّم أبو تمام مشاعر الودّ التي تتحرّك في داخله تجاه بلاد الشام، وهي مشاعر إخلاص ووفاء معروفة للشاعر، وقد جاء ذلك التجسيم عبر لوحة فنية كانت الألوان أحد عناصرها الأساسية، كما كانت المظاهر الطبيعية وبخاصة المطر والبرق عاملا مهمّا في جلاء نواحيها. مما يؤكد الدلالات الرمزية للأمطار عند أبي تمام الذي (شغف بهذا الموضوع، فاستنبط منه صوراً موحية تتصف بالجدة والجمال، وذلك لأنه

حرص على أن تخرج كل واحدة منها وهي تحمل سماته الذاتية، وتنأى عن التقليد والاتباع)[83]

ونقع على وصف مظاهر الطبيعة من خلال التشكيلات اللونية عند البحتري أيضاً وهي تشكيلات صيغت بحس الفنان، ومشاعر الرسام الذي يعرف كيف يحدد إيقاعات تماثل الألوان وتمازجها في لوحة شعرية تتزاحم فيها الألوان القاتمة والألوان الزاهية، ثم يجمل هذه اللوحة بحركة فنية تجعلك تشعر أنها تموج أمامك في حركات منتظمة تكسب اللوحة بهاء ورونقا، فالبحتري لا يكتفي بالتشكيل اللوني الهاديء الذي لا يمتع حاسة البصر فحسب، بل يحرص على أن يمتع حاسة السمع أيضاً بما تعكسه التشكيلات اللونية من حركات منظمة يتحسسها السمع من خلال سقوط الغيث وتماوج الأزهار وتعانق نبات الحوذان والأقحوان.ثم يمتع إلى جانب ذلك كله حاسة الشم بأن يدع تشكيلاته اللونية تفوح بنسيم الكافور والزعفران، يقول البحتري في مديحه الحسين بن الحسن بن سهل وتحسره على فراقه:

ابْكِيا هذه المغاني التي أخْـ ... ـلَقَها بعْد أهْلها المرْزَمَان
أسْعِدا الغَيْثَ إذ بكَاها وإن كا ... ن خلياً من كلِّ ما تَجدان
جادَ فيها بنفسه فاستجدَّتْ ... حُلَلاً منه جمَّة الألوان
فهْي تهتزُّ بين إفْرنْده الأخْـ ... ـضَر حُسْناً وَوَشيه الأرجواني
في سَمَاء من خُضرة الرَّوْضَ، فيها ... أنْجُمٌ من شَقائق النُّعمان
واصْفرار من لَوْنه وابْيضاض ... كاجتماع اللُّجيْن والعقْيان
وتُريك الأحبابَ يوم تَلاقٍ ... باعتناق الحَوْذَان والأقْحُوان
وكأنَّ الصَّبَا تَرَدَّدُ فيها ... بنسيم الكَافور والزَّعْفَران[84]

وقد تتزاحم الألوان الحارة الساخنة كالأصفر الفاقع والأبيض الناصع والأحمر الساطع في اللوحات الفنية التي يرسمها أبو تمام للطبيعة مثل قوله:

ألا إنَّ صبري عن عزائي بَلاقعٌ ... عَشَّيةَ شاقتني الدِّيارُ البلاقعْ
رُبَى شفعتْ ريحُ الصَّبَا لرياضها ... إلى الغيث حتى جاد وهو هَوامعُ
كَساكِ من الأنوار أصفرُ فاقعٌ ... وأبيضُ ناصعُ وأحمر ساطعُ[85]

وتتزاحم هذه الألوان في بعض شعر البحتري كقوله:

مِنْ واضحٍ يَقَقٍ، وأصفرَ فاقعٍ ومضرَّجٍ جَسَدٍ، وأحمرَ قانِ

بيد أننا لا نستطيع الادعاء بأن البحتري متأثر بأبي تمام في تشكيليه اللوني هذا، لأن تزاحم الألوان بصفاتها الحارة مألوف في الذوق العربي، وإلى هذا ذهب الآمدي حين قال: (أفترى البحتري لم يكن ليهتدي إلى أصفر فاقع وأحمر قان لولا بيت أبي تمام[86]).

ويهّمنا هنا إدراك القيمة الموضوعية لمثل هذا التزاحم، فمما لا شك فيه أن اجتماع الألوان الحارة يكشف عن حساسية اللون عند أبي تمام حيث يستخدمه للتعبير عن خصب الأرض وامتلائها في وطنه، كما يكشف عن حالات الألم التي تعتريه بسبب غربته واضطراره للتنقل في أكثر من مكان، إذ المعروف أن أبا تمام نشأ في الشام كما ينشأ أبناء الفقراء من أهل عصره، ثم رحل إلى مصر حيث عمل في جامع عمرو ابن العاص سقاء، وقد وهبته غربته علما وغمرت قلبه نورا وفتحت عينيه على دنيا جديدة. وأشاعت فيه أملا واسعا ورحل أبو تمام إلى العراق، ثم رحل إلى خراسان. ثم وصل إلى أذربيجان حيث كان صاحبه أبو سعيد الطائي ينتصر في حروبه على بابك الخرمي، وعاد أخيرا إلى سامرا حيث مدح المعتصم في عدد من قصائده وبخاصة القصيدة التي يشير فيها إلى انتصاره على الأفشين ومطلعها:

الحقُ أبلجُ والسيوف عَوَارِ فحذارِ من أسْدِ العرين حذارِ

ثم وصل أخيرا إلى الموصل حيث أسلم روحه عام 231هـ[87]. وقد كثر الحنين في شعر أبي تمام، وكان يكثر من ذكر الغربة والنوى والترحال، كقوله:

وغَرَّبتُ حتى لم أجد ذكر مَشرقٍ وشرَّقتُ حتى قد نسيتُ المغاربا[88]

لذلك لا نستغرب أن يختم أبو تمام لوحته السابقة بما يشعر بالمرارة، وأن ما يبدعه قلمه من تشكيلات لونية للمظاهر الطبيعية إنما هو بكاء حزين على تلك المظاهر، وأسف لانقطاعه عنها وانقطاعها عنه، فهو وإن رسمها بشعره فإنه في الحقيقة يبكيها

في ذلك الشعر، وإن نفسه الشعريَّ المفعم بحب تلك الأماكن، هي نفسهُ التي تذوب حسرة عليها:

ألا إن نفس الشعر ماتت وإن يكن عَداها حِمامُ الموت فهي تُنازعُ

سأبكي القوافي بالقوافي فإنها عليها ـ ولم تظلم بذاك ـ جوازعُ (89)

والسحاب من مظاهر الطبيعة التي افتتن بها أبو تمام، وذكرها في مواضع عديدة من قصائده، وغالبا كان يقرن بين كرم السحاب وكرم الممدوح، وكأنه يريد أن يقرر السخاء والكرم مبدأ يستدل الشاعر عليه بما يجده في الطبيعة. ولا غرو أن يستغل أبو تمام كل العناصر الفنية التي تحقق له مبدأه، فبجانب حركة السحاب كانت التشكيلات اللونية من أبرز تلك العناصر، فها هو ذا يصف السحابة بقوله:

ساريةٌ مُسمِحة القياد مُسْوَدَّةٌ مُبيضَّةُ الأيادي

سَهَادةٌ نوامةٌ بالوادي كثيرةٌ التَعريسِ بالوهادِ (90)

وبالرغم من اعتماد الشاعر على اللونين الأبيض والأسود الممثلين لمبدأ السخاء والكرم، إلا أنه قد مزج اللون بالحركة مما جعل الدلالة الموضوعية لاستخدام اللون اكثر عمقا وثراء. فاسوداد السحابة دليل امتلائها وخصبها، وهي إلى جانب ذلك بيضاء الايادي، ثقيلة الحركة، سمحة القياد يشتد الانتفاع بها، إلى غير ذلك من المعاني التي واءَمَ أبو تمام بينها وبين تشكيله اللوني.

* * *

شخصية أبي تمام بما تنطوي عليه من مواقف إزاء الحياة والأحياء. وبما تتصف به من الكبرياء والزهو من الموضوعات التي أسهمت الألوان في توضيحها وإضاءة جوانبها. ومن يتدبّر شعر أبي تمام يلمح جوانب كثيرة من صفاته وأخلاقه. وأول ما يطالعنا من هذه الجوانب كثرة حديث أبي تمام عن شاعريته ومدى تفوقه في أدبه على منافسيه.

ومن المحقق أن أبا تمام قد وعيَ مكانة شعره، وأدرك الخصائص الفنية التي ينطوي عليها ذلك الشعر، وتشهد له بالتفوق، وكان أبو تمام (يشير إليها في شعره، لا

يكاد يغفل عن إحداها، إشارة المفكر، شأنه في كل شعره، حتى إن ما قاله فيها جدير بأن يكون نظرات ناقد، لا يلقي القول جزافاً) [91]. فهو يشير إلى جدة قصائده، وخلودها على مدى الأيام فيقول:

خُذْها ابنة الفكر المهذَّب في الدجى ... والليل أسودُ حالك الجلبابِ

بكراً تُورثُ في الحياة وتنثني ... في السِّلم وهي كثيرة الأسلابِ

ويَزيدها مَرُّ الليالي جِدَّةً ... وتقادُمُ الأيام حُسنَ شبابِ [92]

واضح أن أبا تمام قد استغل اللون الأسود في الدلالة على تجويد شعره وتثقيفه. بيد أنه خلع اللون الأسود على الزمان، فجعل الليل الذي تعد القصيدة فيه طويلا شديد السواد، كأنه شخص لبس جلبابا حالكا. وبالرغم من الدلالة الذهنية المجردة لاستخدام اللون على هذا النحو، إلا أنه يظل لمثل هذا الاستخدام دلالاته النفسية المرتبطة بطول معاناة الشاعر وتأزمه في سبيل إعداد القصيدة مما يمنح الدلالة الموضوعية لاستخدام اللون قيمة كبيرة، ويجعلها أكثر وضوحا.

ولعل تلك المعاناة قد دفعت الشاعر إلى الإغراب في معانيه حينا وإلى عدم إساغتها وتقبلها حينا آخر، ولكن المتدبر في شعر أبي تمام بوعي وصبر يستطيع ـ كما يقول طه حسين ـ (أن يسيغ هذا الشاعر ويجاريه في معانيه، وفي هذه اللغة التي كان يخضعها ولا يخضع لها والتي كانت خادما لأبي تمام دون أن يكون خادما لها، يستطيع أن يفهم أبا تمام وأن يضعه حيث كان ينبغي أن يوضع) [93].

ومشهود لشخصية أبي تمام الشاعرة بالتفوق، وبأنه موضع إكبار من الشعراء أمثال البحتري.

وحسبنا في الإشارة إلى ما كان يتمتع به أبو تمام من إعجاب معاصريه والشهادة له بالشاعرية ما قاله البحتري: (أول أمري في الشعر ونباهتي فيه أني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان يجلس فلا يبقى شاعر إلا قصده وعرض عليه شعره، فلما سمع شعري أقبل علي وترك سائر الناس، فلما تفرقوا قال لي: أنت أشعر من أنشدني) [94].

ويعظم استخدام أبي تمام الألوان في الدلالة على هذه الشخصية المتفوقة، فهو يشكل من اللونين الأبيض والأسود صورة لتنازع الشباب والشيخوخة عليه، فقد اختلط بياض الشعر بسواده، وغزا رأسه المشيب وهو لم يجاوز ستا وعشرين سنة، وفي ذلك يقول:

أبْدَتْ أسى أنْ رأتني مُخْلسِ القُصَبِ ... وآل ما كان مِنْ عُجْبٍ الى عَجَبِ
ست وعشرون تَدعوني فأتْبَعُها ... إلى المشيبِ ولم تَظلم ولم تَحُبِ

يقول التبريزي: تدعوني إلى المشيب ست وعشرون سنة فأجيبها ولم تدعني إلى الشيب في غير وقته فتكون ظالمة لي جائرة علي، فإني قاسيت من الدهر ما لو شبت معه في المهد لم ينكر. والحوب الإثم، ومخلس القصب من قولهم: أخلس رأسه إذا صار فيه بياض وسواد [95].

ويمنح أبو تمام التشكيل اللوني قيمة موضوعية بارزة حين يجعل ذلك التشكيل في إطار أحاديث الحب والغزل، فيمزج بين إحساسه بالشاعرية وبين إحساسه بالمرأة، فيخلق سياقات لغوية ناضجة تشف عن مقدرة أبي تمام الشاعرية، فإذا أضفنا إلى هذا الأداء الشعري الواعي حسن استخدامه الألوان، فإننا سنقف على جانب من معاناة الشاعر المتولدة من سداد رأيه وعظمة أدبه. لقد ظهر مثل هذا المزج في قوله للمحبوبة:

فأصْغري أن شيباً لاح بي حَدَثا ... وأكبري أنني في المهد لم أشبِ
ولا يُؤَرِّقْك إيماضُ القتيرِ به ... فإنَّ ذاك ابتسامُ الرأي والأدبِ
لا تنكري منه تخديداً تجلّلَهُ ... فالسَّيفُ لا يُزْدَرَى إن كان ذا شُطَبِ

يوضح التبريزي هذه المعاناة بقوله: (يقول أبو تمام: لا تعجبي أن شبْتُ حَدَثاً فإن ذلك صغير من الأمور، واستعظمي أنني لم أشب في المهد إذ كانت شدائد الزمن توجب شيب الطفل لا سيما إذا لقي كما لقيت، ولا يمنعك النومَ لمعانُ القتير ـ وهو ابتداء الشيب برأسي فإنه دليل تمام رأيي وأدبي) [96].

وقد استخدم أبو تمام كما هو واضح ـ انعكاس اللونين الأبيض والأسود في بياض الشعر وسواده، وفي تقديرنا أن استخدام انعكاسات الألوان يجعلُ لها دلالاتها القوية التي توضح معاناة الشاعر إزاء المصاعب التي ألمت به. هذا ولقد تأثر البحتري بمعاني أبي تمام التي استخدم التشكيلات اللونية في إبرازها، كما تأثر بمنهجه العقلي في إبراز المعاني، ففي الأبيات السابقة يمدح أبوتمام الشيب ويزين بياضه في عيني صاحبته باستخدام المفارقة الطريفة بين اللونين الأبيض والأسود، وباستخدام أدلة عقلية، برهن فيها على صدق دعواه، فهذا السيف ببريقه ولمعانه لا يقلل من أهميته ومضائه طرائق في متنه، وكذلك التخديد بالشعر الأبيض في الرأس لا يقل من مكانة صاحبه. وقد أخذ هذا المعنى البحتري في مديحه الشيب أيضاً حيث يقول:

بَكَرت تعيرُني نوارُ سَفاهةً ... وَضحَ المفارقِ وابيضاضَ المسحَلِ

ويكمْ أبياضُ الصُّبْح أحسنُ منظراً ... في العينِ من ظلماءِ ليلٍ أليلِ

وهل اسْوِدادُ العلوِ يَكمُلُ حسنهُ ... في الطِّرفِ إلا بابيضاضِ الأسفلِ

والصَّارمُ المصقُولُ أحسنُ حالةً ... يوم الوغى ' من صارمٍ لم يُصقَلِ

والشمس لولا ضَوْؤها ما استحسنت ... والبَدْرُ لولا نُوروهُ لم يُجّمُلِ [97]

وهكذا استخدم البحتري التشكيلات اللونية استخداماً منطقيًا يعد علامة على تأثره بمذهب أبي تمام الذي عرف بهذا الأسلوب الذي أكد من خلاله أن (الشعر لا يخاطب الشعور فقط،بل هو يخاطب العقل قبل كل شيء، وهو لذلك قد يعدل في أدوات التصنيع التي يستخدمها غيره، وهو تعديل يرضينا ويرضي عقولنا) [98].

وتظهر دلالة اللونين الأسود والأبيض. حين يعبر بهما عن ظلام حاله في صغر سنه. ومن خلال هذه الدلالة يؤكد أبو تمام جوانب قدرته العقلية، وما يتميز به من حضور ذهني، بجانب أدبه الجم. وذلك في قوله:

أحاولْت إرشادي، فَعَقليَ مرشدي ... أم استمتِ تأديبي، فدهري مُؤَدِّبي

هما أظْلما حَاليَّ ثمَّتَ جليا ... ظَلاميهما عن وجه أمردَ أشْيبِ

ومعنى ذلك كما يقول التبريزي: أن يكون قد شاب في حال المردة لعظم ما لاقاه من الشدائد، أو أنه فتي في السن وهو في العقل والأدب كأنه أشيب [99].

لقد أبان أبو تمام من خلال التشكيل اللوني للأبيض والأسود عن جانب من مواقفه الفكرية وصفاته الشخصية، وأعلن رأيه في بعض ظواهر الحياة. فهو يرى مثلا أن التقرب بالمديح من لئام الناس نتائجه سيئة، أقلها اسوداد الوجه وخيبة الأمل. فهو إذن يستخدم اللون الأسود دليلا على ذلك في مثل قوله:

ما زلتُ أعلمُ أن بحرك ملحةٌ وازددْتُ لما صرتُ نَصْبَ الساحل

وكذاكَ منْ قَصَد اللئام بعاجلٍ في المدح سُوِّدَ وجهُه في الآجلِ [100]

ويمزج أبو تمام بين الأبيض والأسود في سياق شعري يؤكد من خلاله موقفه من الاغتراب في سبيل العيش، وبالرغم من نبل الهدف الذي أشار إليه ببياض الوجه، إلا أن الاغتراب في البيد والبلدان يلحق الإنسان الهم الذي أشار إليه بسواد الوجه. وهنا تبرز أهمية اجتماع اللونين في تحديد مثل هذا الموقف، فهو يقول:

ما ابْيض وجه المرء في طلب العلا حتى يُسوَّدَ وجهُه في البيد

وصدقت إن الرزق يطلب أهله لكنْ بحيلة متعب مكدود [101]

ويستخدم أبو تمام اللون الأسود ليعلن موقفه من عامة الناس أيضا، فالسواد الأعظم مبعث الظن السيئ، ونظرة سريعة في الناس تجعلك تشعر بحقيقة ما يقول:

إن شئتَ أن يَسْودَّ ظنُّك كلُّه فأجلهُ في هذا السَّوادِ الأعظمِ [102]

ويؤكد أبو تمام في أحيان كثيرة على القياس العقلي من خلال التشكيلات اللونية، ويحرص على أن يعكس هذا القياس الجانب الجمالي في معانيه بحيث تبدو في صورتها المتخيلة ففي قوله:

لو لم تُصادفْ شياتُ البُهم أكثرَ ما في الخيل، لم تُحمدِ الأوضاحُ والغُرَرُ

نلمح تمثيل المعنى من خلال اتباع منهج المتكلمين في التدليل والبرهنة والقياس، يقول التبريزي في شرح هذا البيت: لو لم يكن أكثر الخيل بهما على لون واحد، لم تحمد الغر المحجلة، وكذلك إنما حمد الفضلاء لأن أكثر الناس جهال [103].

وعلى الرغم من وضوح هذا المنهج في شعر أبي تمام، إلا أن هذا القياس يظل كما قال عنه عبدالقاهر الجرجاني (قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام) [104]. ومهما يكن من أمر فإن اختيار أبي تمام اللونين الأبيض والأسود، في توضيح موقفه من الحياة يدل على وعي الشاعر بدلالة اللون وإمكاناته في توضيح المعاني والأفكار.

ثانيا: الدلالات الفنية

أول ما يجد الناظر في التشكيل اللوني في ديوان أبي تمام كثرة استخدام الشاعر اللونين الأبيض والأسود. وقد استخدمهما الشاعر في كثير من المعاني المرتبطة بالمديح والغزل، وفي بيان جوانب من شخصية الشاعر وغير ذلك مما هو واضح في الدلالات الموضوعية.

ولعل مما يلفت النظر في هذا الاستخدام دلالة هذين اللونين الرمزية، والتي بها يتعدى اللونُ المعنى القريب المنبعث من البياض أو السواد إلى معان أكثر عمقا وشمولا. ولكي نتبين مثل هذه الدلالة الرمزية نقرأ بيتين من مطلع قصيدته الشهيرة (فتح عمورية) حيث استخدم اللونين الأبيض والأسود على نحو بارز وذلك في قوله:

بيضُ الصفائح لاسود الصحائف ... في متونهنَّ جلاءُ الشك والرِّيَب

والعلمُ في شُهب الأرماح لامعةً ... بين الخميسين لا في السبعة الشُّهُبِ

واضح أنه استخدم اللون الأبيض صفة للسيوف اللامعة، واللون الأسود صفة مميزة لكتب المنجمين، ثم استخدم انعكاس اللون الأبيض كصفة مميزة للرماح حيث جعلها رماحا شهبا، وأشار أيضاً إلى الكواكب الشهب. وهي سبعة كواكب معروفة بالدراري، ولا يغيب أن من المعاني المعروفة للشيء الاشهب هو البياض والسطوع يقال: أشهب لبياض السلاح أو لمكان الغبار، والشهاب شعلة نار ساطعة [105].

والملاحظ أن استخدام الشاعر الألوان كان منبعثا من إحساس جمالي بقيمة اللون ودلالته، وهذا الإحساس كما يرى أساتذة الفن التشكيلي (معتمد على ذاتية الفنان الذي بقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل، ويخضعها لإرادته

الواعية واللاواعية، لتخرج محملة بالقالب الذي يرتضيه الفنان، ويعبر به عن مشاعره)[106].

والسؤال الملح هو: هل كان أبو تمام مدركا حقا قيمة اللون ودلالاته؟ وهل أخضع استخدامه اللونين الأبيض والأسود لإرادته الواعية أو اللاواعية كما يقول أهل الفن والرسم؟ للإجابة عن هذا التساؤل نتدبر استخدام الشاعر اللون الأبيض في وصف السيوف وانعكاسات اللون الأبيض في وصف الرماح، والشهب السبعة، ثم نتدبر وصف الصحف وكتب المنجمين بأنها صحائف سود.

إننا سوف نلاحظ عدة دلالات رمزية من خلال هذا الاستخدام، منها أن استخدام صفة البياض للسيوف دون سائر صفات السيف، يعكس المفهوم الحقيقي للحرب، والاستعداد استعداداً شديداً تتجمع فيه أقوى الأسلحة وأمضاها، وبدون ذلك لا يتحقق النصر للأمة في أي عصر من عصورها. وأبو تمام حين استخدم صفة البياض للسيوف البتارة القاطعة العريضة كان يرسم المعركة في إطارها الواقعي، ويجسم الموقعة كما شهدها التاريخ دون مبالغات،فكأن أبا تمام يلقي على المسلمين موعظة بالغة ودرسا في الاستعداد الحقيقي للمعارك من خلال الإشارة إلى استعداد المعتصم لموقعة عمورية، ذلك الاستعداد الذي وصفه ابن الاثير بقوله: (إن المعتصم حين سار إلى عمورية قد تجهز جهازا لم يتجهزه خليفة قبله قط من السلاح والعدد، والاله، وحياض الأدم والروايا والقرب، وكان المعتصم أمر أن يطمَّ خندق عمورية بجلود الغنم المملوءة تراباً، فطمّوه، وعمل دبابات كباراً تسع كل دبابة عشرة رجال ليدحرجوها على الجلود إلى السور، وعملوا سلاليم ومنجنيقات.. فأمدهم المعتصم بالمنجنيقات التي حول السور، فجمع بعضها إلى بعض حول القلعة، وأمر أن يُرمى ذلك الموضع) [107]. ثم أن استخدامه انعكاسات اللون الأبيض في الرماح الشهب والكواكب الشهب أيضاً يرمز إلى قضية مهمة من قضايا العصر ألا وهي قضية التنجيم وعلم الفلك، وقد شاع هذا العلم بين الروم والعرب على السواء، وقد وصل إلى حد الأوهام والافتراءات من الجانب الرومي، بل وصل إلى شيء من الهرطقات والبدع، ويتضح ذلك من زعمهم أن بروج السماء التي أولها الحمل وآخرها الحوت على ثلاثة

أقسام، أربعة منقلبة وهي الحمل والسرطان والميزان والجدي، وأربعة ثابتة، وهي الثور والأسد والعقرب والدلو وأربعة ذوات جسدين وهي الجوزاء والسنبلة والقوس والحوت. وكانوا يحكمون في أخبارهم بهذه البروج، إذا ورد عليهم خبر في وقت الطالع فيه برج ثابت حققوه، وإن كان الطالع برجا منقلبا لم يحققوه [108].

والسيوف البيضاء مغايرة بطبيعة الحال للكتب السوداء، وقد ألح أبو تمام على هذا المعنى كما يقول المرزوقي (لأن المنجمين كانوا حكموا بأن عمورية لا تفتح تلك السنة، فقصدها المعتصم وخالفهم، فأظفره الله بها) [109].

إن استخدام اللون على هذا النحو الذي يرمز فيه الشاعر إلى قضية كبرى من قضايا العصر تجعلنا نؤكد وعي الشاعر استخدام اللون وانعكاساته على هذا النحو الهادف. بجانب وعيه علم الفلك ودرايته بأقوال المنجمين، ويتضح ذلك من حسن استخدامه لكلمة الشهب للرماح دون غيرها من مسميات الرمح (فهو يقول شهب الأرماح بدلا من الأسنة، لأن الحديث يدور عن الشهب، ولأنه يريد أن يرسم صورة مركبة فيها الضوء والحركة، ومن خلفها حديث الناس) [110].

أما الدلالة الرمزية التي نرصدها من استخدام اللون الأسود للصحف فأقلها أنها توحي بالحرب الواهمة الكاذبة التي يدعي أصحابها النصر كذباً وزوراً، وهي الحرب التي لفقها البيزنطيون وأقاموا دعائمها على التخرص والادعاء، وهي الحرب التي يلفقها المزورون في كل عصر ومصر. إن مثل هذه الحروب سوداء في بدايتها، وسوداء في نتائجها. وإننا نعتقد بأن أبا تمام كأن يعي مثل هذه الدلالة الرمزية حين استخدم اللون الأسود، وأن هذا التشكيل الواعي للصورة الشعرية التي كانت الألوان أحد عناصره الأساسية يؤكد ما ذهب إليه النقد من أن الوصف العباسي يعنى بتحديد الحدود المعنوية للأشياء، والرمز الذي تشير إليه أو المعنى الذي يمكن أن يكتشفه الإنسان وراءها)[111]، وكان هذا اللون ماثلا في لا وعيه، نابعا من الإحساس البالغ بكذب المنجمين وكتبهم، ولا يغيب عن الأذهان الدلالة الحقيقية لسواد الصحف والتي هي ماثلة في وعي الشاعر، فلماذا وصف الصحائف بالسواد؟ هل كانت كتب المنجمين من الجلد الأسود؟ هل كانت كتب المنجمين قد أعطت الانطباع هذا للشاعر،

لأن رصد النجوم يكون ليلا؟ أم أن كتب المنجمين قد كانت مُجَدْولة (بضم الميم وفتح الجيم وسكون الدال) بمربعات ورسوم بيانية، وكانت تستغني بالصور للحوت عن اسم الحوت وبالدلو عن اسم الدلو وبالعقرب عن اسم العقرب؟ إن هذه القرائن لتكثف الاحساس بالمعنى [112]. ويزداد إحساس الشاعر باللونين الأبيض والأسود في دلالاتهما الرمزية وهو يرسم صورة للمعركة وما دار فيها، ففي قوله:

غادرْتَ فيها بهيم الليل وهو ضُحىً ... يَشُلُّهُ وَسْطها صبحٌ من اللَّهَبِ
حتى كأن جلابيب الدجى رغبتْ ... عن لونها وكأن الشمس لم تَغِبِ
ضَوْءٌ من النار والظَّلْماءُ عاكفةٌ ... وظُلْمَةٌ من دخانٍ في ضحى شحبِ
فالشمسُ طالعةٌ مِنْ ذا وقد أفلتْ ... والشمسُ واجبةٌ مِنْ ذا ولم تَجِبِ [113]

نجد أبا تمام فنانا تشكيليا ماهرا حين يستخدم انعكاس اللون الأبيض على الشمس، الضحى، اللهب، وانعكاس اللون الأسود على الظلماء، الظلمة، الدجى، الدخان، كما نجده يفرق بين اللون والضوء (الذي يعرف بالنور في مغزاه الفني) [114].

ومن يتصفح شعر أبي تمام يجد إحساسه بالنور كبيرا وهو ذو دلالة رمزية، (فهو الإسلام والهداية والخلاص والطهر وكل المعاني الخالدة التي تشير إلى سلاح الروح الإنسانية وأمنها.. والنور يرمز غالبا إلى الهدى أو السلام الروحي المتعلق به) [115]. ويظهر حسن استخدام الشاعر للنور من خلال توزيعاته المتنوعة بين الضحى واللهب، وضوء النهار، والشمس التي لم تغب. مما قد يجسم المعركة وتفاصيلها تجسيماً فنيًا متوازناً، وفق ما تريده نظريات الفن التي ترى أنه (لا مانع أن يأتي الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد، وحينئذ يسري الضوء في الأماكن التي تساعد على ابراز (الدراما) التي يريد التعبير عنها) [116].

ويلفت النظر هذا التشكيل الجمالي للألوان تكرار ظاهرة القياس والتعليل واستنتاج الأفكار التي ألمحنا إليها من قبل، تلك الظاهرة التي كانت صنو النزعة الفلسفية، والتي دفعت أبا تمام ـ في أغلب الأحيان ـ إلى الافتراضات واكتشاف الاحتمالات الممكنة، وهذه الظاهرة هي وليدة الثقافة التي أوغلت في التعقيد والمنطق

في عصر أبي تمام. ففي الأبيات السابقة يعلل الشاعر ظاهرة اجتماع الليل والنهار، وسطوع الشمس وسط جلابيب الدجى مستخدما اللونين الأبيض والأسود ودلالتهما. فأخذ يجادل ويناقش في تأكيد هذه الظاهرة، حتى تم له ما أراد في البيت الأخير حين رأى أن الشمس طالعة حيث يجب أن تغيب، وغائبة حيث يجب أن تطلع. ولقد كان للبديع أثر واضح في التأكيد على هذه القضية، فاستخدم المقابلة التي يقوم معناها على التناقض والتأليف بين المختلف، أو كما يقول علماء البلاغة (على تنافر الأضداد). ولا شك أن مثل هذا التشكيل يثري الصورة لأنه ينفذ من الأشكال الخارجية إلى بواطنها، أو كما يقول الفلاسفة (من الظواهر إلى العلل). (وأبو تمام بتناوله الفلسفة والمنطق في الشعر على هذا النحو، أزال الحواجز التي كان تَفصلُ بين الشعر والفلسفة، ولم يعد هناك ما يمنع التزاوج والاتصال الشديد بين التفكيرَ الفني والتفكير الفلسفي والثقافي)[117]. وقد كانت هذه الأبيات موضع إعجاب النقاد المعاصرين، لأن أبا تمام (استطاع أن يرسم صورتها في براعة الفنان، وحذق الرسام، وبلاغة الشاعر، ورهافة حس الأديب)[118].

ولكي تتضح لنا توزيعات الضوء عند أبي تمام وتأثيره البالغ نتوقف عند قوله في وصف الربيع عند هذين البيتين الشائعين:

يا صاحبيَّ تَقصَّيا نَظريْكُما تَرَيا وجوه الأرض كيف تصوَّرُ

تَرَيا نهاراً مُشمساً قد شابه زهرُ الرُّبا فكأنما هو مقمرُ[119]

يقول التبريزي: أي خالط بياض الزهر والأنوار بياض النهار، وغلب ضوء الشمس فيه، فكأنما مقمر لا مشمس. ولنا أن نتصور كيف يكون النهارُ المشمس كالمقمر، وكيف يتحول ضوء الشمس إلى ما يشبه ضوء القمر؟ ذلك ممكن في الرسم التشكيلي الذي يوزع الفنان فيه اللون والضوء توزيعا متناغما، هو ممكن في الطبيعة أيضا، فلنا أن نتصور أشعة الشمس الساقطة على مساحات من الورود البيضاء والصفراء والخضراء، فإن مما لا شك فيه أن هذه الورود تمتص جزءاً كبيراً من أشعة الشمس فتخفف من سطوعها وتحولها إلى ضوء بارد اشبه بضوء القمر. وهذا ما أدركه أبو تمام وأحسه بإحساس الفنان والشاعر المرهف، وصوَّره في هذين البيتين تصويراً

شعرياً صحيحاً. وهل يغيب عن ذهن أبي تمام وعن عينه الشاعرة التقاط مثل هذه الصورة كما هي كائنة في الطبيعة، سنترك الإجابة إلى أبي تمام نفسه، كما رواها الصولي قال: سألت أبا تمام عن هذا البيت، فقال يعني أن الزهر من كثرته وتكاثفه وخضرته التي صارت إلى السواد قد نقصت من ضوء الشمس حتى صارت كضوء القمر) [120]. ويتأكد قولنا عن إحساس أبي تمام بميزات الضوء كأداة للبناء في التشكيل اللوني، وتأثيراته الساحرة على الألوان، وقيمته في توضيح صور الطبيعة، ما نجده في قوله في وصف ضحى يومٍ من أيام الربيع:

فكأنَّه صبْحٌ تبسَّمَ عنْ سَحَرٍ ضئيلٍ في ضُحىً شَحِبِ

يقول التبريزي: (كأنه صبح في ضحى وإن كانا لا يجتمعان، غير أن الضحى شحب للخضرة التي تكسبه شحوبا بسبب وصف أنواره بالبياض والإثارة)[121]. واضح أن الضوء قد أدى مهمة جمالية جعلت الضحى شبيها بساعات الصباح الأولى في حجم إنارته، وذلك لأن الشاعر قد وزع الضوء باتزان على المساحة العريضة من الأنوار والأزهار البيضاء التي امتصت جانبا من الضوء، فخففت من قوة الإضاءة في ساعات الضحى. وهكذا نحس ريشة أبي تمام الفنية وهو يرسم الأنوار مستخدما عنصر الضوء بالطريقة ذاتها التي يستخدمها الفنانون التشكيليون. ونجد مثل هذا التشكيل الرائع في قوله المديح:

مَتعتَ كما متعَ الضُّحى في عارضٍ داجٍ، كأنَّ الصبحَ فيهِ مَغربُ

يقول المرزوقي (يريد أنه تضيء غرته إضاءة الضحى عقب السحابة المظلمة، أو عند إلباس سحاب شديد السواد، يكون إسفار الصبح من شدة إظلامه كأنه مغرب، أي وقت غروب الشمس وجنوح الليل) [122].

ويبدو أن الإحساس بقيمة الضوء وتأثيره في التشكيلات اللونية ماثل في وجدان الشعراء الكبار وفي أحاسيسهم، فالمتنبي مثلا كان يدرك قيمة هذا التشكيل في توضيح معاني المديح وتقريبها، ففي مديحه قبيلة مرة بن عوف يستخدم اللونين الأبيض والأسود في الإشارة إلى كرم القبيلة وشجاعتها فليلهم مضاء بنار الأضياف، ونهارهم محجوب بغبار المعارك، يقول:

لَيْلُها صُبْحها من النّار والإصْـ ـباحُ لَيْلٌ من الدُّخان تَمَامُ

يقول العكبري: يوقدون النار بالليل للقرى، فالليل كله صبح لزوال الظلام، والإصباح ليل لأنهم يغيرون في النهار ويحاربون، فيزول نور النهار بالغبار [123].

والشاعر ذو الرمة أحس هو الآخر بقيمة التأثيرات الضوئية في التعبير عن جمال الأشياء، وبالتأكيد أن هذا الإحساس فطري في نفس الشاعر التي عاشت في الصحراء العربية، وأدركت بعفويتها انعكاس نور الشمس على رمال الصحراء وحيوانها، والأشكال الجميلة التي يؤلفها ذلك الانعكاس، فالظبية التي مرت بالشاعر، وطرب لها حين عَبَرتْ به، وخطرت ثم اختفت وعادت وظهرت، قد اتخذت شكلا جماليا بسبب شعاع الضحى الذي كان يتوضح في متنها، ويتألق عبر هالة من الاحاسيس التي تجسم صورة الظبية الموازية لصورة صاحبته مي، وذلك في قوله:

ذكـرتُك إذْ مـرَّتْ بنا أمُّ شادنٍ أمامَ المطايا، تَشْرَئِبُّ وتَسنحُ

مِنَ المؤلِفاتِ الرّمْلَ، أدْماءُ حُرةٌ شُعَاعُ الضُّحى في مَتْنِها يَتَوضَّحُ [124]

فهذه الظبية أدماء، أي شديدة البياض، ألفت الرمل واستأنست به، ولكن جمالها قد طَفَر بسبب شعاع الضحى المتألق في متنها.

وإذا كان ذو الرمة قد وعى هذه التشكيلات الجميلة بحس بدائي، فإن أبا تمام قد مزج أحاسيسه بثقافته وثقافة عصره، فجاءت تشكيلات محسوبة بحساب الفن المعروف في صنعة أبي تمام الشعرية، لقد برهن أبو تمام ـ من خلال تشكيلاته اللونية التي تتحرى مساقط الضوء والنور على الأشياء ـ ما قاله الفنانون التشكيليون من أن الاجسام الطبيعية كلها مكسوة بجلباب من النور يرقص ويتلألأ لانها تعكس نور الشمس وألوانها، وان اللون المركزي للاشياء الذي نظنه ثابتا إنما هو في الواقع غير ثابت، لأن ألوان ظلاله تتغير بالنسبة لألوان النور [125].

ويلفتنا في استخدام أبي تمام اللونين الأبيض والأسود بخاصة، وسائر الألوان بعامة الحس الديني الذي يمنح ذلك الاستخدام قيمة فنية ملموسة الأثر، ومرد ذلك إلى التأثيرات الإسلامية الواضحة في شعر أبي تمام باعتبارها أحد مصادر الفكر في شعره،

ويقف القرآن الكريم بقصصه وآياته وألفاظه وعباراته، وباستخداماته اللونية البارعة في مقدمة تلك المصادر في شعر أبي تمام (إذ كانت آيات القرآن الكريم مصدراً طيباً أمام الشاعر لإثراء شعره من خلال التعرض لمعانيها أو الاستعانة بها في تأكيد معانيه، وكذا في صياغة صوره ورسم لوحاته الفنية) [126]. ويهمنا هنا أن نتبين أثر القرآن الكريم في التشكيل اللوني عند أبي تمام.

أول ملامح ذلك الأثر نجده في استخدام الشاعر الألوان في ضوء ما قرره القرآن الكريم في أغلب الأحيان، فالشاعر يستخدم كلا اللونين الأبيض والأسود للدلالة على الوجوه البيضاء الكريمة والوجوه السوداء الحاقدة وهي دلالة رمزية في أكثر الأحيان. ففي مديحه لأبي المغيث موسى بن ابراهيم الرافعي يؤكد أبو تمام على بياض وجه الممدوح حين يشوب السواد وجوه أعدائه فيقول:

أمْتعتَ سيفَك من يَدَيْك بضربة ... لا تُمتعُ الأرواحَ بالأجساد

من أبيضٍ لبياضِ وجهك ضامنٌ ... حينَ الوجوهُ مشوبةٌ بسوادِ [127]

غني عن القول إن القرآن الكريم قد استخدم اللونين الأبيض والأسود للدلالة على الوجوه البيض المؤمنة الكريمة والوجوه السود الكافرة في مواضع عديدة نذكر منها قوله تعالى: «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه، فأما الذين أسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون» [128].

والواضح أن القرآن الكريم قد استخدم اللونين بدلالتهما الحقيقية على البياض والسواد اللذين يعلوان الوجوه، وبدلالاتهما الرمزية على النور والضياء أو الظلمة والباطل. يقول الزمخشري: (البياض من النور والسواد من الظلمة، فمن كان من أهل نور الحق وسم ببياض اللون وإسفاره وإشراقه، وابيضت صحيفته وأشرقت وسعى النور بين يديه ويمينه، ومن كان من أهل ظلمة الباطل وسم بسواد اللون وكسوفه وكمده واسودت صحيفته واظلمت، وأحاطت به الظلمة من كل جانب) [129]. والبياض صفة من صفات المرأة الجميلة التي رمز القرآن الكريم لبياضها بلون البيض المكنون وذلك في قوله تعالى: «وعندهم قاصرات الطرف، كأنهن بيض مكنون» [130].

يقول ابن كثير: (وقوله جل جلاله «كأنهن بيض مكنون» وصفهن بترافة الأبدان وبأحسن الألوان، قال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس رضي الله عنهما (كأنهن بيض مكنون) يقول: اللؤلؤ المكنون) [131]. ويتضح التركيز اللوني في وصف الحور العين بالبيض. ولاشك في تأثر أبي تمام بهذا الوصف في اكثر من موضع في ديوانه، نذكر منها قوله:

بيضٌ تدور عيونُهنَّ إلى الصِّبَا كأنهنَّ بها بُدِرْن كُئوسا [132]

وقوله:

بَيضاءُ كان لها مِنْ غيرنا حَرَمٌ فلم نَكُنْ نستحِلُّ الصيدَ في الحَرَمِ

يقول الصولي (صارت كالظبية في الحرم، لا يحل صيدها، لانها متحرمة لسوانا، ولا نستحلها بمهر أو ملك) [133]. وتتنوع مستويات التأثر بالقرآن الكريم في التشكيل اللوني عند أبي تمام، فهو يفيد من الألفاظ التي ترتكز على اللون في إيضاح معانيها ودلالاتها، كإفادته من ثياب اهل الجنة المصنوعة من السندس الأخضر، والتي ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى: «أولئك لهم جنات عدن تجري من تحتهم الأنهار، يُحَلَّون فيها من أساور من ذهب، ويلبسون ثياباً من سندس واستبرق، متكئين فيها على الأرائك، نعم الثواب وحسنت مرتفقا» [134].

وفي قوله تعالى: «عليهم ثياب سندس خضر واستبرق، وحُلُّوا أساور من فضة، وسقاهم ربهم شراباً طهوراً» [135]. وبالرغم من التفات المفسرين إلى ماهية الثياب وأن السندس ما رقَّ من الديباج، والاستبرق ما غلظ منه، إلا اننا لا نستطيع أن نستبعد الدلالة اللونية لهذه الثياب، فاللون الأخضر المصبوغة به ـ كما يرى علماء الألوان ـ (رمز الهدوء والسلام والسكينة الباطنية، ورمز الحياة النابضة في الكيان،بل هو مصدر تلك الحياة... ويرمز إلى الفصل بين الخير والشر والتكيف في المجتمع.. ويعني أيضاً غنى النفس والراحة الداخلية والعطاء، كما يمثل أيضاً الانسجام والتناغم الداخلي والحياة المنتظمة، والانطلاق المنهجي في درب المعرفة الذاتية) [136]. وتلك بعض الحالات التي تعتري أهل الجنة، والله أعلم.

ومن المحقق إدراك أبي تمام مثل هذه الرموز التي قد يوحيها اللون الأخضر، وقد تمثل أبو تمام الاستخدام القرآني في رثاء محمد بن حميد الطائي حيث يقول:

تَردَّى ثيابَ الموت حُمرا فما أتى لها الليلُ إلا وهي من سندسٍ خُضرُ[137]

ومما يزيد القيمة الفنية للتشكيل اللوني أهمية لجوء أبي تمام إلى الكناية في توضيح معناه، وإدراك الخصوبة الفنية التيَ تولدها الألفاظ في إطار الكناية. وقديما أشار الإمام عبدالقاهر إلى هذه الخصوصية في الكناية حين قال إنها تؤكد (المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير وساطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)[138].

وتنعكس القيمة الفنية الكبرى حين يوظف أبو تمام اللون في الدلالة على معنى خطير وموضوع عظيم من موضوعات شعره. ففي فتح عمورية يستخدم الخضاب وهو الحناء رمزاً له دلالته الفنية، انه يستخدمه علامة مميزة لنواصي المسلمين المختضبة بالحناء، إنه بتعبير آخر يجعل اللون وسيلة بيانية تفصل بين جند المسلمين المخضبين بالحناء وبين جند الروم الملطخين بالدماء. ولا شك أن اللون حين يوحي بمثل هذه الايحاءات البالغة الدلالة إنما يقع موقعه في القصيدة كما يقع موقعه في لوحات الفنانين، مما يقطع الشك بقدرة أبي تمام على تشكيل اللون تشكيلا فنيا له دلالاته وله رموزه، ففي قوله:

كمْ بين حيطانها من فارسٍ بَطلٍ قاني الذوائب من آني دَمٍ سَرِبِ
بسنَّةِ السيفِ والحناءِ من دمِهِ لا سُنَّة الدينِ والإسلامِ مُختَضِبِ

يقول التبريزي: (خضب شعره ـ ويعْني قائد الروم ـ بسُنَّة السيف، أي بما سَنَّه وحكم به، لا بسنة الإسلام، لأن الصحابة والتابعين ـ رضوان الله عليهم ـ كان يرون من السنة أن يخضبوا شعورهم بالحناء.. ويكرهون الخضاب بالسواد، ويؤثرون الحمرة)[139]. إن حساسية أبي تمام للألوان تجعلنا نعتقد أنه لم يكن يحب الألوان لذاتها فحسب، وإنما يشكلها وسيلة فنية للتعبير عن وجدانه وأحاسيسه كما يفعل

الفنانون في عالم اليوم حيث (يصطنعون الألوان والوسائل التي تجعلنا نرى شيئا مما رأوه بتنظيم الكلمات تنظيما موقعا موزونا مما يجعلها ذات نسق تنبض بحياة خاصة بها)[140].

وهكذا فعل أبو تمام حين جعل الحناء بلونه الأحمر ذا دلالة خاصة على انتصار المسلمين، وجعل اللون الأحمر ذاته دلالة خاصة على هزيمة الروم. ويبدو أن تشكيل اللون في البيتين السابقين قد اكتسب أيضاً دلالته الجمالية لأن أبا تمام قد شكله في إطار من حسه الإسلامي الذي يدفعه ـ كشاعر مسلم ـ إلى تشكيل ألوانه بمعانيها الفياضة ورموزها الكبيرة هذا التشكيل المرموق. ولو أجلنا النظر في كثير من التشكيلات اللونية لوجدنا هذا الحس مسيطرا في أغلب الأحيان على الشاعر ونسوق مثالا آخر للزخرفة اللونية التي تتشكل في دائرة الإحساس الديني عند أبي تمام، وهو وصفه مقتل الأفشين أحد قادة المعتصم من الفرس الذين تولوا قمع الفتنة ضد الخرمية سنة 220 هـ، ولكنه أعلن عصيانه ضد الخليفة بالاشتراك مع مازيار أحد الولاة الفرس على طبرستان. ولما تم للمعتصم قمع الفتنة أمسك بالأفشين وحبسه ومنع عنه قوته حتى مات سنة 226 هـ، فصلبه وحرقه[141]. وفي ذلك يقول أبو تمام:

مازال سرُّ الكفر بين ضلوعه ... حتى اصطلى سرَّ الزِّناد الواري

ناراً يساور جسمه من حَرِّها ... لَهبٌ كما عَصْفرتَ شقَّ إزار

طارتْ لها شُعلٌ يهدِّمُ لفحُها ... أرْكانهَ هَدماً بغير غُبارِ[142]

على المستوى الديني تأججت عاطفة الشاعر فدفعته لاستقصاء الحديث عن صلب الأفشين، وأن هذا الصلب كان جزاء وفاقا على خيانته، ثم يشير إلى مجوسيته التي سوغت له عبادة النار في الدنيا، فهو لا يجازى ' إلا بها في الدنيا والآخرة:

صلى لهَا حيّاً وكان وقودها ... مَيْتاً ويَدخُلها مع الفجَّارِ

وكذاكَ أهلُ النار في الدنيا همُ ... يوم القيام جُلُّ أهلِ النَّارِ[143]

ويهمنا إدراك الجمال الفني الخالص للتشكيل اللوني في الأبيات السابقة، فعلى

المستوى الفني لنا أن نتخيل استخدام اللون الأصفر المائل إلى الحمرة في الدلالة على حرق نصف جسد الأفشين، وترك النصف الآخر، وذلك من خلال تقريب المنظر وتشبيهه بإزار عصفر نصفه طولا أو أحد جوانبه طولا.

من الناحية التشكيلية نجد دقة بالغة في استخدام أبي تمام اللون الأحمر المعصفر ـ دون اللون الأحمر الخالص ـ الذي قد يبدو أثرا من آثار الحريق. وتدرج اللون من الأحمر إلى الأصفر في الأبيات ينسجم مع منظور الألوان كما يبدو عند الرسامين، فهم يقررون أن (اللون الأحمر من أشد الألوان قساوة وقسوة، وأن الضوء المباشر في المسطحات ينتقل تدريجيّا من الأحمر إلى الأصفر حتى البنفسجي)[144]. ثمة خصوصية فنية تتراءى في اللوحة التي رسمها أبو تمام للأفشين وهي أنه جعل(الفراغ) الذي لم يلونه مكانا يبعث دلالات فنية أخرى، إذ جعل نصف الجسد ملونا وترك النصف الآخر دون تلوين، أن هذا الفراغ يشكل مساحة أسهمت في بناء المشهد بناءً جمالياً، حيث إن الاهتمام به في المشهد/ أو في اللوحة ـ بلغة الرسامين يمنح العمل طاقة تعبيرية جديدة، لأنه يظهر (وكأنه بعد ثالث ـ بجانب الألوان والأشكال ـ وهي ـ أي هذه الطريقة في التشكيل ـ من المعالم المميزة في تصوير القرن العشرين)[145]. ونقرر أن استخدام الفراغ في تصوير مشهد الصلب كان مقصودا من أبي تمام، وربما أملاه وعيه بأسس الفن والرسم، وهو الشاعر الصناع الحاذق.

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه حرص أبي تمام على إبقاء مساحة في المشهد بيضاء غير ملونة، لا يكدر صفاءها شيء من لهب أو غبار مثلا. ففي قوله:

طارتْ لها شعلاً يهدِّمُ لفحها أركانه هدماً بغير غبار

يظهر تأكيد الشاعر على الفراغ وتكرار صورته في مناطق متعددة من المشهد.

ولاشك في أن استخدام أبي تمام اللون من جهة، وترك مساحات فارغة من جهة ثانية ينسجم مع النظرة العربية للفن، والتي تميل في بعض الأحيان إلى ترك فراغات أو مساحات هندسية متوازنة، وهذه الطريقة أثر من آثار البيئة العربية على الفن، إذ يرى بعض مؤرخي الفن أن منابع الفن العربي عديدة، وشديدة التشابك

والتعقيد، وأن الصحراء العربية التي تشكل نسبتها الصحراوية غير الآهلة خمسة أسداس مساحتها العامة كان له تأثيره في الفن العربي بعامة، والفن الإسلامي على نحو خاص [146]. ويفهم من هذا الكلام أن الصحراء العربية قد حببت الفراغ إلى الفنان العربي، ودفعته لأن يتلمسه في أعماله الفنية.

ومن الظواهر الفنية في التشكيل اللوني عند أبي تمام قدرته على تجميع الألوان بعضها بجانب بعض في لوحات فنية متجانسة ومتوازنة فهو يجمع بين اللون الأحمر واللون الأبيض في مثل قوله:

بيضٌ بَدَرْنَ عيونُهُنَّ إلى الصِّبا فكأنهنَّ بها بُدرْن كؤوسا

وكأنما أهدى شقائقَه إلى وَجَنَاتهنَّ ضُحىً أبو قابوسا [147]

يعلق نجيب البهبيتي على هذه الأبيات بقوله: (وهذا الاقتران بين الضحى وورد الخدود وما هناك من علاقة بين ضوئه وسطوع حمرة الشقائق، وما في تلك المقابلة بين بياضه وصفاء نوره مع حمرة الشقائق، وبين حمرة الخد يحيط بها بياض بشرة بيضاء صافية، مثل من الامثلة، يُري أيَّ جَهد كان أبو تمام يبذله في تكوين الصورة، وإلى أي مدى كان يوفق) [148].

ونحن نضيف ذائقة فنية أخرى للقول السابق وهي ما يعرف في الفن التشكيلي بحسن (التوزيع) بين الألوان، وتدرجها في المشهد تدرجا جماليا على نحو يمنح كل لون بعده الجمالي الخاص به، وبعداً آخر من انسجامه مع غيره. فاللون الأبيض له سحره في الضحى، والعيون، كما أن له سحره حين يقترن بحمرة الخدود المشابهة لحمرة الشقائق، فمثل هذا التوزيع يعطي التشكيل اللوني قيمة جمالية (حيث إن بطش الألوان، والأشكال الكثيرة العارضة التي ترد في هوجة التعبير وتدفقه إنما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع) [149]. ولا نبالغ إذا قلنا إن حسن توزيع الألوان وتجانسها من خلال درجاتها الهادئة، كاستخدام الأحمر المورّد مثلاً كان أحد الأسباب التي دفعت النقاد القدماء والشعراء على الثناء على أبي تمام. يروي الصولي أن عمارة بن عقيل، وهو شاعر فصيح من شعراء بادية البصرة في عصر أبي تمام، قدم بغداد،

فاجتمع الناس إليه وكتبوا شعره، وسمعوا منه، وعرضوا عليه الأشعار، فقال له بعضهم: ها هنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طرا، ويزعم غيرهم ضد ذلك، فقال: أنشدوني له، فأنشدوه:

غَدَتْ تستجيرُ الدمع خوف نَوَى غَد ... وعاد قَتاداً عندها كلُّ مَرْقَد

فأجرى لها الإشفاق دمعاً مُوَرَّداً ... من الدَّم، يجري فوق خَدٍّ مُوَرَّد

هي البدر يُغْنيها تودُّدُ وَجْهِها ... إلى كلِّ مَنْ لاقت وإنْ لم تَوَدَّد

فقال عمارة: لله دره، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه، كَمُل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري[150].

ويتحقق منهج أبي تمام في التوزيع من خلال انعكاسات اللون على الأشياء المحيطة به مما يمنح الصورة مهارة استخدام اللون. فهو يجعل مثلاً حمرة الخمرة في كأسها الزجاجي تنعكس على بياض الكف، فتصبغها كأنما هي مخضبة بالحناء. وهنا تظهر درجات اللون الأحمر في الكأس واليد بشكل متوازن، فهو يقول:

تغشى بَياض يمينِ شاربها ... فتخالها بيمين مُخْتَضِب[151]

وتظهر براعة أداء أبي تمام في استخدام الألوان وتوزيعها من خلال إدراكه معاني الألوان ورموزها وصفاتها. فهو يستخدم اللون الأحمر بما له من صفات ــ حددها علماء الألوان ــ أبرزها أنه (يأتي على درجات من بينها الأحمر الناري)[152]. وتبدو قوة اللون الأحمر النارية، وشدة توهجه إذا وقع تجاه خلفية بيضاء. لقد أدرك أبو تمام ــ الفنان ـ هذه الخصوصية في استخدامه اللون الأحمر، وسماه بأبرز خصائصه وهي الأحمر الناري، وجمعه بانسجام مع اللون الأبيض وذلك في وصفه الخمر حيث يقول:

وكأنَّ بهجتها وبهجةَ كأسها ... نارٌ ونورٌ قُيِّدا بوعاء

أو درَّةٌ بيضاءُ بِكرٌ أطبقَتْ ... حَبَلاً على ياقوتة حمراء[153]

ذكر الآمدي هذا التشكيل بيد أنه استقبح قوله (أطبقت حبلاً) قائلاً: هذا كلام

قبيح مستكره جداً، وأشار إلى أن أبا تمام قد أخذ قوله هذا من قول أبي نواس:

فالخمرُ ياقوتةٌ والكأس لؤلؤة مِنْ كَفّ لؤلؤة ممشوقة القَدِّ[154]

ومن اللون اللافت للنظر أن الشاعر البحتري كان يجمع كثيراً في تشكيلاته اللونية بين اللونين الأحمر والأبيض، فالثغور تتصف بالبياض في حين تتصف الخدود بالحمرة، فهو يقول:

أبياضُ الثغور أم مَرَضُ الأجـ ـفانِ أشكو، أم احْمرارُ الخُدُودِ[155]

ويتكرر هذا المزج في توضيح عطايا ممدوحه التي تسفر للناس:

كَسُفورِ الفتاةِ عن حُرِّ وجهٍ يتكافا ابْيضَاضُه واحمرارُه[156]

وقد يضيف البحتري إلى اللونين الأبيض والأحمر لوناً ثالثاً وهو اللون الأخضر، ولكن تظل تشكيلاته لهذه الألوان تقليدية الطابع، مألوفة وبخاصة في وصف الروض حيث يقول:

كالرَّوْض مُؤْتلقاً بحمرة نَوْرِه وبياضِ زَهْرتِه وخُضْرَةِ عُشْبِه[157]

وتتصف مثل هذه التشكيلات بذوق فني قادر على جمع الألوان المتجانسة في إطار جمالي عرف من قبل عند أبي تمام حين شبه وجنات النساء بشقائق النعمان، فالبحتري قد زاد بأن جعل التشبيه إطاراً فنياً لهذا التشكيل، ولا يمكن أن يُفْهم الجمال في هذا التشبيه دون أن نتحسس اللون فيه، فيقول:

ولا زال مُخْضَرٌّ من الروض يانعٌ عليه بمُحْمَرٍّ من النَّوْرِ حاسدِ

شقائقُ يحْملن النَّدى فكأنه دموعُ التَّصَابي في خدود الخَرائد[158]

ثمة ظاهرة فنية نلمسها بوضوح في التشكيلات اللونية في شعر أبي تمام وهي ظاهرة: الإيقاع والتوافق (والإيقاع هو الترديد المتواصل لنظام معين، والتوافق هو انسجام هذا الترديد في أثناء استمراره واتصاله، والفنان يكشف الإيقاعات الطبيعية في عمله الفني على أساس أن هذا العمل مبني من مجموعة إيقاعات تتضمن: الغوامق

والفواتح، الحركة والسكون، التباين والتوافق [159]. ومن يتدبر التشكيلات اللونية في شعر أبي تمام يجد المقدرة الفنية بارزةً بوضوح في إيقاعات الألوان الغامقة والفاتحة، وفي الحركة التي تنبعث من خلال اللوحات التي يرسمها وبخاصة للمناظر الطبيعية، ففي قصيدته الشائعة التي مدح بها المعتصم، ومطلعها:

رَقَّتْ حواشي الدَّهْر فَهْيَ تَمَرْمَرُ وغدا الثَّرى في حَلْيِهِ يتكسَّرُ

ندرك حساسية أبي تمام للألوان وقدرته على توزيعها توزيعاً إيقاعياً متوافقاً يجعل من مناظر الطبيعة التي رسمها في القصيدة لوحةً فنية متناغمة الأشكال والألوان. فها هو ذا يصف الأرض وقد اكتست حلة من الأزهار الملونة، فيقول:

حتى غَدَتْ وهداتُها ونجادُها فئتَيْنِ في خلَعِ الربيع تَبَخْتَرُ
مُصْفَرَّةً مُحْمَرَّةً فكأنها عُصَبٌ تَيَمَّنُ في الوغا وتَمَضَّرُ
من فاقعٍ غَضِّ النبات كأنه دُرٌّ يُشَقَّقُ قبْلُ ثم يُزَعْفَرُ
أو ساطعٍ في حُمْرة فكأنَّ ما يدنو إليه من الهواء مُعَصْفَرُ
صُنْعُ الذي لولا بدائعُ لطْفِهِ ما عاد أصفرَ بعْدَ إذْ هو أخْضَرُ [160]

يقول المرزوقي (يصف أزاهير الربيع، وإنما قال ذلك لأن أعلام اليمن صفر، ورايات مضر حمر، ولذلك قيل مضر الحمراء) [161]. وقد استخدم المتنبي هذا التعبير في مدح كافور:

عِنْد الهُمَام أبي المسْك الذي غَرِقَتْ في جُوده مضرُ الحمراءُ واليَمَنُ [162]

أول ما نلاحظه على هذه اللوحة الفنية انفعال الشاعر الصادق بمناظر الطبيعة الخلابة، فإننا نلمح في الأبيات ما يشبه النشوة، وهي نشوة خلاقة مكسوة بمسحة دينية جعلت أبا تمام يستشعر عظمة الخالق الذي وهب الطبيعة الجمال والجلال. ولا نبالغ إذا قلنا إن هذه النشوة، وذاك الانفعال قد ساعدا الشاعر على إيجاد الإيقاع اللوني المتناغم، فكأننا أمام موسيقى لونية نسمع نغماتها ونحس ألوانها، إننا حين نتأمل قوله

في أن بعض الأزهار (مصفرة، محمرة) وأن بعضها الآخر (فاقع في صفرة) و(ساطع في حمرة) ندرك هذه الظاهرة الفنية في تلوين أبي تمام، وهي ظاهرة لا تعتمد على الإيقاع وحده بل تعتمد أيضاً على التوافق المتوازن للألوان، فهو يضع الأحمر، والأصفر الفاقع والأصفر البرتقالي، والأخضر في دائرة واحدة تعرف عند علماء اللون (بدائرة الألوان) [163]. وقد رأوا أن اللون الأصفر والبرتقالي المصفر والبرتقالي المحمر، والأحمر، والأحمر القرمزي (ألوان متجاورة في دائرة الألوان، أفتحها الأصفر، وهي تشكل فيما بينها توافقاً ظاهراً لأنها متدرجة في الصفرة التي هي مشتركة فيها كلها)[164]. ويبدو غرام أبي تمام في توافق الألوان وبخاصة الأصفر واضحاً في أكثر من موضع في شعره. وإننا نجد هذه الظاهرة في مثل قوله في وصف الفرس:

وَهو إذا ما أعَرْتَ غُرَّتَهُ عَيْنيك لاحَتْ كأنها بِرْسُ
ضُمِّخَ مِنْ لوْنِهِ فجاء كَأنْ قَدْ كُسِفَتْ في أديمه الشمسُ

وقد أشار التبريزي إلى أن الشمس (توصف بشدة الاصفرار في حال كسوفها)[165]. ونلاحظ رصانة اللون الأصفر في وصف الفرس وهي صفرة يخالطها شيء من البياض، وبراعة أبي تمام في طريقة إخراج اللون الأصفر والتعبير عنه بلون الشمس في حال كسوفها، وإخراج اللون الأبيض والتعبير عنه بالبِرْس الذي هو القطن، يقرِّب منهجه من منهج التعبيرية التي هي (تيار ساهم في صنع وجه الفن في مطلع عصرنا هذا)[166].

ونُشير إلى أن أمرأ القيس قد سبق أبا تمام في تلوين مقدمة فرسه باللون الأصفر الممزوج باللون الأبيض، وذلك في قوله:

كأن دماءَ الهاديات بنحْره عصارةُ حنّاءٍ بشيب مَرَجَّلِ[167]

وقد امتد تأثير أبي تمام في تشكيلاته اللونية إلى من جاء بعده من الشعراء

الفنانين أمثال البحتري، فإذا كان أبو تمام قد لمح صفات الألوان من خلال كسوف الشمس وصفرتها في أديم الفرس، فإن البحتري قد تأثر بذلك حين لمح أيضاً تلك التأثيرات في متن الفرس التي أعدها ممدوحه محمد بن حميد الطوسي للغزو وذلك حيث يقول:

فَأعنْ على غَزْوِ العَدُوِّ بمُنْطَوٍ ... أحشاؤُهُ طَيَّ الكتاب المُدْرَجِ
إمّا بأشقَرَ ساطعٍ أغْشَى الوَغَى ... منه بمثلِ الكوكب المتأجِّجِ
أو أشْهَبٍ يَقَقٍ يُضيء وراءه ... مَتْنٌ كَمَتْنِ اللُّجَّةِ المُتَرَجْرِجِ (168)

إن إحساس الشاعر بقيمة اللون في تشكيلاته هوالذي سوّغ له هذا الوصف الجميل لمتن الفرس، والذي رأيناه من قبل في وصف أبي تمام مما يقطع الشك بأن أبا تمام قد أدرك ـ عن وعي ـ قيمة التوزيعات الوصفية للألوان في إضفاء صفات الجمال على لوحاته، وتبعه في ذلك الشعراء الماهرون أمثال البحتري، وبالرغم من ذلك فإن البحتري لم يبلغ شأو أبي تمام في أغلب الأحيان بالإحساس باللون، وبالقدرة على تشكيله. ولقد أخذ الآمدي على البحتري ضعف عزيمته في تشكيلاته اللونية، ففي وصف البحتري الفرس الذي استوهبه من ممدوحه محمد بن بدر أحس الآمدي عدم قدرة البحتري على توصيل اللون الذي يتصف به الفرس في قوله:

صِبْغةُ الأُفْقِ عِنْدَ آخرِ ليلٍ ... مُنْقَضٍ شَأْنُهُ وأولُ فَجْرِ

قال الآمدي (يصف فرساً أشقر، والحمرة لا تكون بين آخر الليل وأول الفجر، وهو عندي في هذا غالط، لأن أول الفجر الزرقة ثم البياض ثم الحمرة عند بدوّ قرن الشمس، والجيد في مثل هذا المعنى قول أبي تمام يصف فرساً أشقر:

ضُمِّخَ من لونه فجاء كأنْ ... قَدْ كُسِفَتْ في أديمِهِ الشَّمْسُ (169)

ولا شك أن ذوق أبي تمام في تشكيل اللون من خلال صفاته الأصفر الفاقع، والأبيض الناصع، والأحمر القاني، ينسجم مع حركة الألوان في الشعر العربي بخاصة وحركة الألوان في الذوق العربي بعامة، فالمعروف أن العرب عمدت إلى نواصع

الألوان فأكدتها، فقالت أبيض ناصع، وأسود حالك، وأحمر قان، وأصفر فاقع، وأخضر ناضر. وللقرآن الكريم المثل الأعلى في تأكيد جماليات الألوان الناصعة كالأصفر مثلاً في مثل قوله تعالى في بقرة بني إسرائيل: «قالوا ادع لنا ربك يبين لنا ما لونها، قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين» (170).

وكان أبو تمام ملهماً في استخدام الألوان التي تتمتع بنسبة كبيرة من اللمعان والتموج. ونؤكد أيضاً أن كثرة دوران اللون الأصفر في شعر أبي تمام مرده إلى إحساس ذاتي بالقيمة الجمالية للأصفر الفاقع الذي يسر الناظرين، وإلى أنه سيد الألوان في الجمال بحسب التعبير القرآني.

وتظهر براعة أبي تمام في استخدام اللون الأصفر في تشكيلاته اللونية من خلال استدراك النقاد القدماء على التشكيلات اللونية عند غيره من الشعراء المعاصرين له، فهذا أبو هلال العسكري يرى خطأ البحتري في استخدام اللون الأصفر صفةً للدر الذي يصاغ منه العقد، وذلك بحسب ما ورد في قول البحتري في العلة التي أصابت إبراهيم بن المدّبر فاصفر وجهه بسببها، فأراد أن يزيّن صفة الاصفرار بأن جعل الناس يحمدون هذا اللون في الدُّرّ، فقال:

بَدَتْ صُفْرةٌ في لَوْنه إنَّ حَمْدَهُمْ من الدُّرِّ ما اصْفرَّتْ نَواحيه في العِقْدِ

فيعلق أبو هلال على هذا الوصف بقوله: (إنما يوصف الدُّرُّ بشدة البياض، وإذا أريد المبالغة في وصفه وصف بالنصوع، ومن أعيب عيوبه الصفرة، وقالوا كوكب دري لبياضه، وإذا اصفر احتيل في إزالة صفرته ليتضوّأ) (171).

ونضيف أنه قد تدفع القافية البحتري أحياناً إلى استخدام لون مكان آخر، كاستخدامه اللون الأخضر في وصف الليل مكان ما هو معروف عن سواد الليل. لقد وقع ذلك في المقدمة الغزلية للقصيدة التي مدح بها إبراهيم بن المدبر فقال:

وقد سَاعدني أنْ لم يَهِجْ من صبابتي سنا البرقِ في جُنْحٍ من الليل أخْضرِ (172)

والذي يبدو لنا أن شدّة الخضرة هي التي تَشَبَّهُ بالسواد وليس العكس، لأن اللون الأخضر درجته من درجات اللون الأسود، فشدة الخضرة تتحول على أيدي الفنانين التشكيليين إلى اللون الأسود. وعليه جاء قول الحق عز وجل في وصف

الجنان: «ومن دونهما جنتان، فبأي آلاء ربكما تكذبان، مدهامتان» قال ابن عباس رضي الله عنهما: سوداوان من شدة الري من الماء [173].

وقد استخدم المتنبي هذا الوصف في تشكيل سوي حين وصف الطير فوق الأنهار بقوله:

كـأنَّهـا في نهـارها قـمـرٌ حَفّ به من جِنانِها ظُلَمُ

والمعنى كما يقول العكبري: شبه الماء في صفائه وقد أحاط به سواد الجنان وخضرتها بقمر أحاط به ظلم، وشبه شدةالخضرة حولها بالسواد)[174].

ومن اللافت للنظر كثرة استدراك النقاد القدماء على تشكيلات البحتري اللونية، وأنه لم يستخدمها الاستخدام المألوف عند العرب، مما يقطع الشك بتباين قدرة أبي تمام والبحتري في هذا المجال. فالآمدي خطأ البحتري في وضع الصفة المعروفة لكل لون على النحو المعروف في لغة العرب، ففي قوله:

كالرَّوض مؤتلقاً بحمرة نَوْره وبياضِ زَهْرته وخُضْرة عُشْبِه

قال الآمدي: (ولم يَجُز أن يُعْدَلَ بكل جنس عن اسمه المخصوص، فتقول حينئذ: يعجبني من هذا الموضع صُفْرةُ زهره وبياضُ نوره، وحمرة شقائقه، ولا يجوز أن تقول: يعجبني حمرةُ نوره، ولا بياضُ زهره كما قال البحتري، لأن ذلك خطأ في اللغة على ما استعملته العرب) [175].

والمتدبر للتشكيلات اللونية عند الشاعر يجده يبدأ باللون الأصفر في أغلب الأحيان، ثم يمزج إليه سائر الألوان البيضاء والحمراء، نحو ما تجده في مثل قوله في مخاطبة الأرض في الربيع:

كَساك من الأنوار أصفرُ فاقعٌ وأبيض ناصعٍ وأحمرُ ساطعُ [176]

وقد أشار أبوتمام إلى غلبة اللون الأصفر وشيوعه في حياة القوم ــ وذلك في قوله:

كَـثْـرَةُ الـصُّـفْـر يَـمْنَـةً وشـمـالا أضْـعَـفَـتْ في نفـاسـةِ الـعُـقْـيَـانِ[177]

ونظفر في شعر أبي تمام بظاهرة فنية أخرى مرتبطة بظاهرة الإيقاع والترديد ألا وهي (ظاهرة الحركة اللونية) ونفهم منها أن أبا تمام كان يشكل لوحاته الفنية في إطار من الحركة الذهنية التي تعتمد على تداعي الألوان وتكرارها بحيث تبدو اللوحة وكأنها عالم مائج بالحركة، ففي قوله:

نَظَرَتْ فـالْتـفَـتُّ منهـا إلى أحـ ـلى سـوادٍ رأيـتُـهُ في بـيـاضِ[178]

يبدو تأكيد الشاعر على الحركة من خلال تشكيل اللونين الأسود والأبيض ومن خلال استخدامه الفعلين (نظرت، فالتفت). وقد دافع الآمدي عن هذا التشكيل اللوني عند أبي تمام، ونفى أن يكون هذا المعنى مسروقاً من قوله كثير عَزة:

وعَـنْ نجـلاء تَـدْمـع فـي بـيـاضٍ إذا دَمَـعَـتْ وتـنـظـرُ فـي سـواد

فقال: ليس بين المعنيين اتفاق إلا بذكر البياض والسواد، والألفاظ غير محظورة، وأبوتمام إنما قال (فالتفت منها إلا أحلى سواد) يعني حدقتها (في بياض) يعني شحمة عينها وهذا هو الصحيح، وقد قيل: سواد عينها في بياض وجهها، وكُثيِّر أراد أن عينها تدمع في بياض إذا دمعت، يريد خدها، وتنظر في سواد يعني حدقتها، وهذا المعنى غير ذاك[179].

ويواصل الشاعر إحساسه بالحركة ضمن إيقاعات منتظمة تتولد من خلال استغلال الشاعر إمكانات اللغة الشعرية وزخارفها البديعية التي تؤكد الحركة في النفس من مثل المقابلة التي استخدمها أبوتمام في تشكيلته اللونية في وصف جمال المحبوبة حيث يقول:

أين الـتـي كـانـتْ إذا شـاءت جـرى مـن مـقـلـتـيَّ دَمْعٌ يُـعَـصْـفِـرُهُ دَمُ
بـيـضـاءُ تسـري في الظلام فـيكتسي نُوراً، وتَسْرُبُ في الضياء فَيُظْلِمُ[180]

ويعلق المرزوقي على هذا الوصف الذي جعله أبوتمام للنساء بقوله (فإنه إن كان ليلاً أضاءته لإشراق ألوانهن حتى يصير الليل يدّعي رتبة النهار، وإن كان نهاراً يُكسبّنه بسواد شعورهن ظلمة) [181].

وقد تأثر المتنبي بهذا التشكيل اللوني الرائع وذلك حيث يقول:

بفرعٍ يُعيدُ الليلَ والصبحُ نيّرٌ ووجهٍ يعيد الصبحَ والليل مُظلمُ

والمعنى: أنها قد جمعت فيها الأضداد، فهي تجمع بين الليل والنهار، تريك النهار ليلاً بشعرها، والليل نهاراً بوجهها [182].

لقد واصل أبوتمام تشكيله اللوني بين البياض والسواد والظلام والضياء، ووفر إيقاعاً مناسباً أفرز لنا حركة منتظمة، منحت اللوحة قيمة فنية بارزة، ولقد تأكدت هذه الحركة من خلال استخدام الشاعر التجنيس الرائق في قوله (تسرب، تسري) ومن خلال المقابلات الأخرى التي نلمحها في البيت الثاني، وظاهرة الإيقاع المنظم شائعة في معظم صور أبي تمام الشعرية، وفي تشكيلاته اللونية على نحو خاص. وهي (تعرف بالإيقاع الداخلي للقصيدة، وتعني الترجيع المنتظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات) [183]. ومهما يكن من أمر، فإن الإيقاعات المنظمة المولّدة للحركة في صور أبي تمام وتشكيلاته اللونية ظاهرة تحسب في الرصيد الفني للشاعر، ومهما حاول الناقد تقريب هذه الظاهرة إلى ذهن المتلقي فإن الإحساس بها مرده إلى ذوق متمرس على السحر الحلال الذي يتراءى في صنعة أبي تمام الشعرية الرائعة وتشكيلاته الفنية الحاذقة.

الهوامش والمراجع

(1) أبوتمام، حبيب بن أوس الطائي: **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، الطبعة الرابعة، مصر : دار المعارف، 1964، 1 : 194.

(2) ديوان أبي تمام، 1 : 205.

(3) الآمدي أبوالقاسم، الحسن بن بشر: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: المكتبة العلمية، 1944، ص 109.

(4) ديوان أبي تمام، 2 : 6.
(5) ديوان أبي تمام، 403.
(6) المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن: **شرح مشكلات ديوان أبي تمام**، الطبعة الأولى، تحقيق: د. عبدالله الجربوع، مكة المكرمة: مكتبة التراث، 1986، ص 194.
(7) ديوان أبي تمام، 1 : 417.
(8) ديوان أبي تمام، 2 : 105.
(9) البحتري، أبوعبادة، الوليد بن عبيد: **ديوان البحتري**، الطبعة الثانية، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مصر: دار المعارف، 1973م، 1 : 223 (والعقوة: الساحة والمحلة).
(10) ديوان أبي تمام، 1 : 50.
(11) ديوان أبي تمام، 1 : 53/ 54.
(12) ديوان أبي تمام، 2 : 130.
(13) ديوان أبي تمام، 2 : 24 (والقنا المنآد: المنحني. والمقتصد: المتكسر).
(14) د. عبدالقادر الرباعي: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، إربد ــ الأردن: نشر جامعة اليرموك: 1980، ص 161.
(15) ديوان البحتري، 3: 168.
(16) د. محمد زغلول سلام: **دراسات في الأدب العربي / العصر العباسي**، الاسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ، ص 232.
(17) ديوان أبي تمام، 2 : 208.
(18) ديوان أبي تمام، 3 : 191.
(19) ديوان أبي تمام، 4 : 131.
(20) ديوان أبي تمام، 1 : 40.
(21) **الصورة** الفنية في شعر أبي تمام، ص 259.
(22) ديوان أبي تمام، 1 : 61.
(23) د. نصرت عبدالرحمن: شعر الصراع مع الروم، الطبعة الأولى، عمان: مكتبة الأقصى، 1977م، ص 187.
(24) ديوان أبي تمام، 1 : 61.
(25) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 14.
(26) ديوان أبي تمام، 1 : 88.
(27) ديوان أبي تمام، 3 : 137.
(28) ديوان أبي تمام، 3 : 170.
(29) ديوان أبي تمام، 2 : 29 (الربدة: لون يضرب إلى السواد على لون التراب).
(30) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، (بدون تاريخ)، 2 : 11.
(31) أرشيبالد مكليش: **الشعر** والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، ص 80.

(32) ديوان أبي تمام، 1 : 52.
(33) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 261.
(34) د. محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص 364.
(35) ديوان أبي تمام، 2 : 284.
(36) ديوان أبي تمام، 3 : 56.
(37) ديوان أبي تمام، 4 : 632.
(38) ديوان أبي تمام، 3 : 216.
(39) ديوان البحتري، 2 : 932.
(40) ديوان أبي تمام، 2 : 41.
(41) ديوان أبي تمام، 2 : 41، 42.
(42) ديوان أبي تمام، 2 : 440.
(43) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 230.
(44) د. مصطفى الشكعة: **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، الطبعة السادسة، بيروت: دار العلم للملايين، 1986، ص 674.
(45) ديوان أبي تمام، 1 : 114.
(46) د. شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، الطبعة العاشرة، دار المعارف: ص 239.
(47) ديوان أبي تمام، 1 : 98.
(48) د. محمد بركات أبوعلي: **أبوتمام بين أشعاره وحماسته**، الطبعة الأولى، دمشق: نشر مؤسسة الخافقين، ص 260.
(49) ديوان أبي تمام، 3 : 99.
(50) ديوان أبي تمام، 2: 125.
(51) د. عبدالحميد حسن: **الأصول الفنية للأدب**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1949، ص 14، 15.
(52) ابن منظور، أبوالفضل جمال الدين: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، (الحور: أن يشتد بياض العين وسواد سوادها) 4 : 219 مادة حور.
(53) لسان العرب، 1 : 507 مادة شنب (الشنب: نقط بيض في الأسنان).
(54) ديوان أبي تمام، 1 : 148 (والمختبل الذي يذهب العقل، والذي لا يثبت مكانه).
(55) ديوان أبي تمام، 1 : 94.
(56) ديوان أبي تمام، 1 : 425.
(57) ديوان البحتري، 1 : 499.
(58) (العصفر: معربة، هذا الذي يُصبغ به، منه ريفي ومنه بري وكلاهما نبت بأرض العرب)، لسان العرب 4: 581.
(59) ديوان أبي تمام، 2 : 61.
(60) د. أحمد اللحوفي: **الغزل في العصر الجاهلي**، بيروت: دار العلم للملايين، 1961، ص 142.

(61) د. يوسف حسين بكار: **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، مصر: دار المعارف، ص 185.
(62) النابغة الذبياني: **ديوان النابغة الذبياني**، طبع بيروت: دار صادر، ص 28. (والسيراء: ثوب من حرير فيه خيوط).
(63) ابن عبد ربه الأندلسي: **العقد الفريد**، مصر: طبعة لجنة التأليف والترجمة، 3 : 322.
(64) ديوان أبي تمام، 2 : 141.
(65) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 145.
(66) لسان **العرب** 4 : 581.
(67) د. عبدالله التطاوي: **مصادر الفكر في شعراء أبي تمام**، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1993، ص152.
(68) ديوان البحتري، 3 : 1537.
(69) ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق:أحمد الحوفي وبدوي طبانه، القاهرة: مطبعة نهضة مصر، 1959.
(70) الفن ومذاهبه في الشعر **العربي**، ص 192.
(71) السعودي أبوالحسن علي بن الحسين: **مروج الذهب**، بيروت: دار الأندلس، 1966، 1 : 115.
(72) ديوان أبي تمام، 2 : 432.
(73) ديوان أبي تمام، 4 : 186.
(74) ديوان أبي تمام، 4 : 208.
(75) ديوان أبي تمام، 4 : 191.
(76) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 54.
(77) ديوان أبي تمام، 2 : 184.
(78) ديوان أبي تمام، 4 : 159.
(79) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 53.
(80) ديوان أبي تمام، 2 : 249.
(81) ديوان أبي تمام، 2 : 384.
(82) ديوان أبي تمام، 4 : 554/ 555.
(83) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 51.
(84) ديوان البحتري، 4 : 2197، 2198 (والمرزمان: نجمان من الشعريين، والإفرند: جوهر السيف ووشيه، واستعاره الشاعر لخضرة الأرض، الحوذان نبات من السهل، له زهرة حمراء في أصلها صفرة).
(85) ديوان أبي تمام، 4 : 580/ 581.
(86) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 334.
(87) د. نجيب البهبيتي: **أبوتمام الطائي، حياته وحياة شعره**، الطبعة المغربية، 1982م، ص 63.
(88) ديوان أبي تمام، 1 : 140.
(89) ديوان أبي تمام، 4 : 583.
(90) ديوان أبي تمام، 4 : 512.

AJH
97

(91) أبو تمام، حياته وحياة شعره، ص 240.
(92) ديوان أبي تمام، 1 : 90.
(93) د. طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملايين، 1982م، 2 : 351.
(94) ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، 22 : 6.
(95) ديوان أبي تمام، 1 : 109.
(96) ديوان أبي تمام، 1 : 110.
(97) ديوان البحتري، 3 : 1681.
(98) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 196.
(99) ديوان أبي تمام، 1 : 150، 151.
(100) ديوان أبي تمام، 4 : 414.
(101) ديوان أبي تمام، 4 : 508.
(102) ديوان أبي تمام،3 : 250.
(103) ديوان أبي تمام، 2 : 187.
(104) الجرجاني، عبدالقادر: **أسرار البلاغة**، بيروت: دار المعرفة، 1978، ص 231.
(105) لسان العرب، 1 : 509 مادة شهب.
(106) د. محمود بسيوني: **أسرار الفن التشكيلي**، عالم الكتب، 1980م، ص 19.
(107) ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1965، 6 : 481.
(108) ديوان أبي تمام، 1 : 44، 45.
(109) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 12.
(110) د. عبده بدوي: أبو تمام **وقضية التجديد في الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985م، ص 227.
(111) د. إيليا الحاوي: **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، الطبعة الثالثة، دار الكتاب اللبناني، 1980، ص 154.
(112) د. محمد علي أبو حمدة: **في التذوق الجمالي لقصيدة أبي تمام الطائي في فتح عمورية**، بيروت: دار الجيل، 1984، ص 34.
(113) ديوان أبي تمام، 1 : 53، 54.
(114) أسرار الفن التشكيلي، ص 55.
(115) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 110، 111.
(116) أسرار **الفن** التشكيلي، ص 54.
(117) د. توفيق الفيل: **القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي**، طبعة جامعة الكويت، 1984م، ص 264.
(118) الشعر و**الشعراء** في العصر العباسي، ص 671.
(119) ديوان أبي تمام، 2 : 194.
(120) ديوان أبي تمام، 2 : 194.
(121) ديوان أبي تمام، 4 : 614.
(122) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 60.
(123) المتنبي، أبو الطيب، أحمد بن الحسين: ديوان **أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري**، تحقيق: مصطفى السقا وزملائه، مطبعة البابي الحلبي، 1971م، 4 : 97.
(124) ذو الرمة، أبو الحرث، غيلان بن عقبة: **ديوان ذي الرمة**: تحقيق: عبدالقدوس أبو صالح، دمشق: مطبعة

مجمع اللغة، 2 : 121.

(125) محيي الدين طالو: **الرسم واللون**، دار دمشق للطباعة والنشر، 1961م، ص 173.

(126) مصادر الفكر في شعر أبي تمام، ص 11.

(127) ديوان أبي تمام، 2 : 130.

(128) الآيتان 106/ 107 آل عمران.

(129) الزمخشري، أبوالقاسم جار الله: **الكشاف**، بيروت: دار الباز للتوزيع والنشر ودار المعرفة للطباعة، 1:453.

(130) الآيتان 48/ 49 الصافات.

(131) ابن كثير، عماد الدين أبوالفدا إسماعيل: تفسير ابن كثير، الطبعة الثانية، بيروت: دار القلم، 4 : 9.

(132) ديوان أبي تمام، 2 : 264.

(133) شرح الصولي لديوان أبي تمام، تحقيق: د. خلف نعمان، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1978، 2 : 347.

(134) الآية 31، سورة الكهف.

(135) الآية 21، سورة الإنسان.

(136) ج، ب، م، **علم الألوان نشر أصدقاء المعرفة البيضاء**، بيروت، لبنان: ص 46، 47.

(137) ديوان أبي تمام، 4 : 81.

(138) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، بيروت: نشر دار المعرفة، 1978م، ص 343.

(139) ديوان أبي تمام، ص 1 : 52.

(140) هربرت ريد: **الفن اليوم**، ترجمة: محمد فتحي وجرجس عبده، مصر: دار المعارف، 1968، ص 32.

(141) الطبري، محمد بن جرير: **تاريخ الرسل والملوك** المعروف بتاريخ الطبري، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، 5 : 266.

(142) ديوان أبي تمام، 2 : 203.

(143) ديوان أبي تمام، 2 : 203.

(144) الرسم واللون، ص 33.

(145) أسرار الفن التشكيلي، ص 33.

(146) إتيان سوريو: **الجمالية عبر العصور**، الطبعة الثانية، ترجمة: ميشال عاصي، بيروت وباريس: منشورات عويدات، ص 169.

(147) ديوان أبي تمام، 2 : 264.

(148) أبوتمام، حياته وحياة شعره، ص 226.

(149) أسرار الفن التشكيلي، ص 59.

(150) الصولي، أبوبكر: **أخبار أبي تمام**، تحقيق: محمد عبده عزام وزميليه، بيروت: نشر دار الآفاق الجديدة، 1980م، ص 59 ــ 61.

(151) ديوان أبي تمام، 4 : 616.

(152) علم الألوان، ص 52.

(153) ديوان أبي تمام، 1 : 32.

(154) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 60.

(155) ديوان البحتري 2 : 806.
(156) ديوان البحتري، 2 : 918.
(157) ديوان البحتري، 1 : 165.
(158) ديوان البحتري، 1 : 623.
(159) د. محمود بسيوني: **الفن والتربية**، مصر: دار المعارف، 1984، ص 27.
(160) ديوان أبي تمام، 2 : 195، 196.
(يشير في البيت الثاني إلى أن رايات اليمن صفر، ورايات مضر حمر).
(161) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 28.
(162) ديوان أبي الطيب المتنبي 4 : 238 (ورد في الديوان أن مضر الحمراء هم مُضَر بنُ نزار، وإنما سموا بالحمراء لأن نزاراً لما مات ترك أولاداً أربعة: مضر، ربيعة، إياد، أنمار، فتحاكموا إلى جرهم، فأعطى مضر الذهب وقبة حمراء، فسموا بذلك).
(163) الرسم واللون، ص 164.
(164) الرسم واللون، ص 169.
(165) ديوان أبي تمام، 2 : 228.
(166) جوزيف مولر: **الفن في القرن العشرين**، الطبعة الأولى، ترجمة: مهاة الخوري، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988، ص 83.
(167) الزوزني، أبوعبدالله، الحسين بن أحمد: شرح المعلقات العشر، بيروت: نشر دار مكتبة الحياة، ص 71.
(168) ديوان البحتري، 1 : 403.
(169) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 344، 345.
(170) آية 69، سورة البقرة.
(171) العسكري، أبوهلال: **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، 1952م، ص 127.
(172) ديوان البحتري، 2 : 1062.
(173) تفسير ابن كثير، 4 : 245.
(174) ديوان أبي الطيب المتنبي، 4 : 67.
(175) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 361، 362.
(176) ديوان أبي تمام، 4 : 581.
(177) ديوان أبي تمام، 4 : 435.
(178) ديوان أبي تمام، 2 : 309.
(179) الموازنة، ص 118.
(180) ديوان أبي تمام، 3 : 213.
(181) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 250.
(182) ديوان أبي الطيب المتنبي، 4 : 82.
(183) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 235.

* * *