التشكيل اللوني في شعر عبدالله البردوني

بندر بخيت الزهراني– جامعة الطائف
المملكة العربية السعودية

ملخص:

يتناول هذا البحث تشكلات اللون ووظائفه في بناء الصورة الشعرية عند أحد أعمدة الشعر العربي الحديث من مكفوفي البصر. حيث يحاول البحث أن يوجد عددًا من الروابط بين التشكيل الفني والتصورات الذهنية من ناحية ومن ناحية أخرى يحاول الكشف عن جوانب نفسية مهمة من خلال التصوير اللوني، كما يحاول البحث رصد أدوار الألوان في تشكيل الصورة البصرية من خلال الوظائف التصويرية وتراسل الحواس والحركة الشعرية؛ وذلك لما لها من الخصوبة والثراء وما تتيحه من إمكانية توظيف مناهج النقد النفسية والجمالية والفنية.

المقدمة:

إن توظيف اللون في الشعر وبخاصة في مجال الصورة من أهم مقومات الشعر وسرّ تميّزه؛ لما له من علاقة وطيدة بعملية التخييل من ناحية، وما يحدثه من الأثر لدى المتلقي من ناحية أخرى، فضلاً عن مكانته بين العناصر الأخرى في تجربة كل شاعر. وقد نجد قدراً من التشابه بين الشعراء المبصرين في توظيفهم للألوان؛ ويرجع هذا إلى اشتراكهم في إدراك طبيعة اللون عن طريق حاسة البصر. ولما كانت حاسة البصر من أهم الحواس المدركة لطبيعة اللون، كان من الطبيعي أن يكون لفاقدها مصادر أخرى يتعرف من خلالها على اللون. وبناءً على ذلك نجد توظيفاً مختلفاً عن توظيف المبصرين.

لقد تجاوز الشاعر اليمني عبد الله البردُّوني كثيرًا من الشعراء وحلق بلغته الشعرية المتميزة وإمكاناته وطاقاته الفنية خاصة في مجال الصورة الشعرية عامة،والصورة البصرية خاصة فهو واحد من الشعراء والأدباء الذين فقدوا بصرهم كبشار وأبي العلاء وغيرهما، غير أن معالجاته الفنية عبر الصورة اللونية البصرية في شعره لابد أن تستوقفنا، فقد كان يتلمس الواقع عبر بصيرته النافذة وما بقي من حواسه المرهفة، صانعاً صوره على نحو يحتاج للتأمل والدراسة المعمقة.

وترجع أهمية موضوع اللون في شعر البردوني إلى دور التصورات الذهنية في إنتاج الصورة اللونية، والدلالات الناتجة عن توظيف الألوان، ومدى ارتباط هذه الألوان بالقضايا والموضوعات الشعرية لدى الشاعر. وكذلك دور الألوان في بناء الصورة اللونية وعلاقتها بالجانب النفسي.

إن ذلك وغيره من محاور تمثل إشكالية البحث وتوجه مساره وتصنع أهميته في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة. كذلك فقد كان البردوني مجدداً في لغته وفي عالمه الفني مما يفيد الباحث في محاولة الكشف عن أثر هذا التجديد خاصة في توظيف الألوان.

إن تشكيل الصورة الشعرية يأتي تبعاً للفكرة وليس للصورة ذاتها [٢]، وهو الأمر الذي يفسر قدرة الكفيف على بناء الصورة الشعرية " فالتفكير الحي أكثر إيغالاً في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها"[٣]، وبهذا التشكيل تنتقل الصورة انتقالاً كلياً من مجرد المحاكاة إلى عوالم أخرى، وربما تذهب بعيداً إلى عالم الغموض والغرابة.

وإذا كانت الصورة نابعة من قدرة الشاعر التخيلية، وراجعة إلى "اللحظات النفسية التي يمكن أن تكون مصدراً للصورة الشعرية "[٤] فإن الألوان عندئذٍ تحمل مشاعر وأحاسيس إنسانية وتسهم في نقل تلك الأحاسيس إلى المتلقي، بالإضافة إلى دورها البارز في تشكيل الصورة والتي قد تكون في بعض الأحيان سمعيةً أو شميةً أو ذوقيةً فيما يعرف بتراسل الحواس.

وفي البلاغة العربية نجد المجاز من التشبيه والاستعارةوما يتبعها من تقسيمات منطقية يبحثها النقاد القدامى على أنها أدوات لبناء الصورة الشعرية وأدوات لتحليلها، وتبعاً لهذا فإن الصورة التي تنتج عن ذلك تكون صورة جزئية. فعند الإجراء البلاغي المعروف (شبّه شيئاً بشيء ثم حذف المشبه أو المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه) نجد أن (من لوازمه) تضيّق أفق التصور وتحسر الصورة في ذلك اللازم.

أما النقد الحديث فينظر إلى الصورة نظرةً كليةً، ويعتبر المجاز أداةً تقوم بإنتاج صورةٍ كليةٍ يُنظر إليها بالأشكال الحديثة (التشخيص والتجسيد والتجريد ...) كما لا تخضع الصورة الشعرية الحديثة لأي مقياس أو ضابط نقدي فللشاعر أن يختار الوسيلة المناسبة لتقديم الصورة التي قد تخلو من العبارات المجازية والصور التشبيهية كوظيفة اللون في بناء الصورة، وهذه أهم الوسائل التي لجأ إليها البردوني في تشكيل الصورة الشعرية من خلال اللون.

التشخيص:

يعد التشخيص أحد أشكال بناء الصورة الشعرية، وقد اهتم به النقاد قديماً وحديثاً على حد سواء. وإن كنا لا نجد المصطلح ذاته في المدونة النقدية التراثية إلا أننا نجد ما يشير إليه ويحدد معناه عند عبد القاهر الجرجاني عندما تحدث عن خصائص الاستعارة المفيدة وذكر بأنها تلك التي ترى " بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مُبينة..."[٥]

وإن كان الجرجاني قد ضيق مجال التشخيص وأدخله تحت الاستعارة، فإن النقاد المحدثين يولونه عناية فائقة ويجعلونه جوهر الصورة الشعرية ويفضلون فصله عن الاستعارة [٦].

إن فكرة التشخيص تنطلق من خلع صفات أو خصائص كائن حيٍّ على الجمادات، وكثيراً ما يكون للون دوره الفعّال في تشخيص الجمادات مرتقياً بالصورة الشعرية ومسهماً في تأدية الوظيفة الجمالية، ومقدماً لمعالم الصورة بمزيد من الوضوح.

وبقراءة متأنية في ديوان البردوني نجد أنه من الشعراء المولعين بتشخيص الجمادات وإعطاء الصفات الإنسانية لغير البشر مستخدماً الألوان فنجده يخاطب الرياح والليل ويحاور الحصى والأرصفة والجدران. ومن أبرز الصور التشخيصية التي أسهم اللون في بنائها: (صورة الجدران) حيث يقول:

الصَّمْتُ يَسْقط كالأحْجَارِ بَارِدَةَ على الزّوايَا، ولا يشعرنَ ما يَقَعُ
تَصْغِي إلى بَعْضِها الجدرَانُ واجِفَةً تَئِنّ تَحْمَرُّ، كالقَتْلى وتَمْتَقِعُ
في هذِهِ الغُرْفَةِ الصَّرْعَى، أسى قلق يَطُولُ كالعَوْسَجِ النّامِي ويَتّسِعُ
الحزن يُحزَن، مِنْ فوْضَى غرَابَتِه فِيها ويَفْزَعُمِنْ تَهْوِيشِهِ الفَزَعُ [٧]

إننا نجد في هذه الصورة تشخيصاً للجدران، فهي تصغي إلى بعضها خائفة تئن، وهذه الصفات والخصائص (الإصغاء–الخوف–الأنين) هي خاصة بالكائن الحي إنساناً أو حيواناً، وقد خلعها الشاعر على الجدران. أما اللون الأحمر في الصورة فقد جاء كوجه شبه في حركة رتيبة تنقل اللون من الثبات إلى حالة حركة الاحتضار عند الموت بواسطة الفعل (تحمر).

إن تقديم الجدران في هذه الصورة الباعثة على القلق والخوف بهذا اللون الدموي ما هو إلا تعبير يرمز من خلاله الشاعر إلى واقع مضطرب ومتناقض.

وفي قصيدة (فلسفة الجراح) تبدو الصورة اللونية الحمراء للجراح معبرة عن الشعور بالألم والأسى والحرقة وقد " أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض"[٨] حيث يقول:

وكأنّ قلبي في الضّلوعِ جَنَازَةً أمْشِي بِهَا وَحْدِي وكلّي مَأتَمُ
أبْكِي فتَبْتَسِمُ الجِرَاحُ مِنَ البُكا فكأنّها في كُلّ جارِحَةٍ فمُ
يا لابْتِسَامِ الجرحِ كَمْ أبْكِي وكَمْ يَنْسَابُ فَوْقَ شِفاهِهِ الحَمْرا دَمُ [٦]

وهذه الصورة هي تشخيص للجراحيث أعطاها صفة من صفات الإنسان (الابتسام) عن الشفاه الحمراء. لكن حمرة شفاه الجراح ليست حمرة جمال، والبسمة ليست بسمة فرح وسعادة،

إنما الصورة هنا صورة ألم وحرقة؛ فالبكاء من الألم أدى إلى توسع الجرح الذي صوره الشاعر بالابتسام ليلقي عليه اللوم والعتب في عدم تمثل الحالة الماثلة في البكاء جراء الألم وعدم مراعاة حالة المأتم والعزاء حيث ابتسم الجرح وانسابت الدماء.

إن هذه الصورة قامت من خلال الجمع بين النقيضين: (حالة البكاء /حالة الابتسام)، وأدى فيها اللون الأحمر في حالة (الابتسام) صورة لشدة الألم وحرقة الجراح تتوافق مع حالة (البكاء) التي يمر بها الشاعر.

وكما يشخص الشعراء القدامى الطلل؛ ليسقطوا شيئاً من معاناتهم على الجمادات، نجد البردُّوني يشخص الهضبة ويصورها كأم أثقلها حمل الأجنة، وهي صورة تقترب كثيراً من الصور السريالية، إلا أننا ربما نجد فيها شيئاً من معاناة الشاعر، ومحاولة إسقاط تلك المعاناة على الجمادات حيث يقول:

وكَـــانَ يَنْجَـــرُّ ميـــدانٌ علـــى فمِـــهِ كمـــا تشـــكّي إلـــى ذي الرُّمـــة الطلـــلُ
وكانَـــتِ الهضّـــبَة الصّـــفرَاءُ مُثقلـــة أولادُهـــا فـــي طوايَـــا صُـــلْبِها اكتَهَلُـــوا
شـــيبُ الأجنـــة أقسَـــى مـــا تُكابِـــدُه كَيْـفَ الْتَقَـى فـي حَشَـاها العُقْـم والحَبَـلُ
وكنـــتُ مِـــنْ كَائنـــاتِ الليـــلِ واحـــدةَ وكـــان أتْفَـــه مـــا أشْـــتَاقهالأمَلُ (١٠)

فالهضبة الصفراء أم مثقلة بحمل أولادها، وهي صورة تشخيصية يسهم فيها اللون إسهاماً دلالياً وقد يكون رامزاً إلى العدم. إن اضطراب الصورة هنا لا يعني استعصاءها على التصور، فربما تكون إشارته إلى فقدان الأمل وتمكن اليأس إشارة إلى ما يفسر الصورة بأنها صورة يأسه وانقطاع أمله في الذرية خاصة وأن صوراً أخرى في القصيدة تحمل معاني اليأس من الذرية.

التجسيد.

التجسيد فهو شكل آخر ووسيلة من وسائل بناء الصورة الشعرية، ويلتقي مع التشخيص في " إضفاء أفعال وصفات الكائن الحي – إنساناً أو حيواناً – على ما لا يمتلكها من العناصر" (١١). ومن هناك تختلف آراء النقاد في التفريق بين التشخيص والتجسيد: فمنهم من يرى أن التشخيص يختص بما يتعلق بصفات وأفعال الإنسان، ويجعل التجسيد في الأخذ عن الحيوان (١٢). ومنهم من يرى أن التشخيص يقوم على إكساب العنصر المصوَّر سلوكيات الكائن الحي الكلي، ويقتصر التجسيد على إكساب ذلك العنصر أعضاء الجسد وخصائصها كاليد والعين وما إلى ذلك. وحتى لا يقع الخلط واللبس بين التجسيد والتشخيص فإنني أدرك

أن يكون التشخيص مختصاً بأفعال وصفات الكائن الحي سواءً أكان إنساناً أو حيواناً، سلوكاً أو عضواً جسدياً، وذلك عندما يكون المشخَّص مادةً محسوسة يمكن إدراكها عن طريق البصر. ويكون التجسيد عندما تُخلع صفات المحسوس على المجرد. وبهذا يكون العنصر المراد تشخيصه أو تجسيده هو الفاصل في القضية، فإن كان محسوساً فإن الصورة تشخيصية وإن كان مجرداً عن الحس فإن الصورة تكون بوسيلة التجسيد. وقد أشار الجرجاني إلى ذلك عندما تحدث عن الاستعارة المفيدة بأنها تلك التي " أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون " (١٣).

وقد تصل وظيفة اللون في الصورة التجسيدية إلى درجة المشكل الأساسي للصورة؛ حيث يكون مستقلاً بقيام الصورة، وذلك لكون اللون في حد ذاته صورةً بصريةً، إذ ليس شرطاً في التجسيد إضفاء صفات أو أفعال أو سلوكيات كائن حي على المعنى المجرد ليحصل التجسيد، فيكفي أن يضاف اللون أو يوصف به المجرد لينتقل إلى محسوس بصري ويحصل بذلك تجسيد المجرد في صورة المحسوس.

وقد قدم البردُّوني صوراً تحفل بالتجسيد بمؤازرة من اللون، ما يكشف لنا عن إحساس مرهف وفكر راق، كما يكشف عن كثير من الجوانب النفسية لشخصيته، ففي قصيدة (وحدي هنا) يجسد أحاسيسه تجاه الذكريات من خلال حضورها في وحدته، ويشخص بحضورها الليل فيخاطبه بقوله:

وَحْدِي هُنا يا لَيْلُ وَحْدِي ... مَا بَيْنَ آلامِي و سُهْدِي
وحْدِي و أَمْواتُالمُنى ... و الذِّكْرَيَاتُ السُّودُ عِنْدِي
وكأنّ أشباحَ الدُّجَى ... حَوْلي أَمانِي مُسْتَبِدّ
تَطْوِي أَحَاسِيسِيْ و تنـ ... شُرُها و تُخْفِيهَا و تُبْدِي(١٤)

إن تجسيد الذكريات في صورة السواد يعكس إحساسه بالقلق، خصوصاً عند حضور هذه الذكريات في وحدته وما يزيد الحال سوءًا حضورها تحت جنح الظلام فيزداد مع ذلك قلقه وخوفه، ولهذا التجسيد إيحاءٌ بمرارة الماضي الكئيب الذي يمثل عند البردُّوني ذكريات الطفولة البائسة والفقر والمرض وما إلى ذلك، ولهذا قدم هذه الذكريات في صورة السواد الموحي بذلك.

ويعد تجسيد الزمن في شعر البردُّوني من أبرز مظاهر التصوير الشعري، فقد جاءت صورته مرتبطة بالظرف الحادث، فالزمن الماضي عند البردُّوني يشكل وعاءً ممتلئاً بالمآسي

والأحزان، ولهذا يأتي في صورة الظالم الطاغي ويختار له من الألوان ما يوحي بذلك حين يقول:

فَتَهَادَتْ مَوَاكِبُ الشَّعْبِ أَلْوَاناً كَنَيسَانَ مَائِجَ الحُسْنِ فَاغِمْ
و تَوَالَتْ حُشُودُه الكثْرَ تَشْدُو فالربى و السّهولُ شَادٍ و باغمْ
و نسينا في غمرة البشرِ عَهْداً أسْودَ القَلْبِ أحْمَرَ السّيفِ قَاتِمْ[١٥]

فاختيار اللونين (الأسود والأحمر) في تصوير الزمن الماضي: اختيارٌ يوحي بمعان سلبية تجاه الزمن، فسواد القلب دلالة على الحقد والظلم والطغيان، وحمرة السيف توحي بتسلط الزمن وإيغاله في القتل، وكل هذه المعاني والدلالات الماثلة في صورة الزمن الماضي موحية بالسلبية والنفور، ولهذا نجد البردُّوني يحاول وضعها في حيز النسيان مستبشراً بزمن آخر مختلف.

إن الزمن الذي ينشده البردُّوني ويستبشر به لم يأت بعد–في نظره– فنجده يقول عن مجموعة (السفر إلى الأيام الخضر): "اعتبر الأيام التي لم يعيشها الإنسان هي أجمل الأيام باعتبار أن الآتي أفضل على الأقل في الحلم النفسي أو التصور النفسي"[١٦]. ونجده عندما يتفاءل بالزمن القادم يجسده باللون الأخضر كلون جمالي وحامل لدلالات الخير والنماء:

والآنَ يا ابْني؟ جَوَابٌ لا حُدَودَ لَهُ اليَومَ أُدْجِي لِكَيْ يَخْضَرَّ وَجْهُ غَدِي[١٧]

(فاليوم أدجي) صورة يتجلى فيها السواد في الفعل (أدجي)، وهي صورة الحاضر الذي يتطلب البذل والعمل لأجل المستقبل الذي سيبدو (أخضر الوجه) وهي صورة تجسيدية لزمن المستقبل الذي ينظر إليه البردُّوني بنظرة التفاؤل وذلك باختياره للون الأخضر علامة تدل على خيريته.

ومن أبرز الصور التجسيدية في لدى الشاعر :(صورة الموت)، ذلك الأمر المحير الذي يشكل هاجساً مرعباً ومصدر قلق دائم، فالموت معنىً مستكرهٌ غائب عن الحس، والبردُّوني عندما يجسد الموت يختار له من الألوان ما يكشف للقارئ عن تصورات خاصة ونظرة فلسفية تجاهه. ففي قصيدة (استنطاق) تبدو فلسفة الموت من خلال طرح أسئلة وجودية، ومن خلالها يدعم اللون تجسيد الموت:

لِمَاذا طرِيقُ المهْدِ واللحدِ واحدُ؟ لماذا الذي يَأتِي إلى البَدْءِ عَائدُ؟
لماذا يَظلّ البَدءُ يَبْدَأ دَائماً؟ لأنّ التّنَاهي كالبِدَاياتِ جَاهِدُ
. . . . . .
ولِمْ لا يَمُوتُ الموتُ كالنّاسِ؟ما الذي سَيَعْمَلُ إنْ بادَ الوَرَى وهْوَ خَالدُ؟
أللمَوتِ أوْلادٌ وعمٌ وإخوةٌ وأمٌ بسنِّ العِشْقَ زَرْقاءَ نَاهِدُ[١٨]

لقد جسَّد الموتَ في صورة كائن حي، وذلك من خلال تشبيهه بالناس في الحياة والموت والتناسل، ونجد اللون الأزرق يجسد (أم الموت) في صورة الأنثى المثال، وهنا نجد سر الاستمرارية: فالتساؤل عن سبب الاستمرارية يفضي إلى التساؤل عن النسب الذي ارتبط بالأنثى المثال، التي جاءت مجسدة باللون الأزرق كلون باعث عن الخوف ويحمل دلالات الموت، ويضع افتراضاً لسر الاستمرارية البشعة.

وفي قصيدة (تحولات يزيد بن مفرغ الحميري)، نجد صورةً تجسيديةً أخرى للموت المستمر بواسطة التناسل،ويأتي فيها اللون كعنصر فاعل في تجسيد الصورة:

يقالُ: القبرُ أحْنَى مُسْتَقَرّ ... فَكَيْفَ لَبِسْتُ قبراً غيرَ حَانِي؟
لأنّي مِتُّ آناً بَعْدَ آنٍ ... أودُّ اليَوْمَ قَتْلاً غَيْرَ آنِي
أُحَاوِلُ أَنْ أُغَيِّرَ أَيَّ شَيءٍ ... أَمَامَ القَهْرِ أَمْتَحِنُ امْتِحَانِي
أُرِيدُ وِلادَةً أُخْرَى لِمَوْتٍ ... لَهُ عَبَقٌ و لَوْنٌ أُرْجُوَانِي[١٩]

وهنا تتجسد صورة الموت في طلبه، حيث يوحي هذا الطلب بمشاعر القلق والخوف من الموت السابق، لهذا فإن الصورة التجسيدية للموت المولود أسهم فيها اللون إسهاماً إيجابياً بنقلها إلى المحسوس البصري بجانب المحسوس بواسطة الشم لتتظافر المدركات الحسية نحو إنتاج صورة تجسيدية توحي بمشاعر الألفة والقبول تجاه الموت كمعنىً مستكره، بل إلى طلب هذا الموت فالفعل (أريد) يوحي بالرغبة واللهفة إلى استنشاق رائحة الموت ورؤية لونه، وهي مرحلة الغرام بالموت التي يصل إليها الشاعر الانفعالي كما تقول نازك الملائكة: "فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت لأن الأول طريق إلى الثاني...ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه"[٢٠]

ومن الموت إلى معان مستكرهة ترتبط بالتصرف الإنساني، فقد جسد البردُّوني من تلك المعاني على سبيل المثال: (المكائد) جمع (مكيدة). والمكيدة تحمل دلالتين متناقضتين: فعندما تكون المكيدة من تدبير العدو فهي سالبة في نظر من تقع عليه، وفي الجانب الآخر فإنها إيجابية في نظر من تدبر لصالحه، ونجد شاعرنا ينظر إلى المكائد التي يدبرها من يعتبره عدواً فيقول:

وإذا بَعِجْلِ التُّرْكِ عَا ... دَ على الضَّحَايَا العُزْلِ وَحْشَا
يُرْدِيْ ويَهْجُرُ أوْ يَحُو ... كُ مَكَايِداً حُمْراً ورُقْشَا[٢١]

لقد قامت الألوان: (الأحمر) وما تحمله مفردة (رقش)[٢٢] من الألوان بتجسيد المكائد، ولما

كانت هذه المكائد بالمعنى السلبي فإن الألوان قد أسهمت في رسم صورة توحي بمعاني السلبية والاستعداء ، فالأحمر يوحي بالقتل والجرح والتنكيل، كما توحي كلمة (رقش) بالخبث والحقد ومعاني الشر لارتباطها بالحية .

التجريد:

إن للتجريد أثره في الصورة الشعرية فهو يخفف من عبء المدركات الحسية ويصنع فضاء رحباً للتصور في الإبداع والتلقي، وبفضل هذه الوسيلة "يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر، وما بين المحسوس والعاطفة، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها، والصور تتوالد من المقارنة ما بين عالمين متباعدين قليلاً أو كثيراً "[٢٣]. وقد حفظ التجريد للصورة الشعرية قدراً من التألق وقوة الحضور، لأنها قد "تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس"[٢٤].

أما اللون ودوره في الصورة التجريدية فلا يمكن أن نقرأه بمعزل عن نفسه الشاعر ومشاعره " فقد يثير لديه طائفة من الذكريات مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز لتلك الذكريات المستمدة من اللون الذي قد يستمده من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية، وبذلك يتجاوز الشاعر الواقع المتمثل في الطبيعة إلى نوع من التجريد في رؤيته الشعرية الرمزية "[٢٥] ونجد هذه الرمزية عند البردُّوني في تجريد الدجى باعتباره محسوساً بصرياً بالسواد:

أَيْنَ يا لَيْلَتِي إلى أَيْنَ أَسْرِي؟ والمنَايَا تهيّئُ الأَظْفَارَا

والدُّجَى هَا هُنا كَتَارِيخِ سَجَّانٍ و كَالحِقْدِ في قُلُوبِ الأسَارَى[٢٦]

لقد جرد البردُّوني الدجى المحسوس البصري وأحاله إلى تاريخ ماضٍ وإلى حقدٍ في قلوب الأسارى، والتاريخ والحقد معنيان مجردان، وهذا التجريد مثار من قبل ذكريات مؤلمة جرد من خلالها لون السواد الماثل في (الدجى) وأحاله بالتشبيه إلى ما يدرك بالذهن.

ونجد أيضاً في شعره نوعاً آخر من التجريد يقوم على قراءة ما خلف اللون عند تجريده من قيمته البصرية بمعان مجردة :

فَقَنَّعَتْ وَجْهَيْهِا صُفْرَةٌ كَذِكْرَيَاتِ المذْنِبِ الآسِفِ[٢٧]

ونلاحظ في النماذج السابقة أن التشبيه يحيل المدركات البصرية الماثلة في اللون إلى معان مجردة، حيث أن التجريد وقع على اللون نفسِه في صورته البصرية، وفي هذا النوع من التجريد لا نجد اللون قائماً بالوظيفة التجريدية فلا تتعدى وظيفة اللون دلالته ومعناه المعجمي.

وعندما نبحث عن اللون قائماً بتجريد صورة المحسوس فإننا نقف أمام تشكيلين مختلفين متزامنين؛ حيث يمكن تخيل الصورة عن طريق التجسيد أو التجريد في الوقت نفسه. ونجد أن وظيفة اللون قد تكون تجسيدية وقد تكون تجريدية كما في قصيدة (يوم ١٣حزيران):

جَبِينُهُ دَبّابةٌ وَاقِفةْ أَهْدَابُهُ دَبّابةٌ زَاحِفَةْ
لَيْسَ لَهُ وَجْهٌ لَهُ أَوْجُهٌ مَمْسُوحَةٌ كالعُمْلَةِ التَّالِفَةْ
سَاقَاهُ جِنْزِيرَانِ أَعْرَاقُه إِذَاعَةٌ مَبْحُوحَةٌ زَاحِفَةْ
تَلْغُو كَمَا تَسْفِي الرِّيَاحُ الحَصَى تَحْمَرُّ كَالجنيّةِ الرَّاعِفَةْ[٢٨]

فإن (احمرار الجنّية) نوع من التجريد عند تشبيه الحمرة بالجنّية، فالحمرة صورة بصرية محسوسة، والجنية صورة غائبة عن الحس. وفي نفس الوقت فإن اللون يقوم بوظيفة تجسيدية لصورة الجنية المجردة بإحالتها إلى صورة محسوسة في اللون الأحمر.

و مع كل ما للتجريد من منزلة بين وسائل تشكيل الصورة الشعرية، إذ يعتبره بعض النقاد من أرقاها تحليقاً مع اللون[٢٩] إلا أن البردُّوني لا يلجأ إليه كثيراً ، فالصور القائمة على التجريد باللون قليلة جداً مقارنة بالصور التشخيصية أو التجسيدية. وهذا يرجع – في ظني – إلى مشكلة كف البصر: فالتشخيص والتجسيد أو الأشكال التصويرية الأخرى قد يعمد إليها الشاعر الكفيف دون الحاجة إلى معرفة حسية فقد " يدرك الشاعر الصورة الشعرية باللون – جزءاً من الحواس – إدراكاً قد يخالف ما يراه العقلانيون من أن هناك ضوءاً هادئاً قد منحه الله للبشر لكي يدركوا طبيعة الوجود دون الاعتماد على الحواس الخمس التي غالباً ما تدرك الأشياء بطريقة ناقصة غير موضوعية "[٣٠] ومن خلال هذه الرؤية العقلانية يمكننا القول بأن البردُّوني قد استهوته وسائل التشكيل كالتشخيص أو التجسيد على حساب التجريد الذي ربما يكون بحاجة أكثر إلى إدراك اللون إدراكاً حسياً قبل تجريده معنوياً . ومن هنا فقد كان البردُّوني حذراً ومقلاً من استخدام وسيلة التجريد عند التصور اللوني.

التصوير الضوئي:

ليس بوسعنا الفصل بين الضوء واللون فهما مرتبطان، إذ أن الضوء شرط لإدراك اللون" فليس اللون صفة من صفات الأجسام، إنما هو نتيجة إحساس العين بالموجات المختلفة، فحينما ينعكس الضوء على جسم ما فإنه يمتص بعض موجات هذا الضوء ويرد البعض الآخر، وهذا الجزء المردود يؤثر في خلايا العين فتحس باللون وتدركه"[٣١] .

إن للضوء والنور مكانة كبيرة في التعبير اللغوي، وفي القرآن الكريم ورد النور محملاً بمعاني الخير مقابل الظلمات التي توحي بالضلال والكفر والغواية.

وعلى مستوى الدلالة في شعر البردُّوني نجد النور والظلام يعبران عن ثنائية ضدية ترمز إلى الخير والشر، ففي قصيدة (يقظة الصحراء) التي ألقاها في دار العلوم باليمن بمناسبة المولد النبوي نجد هذه الثنائية ترمز إلى أبعاد متعددة للحق والباطل للخير والشر للعدل والظلم ... إلخ من المعاني التي يمكن تصوُّرها من خلال إيحاءات النور والظلام:

حَيِّ مِيلادَ الهُدَى عَاماً فعَامَا ... و امْلَأِ الدّنْيَا نَشِيداً مُسْتَهَامَا
وامْضِ يا شِعْرُ إلى المَاضِي إلى ... مُلتَقى الوَحْيِ وذُبْ فِيهِ احْتِرَامَا

واحْمِلِ الذِكْرَى مِنَ المَاضِي كَمَا ... يَحْمِلُ القَلْبُ أمَانيهِ الجِسَامَا
هَاتِ رَدِّدْ ذِكْرِيَاتِ النّورِ في ... فَنَكَ الأسْمَى ولَقِّنْهَا الدَّوامَا

. . . .

وتَجَلَّى يوْمَ مِيلادِ الهُدَى ... يمْلأ التاريخ آياتٍ عِظامَا
وجَلا لِلأرْضِ أسْرَارَ السَّمَا ... وتَرَاءَى فِي فَمِ الكَوْنِ ابْتِسَامَا
جَلَّ يَوْمٌ بَعَثَ الله بِهِ ... أحْمَداً يَمْحُو عَنِ الأرضِ الظَلامَا(٣٢)

إنها صور يصنعها من خلال التضاد اللوني في الظلام والنور كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة وتجسيد المعاني المجردة في النور والظلام: فالمولد النبوي والبعثة معانٍ يجمعها النور وتتمثل فيه كمدرك بصري مقابل ما كان عليه الناس قبل البعثة النبوية من ضلال في العقيدة وانحلال في الحياة الاجتماعية وظلم وتسلط...وما إلى ذلك من المعاني التي تجتمع في الظلام، ومن ثم تتشكل الصورة الرمزية في النور والظلام.

هذا على مستوى دور الضوء ذاتِه بأبعاده الدلالية في التصوير الشعري، أما عن دور اللون في تصوير الضوء فإننا نجد علاقات متبادلة بين الضوء واللون، فغالباً ما نجد الضوء يوحي بألوان الشروق التي تكون عبارة عن عدة ألوان مستوحاه من الطبيعة تتدرج ما بين الصفرة والبياض كما يوحي بذلك (الفجر) في قوله :

فِيكَ كَلَّ الجَمَالِ فِيكَ التَقَى الحُسْـ ... ـنُ وفِيكَ التَقَتْ جَمِيعُ الحِسَانْ
لمْ يَهَب قلبه سِواك و لكن ... لم يذق منك غير طعم الهوانْ
فامْنَحِيه يا واحَةَ الحُبّ ظِلّا ... وانْفضِي حَوْلَهُ نَدَى الأقحُوانْ
و اسْكُبِي الفَجْرَ في دُجَاه وزفي ... في شَقَاً حُبّه رَفِيفَ الجِنانْ(٣٣)

فصور اللون في هذا المقطع تتجلى في قوله (واسكبي الفجر) حيث صوّر الفجر /النور، في صورة مادة مسكوبة تحمل ألوان طبيعة الفجر والإشراق، كما نجد الثنائية الضدية حاضرة في الصورة (الفجر/الدجى، الشقاء/رفيف الجنان) وهي ثنائية ترمز إلى الحب ومشاعر الهجران في استيحاء للضوء واللون تعبيراً عما يرمزان إليه في الصورة الرومانسية.

إن صورة الضوء في شعر البردُّوني تكشف للقارئ عن مشاعره وعواطفه، وعن رؤيته

الجمالية تجاه ما يصوره من معان أو محسوسات. نجد ذلك جلياً في قصيدة (قصة من الماضي) وهي قصيدة أرسلها إلى شقيقه يذكره فيها بالماضي البعيد، ويصور تلك الذكريات تصويراً ضوئياً فيقول:

خُذْهَا فَدَيْتُكَ يا شَقِيقِي ذِكْرَى أَرقَّ مِنَ الرَّحِيقِ
وألذَّ مِنْ نَجْوَى الهَوى بَيْنَ العَشِيقَةِ والعَشِيقِ
خُذْهَا أَرَقَّ مِنَ السَّنَا في خُضْرَةِ الرَّوضِ الوريقِ(٣٤)

هذه الذكريات التي يستعيدها البردُّوني ويقدمها في صورة رومانسية أثارتها العواطف، صورة رقة الضوء المشرق على خضرة الرياض، قد تكشف هذه الصورة شيئاً من الحنين إلى الماضي – وإن كان مؤلماً – فقد حملت القصيدة صوراً من صور البؤس والشقاء في الماضي الأليم، وكذلك حملت نبرة الحنين إلى ذلك الماضي من خلال التصوير الضوئي الذي يقدم من خلاله قيم الجمال وصورة المرأة المثال في المقطع التالي:

تَعْرَى فَتَكْسُوهَا الطَّبِيـ ـعَةُ حُلّةَ الحُسْنِ النّظِيرْ
صَبغَتْ مَلامِحَهَا الطَّبِيـ ـعَةُ مِنَ سَنَا البَدْرِ المُنيرْ
مِنْ وَقْدَةِ الصّيفِ البَهِيجِ و هَدْأَةِ اللّيلِ الضَرِيرْ
مِنْ خِفّةِ الشَّجَرِ الصَّبُو رِ على رِياحِ الزَّمْهَرِيرْ
و مِنَ الأشعّةِ و الشّذَى و صَرَاحَةَ الماءِ النَّميرْ
فَتَعَانَقَتْ فِيها المبا هِجُ كالأشِعّةِ و العَبِيرْ
فَجَمَالها قُبَلُ الحَنِينِ و صَدْرُهَا أَحْنَى سَرِيرْ(٣٥)

لقد قام الضوء هنا بتجاوب مع درجات اللون وأدى دوراً في استبطان جمال المرأة حيث قامت الطبيعة بصبغها من سنا البدر، وهنا نجد اللون الباعث للإحساس بالجمال ضوءاً منيراً، كما نجد صور البهجة كالأشعة التي تبعثها شمس الصيف البهيج ، لتتجمع في الصورة أشعة الشمس وضياء البدر ويشتد الإحساس بألوان المرأة حتى تصبح مانحة للضوء في صورة جمالية ملونة ومضيئة .

إن هذه الصور المضيئة تعكس لنا مدى الحنين إلى الماضي والشوق إلى تلك الحياة رغم ما يكتنفها من البؤس ومرارة العيش، وربما حملت تلك الصور شيئاً من ذكرى زمن الرؤية لدى الشاعر؛ وهذا ما جعله يستحضر الماضي بمثل هذه الصور في تناسٍ ربما يكون متعمّداً لأحوال الشقاء والبؤس.

اللون والتصوير الحركي:

يعد التصوير الحركي أو الدرامي من أرقى وسائل تشكيل الصورة في الشعر الحديث، فقد اهتم به الشعراء والنقاد واعتبروها من أهم أشكال التصوير الشعري ومن مميزات الشعر الحديث لما لطبيعة العصر من خصوصية" فالقصيدة السكونية التي تقرؤها بصمت وسلبية لم تعد تروق للقارئ في عصر الحركة والسرعة "(٣٦).

إن اللون يعتبر عنصراً أساسياً من عناصر تصوير الحركة، كما يمكن اعتباره الأداةَ ذاتَها القائمةَ بالتصوير الشعري الحركي على وجه الخصوص: فهناك ألوان توحي بحركة متوهجة كالألوان الساخنة (الأحمر والأصفر والبرتقالي) وهناك ألوان توحي بالهدوء والحركة الهادئة كالألوان الباردة ، هذا بالإضافة على بنية اللون الصرفية التي توحي كذلك بالحركة.

ومن هنا فإن الحركة واللون يأتيان في الصورة الشعرية على عدة مستويات: منها ما يكون فيها اللون مثيراً للحركة، ومنها ما تكون الحركة مولدة للون، وكل ذلك يدور داخل فلك الأثر النفسي والجمالي الذي ينتج الصورة وتنتجه الصورة في تجاوب حي وتبادل إيقاعي بين المبدع والقارئ.

وقد اعتمد البردُّوني على اللون في إنتاج المقطع الدرامي الشعري، وجاء هذا الاعتماد انعكاساً لرؤيته الجمالية ومشاعره النفسية التي يحاول إسقاطها على الصورة الشعرية. كما حملت اللغة الشعرية جزءاً من تلك المشاعر في نطاق الصورة الدرامية، فنجد الأفعال والألوان ومشاهد الطبيعة.. وما إلى ذلك تتظافر وتتجاوب مع بعضها بعضاً لإنتاج الحركة الدرامية الشعرية.

وعندما نحلل اللون في المشاهد الدرامية لديه نجد ملامح الرومانسية تطغى على الصورة من خلال اللون والضوء والحركة والسكون ولغة التصوير، وذلك عندما يلجأ إلى الطبيعة مصوراً أحاسيسه ومشاعره بالجمال الطبيعي مستهلاً قصيدة (عيد الجلوس) بشيء من ذلك:

هـــذا الصَّـــبَاحُ الـــرَاقِصُ الـــمُتَأَوِّدُ ... فِـــتنٌ مُهَفْهَفَـــةٌ و سِـــحْرٌ أَغْيَـــدُ

و مَبَـــاهِجٌ مـــا إنْ يَرُوقُـــكَ مَشْـــهَدٌ ... مِـــنْ حُسْـــنِه حَتّـــى يَشُـــوقُكَ مَشْـــهَدُ

الفَجْرُ يَصْبو فـي السُّفُوحِ و فـي الرُّبـى ... والـــرَّوْضُ يَرْتَشِـــفُ النّـــدَى و يُغَـــرّدُ

و الزَّهْـــرُ يَحْتَضِـــنُ الشُّـــعَاعَ كَأنّـــه ... أمٌّ تُقَبِّـــلُ طِفْلَهـــا و تُهدهِـــدُ

فـــي مَهَرجـــانِ النُّـــورِ لاحَ علـــى الـــمَلا ... عِيـــدٌ يُبَلْـــوِرُه السَّـــنَا و يُـــوَرّدُ

فَهُنـــا المفَـــاتِنُ والمبَـــاهِجُ تَلْتَقِـــي زُمَـــرَا تَكَـــادُ مِـــنَ الجَمَـــالِ تُزَغْـــرِدُ(٣٧)

ففي هذا الاستهلال نجد تجاوباً بين اللون والحركة والصوت والصور الجزئية لإنتاج مشهد درامي متكامل في الطبيعة. فالصباح يوحي بلون جمالي وحركة جمالية راقصة، كما نجد الأفعال (يصبو – يرتشف – يحتضن) تقوم بالتشخيص وتصوير الحركة،بالإضافة إلى تشبيه احتضان الزهر للشعاع بأم تقبل وتحتضن طفلها. كما تتظافر الحواس الأخرى مع بعضها فنجد تذوق الروض للندى، واللمس في الاحتضان، والصور السمعية في تغريد الروض. كل هذا أسهم في إنتاج هذا المشهد الدرامي الرومانسي الذي يثير حركة نفسية منبعثة من حركة الطبيعة الهادئة من خلال ألوانها الجمالية وأضوائها وأصواتها.

كما يلجأ البردُّوني إلى الطبيعة في إطار التجربة العاطفية فتاتي الحركة اللونية الطبيعية حركة حب وعاطفة:

فـانْظُرِي يـا صَـدِيقَتِي رَقْصَـةَ الفَجْـرِ علـــى خُضْـــرَةِ الحُقُـــولِ الوَرِيقَـــةْ

مَهْرَجَـانُ الشُّـرُوقِ يَشْـدُو و يَنْـدَى قُـــبُلاتٍ علـــى شِـــفَاهِ الحَدِيقَـــةْ

فانْهَضِـــي نَلْـــثُمُ الشُّـــروقَ المغَنِّـــي و نُقَبِّـــلْ كُؤُوسَـــهُ ورَحِيقَـــهْ(٣٨)

إن مشهد رقص الفجر على الحقول الخضراء حركةٌ ولدت الإحساس بالألوان الطبيعية الخضراء والمضيئة. كما أن التشخيص وَلَّد ألوان الحمرة في (شفاه الحديقة) كما تظافرت حاستي السمع واللمس في إدراك وتصوير المشهد الدرامي الذي قام بتحريك العاطفة من خلال حركته الطبيعية.

إن هذه الأحاسيس والمشاعر التي يصورها من خلال الحركة اللونية ليست ثابتة ومستقرة – على نحو ما ألمحنا – في صور الإحساس بالجمال وما تبعثه من الشعور بالراحة النفسية أو تحرك العواطف تجاه المحبوبة، بل إننا نجد الحركة تصور الأحاسيس القاهرة بالألم والخوف والحزن في إنتاج سلبي تسهم من خلاله الألوان في إنتاج السلبية كصورة الليل في قصيدة (الليل الحزين) حيث يقول:

كَئِيْـــبٌ بَطِـــيءُ الخُطـــا مُـــؤْلِمُ يَسِـــيرُ إلـــى حَيْـــثُ لا يَعْلَـــمُ

و يَسْـــرِي و يَسْـــرِي فَـــلا يَنْتَهِـــي ســـــراه و لا نَهْجُـــــه الـــــمُظْلِمُ

وتَنْسَـــابُ أَشْـــبَاحُه فـــي السُّـــكونِ حَيَـــــارَى بِخَيْبَتِهَـــــا تحْلـــــمُ

هـــو اللّيـــلُ فـــي صَـــمْتِه ضَـــجّةٌ و فـــــي ســـــرّهِ عَـــــالَم أَبْكَـــمُ

كـــأنَّ الصَّـــبَابَاتِ فـــي أفْقِـــه تَـــئِنّ فَتَـــرْتَعِشُ الأَنْجُـــمُ
حَـــزِينٌ غَرِيـــقٌ بِأَحْزَانِـــه كَئِيـــبٌ بِآلامِـــهِ مُفْعَـــمُ
كـــأنَّ النُّجُـــومَ علـــى صَـــدْرِهِ جِـــرَاحٌ يَلُـــوحُ عَلَيهَـــا الـــدَّمُ(٣٩)

وهنا نجد الحركة في بطء الليل وانسياب الأشباح ورعشة النجوم، وهذه الأفعال الحركية تسهم في نقل الإحساس القاهر، كما أن الصورة تطغى عليها ألوان السواد والحمرة الدموية، وهي ألوان توحي بالقلق والحزن، ونجد أن لليل صمت فيه ضجة، وهي صورة مضطربة تعبر عن اضطراب المشاعر. وهذا المشهد الدرامي القائم على الحركة واللون والصوت، يثير مشاعر القلق والحزن ويقوم بنقل تلك الأحاسيس والمعاني المستكرهة في حركةٍ مضطربة.

وفي صورة أخرى ينتجها البردُّوني بالحركة واللون، ويصور من خلالها إحساسه بالخوف من الموت، حيث يمتزج (الموت) كمعنى بالحركة الدرامية، ويوحي اللون في المشهد بإحساس الخوف والقلق:

وحْـــدِي و مَقْبَـــرَةٌ جِـــوَارِي و الـــوَهْمُ و الأَشْـــبَاحُ دَارِي
والأفْـــقُ يَشْـــرَقُ بالـــدُّجَى ويَلُـــوكُ حشْـــرَجَةَ الـــدَّرَارِي
و الـــرِّيحُ تَزْحَـــفُ كالجَنَـــائِزِ فـــي حُشُـــودٍ مِـــنْ غُبَـــارِ
و الـــنَّجْمُ مُحْمَـــرُّ الشُّـــعَا عِ كَأنّـــه أَحْـــلامُ ثَـــارِ(٤٠)

إنه ينقل إحساسه الذي خالجه في وحدته بين الأموات عندما تسيطر عليه الأوهام وينتابه الخوف والقلق تحت جنح الظلام الحالك، وتأتي الحركة الوهمية في شرب الأفق وغصته بالدجى، وزحف الرياح كالجنائز، وهي حركة توحي بالموت والفناء – خاصةً عندما تكون على مسرح الموت (المقبرة) وفي ظلام الليل – وعندما تزحف هذه الرياح تثير الغبار، فتنعدم الرؤية ويشتد الخوف فيرفع نظره إلى الأعلى فيرى النجم (محمر الشعاع) متربصاً به فيزداد الخوف ويتمكن منه.

وللزمن في شعر البردُّوني إيقاع حركي ملون يقوم فيه اللون بتعميق الدلالة على الزمن الهرم مسهما مع الحركة في تصوير هرم الزمن:

وحَـــلَّ شَـــهْرٌ رَمَـــادِيُّ الخُطَـــى هَـــرِمٌ ضَـــاعَتْ مَلامِحَـــهُ واسْـــتَرْخَتِ الكَتِـــفُ(٤١)

إن الضياع واسترخاء الكتف صور الشهر الهرم، وقد حل هذا الشهر قادماً بخطىً رمادية اللون فإيقاع الخطى هنا إيقاع رتيب يوحي بالضعف والمشيب ولهذا جاء اللون الرمادي في

تصوير الحركة ناقلاً ومعمقاً بتركيبته وإيحاءاته لمعاني المشيب وهرم الزمن وضعفه، حيث يعتبر الرمادي "لوناً غير ملون وهو يمثل الظل والخيال والشبح ... ويفتقر إلى الحيوية"(٤٢) لذلك فهو مناسب لحركة وصورة الشهر الهرم.

ومن خلال ما سبق نستخلص أن الصور اللونية التي أبدعها البردُّوني قد استعان على بنائها بعناصر من الواقع المدرك حسياً كاللون الذي مثل العنصر الرئيس في الصور السابقة حيث تشكلت من عناصر مدركة وملتقطة من الواقع، إلا أن الصورة الكلية المؤلفة من تلك العناصر الواقعية هي صور خيالية وربما جانحة في الخيال.

لقد عمد الشاعر إلى خياله الواسع لتشكيل الصور اللونية بعيداً عن محاولة استدعاء صور الذاكرة القديمة؛ فالواضح أن الذاكرة لم تأثر بشكل مباشر في بناء الصور اللونية بقدر ما كان لخيال الشاعر من تأثير.

تراسل الحواس

يعد تراسل الحواس شكلاً من أشكال التصوير الشعري، وأثراً نفسياً من آثار الإحساس على الشاعر، وقد عرّفه الدكتور محمد غنيمي هلال بأنه " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصير مدركات الشم أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ... وذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة . والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو"(٤٣).

لقد اهتمت المدرسة الرمزية بموضوع تراسل الحواس غاية الاهتمام باعتباره مادةً للتشكيل الرمزي، والوسيلة إلى إيحائية الصورة. وكان من أهم من دعا إلى تراسل الحواس:الشاعر الفرنسي (بودلير) في قصيدته (تراسل) والشاعر (رامبو) في قصيدته (الحروف الصوتية)(٤٤) .

ولا يعني اهتمام الرمزيين في العصر الحديث بتراسل الحواس أن يكون إفراز مدرستهم كما لا يعني تركيز نقاد العرب الأوائل على الصور البصرية عدم معرفتهم بتجاوب الحواس وتراسلها، فتراسل الحواس واقع في القرآن الكريم وقد تنبه له المفسرون الأوائل وإن لم يسموه(٤٥). كما عرف شعراء العرب هذه التقنية منذ وقت مبكر كما هي في الشعر الجاهلي والإسلامي، واتضحت في العصر العباسي عند بشار وأبي تمام وغيرهما (٤٦).

تراسل الحواس عند الكفيف:

إن إشكالية تراسل الحواس عند الكفيف تكمن في تلقي المفاهيم الأولية عن المدركات الحسية، فعلى سبيل المثال: قد يُوظِّف اللون الأسود كلونٍ جمالي مدرك بحاسة الشم لمجرد أن شم عطراً جميلاً فسأل عن لونه فأجيب بأنه أسود، وبالإضافة إلى الانطباعات الأولية عن المدركات فإن الإحساس الداخلي الخاص بالكفيف له أثر في رسم الصورة القائمة على تراسل الحواس وخاصة ربط الألوان كمدركات بصرية بأشياء لها صفة تلمس أو تشم أو تسمع أو تذاق قد أدركها من قبل. وهذا هو الفارق بين الكفيف والمبصر في إنتاج الصورة القائمة على تراسل الحواس. وعلى هذا فإن "الصور الخيالية تتفاوت لدى الأفراد باختلاف استعداداتهم فتكون صورهم الخيالية كاملة أو ناقصة تبعاً لكمال الحواس"(٤٩).

إن المسألة الأهم في موضوع تراسل الحواس هي العثور على العلاقة القائمة بين المدركات والحواس، فخيال الشاعر "يعمد إلى التغيير في هذه العناصر غير مقتنع بعلاقاتها، بل يضيف إليها علاقات جديدة"(٥٠) وبالعثور على هذه العلاقة الجديدة يزول عن الصورة الغموض، وتكون قد أدت وظيفتها الإيحائية، وتحقق لها النجاح في نظر المتلقي، وبدون العثور على تلك العلاقة يصبح المتلقي أمام صورة سوريالية ربما يحكم عليها بالفشل. فالعلاقة مثلاً بين اللون وهمس المحبوبة يكمن في الشعور بمعاني اللون ومن ثم ربط تلك المعاني بمشاعر الحب كقول البردوني:

وتهْمِسِـــــينَ لـــــي كَمَـــــا ... يَنْـــــدَى اخْضِـــــرَارُ الأَوْدِيَـــــةْ

كَمَـــــا تَبُـــــوحُ جَنّـــــةٌ ... حُبْلَـــــى بِأَسْـــــخَى الأَعْطِيَـــــةْ

فَيَشْـــــــــرَئِبُّ مَنْزِلـــــــــي ... مِـــــنَ الثُّقُـــــوبِ الـــــمُصْغِيَةْ(٥١)

لقد عبر شاعرنا من الكلاسيكية نحو الرومانسية كما ذكر ذلك الدكتور عبد العزيز المقالح في تقديمه للبردوني، لكني أرى أن الشاعر لم يتوقف عند الرومانسية بل عبر من خلالها إلى الرمزية وإلى السوريالية لنلتقي في شعره بخليط من ملامح أدب المدارس الحديثة، وما تراسل الحواس الذي نلمحه إلا مظهراً من مظاهر تأثره بالمذهب الرمزي مع ما يمكن اعتباره تعويضاً نفسياً تحت مؤثرات عقدة النقص. يقول في قصيدة (عازف الصمت):

وتَشْـــتَمُّ فَـــوْقَ احْمِـــرَار التُّـــرَاب ... صَـدَىً غَائِمـاً مِـنْ أغَـانِـى السُّـيُوفْ(٥٢)

وهي صورة رمزية قائمة على تراسل الحواس ويأتي اللون فيها وسيطاً بين حاسة الشم وحاسة السمع ماثلاً في التراب الذي لوّنته الدماء حتى أصبح أحمر.

لقد نجح البردُّوني في توظيف حواسه الأخرى للتعويض عن حاسة البصر حتى غدا مرهف الحواس فسمع الألوان وتذوقها ورأى العطور ألواناً، كما نقلها إلى مدركات بحاسة الشم والذوق. وكانت تقنية تراسل الحواس "إحدى وسائله في تشكيل الصورة تعبيراً عن الرؤية، وفيها ترتقي مفردات الطبيعة من الاستخدام الرومانسي إلى حالة من التشكيل الرمزي المهووس بالمفارقات"(٥٣).

"لقد سبق السمع في نموه ونشأته نمو الكلام والنطق. والسمع أقوى من الحواس الأخرى وأعم نفعاً للإنسان من النظر ومن الشم"(٥٤) ولهذا كان من الطبيعي أن يلجأ إليه الكفيف مباشرة كأول حاسة بعد البصر يمكن أن يستعيض بها عن فقدان الرؤية.

لجأ البردُّوني إلى السمع وأولاه اهتماماً كبيراً إلى حد الهوس بالأصوات وكان ذلك واضحاً على صوره الشعرية فـ"فقده لبصره جعله يؤثر الصور المسموعة على الصور المنظورة أو المرئية"(٥٥)،لكن ذلك لا يعني طغيان الصور السمعية على المرئية، وإنما تجاوب الحاستين مع بعضهما بعضاً في رسم الصورة.

وبالنظر إلى الصور السمعية الملونة في شعره نجدها غالباً ما تكون إحالة للمدرك السمعي (الصوت) إلى مدرك بصري (اللون) وكأنه يرى الصوت لا يسمع اللون.

كما نجد عدة أنماط للصوت المرئي فهناك صوت موسيقي وهناك صوت نشاز وهناك الصدى والهمس والهجس كما نجد الصمت الذي يمثل درجة الصفر في عالم الصوت، ومع كل نمط صوتي نجد ألواناً معينةً يتم اختيارها تبعاً لأثر الصوت في داخل الشاعر.

إن الصوت الموسيقي هو الصوت الذي يستهوي البردُّوني ويميل إليه مستشعراً جمال الموسيقى واللحن في تصوير فني بديع حيث يقول في سحر الربيع:

فهنـــا الطيـــرُ تُغنّـــي و هنـــا جـــدولٌ يُـــذري الغنـــا رِيّـــاً و طهـــرا

و صـــبايا الفجـــرِ فـــي حضـــنِ السّـــنا تنثـــرُ الأفـــراحَ و الإلهـــامَ نثـــرا

والســـهولُ الخضـــرُ تشـــدو والربّـــا جوقـــةٌ تجلـــو صـــبايا اللّحـــن خضـــرا

فكأنّ الجوّ عزفٌ مسكر و الحيـــاةَ الغضّـــةَ الممـــراحَ ســـكرى

و الريـــــاحينَ شـــــذيّاتُ الغنـــــا تبعـــثُ اللّحـــنَ مـــع الأنســـام عطـــرا

و كـــأنّ الـــرّوض فـــي بهجتـــه شـــاعرٌ يبتكـــرُ الأنغـــام زهـــرا(٥٦)

ففي هذه الصورة نجد استثارة حاسة البصر تتساوى مع استثارة حاسة السمع. وهذا ما يكشف

لنا عن إحساس عميق بالجمال لدى الشاعر، فهو يدرك تماماً أن سر جمال الطبيعة ليس في صورتها البصرية فحسب وإنما يزيد جمالَها جمالُ أصواتها عندما تغني الطيور والجداول والسهول والأجواء. وهي تتكون من عدة صور تشخيصية رسمها ابتداءً بصرية ثم أضاف إليها الأنغام الصوتية لتشخيص مفردات الطبيعة ثم قام بتشخيص هذه الأنغام ثم أتي باللون لتتفاعل حاسة البصر مع تلك الأنغام.

فالسهول والربا صورةٌ بصريةٌ شخصها بالفعلين (تشدو – تجلو) فأصبحت صورة بصرية سمعية شخص من خلالها الصوت (اللحن) فأصبح مسموعاً في صورة صبايا ينعمن في ثياب خضراء.

كما نجد في الصورة أنماطاً أخرى من التراسل شملت بقية الحواس: (فالعزف المسكر) إحالة المدرك السمعي إلى مدرك ذوقي، و(الرياحين شذيات) مدرك بصري شمي أضاف إليها خاصية الصوت ثم أحال هذا الصوت كمدرك بواسطة السمع إلى مدرك بواسطة الشم. وهكذا نجد الصورة مبنيةً على صور تشخيصية تتبادل الحواس وظائفها من أجل إدراكها، ويبرز فيها اللون الأخضر كلون جمالي يسهم في تصوير جمال المدركات الصوتية.

ويمكن لنا ملاحظة أن اللون الأخضر يلجأ إليه البردُّوني لتصوير جمال مدركات السمع عندما تسيطر عليه مشاعر الفرح والبهجة والاستبشار، كما في قصيدة (الربيع والشعر) التي أبدعها فرحاً بقدوم ولي العهد ومنها قوله:

فكأنّـــه فجـــرٌ يفـــيضُ أشـــعة ... جـــذلاً وفـــردوسٌ يفـــيضُ تبسّـــما

و كأنّـــه وهـــجٌ إلهـــيٌّ الســـنا ... و منـــابرٌ تمحـــو ديـــاجيرَ العمـــى

و كأنّه بفمِ الربيعِ نشيدةَ ... خضـــراءُ نقّشَـــها الصـــباحُ و نمنمـــا[٥٧]

أما اللون الأبيض فنلاحظ أنه يأتي به لوصف جمال مدركات السمع في لحظة الشعور بالألم والحسرة. يقول مخاطباً طائر الربيع:

فـــي صـــوتك الرّقـــراقِ فـــنّ متـــرفٌ ... لكـــن وراء الصـــوتِ فـــنّ ثـــاني

كـــم ترســـلُ الألحـــانَ بِيضـــاً إنّمـــا ... خلـــف اللّحـــون البـــيض دمـــعٌ قـــاني

هـــل أنـــت تبكـــي أم تغـــرّد فـــي الربـــا ... أم فـــي بكـــاك معـــازفٌ و أغـــاني[٥٨]

إن الاستجابة للصوت الموسيقي تترك في النفس أثراً ومشاعر قد تكون إيجابية باعثة على

النشوة ولذة الطرب،وقد تكون سلبية تهيج الأشجان وتثير الأحزان. وهنا يجد البردُّوني نفسه محتاراً أمام صوت الطائر؛ فصحيح أنه صوت موسيقي غني بالفن، لكن استجابته لهذا الصوت جعلته يتساءل هل هو يبكي أم يغرد؟

وقد جاء اللون الأبيض لوصف ذلك الصوت الذي احتار أمامه كلون مزدوج الدلالة لوصف الصوت المزدوج الأثر، ففي الحالة الأولى يكون اللون الأبيض بدلالاته الإيجابية لوصف الصوت كصوت موسيقي، وفي الحالة الثانية يكون اللون الأبيض بدلالاته السلبية لوصف الصوت بناءً على أثره النفسي. ومن الواضح أن الأثر النفسي لدى الشاعر كان سلبياً فقد جعله الصوت في حالة بكاء وشعور بالحزن والألم.

اللون وحاسة الشم:

نلتقي في شعر البردُّوني بكثير من الصور الشعرية القائمة على حاسة الشم فهو مولع بتصوير الروائح العطرية الفواحة بالكادي والرياحين، وفي ظني أنها تأتي ضمن اهتمامه بالخصوصية المحلية لليمن ذات الطبيعة الجميلة التي تفوح من وديانها ومزارعها روائح النباتات العطرية.

ويأتي اللون كمدرك بصري داخل الصورة الشعرية يتراسل مع حاسة الشم وباقي الحواس كأثر نفسي ناتج عن إحساس الشاعر، فيشبه الألوان بالروائح ويعطيها صفات وخواص الدركات بواسطة الشم. ومن ذلك قوله احتفاء بولي العهد :

أهـــلا ولـــيّ العهـــد فـــانزل مثلمـــا نـــزلَ الشـــعاعُ مباســـمَ الزهـــر الطـــريّ

أشـــرقتَ فـــي مقـــل الجزيـــرة كالضّـــحى كالصـــبح كالســـحر النـــديّ المقمـــرِ

و علـــى جبينـــك غـــارُ أكـــرمِ فـــاتحٍ و علـــى محيّـــاك ابتســـام مُظفّـــرِ

لمـــا طلعـــتَ أفاقـــتِ الخَضّـــرا علـــى فجْـــرٍ بأنفـــاسِ الخلـــودِ معطـــرِ

و تعانقـــت فـــتنُ الجمـــالِ و تمتمـــت بـــالعطر أعـــراسُ الربيـــعِ الأخضـــرِ(٥٦)

إذ نجد في هذا المقطع صور الضياء والإشعاع والإشراق كصور بصرية للمحتفى به، بينما يأتي اللون كصورة بصرية للأرض التي طلع عليها، وهي صورة تشخيصية بُنيت على الإفاقة وعلى إدراك صورة أخرى شمية، وفي البيت الأخير نجد التشخيص لأعراس الربيع الأخضر عن طريق تمتمتها بالعطر. ومن خلال هذا الخلط بين وظائف الحواس يتبين أن

الصور المتنوعة تقوم بوظائف تشخيصية تحت ظرف الأثر النفسي والمناسبة التي أثارت تلك الحواس نحو استشعار قيم المدركات الحسية.كما أن للمبالغة في المديح دوراً في صياغة هذا التراسل ؛ ففي آخر القصيدة يقول :

فاسْـــلمْ لتـــاريخِ الزّعَامـــة آيـــة بيضـا كَبَهْجَـةِ عِطـرِك المتبلـورِ(٦٠)

أما الإحساس بمتعة حياة اللهو والمجون فنجده عندما تنثر الأصوات روائحها العطرية وأضوائها الساحرة في صورة حسية تتمثل في الأشكال والألوان، وهي صورة مجلس هارون الرشيد كما تخيلها الشاعر في قصيدة (شاعر الكأس والرشيد) حيث يقول:

و أحِـسّ الرشـيدَ ينـزلُ دنيـاهُ كمـا ينـزِلُ الصـباحُ الجِنانـا
و تغنّيـهِ وهـو ينتـزفُ الكـأس و يسـقي المـدلّلاتِ الحسـانا
. . . . . .
فتـرى فـي النَـدِيّ ألـف ربيـع ينثـرُ العطـرَ و السـنا ألوانـا
و صـباحاً مـن الحسـان العرايـا مغرمـاً يعـزفُ الهـوى ألحانـا(٦١)

وهذه الصورة القائمة على التراسل ما هي إلا صورة جزئية من صورة رمزية كبرى بناها الشاعر على معطيات التاريخ واستخدم فيها القناع الرمزي عبر شخصيتين تاريخيتين: الشاعر والخليفة، ويمكن أن نجد في هذا الهروب نحو استخدام الرمز ما يكشف عن مشاعر القلق والاستياء لدى الشاعر "فبعض الناس أحرص ما يكونون على اللهو في ساعات الضيق والكرب، فحين تطبق المصائب على أفئدتهم ويضيقون ذرعاً بحالتهم يلجؤون إلى التخفيف والتفلت مما هم فيه "(٦٢) وتصوير ذلك ما هو إلا استشعار للذة المجون وحياة اللهو.

اللون وحاسة الذوق

كباقي الحواس تثير حاسة الذوق مشاعر الوجدان، وتترك في النفس أثراً قوياً قد يفوق ما تتركه الحواس الأخرى، وهي عند البردُّوني أقلُّ احتفاءً وحضوراً وحيوية من حاسة الشم وذلك عند التصوير الشعري القائم على التراسل ومن ذلك قوله مصوراً الحب ومشاعرَه تجاهه:

و كـمْ بكيْـتُ مـن الحـبّ العميـقِ إلـى أن ذابَ دمعـاً فصـرتُ اليـوم أبكيـهِ
و كـمْ شـدوتُ بواديـهِ الوريـفِ وكـم أفعمـتُ كـأسَ القـوافي مـن معانيـهِ
و كـمْ أهـابَ بأوتـاري وألهمنـي وكـمْ شـرِبْتُ الأغـاني البـيضَ مـن فيـهِ(٦٣)

لقد شخص الحب في هذه الصورة وأخرجه في صورة كائن حي يغني أغانٍ بيضاء، وهو بذلك ينقل المدرك الذهني إلى مدرك بصري،وينقل معه المدرك السمعي إلى مدرك بصري

لوني، ثم ينقل كل هذه المدركات إلى مدرك ذوقي عن طريق الفعل (شربت) وفي هذا دليل على أن حاسة الذوق لديه تعمل على إدراك ما يُرى ويسمع ويتخيل وهذا ما يوحي به الفعل (شربت) من عمق الإدراك وقوة المعرفة، وتكشف الصورة عن مشاعر حب الحب التي تسيطر على الشاعر بعد أن قتل حبه، إذ توحي ألفاظ الصورة وعلاقات مدركات الحواس بذلك.

اللون وحاسة اللمس:

تشكل حاسة اللمس لدى الكفيف معوضاً مهماً قد يكون بنفس مستوى وأهمية حاسة السمع، فهي تنقل رسائل ومعلومات عن كثير من المشاعر أثناء المصافحة، كما تنقل جزءًا كبيراً من المعرفة بالمواد التي يتعامل معها الإنسان سواءً المبصر أو الكفيف. ومنها:معرفة وتمييز المواد الحارة والباردة، والناعمة والخشنة، والطرية واليابسة، وما إلى ذلك.

وتُعرّف حاسة اللمس بأنها:"القدرة التي تنقل المنبهات الخارجية أو الداخلية إلى مراكز المخ، فتتحول إلى إحساسات؛ أي حالات شعورية نوعية بسيطة"(٦٤). والجلد هو العضو المسئول عن نقل تلك الأحاسيس إلى المخ؛إذ يحوي ملايين الأعصاب التي تستقبل المؤثرات وتنقل الأثر إلى المخ، ومن ثم تتكون ردة الفعل المناسبة.

وفي شعر البردُّوني كثيرٌ من الصور المدركة بواسطة اللمس؛ فقد لجأ إلى حاسة اللمس واستطاع أن يعوض بها عن جزءٍ من البصر. وما يهمنا هنا هو مدى اشتراك هذه الحاسة مع حاسة البصر في إدراك اللون.

قد نجد أن حاسة اللمس لدى شاعرنا اتجهت نحو الإحساس بالحرارة كمؤثر يستثيرها استثارة سريعة، وهو اتجاه طبيعي لدى الكفيف نتيجة الحذر مما قد يؤثر على سلامته. كما نجد أن الإحساس بالحرارة كمدرك ملموس يشترك مع المدرك بصري في اللون الأحمر كلونٍ ساخن، ولونٍ لمصدر الحرارة الذي يتمثل في النار(٦٥) المرئية بصرياً. ومن النماذج التي تشير إلى ذلك قوله:

فأطـــلَّ نجـــمٌ مـــن هنـــا ... ك ومـــن هنـــا لمعـــت شـــرارةْ

حتـــــى تنهّـــــد حِزْيَـــــزٌ ... وتناشـــدَ الصـــمتُ انفجـــارهْ

نـــبضَ الهـــدوءُ الميْـــتُ واحْـــ ... ـــمَرَّتْ علـــى الـــثلج الحـــرارةْ(٦٦)

ففي هذه الصورة نجد الخلط بين الحواس لبناء الصورة التي تشترك في إدراكها حاسة البصر

وحاسة السمع وحاسة اللمس في آن واحد، وينتج عن ذلك مفارقةً تصويرية تعتمد على التراسل وعلى الثنائيات الضدية؛ ففي قوله: (نبَض الهدوء الميت) تضاد بين الحياة والموت، يرمز إلى الصراع القائم بين إرادة الشعب والسلطة السياسية. وفي قوله: (احمرت على الثلج الحرارة) مفارقة تعتمد على البرودة والحرارة وهي تمثل إحساساً ملموساً، ومفارقة أخرى بين اللون الأبيض واللون الأحمر، وهي تمثل إحساساً بصرياً، ومن ثم نجد الربط بين مدركات اللمس ومدركات البصر لإنتاج مفارقة تصويرية لحادثة مصرع الإمام يحيى بحزْيز عام ١٩٤٨م، ويتخذ من المدركات البصرية واللمسية وسيلة لإيصال صورة رمزية لتلك الحادثة.

ومن خلال تجاوب اللون الأحمر مع إحساسات اللمس نجده يتصور اللون الأحمر تصوراً سلبياً يحمل إحساساً بالألم والمعاناة والحرقة؛ ولهذا نجده يتساءل عن سر تمتع الورد برائحته الزكية، ومظهره الجذاب، وملمسه الناعم. في حين أنه يغلي حمرةً في إشارة إلى العلاقة بين الحرارة والحمرة حيث يقول:

مـــا يـــزال الـــورد يحمـــرّ ومـــا زال ينهـــلّ النـــدى أطـــرى وأنصـــع

كيـــف يـــذوي ثـــم يغلـــي حمـــرةً ربمـــا كـــان عنـــاءُ الـــورد أوجـــع(٦٧)

وهو بهذه الصورة يحاول أن يقدم فكرة توافق الخارج مع الداخل، وتناقض المرئيّ مع الملموس. وقد حشد لذلك كل الوسائل الشعرية الممكنة: فعلى مستوى اللغة نجده يستخدم اللون الأحمر بالصيغة الفعلية (يحمر) حيث توحي هذه الصيغة بالغليان والاضطراب، إضافة إلى استخدام الفعل (يزال) مسبوقاً بما ليدل على استمرارية الغليان، وتأتي الإجابة التخمينية عن الاستفهام عن سر الذبول ثم الغليان إجابةً حاملةً لمعاني الألم والحرقة التي يعاني منها الورد نتيجة الغليان الأحمر. وفي هذا أرى أن الشاعر لم يوفق في تقديم الصورة التي ترمز إلى تلك الفكرة، فلا يمكن اعتبار اللون الأحمر في الورد لوناً حاراً، بل هو على العكس من ذلك، لوناً هادئاً جميلاً يتفق مع كل ما في الورد من جمال. والأمر في النهاية يرتبط بالحالة الشعورية والجو النفسي.

ومن صور البردُّوني التي يحيل فيها اللون إلى مدرك ملموس قوله:

لـــم أسِـــرْ مـــن غربـــةٍ إلاّ إلـــى غربـــةٍ أنْكـــى و تعـــذيبٍ أشـــدِّ

متعـــبٌ أمشـــي ورَكْبـــي قـــدَّمي والأســـى زادي وحمّـــى البـــرد بـــردي

والـــــدجى الشـــــاتي فراشـــــي ورِدا جســميَ المحمــومِ أعصــابي وجلــدي[٦٨]

حيث نجد في هذه الصورة إحالةً للدجى باعتباره محسوساً بصرياً مجسّداً في اللون الأسود إلى إحساسٍ ملموسٍ متمثل في الفراش واللباس اللذين يباشران الجلد. ولهذا نجد الشاعر يقيم علاقة ناجحةً بين السواد كلون مؤدٍ لدلالات سلبية مختلفة وبين معاني الغربة والإحساس بالعذاب النفسي والجسدي المدرك عن طريق الجلد.

وهكذا فقد انحسرت الصور الملموسة التي تشترك مع الصور المرئية في اللون الأحمر الذي يقابل الإحساس بالحرارة، وفي اللون الأبيض الذي يقابل الإحساس بالبرودة، وكذلك في اللون الأسود الذي يقابل الإحساس بالمرض والحمى.

وعلى الرغم من أهمية حاسة اللمس وحاجة الكفيف إليها، إلا أن الصور الملموسة المتجاوبة مع حاسة البصر في شعر البردُّوني لم تكن على مستوى حضور الصور الأخرى المتراسلة مع حاسة البصر.

هوامش:

١- انظر:الصورة في الشعر العربي: د. على البطل، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م. ص٣١
٢- التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، ط٤، [د.ت] . ص٩٧
٣- في الشعر الإسلامي والأموي:د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م. ص٢٥٣
٤- أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني،القاهرة ، ط١، ١٩٩١م . ص٤٣
٥- انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د.شوقي ضيف ، دار المعارف، القاهرة ، ط١٣، [د.ت]. ص٢٣٦
٦- الأعمال الشعرية الكاملة: عبدالله البردوني، مكتبة الإرشاد، صنعاء، ط٤، ٢٠٠٩م. ٧٤٢/١
٧- تشريح النص: عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م. ص١٤٨
٨- الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٢/١
٩- الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٤١/٢-٩٤٢
١٠- الصورة الشعرية عند طاهر زمخشري: فاطمة المسعودي، مطابع الصفا، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، ١٤٢٤ه. ص٣٩٧
١١- حول هذا الخلاف ينظر (الصورة الشعرية عند طاهر زمخشري) ص٣٩٨
١٢- أسرار البلاغة: ص٤٣
١٣- الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦٣/١
١٤- الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٨٦/١

١٥- حوار مع الشاعر عبدالله البردُّوني، أجراه: محمد أحمد القضاة. المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية ، العدد(٩)، عمان ، ١٩٨٥م.
١٦- الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٧٢/١
١٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١١٨٩-١١٩٢
١٨- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٠٣٧
١٩- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٤، ٢٠٠٧م. ص٣١٥
٢٠- الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٥٤٣
٢١- الرَّقْش لون فيه كدرة وسواد.ويقال: (حيةٌ رقشاءُ) فيها نقط سواد وبياض. ينظر لسان العرب:مادة(رقش).
٢٢- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر،القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م. ص٤٠٠
٢٣- نفسه ص٤٠٠
٢٤- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان: د.يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط١، ١٩٨٥م. ص٢٣
٢٥- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٧/١
٢٦- الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٨/١
٢٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٦٧٨
٢٨- صورة اللون في الشعر الأندلسي: أ.د. حافظ المغربي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م. ص٣٣٠
٢٩- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان: ٢٦-٢٧
٣٠- الرسم واللون: محي الدين طالو، دار دمشق، دمشق،ط٧، ١٩٩٣م.ص١٦٣
٣١- الأعمال الشعرية الكاملة: ٦١/١-٦٢
٣٢- الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٠/١
٣٣- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣١/١
٣٤- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٣/١
٣٥- الدائرة والخروج..دراسة في شعر البردُّوني: د.محمد محمود رحومة، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٦٨
٣٦- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤٦/١
٣٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٠/١
٣٨- الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٣/١
٣٩- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٢/١
٤٠- الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٣/١
٤١- الأثر النفسي للون: عبدالله شاهر، مجلة الموقف العربي، دمشق، العدد(٣٧٩) تشرين الثاني ٢٠٠٢م.
٤٢- النقد الأدبي الحديث: ص٣٩٥
٤٣- ينظر الرمزية في الأدب العربي: د.درويش الجندي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،[د.ت]ص١٠٩، والرمز والرمزية في الشعر المعاصر : د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨مص٧٢ وما بعدها.
٤٤- ينظر الألوان في شعر بشار بن برد: إعداد: جمعة بنت سفر الزهراني، رسالة

ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤٢٩هص١٧٤ وما بعدها
٤٥- ينظر تراسل الحواس في الشعر العربي القديم: د.عبدالرحمن محمد الوصيفي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م. ص١٧
٤٦- مبادئ النقد الأدبي: أ.أ.ريتشاردز، تر: محمد محمود بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٥م ،ص٢٩٧
٤٧- الصورة في شعر بشار: د.عبدالفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ، ١٩٨٣م. ص١٠٣
٤٨- شعر المكفوفين في العصر العباسي: أ.د. عدنان عبيد العلي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٩م. ص٣٤٧ بتصرف.
٤٩- في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف،القاهرة، ط٧، [د.ت]ص١٦٧
٥٠- الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٦٢/١
٥١- الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧٨/١
٥٢- بصريات أعمى اليمن: حبيب محمود، جريدة الرياض، العدد(١٣٣٧٣)، ٣فبراير٢٠٠٥م.
٥٣- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٩٩م. ص١٤ بتصرف.
٥٤- شعر عبدالله البردُّوني: د. محمد أحمد القضاة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م. ص١٦٥
٥٥- الأعمال الشعرية الكاملة: ٧١/١
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٦/١
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٤/١
٥٨- الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٧/١-٧٨
٥٩- الأعمال الشعرية الكاملة: ٨١/١
٦٠- الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٤٣-٣٤٤
٦١- الخيال والتصوير في شعر المكفوفين: د.محمد بن أحمد الدوغان، مكتبة العبيكان، ط١، ١٤٢٤هـ. ص١٥٧
٦٢- الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦٤/١
٦٣- أحكام الحواس الخمس: ندى محمد على صوان، دار النوادر، دمشق، ط١، ٢٠١٢م، ص٣٠٢-٣٠٣
٦٤- يرى ابن حزم في (رسالة الألوان) أن النار لا لون لها في فلكها، وأن الألوان التي نراها في النار هي رطوبات ذلك المحترق. ينظر (رسالة الألوان): الإمام الحافظ أبي محمد ابن حزم، تح: د.يحيى محمود ساعاتي وآخرون، دار العلوم،الرياض، ١٤٠٣ه.
٦٥- الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٤٤/١
٦٦- الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٠٤/١
٦٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٢/١