

الصورة البصرية ودورها في التشكيل الشعري عند العميان

- الأعمى التُّطيلي أنموذجاً -

أ.د / عبد العزيز بومهرة

أ.ة / مليكة حيمر

جامعة 8 ماي 1945 قائمة

- ملخص

يُعدُّ البصر من أهمِّ الحواس التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل شعره، وتحقيق التواصل مع المتلقّي عبر عملية التأثير فيه.

ومن هنا تأتي هذه الدراسة التي يُمثّل عنوانها مفارقة كبيرة بين البصر والعمى، والتشكيل الشعري لتشتغل على الصورة البصرية التي لا بدّ لها أن تكون مرئية، ومشاهدة بالعين المُجرّدة عند واحد من أبرز الشعراء العميان في الأندلس على عهد المرابطين، وهو الشاعر الأعمى التُّطيلي، في محاولة لكشف مؤشرات العبقرية الخاصة التي يتمتع بها هذا الشاعر على الرغم من فقدته لنعمة البصر، وكيف عوّض ذلك عن طريق الإبداع، فرسم صوراً شعرية تفوق صور المبصرين.

ولكن لما كان عامل البصر هو المُشكّل الأوّل للصورة البصرية، فكيف يستطيع الأعمى التُّطيلي أن يُشكّل صوراً شعرية مفعمة بالتداعيات المرئية، ويرسمها رسماً دقيقاً يُجاري فيه الشعراء المُبصرين، وقد يبرزهم؟

- ABSTRACT

The sight is one of the most important senses man has to rely on to forge his poetry and realize the communication with the receiver by influencing him.

Hence arose the study whose title is a big disparity between sight and blindness and even poetic formulation to work on the visual image to be visible an seen to the naked eye by one of the most famous blind poets blind in the Almoravids Andalusia, it is about the poet the Tudelan, and this is an attempt to clarify the specific signs of genius he enjoys while he is devoid of

sight, and how does he compensate for this by his creativity by drawing a poetic image exceeding that of the seeing.

But given that the sight is the first trainer of the visual image, how can the blind Tudelan form poetic images imbued with visual occurrences that he draws with accuracy rivaling and even besting the seeing poets.

- تمهيد

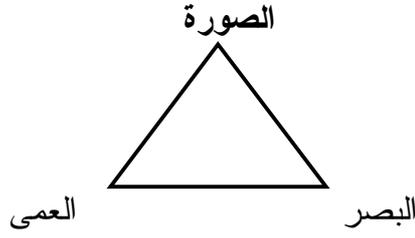
تعتمد الصورة البصرية على حاسة البصر للدخول من خلالها إلى شعور المتلقي وفكره، وتطلق طاقتها الإبداعية ليخلق خيال المتلقي، فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها، وهذا النوع من الصور في غاية الأهمية، فإن أكثر الصور الشعرية شيوعاً هي الصورة المرئية، ومن السهل أن نجد العديد من القصائد التي تعتمد على التأثير على الحواس الأخرى، لكنها تكون مفعمة بالتداعيات المرئية⁽¹⁾.

وتتصدر حاسة البصر حواس الإنسان من حيث الأهمية، إذ تمكن الرائي من إدراك أدق تفاصيل محيطه الخارجي، وما يدور من حوله، فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله، وتعدّ من أكثر الحواس تعاملًا مع الواقع إلى جانب حاسة السمع، وذكر "ابن حزم" في بيان أهمية حاسة البصر عند الإنسان "واعلم أنّ العين تنوب عن الرُّسل، ويُدرَك بها المراد، والحواسُّ الأربعة أبوابٌ إلى القلب، ومنافذٌ نحو النفس، والعينُ أبلغها وأصحُّها دلالةً، وأوعاها عملاً، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق، وتميّز الصفات، وتفهم المحسوسات، وقد قيل: ليس المخبر كالمعاين"⁽²⁾.

كما تعتمد الصورة البصرية على إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها، وأشكالها، وألوانها، وحركاتها، وسكناتها، ثم التأمل المستغرق في إدراك النظر والمماثل وربطها به، وتصويرها بصفات الداخلية وصفاتها الخارجية من خلال رؤية شعرية تستبطن الذات، وتحسن التوسل في التعبير والتصوير⁽³⁾.

- الصورة البصرية ودورها في التشكيل الشعري عند الأعمى التّطيلي

احتلت الصورة البصرية صدارة الاهتمام عند التّطيلي، فمعظم صورهِ اعتمد فيها على التصوير البصري الذي مثّل، عنده، مُفارقة على مستوى التشكيل والبناء؛ لأنّ فقدان الشّاعر للبصر يعني جهله بطبيعة الأشياء الحسيّة التي تدور من حوله، ثمّ يُقدّمها بعد ذلك على طريقة المبصرين، فهذا يدلّ على سعة ثقافته، واحتكاكه بمجموعة من الشعراء⁽⁴⁾ وفي صحبتهم ثقافة له، إذ يستفيد من وصفهم لما يُشاهدون، ومن صورهم وأخيلتهم، وهذا يُساعد المكفوف على تعويض بصره، ومما لاشكّ فيه أنّ هناك عوامل كثيرة تساعد العميان على رسم صور جميلة وتعوّضهم عن نقص حاسة البصر، فلم يكن فَقْدُ البصر لدى بعض الشعراء حائلاً دون إبداعهم، وإدراكهم لمعالم الحياة المرئية، ومظاهر جمالها وقبحها، وربّما يكون الأعمى التّطيلي قد أصيب بالعمى في سنوات صباه الأولى بعد سنّ الخامسة⁽⁵⁾، فمن الطبيعي أن يكون قد عاين الموجودات وخبرها، وأدركها، فأصبحت مخترنة في ذاكرته، يستطيع استحضارها متى استدعى الأمر ذلك؛ لأنّ " تحديد السنّ الذي يحصل فيه العمى هو الذي يقرّر مدى إمكان الالتجاء إلى التصوير البصري، لأنّ الأشخاص الذين يصابون بالعمى في سنّ الخامسة، وقبلها لا يستطيعون الاحتفاظ بالقدرة على تصور تجاربهم وخبراتهم السابقة، أمّا الذين يصابون بعد هذه السنّ فيمكنهم ذلك"⁽⁶⁾. أضف إلى ذلك أنّ " الكفيف يعتمد على وسائل متعدّدة من بينها التلقّي من المبصرين بالاعتماد على الأذن، والرفيق المساعد الذي يكون، في العادة، عيناً مُصاحبة للمكفوف تنقل إليه المرئيات بأشكالها، وألوانها في مادة لغوية مصوّرة، كما يعتمد التّطيلي على ثقافته الواسعة التي تعرض له صوراً لغوية عن كثير من المرئيات التي حالت عاهته دون رؤيتها"⁽⁷⁾. ويمكن أن نمثّل للعلاقة بين الصورة البصرية والعمى بمثلث كالآتي:

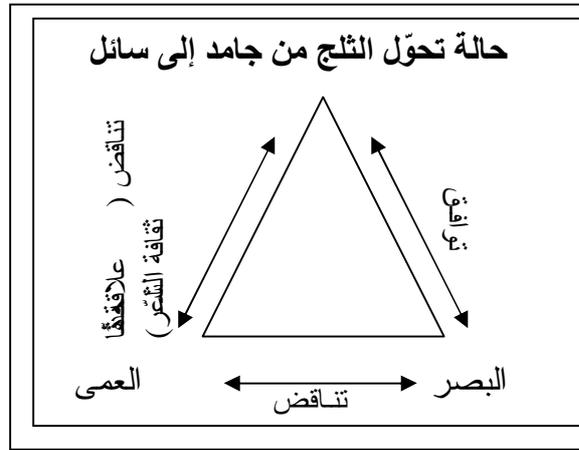


من هنا يمكن القول إنّ طبيعة هذه الصورة سوف تتشكل عبر ثنائية ضديّة هي البصر/ العمى، ممّا يعني أنّ هذا الصراع البصري سينتج صوراً ذات طابع حسّي مادي يمكن أن تتلمسه عين القارئ وهي تتمثّل ردّ فعل لحالة العمى التي يعاني منها الشّاعر، ومثال ذلك قول التّطيلي في وصف حمّام⁽⁸⁾:
(مجزوء البسيط)

وَلَا لِحَمَامِنَا ضَرِيبُ	لَيْسَ عَلَى لَهْوِنَا مَزِيدُ
كَالشَّمْسِ فِي دِيمَةٍ تَصُوبُ	مَاءً وَفِيهِ لَهَيْبُ نَارٍ
كَالتَّلْجِ حِينَ ابْتَدَأَ يَدُوبُ	وَأَبْيَضُ مِنْ تَحْتِهِ رُخَامُ

إنّها لوحة غنية بالإيحاءات اللّونية التي يمكن أن تقوم بها مجموعة الألوان التي يحملها وصف الحمّام، مثل (اللون المائي، واللون الأحمر، واللون الأبيض) رسم الشّاعر من خلالها صورة الحمام بحرارته، وبخاره، ورخامه، وبتشكيلها من مجموع الصور الجزئية، حيث شبّه الرخام بالتلج بجامع البياض في كليهما وهذا الشيء معروف؛ فاللون الأبيض، هنا، جاء للتعبير عن النظافة في هذا المكان مشبّها إيّاه بالتلج في بداية ذوبانه، لكن الغريب في الأمر أنّه أضاف إلى اللون صورة حركية، هي صورة التلج الآخذ بالذوبان حتى يتحوّل إلى ماء، فهذه الصورة مرئية تشير إلى ما يعتري التلج من تصدّع وتفكّك في جزئياته، وظهور ما يشبه الخطوط على سطحه، تلك الخطوط التي يتوفّر وجودها عادة في الرخام، من هنا لا نعتقد صدورها إلّا عن ناظر وباصر مدقّق⁽⁹⁾ وبالتالي يكون مُركّب هذه الصورة البصرية كالآتي:

الثَّلج مُدرك بصري ← اللون الأبيض ← العين (حاسة البصر)
 مُدرك لمسي ← البرود ← الجلد (حاسة اللمس)
 فعل الذوبان الخاص بالثلج ← عملية فيزيائية تتم نتيجة ملامسة
 سطح جامد لسطح ساخن، وبعدها تحدث عملية الذوبان ممّا يجعل من المادة
 المُذابة سائلاً متحركاً ← مُدرك بصري عن طريق حاسة البصر وهي
 العين. والعلاقة القائمة بين هذه الصورة والبصر والعمى يُحددها الشكل
 الآتي:



يبدو أنّ اختلاط الشاعر الأعمى بمن يعيشون معه، ومن حوله من
 المبصرين، وحفظه لأشعار السابقين جعل الصور ترتسم في مخيلته على
 حقيقتها، وتعيها ذاكرته التي أصبحت بمثابة مخزون ثقافي ينهل منه الشاعر
 ويُعينه على التعبير عمّا يريد من معانٍ، وأحاسيس، وهذا ما تحدّده العلاقة
 بين الصورة والعمى كما هي مُوضّحة في الرسم السابق، أضف إلى ذلك ما
 عُرف عن الشاعر الأعمى من رهاقة في الحسّ، وسعة في الخيال، وهي
 نتيجة طبيعية تعويضية لفقد بصره، هذا ما جعل الشاعر الأعمى في بعض
 الأحيان يبدع في نقل الصور، والرسوم، وفي رسم لوحات فنيّة وإخراجها في
 مظهر جديد يصعب على المبصر أن يأتي بمثلها، وهذا ما نجده في وصف

التطيلي لخيّل ممدوحه ضمن صورة بصرية تعجّ بالنشاط والحركة،
يقول⁽¹⁰⁾: (رجز)

والخيلُ تأتي كُلَّ شَيْءٍ مِنْ عَلٍ
بِكُلِّ لَيْثٍ⁽¹¹⁾ فَوْقَ كُلِّ أَجْدَلٍ⁽¹²⁾
فَوْضَى كَأَمْثَالِ الْقَطَا⁽¹³⁾ الْمُنْجَفِلِ⁽¹⁴⁾
عَجَلَى إِلَى الْمُسْتَوْفِرِ⁽¹⁵⁾ الْمُسْتَعْجِلِ
فِي لُجَّةٍ⁽¹⁶⁾ لَا تَدُنُّ بَلَّ لَا تَسَلُّ
مُلْحَمَةٌ تَغْلِي كَغُلِّي الْمَرْجَلِ⁽¹⁷⁾
ضَيْقَةٌ عَنِ الْمُنَى وَالْحَيْلِ
مَشْهُورَةٌ بِالْقَوْلِ لَا بِالْعَمَلِ
وَالرُّعْبُ قَدْ لَفَّ فُلَانًا بِفُلِ
لَا يَتَّاجِرُونَ بِغَيْرِ الْأَمْصُلِ

تقدّم الأبيات مشهدا لخيّل الممدوح المتعطش للقتال، ومحاربة العدو في صورة بصرية تمور بالحركة والنشاط، وذلك من خلال توظيف الشاعر لأفعال، وأسماء دالة في معظمها على الحركة في قوله (تأتي، فوضى، المنجفل، عجلي، المستعجل، لجة، تغلي، الرعب، يتتاجون) فالخيّل تأتي كل شيء من عل، وهذا يدلّ على الحركة، ثمّ يرسم الشاعر صورة لهذه الخيّل فيصوغ تصوّيره في قالب تشبيهي، فيشبهها في حركتها بحركة القطا المنجفل، وبالرغم من أنّ القطا " هو طائر في حجم الحمام يضرب به المثل بالهداية في المجاهل فيقال: أهدى من قطا"⁽¹⁸⁾، فينبغي أن يكون متّزنا وهادئا، إلّا أنّنا نرى هذا المشهد البصري يتحوّل في أثناء عملية التخيّل الشعري التي قام بها الشاعر إلى مشهد آخر تختلف عناصره عن عناصر مشهد القطا الذي نألفه، حيث قدّم الشاعر ضمن هذا المشهد صورة القطا المسرعة في طيرانها حتى غدت حركة سيرها فوضى، فعادل حركتها

بحركة خيل الممدوح هذه، كما شبَّهها، في عنفوانها وقوتها، بأموج البحر القويّة المتلاطمة، ويتجاوز التصوير الحسيّ البصري إلى التصوير النفسي الداخلي، فيصوّر العالم الداخلي لهذه الخيل، فقلوبها تغلي، وتفور غضبا على العدوّ كما يغلي القدر على النار، وفي المقابل يبرز الأثر الذي خلّفته خيل الممدوح في نفوس الأعداء وما انتابهم من رعب وخوف جعلهم يستتجدون بالسيوف، ويطلبون الاستغاثة، فكما نرى أنّ عناصر الصورة كلّها حسية تعجّ بالحركة التي تُغني الصورة البصرية وتمدّ النصّ بالحيوية والإثارة والتوهّج، فمشهد الخيل في حركتها وقوتها دليل واضح على قوة الممدوح وشجاعته في مواجهة العدوّ، وذلك بجمعه بين السلاح المادي (الخيل) والسلاح المعنوي (الرعب).

قامت الصورة على أساس بصري حركي في مجملها، ممّا يدلّ على براعة الشّاعر، وصفاء فطرته الشعرية، فجاء عنصر الحركة في الصورة متناسبا مع ضوضاء الحرب، وصليل السيوف، وجلبة الخيل.

ترجع أهمية الصورة البصرية في الشّعر إلى أهمية حاسة البصر نفسها، حيث يسخرها الفنّان في التصوير وتملّي مشاهد الكون، ومسارح الحياة، ولا يمتري أحد في أنّ الشّعر لن يستغني عن الصورة البصرية حتى عند الأكفّاء الذين حرّموا هذه الحاسة، أو لم يولدوا بين المبصرين ويسمعوا لغتهم، ويتأثروا بمفاهيمهم؟ فالشّاعر الكفيف، إذن، يخاطب النّاس بلغتهم، ويؤدّي ما أخذه عنهم.

يمزج التّطيلي بين مقدرته على التصوير، وتبصره بالمرئيات، وبين ثقافته الأدبية، فيعوّض بذلك عن نقص سببه العمى، ويحاول التفوّق على المبصرين، لذلك نجده يرسم صورته بدقّة، ويذكر أدقّ التفاصيل في لوحة جميلة، على شاكلة قوله في إحدى موشحاته: (19)

إِنْ جِيتَ أَرْضَ سَلَا وَا فَآكَ بِالْمَكَارِمِ فِتْيَانُ

هُمُ سَطُورُ الْعُلَا وَيُوسُفُ بْنُ الْقَاسِمِ عُنَاوُ

نلاحظ، هنا، أن الشاعر مزج بين البصر وثقافته في رسم الصورة، فهو يرى السطر والعنوان، ويرسم بدقة من ناحيتي المبني والمعنى، فمن الناحية الفنية يرتب السطور تحت العنوان، ومن الناحية المعنوية فالعنوان مقدّم على السطور، مثلما يتقدّم الممدوح على أصحاب المكارم. وقد يلجأ التّطيلي إلى الجمع بين أكثر من حاسة في مشهد واحد، ومثال ذلك قوله في سهرة خميرية⁽²⁰⁾: (حفيف)

قُمْتُ أُسْقِيهِ مِنْ لَمَى تَغْرِهِ الْعَذْبِ عَلَى صَحْنِ خَدِّهِ الْمَرْقُومِ
بَيْنَ لَيْلٍ كَخُضْرَةِ الرَّوْضِ فِي الْحُسْنِ وَصُبْحِ كَعَرْفِهِ فِي الشَّمِيمِ
وَكَأَنَّ النُّجُومَ فِي غَبَشِ⁽²¹⁾ الصُّبْحِ وَقَدْ لَفَّهَا فُرَادَى بَثُومِ
أَعْيُنَ الْعَاشِقِينَ أَدْهَشَهَا الْبَيْنُ فَأَغْضَتْ⁽²²⁾ بَيْنَ الضَّنَا⁽²³⁾ وَالْوَجُومِ⁽²⁴⁾
فَاحْتَسَاهَا صِرْفًا عَلَى نَعْمِ الْأُوتَارِ مِنْ مُطْلَقٍ وَمِنْ مَزْمُومِ⁽²⁵⁾

تلتقي في هذا المشهد أكثر من حاسة للتعبير، ولتحري الشاعر الدقة في الوصف، فهنا يلتقي التذوق (أسقيه، العذب، احتساها، صرفا) والتأمل البصري (صحني، خده المرقوم، خضرة الروض في الحسن، غبش الصبح) والرائحة (كعرفه في الشميم) والمسموعات (نغم الأوتار، مطلق ومزموم) وتتلاقى هذه الأشياء مع طبيعة الزمان (الليل والصبح) والمكان (الروض والنجوم) والحالات الوجدانية (العشق والوجوم)، فتحوّل السقي من الخمر في أنيتها إلى السقي على صحن الخد، ولا يتحقّق التلذذ بشربها إلا بارتباطه بالسمع، كأنما قُسمت رشفاتُ الشرب على أنغام الأوتار، وإيقاعاتها المتنوعة، ويتمُّ ذلك عند إدبار الليل، وإقبال الفجر، فإذا الروض يُمتع، وإذا الصبح عرّف يُشمّ، فالصورة كما نرى مزيجٌ من المذوق والمبصر، والعرف المشموم، والأنغام من مطلق ومزموم.

ومن صورهِ البصرية أيضا قوله⁽²⁶⁾: (بسيط)

وَرُبَّ لَيْلٍ مِّنَ النَّفْعِ اخْتَرَقَتْ ضُحًىً والهصر⁽²⁷⁾ منتظمٌ والهَامُ مُنْتَثِرٌ
ولا نُجُومَ سِوَى الْأَرْمَاحِ تُشْبِهُهُ وَلَيْسَ فَجْرٌ سِوَى التَّحْجِيلِ⁽²⁸⁾ يَنْفَجِرُ

إنها صورة بصرية تركز في جوهرها البنائي على حاسة البصر عبر الإفادة من التداخلات اللونية (الليل والضحى- النجوم - الليل والفجر والتحجيل)، وفعل الحركة والثبات (منتظم، منتثر)، فالشاعر كما يبدو قد اتكأ في صياغة هذه الصورة وتشكيلها على صورة بشار بن برد⁽²⁹⁾: (طويل)

كَأَنَّ مُتَّارَ النَّفْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

يبدو أن الصورة التي يقدمها التطيلي متحركة؛ فالنقع هو غبار متطاير نتيجة حركة ماء، ويبدو أنها نتيجة حركة الخيول في كرّها وفرّها، ولو تابعنا مفردات البيت الأول لوجدناها متشكّلة وفقا لحاسة البصر كالاتي:

- 1- اللَّيْل ← مدرك بصري وإن كان مجازيا متحقّقا من حركة الغبار الكثيف التي أطبقت على الفضاء.
- 2- الضحى ← مدرك بصري.
- 3- الهصر ← هو الغصن، لكنّه هنا الغصن المائل إلى صاحبه وفي الزيادة في هذا التوصيف تحوّلت الصورة من حسيّة لمسيّة إلى بصرية مرئية.
- 4- الهام منتثر ← فعل الانتثار هو الذي منح الصورة طابعها البصري والحركي.

أمّا البيت الثاني فيتكوّن من مدركات بصرية كالاتي:

- 1- النجوم ← مدرك بصري.
- 2- الأرماع ← مدرك بصري.
- 3- الفجر ← مدرك بصري.
- 4- التحجيل ← لون ← مدرك بصري.

فكما تلاحظ أن مفردات الصورة الكلية متشكّلة من عناصر بصرية؛ فالليل ليس ليلاً حقيقياً، بل إنه ليل تحقّق من كثافة الغبار التي ولّدتها حركة الخيول

أثناء المعركة التي أحالت الضحى إلى صورة من صور الليل وهو الظلمة، وأن الأرماع ولمعانها تشبه النجوم الساطعة في الليل الصافي، وهي صورة تكاد تكون مستنسخة عن صورة بشار التي كانت السيوف فيها هي التي تشبه النجوم والكواكب، وأراد التطيلي الافتراق عنها بالإتيان بصورة الأرماع بدلاً عنها، ثم نجد خيال الشاعر يبرز بشكل جليّ في صورة الفجر، وهي صورة مجازية أيضاً حينما أراد أن يؤشّر كثرة الكرّ والفرّ للخيل بأن قوائمها البيضاء بدت كأنها الفجر.

كما هو واضح فالصورة، هنا، ارتكزت على فعل التداخل البصري اللوني (الليل/ الضحى/ الفجر/ النجوم/ التحجيل) بحيث استطاع الشاعر من خلالها أن ينقل جانباً من أحداث المعركة التي يبدو أنه لم يكن حاضراً أثناءها، إلا أنه أراد أن يجاري الشاعر العباسي بشار بن برد في صورته البصرية تلك غير أن البون كان شاسعاً بين الصورتين⁽³⁰⁾.

وتعدّ الألوان عنصراً مهماً في تشكيل الصورة البصرية؛ لأنه لا يتمّ تمييزها إلا بالرؤية والنظر، وقد أرجع ابن الهيثم المعاني المبصرة إلى اثنين وعشرين قسماً، إذ قال: "المعاني الجزئية التي تدرك بحاسة البصر كثيرة إلا أنها تنقسم إلى اثنين وعشرين قسماً، وهي الضوء، واللون، والبعد، والوضع، والتجسّم، والشكل، والعظم، والتفرّق، والاتصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملاسة، والشفيف، والكثافة، والظل، والظلمة، والحسن، والقبح، والتشابه، فهذه هي جميع المعاني التي تدرك بحاسة البصر، وإن كان في المعاني المبصرة شيء غير هذه المعاني فهو يدخل تحت بعض هذه."⁽³¹⁾.

والتشكيل اللوني وسيلة من وسائل وصف النفس الإنسانية بشكل عام، ومظهر من مظاهر الواقعية في الصور الشعرية، وله "جماليات في النصّ الشعري باعتبارها طاقة فنية تنتشر على الصفحة الشعرية ومن هنا سعى

الشعراء إلى استثمارها وتوظيفها⁽³²⁾ ليخرج النص الشعري بصورة فنية وطاقمة تعبيرية موحية، وربما كان اللون أحد المدركات الحسية البصرية، وأن التمييز بين الألوان يتم عن طريق العين، لذا فقد شكّلت الصورة البصرية الجزء الأكثر استخداماً لدى الشعراء قديماً وحديثاً، وهي كذلك لدى الشعراء العميان، إذ نجد أن أغلب الشعراء العميان يستخدمون لأجل خلق الصورة البصرية ألفاظ الرؤية والمشاهدة والمعاينة وغيرها، كما أنهم يلجأون إلى تصوير الأشياء غير المدركة، ومن هؤلاء الأعمى التطيلي، الذي اعتمد على اللون في التعبير عن مشاعره وأفكاره، وأخذ توظيف اللون عنده دلالات رمزية مختلفة حسب الموقف الذي يُعبّر عنه، فتفاوتت نسب استعمالها، حيث جاء اللون الأسود في المرتبة الأولى بنسبة 90,60% ويليه اللون الأبيض بنسبة 60% والمائي بنسبة 40%، والأخضر بنسبة 37,27%، ثم الأحمر بنسبة 27,27% وغيرها من الألوان الأخرى كالأصفر مثلاً بنسبة ضعيفة بلغت حوالي 7,27% إذ يميل إلى استخدام بعض الألوان تعويضاً عن عدم قدرته على الإبصار، أو أنه أراد أن يثبت بذلك قدرته وبراعته الفنية، لذا جاءت الألوان عند الشاعر كشفرة لتوصيل ما ورائية المعنى، فنجد أنه يستخدم اللون الأسود أكثر من غيره، وهذا يدل على أن المورد اللوني الموظف من لدن الشاعر إنما هو انعكاس لرؤياه فهو عديم البصر.

ويعدّ اللون واحداً من أهم الرموز الإشارية التي استعان بها ليوضّح أفكاره، فعبر بالألوان (الأسود والأبيض والأحمر) عن جمال محبوبته، على شاكلة قوله في إحدى غزلياته⁽³³⁾: (بسيط)

تَتَوَجَّتْ بِالذُّجَى، فَالشَّعْرُ مِنْ غَسَقٍ⁽³⁴⁾

والخَدُّ مِنْ شَفَقٍ⁽³⁵⁾ وَالتُّغْرُ مِنْ فَلَاقٍ⁽³⁶⁾

إنها صورة غزلية مفعمة بالتداعيات المرئية؛ لأنها قائمة بشكل عام على الأبعاد اللونية التي استدعاها الشاعر من الطبيعة وتحديدا من تحولات الزمن بين الغروب والليل، فالطبيعة تكتسي بالألوان الخلابية ضمن هذا الزمن الانتقالي، ومنه الغسق والشفق والدجى، فهي مواصفات المرأة الجميلة، كما هو معروف، لكن الجودة تظهر في كيفية توظيفها وتشكيلها، فالشاعر يُمعن في وصف أجزاء من جسد محبوبته، فشعرها كالليل من شدة سواده، وخذها أصبح مماثلا للشفق من شدة بياضه وختلاطه بالحمرة، والثغر مائل الصبح من شدة بياض أسنانها ولمعانها، فكما نرى أنّ الشاعر شكّل صورته من العنصر اللوني (الأسود والأحمر والأبيض) ولا شك أنّ جمال المحبوبة يُضفي إشراقاً ونوراً على ظلمة الدجى، ولذلك عادلَ جمال محبوبته بالدجى لتزيدها صورة الظلمة جمالا وبهاءً، وفي هذا الوصف إبراز لقيمة الجمال العربي والأندلسي بخاصة، هكذا يناغم التطيلي بين جمال محبوبته وعناصر الطبيعة في صورة يطغى عليها الجانب البصري ولا سيما اللوني منه، فكيف لشاعر أعمى كالتطيلي أن يدرك جمال الأشياء ويتذوقها ويُشكّل منها صوراً جميلة كهذه؟ فهذا يرجع إلى نشاط ملكة الخيال عنده، وتمكّنه من تذوق الجمال البصري على الرغم من غياب حاسة البصر لديه، ولو أمعنا النظر في هذه الصورة لوجدنا أنّ جميع عناصرها حسية ومنسجمة، متألّفة، وهي تتأزر كلها، وتلتحم لتُشكّل وحدة النسيج الحي لصورة المحبوبة، فقد كان مزج الشاعر لموحيات الألوان موفّقاً حين رسم صورة قلّ مثيلها في تدرجات اللون الأسود الممزوج بالنور وانفتاحه من خلال دفق الضوء المتنامي بازدياد من الغسق إلى الفلق، ولا سيما إذا علمنا الصلة بين اللون والضوء من ناحية "انتساب اللون إلى الضوء وارتباطه بالموجة الضوئية التي تستطيع المادة الملونة أن تعكسها... " (37) وهو ما بدأ واضحاً في بيت الأعمى التطيلي.

وقد يتجاوز اللون الأسود عنده الدلالات السابقة ليأخذ دلالات جديدة تدخل في حيز الحرب، ووصف القوة والشجاعة، يقول في مدح ابن زهر⁽³⁸⁾: (طويل)

ثَبَاهِي بِهِ حُمْرُ الْمَنَايَا وَسُودُهَا وَيُزْهِمِي فَخَارًا جَفْنُهُ وَحَمَائِلُهُ

ويقول في موضع آخر يرثي بعض النساء⁽³⁹⁾: (وافر)

تَحْطَى نَحْوَهُ حُمْرَ الْمَنَايَا يَدْبُ إِلَيْهِ فِي سُودِ الْحُرُوبِ

استخدم الشاعر اللون الأسود في معرض وصف القوة والشجاعة في ساحة المعترك، وذلك من خلال إسناد صفة السواد للمنايا والحروب، فظهرت التركيبية اللغوية (المنايا السود) في قصائد الشعراء الأندلسيين مشحونة بمشاعر متأججة، مرتبطة بدلالات رمزية، تُصوِّر الخارج المدرك وما يُلقيه الممدوح على أعدائه، ولكنها ترتبط بالداخل النفسي؛ أي بداخل نفس الشاعر وشعوره وما يسقطه على الواقع الخارجي الذي يراه من خلال ذاته، وهذه الصفة اللونية (الأسود) للموصوف (المنايا) تجعل من الموت رهبةً وخوفاً وفزعاً، بل إنها تعبّر عن أشدّ دلالات الموت، فهي تكثّف من حالات الرهبة والخوف، لذلك جاءت معبّرة عن أهمّ دلالات اللون المفزعة، وهي رهبة الموت، أمّا التركيبية اللغوية (سود الحروب) فقد جاءت، عند التّطليل، مرتبطة بدلالات الدمار والخراب، فالموت هو الموت، لكنه تحدّث عن حالة الموت مصبوغة باللونين الأحمر والأسود، والحرب السوداء القوية، فشكّل الشاعر من اللونين الأحمر والأسود لوحة مركّبة بطريقة توحى بالشدّة والعنف أظهر فيها قدرة فائقة على تصوير حدّة الموقف وفضاعته، حيث اختار الموت الأحمر والأسود، والحرب السوداء فجمع بين الدم والدمار، وكان اختياره موفقاً، وذلك لما للون الأسود من طاقة إيحائية تبعث على إشاعة الإحساس بالحرز والموت والخوف من المجهول والميل إلى التكتّم والعدمية والفناء والفراق⁽⁴⁰⁾، وكلّ ما هو ضدّ الجمال والحياة، ويمكن أن نمثّل لذلك بالرسم الآتي:



إنّ من أساليب تقوية الوظيفة اللونية في النصّ الأدبي استعمال التضاد اللوني لغرض إبراز الصورة الشعرية، وزيادة تأثيرها، ولهذا كانت أكثر التجمعات اللونية جمالا المتضادة منها⁽⁴¹⁾.

إنّ الشعراء المكفوفون في الشعر الأندلسي قد شغلهم اللونان الأبيض والأسود بشكل لافت للانتباه، في أشعارهم، ولا تكاد تجد قصيدة إلا وقد ضمّتها الشعراء المكفوفين الأندلسيين هذين اللونين، وهذا ما نجده عند التطيلي الذي مزج بين اللونين الأسود والأبيض ليعبر عن ضيقه وتأزمه من الأيام التي ذهبت بسواد عينيه وأنت على سواد شعره، يقول⁽⁴²⁾: (بسيط)

أَمَا اشْتَقْتُ مِنِّْي الْأَيَّامُ فِي وَطَنِي حَتَّى تُضَايِقَ فِيمَا عَنَّ مِنْ وَطَرِ
وَلَا قَضَتْ مِنْ سَوَادِ الْعَيْنِ حَاجَتَهَا حَتَّى تَكُرَّ عَلَيَّ مَا كَانَ فِي الشَّعْرِ

تفيض الأبيات حسرة على ما أصابه، فيلقي بلومه على الأيام منكرًا ما حلّ به من غربة وعمى، وشيب، ويجد في لومه الأيام تخفيفًا عن نفسه، وعزاءً لها، فرسم بهذين اللونين (الأسود والأبيض) لوحة تعبر عن ضيقه وتأزمه من الدهر الذي أذهب سواد عينيه وشعره، فخلق بذلك صراعا بين السواد والبياض. إنّ الشاعر يتوق إلى إرادة الحياة التي يحجبها البياض بظلاميته، ويمعن في إلغائها، إذ أصبحت العين بيضاء، والشعر أبيض، فعمد إلى هذه التناقضات، حيث شرّح للأسود دلالة إيجابية وللأبيض دلالة سلبية، فكيف توصل إلى ذلك؟ لقد ارتبط اللون الأسود هنا بالحيوية والسعادة، وهو اللون الأقرب إلى عالم الشباب، أمّا الأبيض فأصبح رمزا للعجز والضعف؛ ذلك أنّ البياض في العين والشعر صفة مرفوضة غير محبّبه، فالشيب رمز لوني

أبيض، وهو "رمز النفس يشير إلى تأخر الزمان، والاقتراب من النهاية التي آنت، لكنّها استعصت، فإذا نزل الشيب ذهب اللذات، ودنت أوقات الممات"⁽⁴³⁾. أضف إلى ذلك أنّ أهل الأندلس في الماضي كانوا يتخذون الثياب البيض دلالة على الحِداد⁽⁴⁴⁾، وقد كان اللون الأبيض عندهم يوحي بالحرز والضعف وذلك لاقتترانه بلون الشيب، قال أبو الحسن الحصري في ذلك⁽⁴⁵⁾:

إِذَا كَانَ الْبَيَاضُ لِبَاسَ حُزْنٍ بَأَنْدَلَسٍ فَذَلِكَ مِنَ الصَّوَابِ
أَلَمْ تَرِنِي لِبَسْتُ بَيَاضَ شَيْبِي لِأَنِّي قَدْ حَزَنْتُ عَلَى شَبَابِي

فالبياض عندهم، كما يبدو، مقترن بالحرز؛ لأنّه لون الشيب، في حين نجد أنّ السواد في العين والشعر صفة محبّية ذات إحياءات إيجابية، فمن خلاله تتحقّق نعمة الإبصار للإنسان "وقد قيل لبعضهم: ماذا تقول في السواد؟ قال: النور في السواد، أراد بذلك نور العينين"⁽⁴⁶⁾. فالشيب رمز لوني أبيض (مدرك بصري)، ورمز نفسي يشير إلى تأخر الزمان، والاقتراب من النهاية التي آنت لكنّها استعصت، فإذا نزل الشيب ذهب اللذات، ودنت أوقات الممات.

إنّ هذا الزمن يولّد التآزّم والضيق لدى الشاعر، فالعين عمياء والشعر أبيض، إنّ سواد العيون وسواد الشعر مصدر جمال وقوة بالنسبة للشاعر، وهذا ما عبّر عنه اللون الأسود ولكن إذا ابيضت العين وذهب عنها سوادها أصبحت موتاً معنوياً بالنسبة للإنسان، فكفّ البصر في حدّ ذاته أزمة تورث صاحبها العُقد، وهذا ما عبّر عنه اللون الأبيض بطريقة غير مباشرة، فالسواد، إذا، رمز للنور والشباب، والبياض رمز للظلام والكبر، ونجده أحياناً متفائلاً في استعماله للون الأسود فقد ارتبط عنده بالجمال الذي وهبه الله للمرأة إذ جعل دليل جمالها في عينيها وفي شعرها، يقول في إحدى موشحاته الغزلية⁽⁴⁷⁾:

أَقْبَلْنَ يَوْمَ الْحَمَى فِي سُنْدُسِيَّاتِ الْحُلَى

بِيضٌ مَطْلٌ الدِّمَا⁽⁴⁸⁾ سُودُ الْفُرُوعِ⁽⁴⁹⁾ وَالْمَقْلُ⁽⁵⁰⁾

تعتمد هذه الصورة على حاسة البصر في وصف جمال المحبوبة، عن طريق مزج الشاعر بين اللونين الأبيض والأسود، وإنك لترى تناسباً بين اللفظ والمعنى؛ فالأبيض يمثلّ الجمال بشكل عام، وهو لون مناسب لوصف صفاء الجسم ونقاوته بعامة والعنق بخاصة، أمّا اللون الأسود فيرى فيه الشاعر مظهراً من مظاهر جمال المحبوبة؛ لأنه يدلّ على سواد شعرها وعينيها وارتباط السواد بالشعر والعيون منحهما مسحة جمالية متميزة ظلّ الشعراء يتغنون بها على مرّ العصور، فالأسود، هنا، أصبح رمزاً للجمال.

أمّا اللون الأبيض الذي يرمز للطهارة والنقاء والسلام والصدق والأمل والوضوح⁽⁵¹⁾ جاء في استعمالات التّطيلي في المرتبة الثانية، فقد وظّف الشعراء في أشعارهم اللون الأبيض، ووسموا به كثيراً من المحسوسات التي كانت تقع أمام أعينهم، فوصفوا السيوف ونصاعتها، ولمعائها، ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنّ مدح الشعراء الأندلسيين للسيوف كان في الوقت ذاته مدحاً لشجاعة الممدوح وقوته، فكأنهم كانوا يباركون توظيف هذا اللون، لأنهم وجدوا فيه بركة تضيء على المنعوت خصيصة محمودة، وقوة تقفّر إليها الألوان الأخرى، فكانوا يسبغون على الممدوح شخصيات مثالية تتجسّد فيها معاني القوة والحزم والشجاعة؛ لذلك ارتبط اللون الأبيض وفق تصور الأندلسيين بالقوة الدالة على شجاعة الإنسان، ويبدو أنّ الأبيض لدى الشاعر علامة دالة على صفة السيف وما يتبعه من قوة وشجاعة، يقول الشاعر في مدح أبي العلاء بن زهر⁽⁵²⁾: (طويل)

مِنَ الْبِيضِ إِلَّا مَا اسْتَبَاحَ غِرَارُهُ مِّنَ الدَّمِ حِلٌّ لِّلْسِيُوفِ وَلَا حِلُّ

ويقول في موضع آخر في مدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين⁽⁵³⁾: (خفيف)

بَيْنَ سُمْرِ الْقَنَا وَبَيْضِ النَّصَالِ طُرُقُ الْمُهْتَدِينَ وَالضُّلَالِ

يبدو أنّ الشاعر في مقام مدح ووصف لشجاعة الممدوح، فركّز على فعل السيف، وبخاصّة سيف ممدوحه، وكان الأبيض من المسميات التي استخدمها في وصف سيف الممدوح، فالبيض، هنا، صفة للسيوف، وسيف الممدوح، هنا، حمل معنى إيجابيا يوحي بالشجاعة والقوة لما له من شدة بأس في القتال، فبينَ قوة الرماح، والسيوف طريق هداية ورشاد لمن ضلّ السبيل، فهي هداية للأعداء والحدّ من طغيانهم وجبروتهم، وقد أعطى الشاعر السيوف صفة البياض، لما لها من قوة وبأس في القتال، فكانت سيوفا فعّالة ومُجدية، وهذا ما أفادته دلالة الأبيض في التصاقها بالسيف. وهكذا نرى القوة التي صورّها الشاعر وتغنّى بها في أشعاره، فكانت البيض رمزا لتلك القوة الفائقة التي جسّدتها حروب الممدوح ضدّ أعدائه علاقة حتمية بين قوة الممدوح والبيض وموت الأعداء وهلاكهم؛ فالبيض حملت في ثناياها صورا سوداوية ومأساوية للمصير الذي يلاقيه أعداء الممدوح.

ويلجأ الشاعر إلى علامات لونية تحمل إحاءات اللون، ودلالاته، كما في قوله⁽⁵⁴⁾: (طويل)

وقد رآه لمح من البرق في الدجى

كما لاح وسمّ الشيب في الشعر الجعد

نجد، هنا، مشهدا بصريا ملوّنا بمزيج من الألوان المتجاورة، طرفاه الأبيض والأسود، عبّر عنه الشاعر عن طريق العلامات اللونية الإيحائية مثل (البرق، الدجى، الشيب، الشعر) وهي علامات لونية متناقضة، مُشكّلة كالآتي:

1- البرق ← لون أبيض (مدرك بصري)

2- الدجى ← لون أسود (مدرك بصري)

3- الشيب ← لون أبيض (مدرك بصري)

4- الشَّعْر ← لون أسود من خلال ظهور الشيب فيه. (مدرك بصري)

يصف الشاعر زيارة طيف محبوبته له، ويصف الطبيعة التي لقيه في ظلالها، فزمن اللقاء هو الليل، ويمعن في وصف هذا المشهد متوسلاً في ذلك بحاسة البصر، فيشبه ضوء البرق الذي لمع في الليل بالشيب الذي ظهر في الشَّعْر الأسود، فالضوء الأبيض، واللون الأبيض، هنا، يحملان دلالة سلبية توحى بالزوال والانتهاء، وتُعبّر عن محنة الشاعر مع الشيب، أمّا الأسود، هنا، فهو لون إيجابي يدلّ على الاستمرارية والبقاء، وهذا ما دلّت عليه العلامات اللونية الإيحائية الموظفة في البيت الشعري.

وقد وظّف الشاعر اللون الأحمر في تشكيل صورته الشعرية التي تقوم في معناها على الحرب والقوة والشجاعة وهو أصلاً لون الدم، فبات يرتبط بالحرب والثورة والعنف والبطش⁽⁵⁵⁾، ومثال ذلك قول الشاعر في مدح ابن زهر⁽⁵⁶⁾: (طويل)

حُسَامٌ بِكَفِّ الْعَزْمِ طَابَعَهُ الرَّدَى وَشَاحِدُهُ الْأَقْلَامُ وَالنَّصْرُ صَاقِلُهُ
تُبَاهِي بِهِ حُمْرُ الْمَنَائِيَا وَسُودُهَا وَيُزْهِى فَخَاراً جَفْنُهُ وَحَمَائِلُهُ

إنّ الصور البصرية التي يقدمها التطيلي هي في الغالب صور مستوحاة من الطبيعة، فنجد غالباً يعتمد عليها في التعبير، وتوضيح المعاني، وإبرازها للمتلقّي وكأنها تترجم أفكاره التي قد يصعب تكوينها وشرحها بسبب عماء، فيلجأ إلى الطبيعة برموزها المتعددة لترجم كل تلك الدواخل والأفكار، ويقدمها للقارئ، وفقدان حاسة البصر لم يمنع الشاعر من تقديم صور بصرية حسية في جوهرها.

وقد يجمع الشاعر بين اللونين الأحمر والمائي الشفاف بطريقة ضمنية تفهم، من سياق الكلام، من خلال وصفه للمحاسن المعنوية للمرأة، مثل الأعمال

الشريفة التي تقوم بها من صلاة وصيام. يقول في رثاء إحدى النساء (57):
(وافر)

وصائمة الهجير وقد تواری خلال الطُّحْبُ (58) الماء المعين

يبدو الشاعر مولعا بتصوير المرأة المسلمة بشكل يتجاوز، أحيانا، المألوف من التصاویر المألوفة إلى نوع جديد يقترب فيه من التعلّق الروحي المحض، ولا سيما في مجال الرثاء، فيصوّرها امرأة مسلمة تمارس التعاليم الإسلامية، فتصوم حتى في أصعب الأوقات حين يكون الحر الشديد الذي ينعدم معه الماء السائل، وفي هذا دلالة على صبر هذه المرأة، وتجلّدها، فكلمة الهجير تومئ إلى اللون الأحمر الذي يوحي بالحرارة الشديدة، وكلمة الطُّحْبُ تومئ إلى الخضرة والخصب، وكلمة الماء تومئ إلى اللون المائي الشفاف، الذي يوحي بالبرودة والارتواء، والحياة، وفي ذلك يقول الله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (59) فالجمع بين هذه العلامات اللونية المتناقضة في بيت واحد يحقق للصورة جماليته الفنية، ومن ثمّ قدرتها على البيان والإفصاح، والتبليغ.

بعد الدراسة والنقصي في موضوع الصورة البصرية عند الأعمى التطيلي يبدو أنها اعتمدت أساسا على الخيال، ولم تخلص للبصر وحده، بل تداخلت مع سائر الحواس والمعنويات، فالخيال عند الأكفاء كثيرا ما يقوى كلّما تجافت الصورة عن البصرية، ويضعف كلّما خلّصت لها. وقد استمدّ الشاعر مادة الصورة البصرية من أشكال الطبيعة، وألوانها المختلفة، والشاعر في توسّله البصر في تشكيل صورته الشعرية إنّما يُحاول أن يكشف عن مكوناته نفسه سواء ما تعلّق منها بإعجابه بممدوحيه وبطولاتهم، أو بوصفه لجمال محبوبته، أو التعبير عن أزماته، فيقدّم تلك الصور مرئية للعيان في محاولة لتحقيق أكبر قدر من المشاركة الوجدانية مع المتلقي.

-الإحالات والهوامش

- (1) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي خضر، ص: 191.
- (2) طوق الحمامة في الألفة والألف، ابن حزم الأندلسي، ص: 52.
- (3) التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، ص: 276.
- (4) ومنهم ابن خفاجة وابن بقي وغيرهم. - ينظر تاريخ الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، إحسان عباس، ص: 80.
- (5) يمكن أن يكون الشاعر قد فقد بصره بسبب حوادث الزمان، والدليل على ذلك قوله: وكان حراماً أن تجود بدمعة وقد تركتها الحادثات بلا شفر
فربما قصد بالحادثات مرضاً ألمَّ به فأفقدته بصره. - ينظر ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 72.
- (6) سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، مختار حمزة، ص: 133.
- (7) الأعمى التطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص: 92. - وقد كان أبو القاسم المنيشي يرافقه ويلزمه.
- (8) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 246.
- (9) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص 405-406.
- (10) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 151-152.
- (11) ليث: المراد به الفارس.
- (12) أجدل: الأجدل هو الصقر، والتطيلي يقصد به الفرس.
- (13) القطا: طائر في حجم الحمام يضرب به المثل بالهداية في المجهل فيقال: أهدى من قطا.
- (14) المنجل: جَفَلَ جُفُولاً: مضى وأسرع.
- (15) المستوفز: الوفز هو العجلة.
- (16) لَجَّةٌ: اللجة معظم البحر، وتردد أمواجه.
- (17) المرجل: القدر من الطين المطبوخ، أو النحاس.
- (18) حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، حمدان حجاجي، ص: 357.
- (19) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 273.
- (20) المصدر نفسه، ص: 165.
- (21) غيش: الغيش: شدة الظلمة، وقيل هو بقية الليل، وقيل: ظلمة آخر الليل.
- (22) أَعْضَتْ: غضَّ طرفه وبصره بِغُضَّةٍ غَضًّا وَغَضاضاً وَغَضاضاً غَضَّاضَةً، فهو مغضوضٌ غضيضٌ: كَفَّهُ وَخَفَضَهُ وَكَسَرَهُ.
- (23) الضننا: المرض، والضنى: الأوجاع المخيفة.
- (24) الوجوم: السكوت على غيظ، وهو أيضا الحزن.
- (25) المطلق والمزموم: من المصطلحات الموسيقية المتصلة بالعود.

- (26) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 65.
- (27) الهَصْرُ: عطف الشيء الرطب كالغصن ونحوه.
- (28) التحجيل: بياض في قوام الفرس، أو في ثلاث فيها أو في رجله قل أو كثر.
- (29) ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور/ 1 / 335.
- (30) الصورة البصرية في شعر العميان في الأندلس، حامد كاظم الحسيني، ص: 48.
- (31) الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع، عبد الله المغامري الفيفي، ص: 05.
- (32) الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مريم جاسم محمد حميد المجعي، السيد محمد إبراهيم أحمد السامرائي، ص: 06
- (33) المصدر السابق، ص: 88.
- (34) غَسَقٌ: الغَسَقُ هو الظلمة، ويقال غسق الليل أي ظلمته وهو أول الليل الذي يلي الشفق.
- (35) شَفَقٌ: الشفق هو البياض، وهو أيضا الحمرة من غروب الشمس إلى وقت العشاء الأخيرة.
- (36) فَلَاقٌ: ما انفلق من عمود الصبح، وقيل هو الصبح بعينه.
- (37) اللون ودلالاته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، علي إسماعيل السامرائي، ص: 143.
- (38) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 235.
- (39) المصدر نفسه، ص: 20.
- (40) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ص: 186.
- (41) الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مريم محمد جاسم حميد المجعي، ص: 08.
- (42) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 49.
- (43) مذكرة ماجستير بعنوان اللون في الشعر الأندلسي، عبير فايز حمادة الكوسا، ص: 65.
- (44) عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقاق، ص: 133.
- (45) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، إميليو جارتيا جوميث، ترجمة: حسين مؤنس، ص: 124.
- (46) المستطرف في كل فن مستظرف، الأبيشيبي (شهاب الدين محمد بن أحمد)، تح: درويش الجويدي/48/02.
- (47) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس، ص: 272.
- (48) مظل الدما: المكان الذي تظل منه النماء عند الذبح، أي العنق.
- (49) سود الفروع: الفروع خصل الشعر.
- (50) المقل: جمع مقلّة: وهي شحمة العين التي تجمع السواد والبياض.
- (51) النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، خليل أحمد محمود، ص: 207.

- (52) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عبّاس، ص: 106.
- (53) المصدر نفسه، ص: 100.
- (54) المصدر نفسه، ص: 33.
- (55) عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقاق، ص: 133.
- (56) ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عبّاس، ص: 235.
- المصدر نفسه، ص: 232. (57)
- (58) الطَّحَلْبُ: خُضْرَةٌ تَعْلُو الْمَاءَ الْمُزْمِنِ.
- (59) الآية 30 من سورة الأنبياء.

-قائمة المصادر والمراجع-

- القرآن الكريم.

- 1- الأعمى التطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1(1983).
- 2- التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1 (2006).
- 3- حياة وأثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، حمدان حجاجي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2(1982).
- 3- ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6(1963).
- 4- ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط/1.
- 5- سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، مختار حمزة، دار المعارف مصر، ط2 (1964).
- 6- الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، إميليو جارثيا جوميث، ترجمة: حسين مؤنس، دار الرشاد، القاهرة، مصر، ط2(2005).
- 7- الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، دار الراجعية للنشر والتوزيع، ط3(2008).
- 8- الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع، عبد الله المغامري الفيفي، النادي الأدبي بالرياض، ط1(1996).
- 9- الصورة البصرية في شعر العميان في الأندلس، حامد كاظم الحسيني، علي عز الدين الخطيب، مجلة لارك للفلسفة واللغات والعلوم الاجتماعية، العدد 8، (2008).

- 10- الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مريم جاسم محمد حميد المجعي، السيد محمد إبراهيم أحمد السامرائي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد 07، العدد 3 (2012).
- 11- طوق الحمامة في الألفة والألاف، ابن حزم الأندلسي، ضبطه بالشكل وفسر غامضه: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د، ط) (2004).
- 12- عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقاق، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العدد 570، السنة 50، ربيع الأول 1432 هـ، آذار 2011.
- 13- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، (د، ط) (2004)، ص: 191.
- 14- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2 (1997).
- 15- اللون في الشعر الأندلسي، عبير فايز حمادة الكوسا، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سورية (2006-2007).
- 16- اللون ودلالاته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، علي إسماعيل السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 (2013).
- 17- المستطرف في كل فن مستظرف، الأبيهي (شهاب الدين محمد بن أحمد)، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان (1999)/02.
- 18- النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، خليل أحمد محمود، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 (1996).