جامعة اليرموك

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

اللون وتجلياته في شعر لينا أبو بكر

(Colour and Manifestations in The Poetry of Lina Abu Baker)

إعداد

إيمان محمد أحمد ربيع

إشراف الأستـاذ الدكتـور:

يوسف أبو العدوس

حقل التخصص: الأدب والنقد

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية/ الأدب والنقد

2017م – 1438هـ

اللون وتجلياته في شعر لينا أبو بكر

إعداد

إيمان محمد أحمد ربيع

ماجستير في الأدب والنقد، جامعة اليرموك، 2011م

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية/ أدب ونقد وأجيزت .

لجنة المناقشة:

أ.د يوسف أبو العدوس..... مشرفاً ورئيساً

أ.د حسن الملخ..... عضواً

أ.د فايز القرعان..... عضواً

أ.د خليل الشيخ..... عضواً

أ.د موسى ربابعة..... عضواً

تاريخ المناقشة

2017/6/1م

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

(وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

صدق الله العظيم

إلى والديَّ ... إلى زوجي ... إلى كل من ساعدني لإنجاح بحثي .... إلى كل هؤلاء أهدي هذا الجهد المتواضع

إيمان محمد أحمد ربيع

الشكر والتقدير

ولله الفضل أولا وآخراً، وبعد:

فإنني أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس الذي أشرف على هذه الرسالة، وأخذ بيدي، فأعطى وأجزل العطاء، وما زال يعطي من وقته وجهده وفكره دون انتظار شكر أو ثناء، وكان مرشدي في كل خطوات هذه الأطروحة، فكان لتوجيهاته السديدة كل الأثر في تقويم محتوياتها.

كما أشكر كل من: الأستاذ الدكتور حسن الملخ، والأستاذ الدكتور فايز القرعان، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة، لتفضلهم بقبول مناقشة الرّسالة وتحمّل عناء قراءتها.

كما أشكر كل من قدّم لي يد العون والمساعدة لإنجاز هذه الأطروحة.

إيمان محمد أحمد ربيع

فهرس المحتوى

الموضوع **الصفحة**

الإهداء ـــــــــ ج

الشكر والتقدير ـــــــــ د

فهرس المحتوى ـــــــــ هـ

ملخص الرسالة (باللغة العربية) ـــــــ ز

المقدمة ـــــــــ 1- 5

- الفصل الأول: اللون في تجربة لينا أبو بكر الشعرية ـــ 6-47

المبحث الأول: مقتربات في طريق علاقة اللون بالشعر ـــ 7-26
(اللون في الحياة والفن والأدب)

المبحث الثاني: الألوان الأساسية ودلالاتها في شعر لينا أبو بكر ـ 27-47

- الفصل الثاني: إيحاء اللون في شعر لينا أبو بكر ـــ 48-114

المبحث الأول: رموز الإشراق في شعر لينا أبو بكر:ـــ **49**

1- ظاهرة الإشراق والعتمة في شعر لينا أبو بكر ـــ 50-52

2- الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة الدلالة على الإشراق ـ 53-63

3-الحقل الدلالي للألفاظ الموحية الدلالة على الإشراق ـ 64-75

المبحث الثاني: رموز العتمة في شعر لينا ـــــ 76

1- الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة الدلالة على العتمة ـ 78-90

2- الحقل الدلالي للألفاظ الموحية الدلالة على العتمة ـ 90-114

الفصل الثالث: الألوان المستعارة في شعر لينا أبو بكر ـــ 115 -182

المبحث الأول: الألوان المستعارة في شعر لينا أبو بكر ـ **116-161**

1-الألوان المستعارة من المعادن.

2-الألوان المستعارة من الأحجار الكريمة.

3-الألوان المستعارة من الورود.
4-الألوان المستعارة من النبات.
5-الألوان المستعارة من الأقمشة والملابس.
6-الألوان المستعارة من الأفلاك والنجوم.
7-الدوال الملوّنة بطبيعتها.
المبحث الثاني: المعجم اللوني في شعر لينا أبو بكر ـــ 162-182
1- المعجم اللوني دراسة وتحليل ـــــ 163-170
2- المعجم اللوني في محاوره المختلفة ـــ 171-182
الفصل الرابع:
صور من تجليات اللون في شعر لينا ـــــــ 183-230
1- الصورة اللونية ـــــ 184-206
2- تراسل الحواس وتجليات اللون فيه ـــ 206-218
3- الثنائية الضدية واللون ـــــ 218-230
الخاتمة ـــــــــ 231-233
قائمة المصادر والمراجع ـــــــ 234-243

ملخص الدراسة (باللغة الإنجليزية) ـــ 244-245

الملخص

اللون وتجلياته في شعر لينا أبو بكر

إعداد

إيمان محمد أحمد ربيع

بإشراف

أ.د يوسف أبو العدوس

تدور هذه الأطروحة حول الألوان وتجلياتها في شعر لينا أبو بكر، وقد قسّمت إلى أربعة فصول على النحو الآتي:

الفصل الأول، وقد اشتمل على مبحثين: تناول الأول اللون في الحياة والفن والأدب، بينما اختص الثاني بدراسة الألوان الأساسية ودلالاتها في شعر لينا أبو بكر.

ومن نتائج هذا الفصل: ملاحظة أهمية اللون عند الشعوب إذ له دلالات سياسية واجتماعية فضلا على دلالاته النفسية، فاللون الأبيض محبب للجميع، بعكس اللون الأسود، وأما الأخضر فينشر التفاؤل ويريح النفس، والأحمر لون الدفء والثورة والدم. وتوافر اللون بدلالاته المختلفة هذه، في جمل لينا أبو بكر الشعرية يحمل معه معاني تمنح الفكرة المتوخاة عمقا ودلالة مضافة، غير أن ميل الشاعرة إلى شيء من التخفي وإلى بعض الغموض الشفيف، في شعرها، أدّى إلى قلة ميلها إلى استخدام الألوان الأساسية الصريحة في رسم صورها، وإيثارها تدرجات الألوان، والألوان المستوحاة، والمستعارة.

وجاء الفصل الثاني لدراسة إيحاء اللون في شعر لينا أبو بكر، في مبحثين: تناول الأول رموز الإشراق اللوني في شعر لينا من خلال الحديث عن ظاهرة الإشراق والعتمة، كما تمّ فيه قراءة حقل الألفاظ الصريحة الدالة على الإشراق، ثم تناولت بالدرس حقل الألفاظ الموحية الدالة على الإشراق، بينما اختص المبحث الثاني بتناول رموز العتمة في شعر لينا من مبحثين هما: حقل الألفاظ الصريحة الدالة على العتمة، وحقل الألفاظ الموحية الدالة على العتمة، وكان من نتائج

هذا الفصل: ملاحظة قدرة الشاعرة وبراعتها في استخدام الألفاظ التي توحي بالدلالة على العتمة، واستخدام الألفاظ التي توحي بالدلالة على الإشراق، وذلك حسب ما يقتضيه السياق، وحسب الحالة النفسية للشاعرة. علاوة على ملاحظة أن مفردات حقول العتمة والإشراق أكثر المفردات اللونية وجودا في شعر لينا أبو بكر.

أما الفصل الثالث، فكان وقفة مع الألوان المستعارة في شعر لينا من المعادن، الأحجار الكريمة، والورود، والألبسة والأقمشة، والنبات، والدّوال الملوّنة بطبيعتها، والأفلاك والنجوم. وكان من نتائج هذا البحث: ملاحظة إبداع الشاعرة في استغلال الألوان المستعارة من الطبيعة لتلون بها صورها، وهذا كله يؤكد دور اللون في رسم الصورة اللونية، وأهميته في بناء الصورة الموحية.

وأما الفصل الرابع، فهو دراسة فنيّة، إذ تمّ عرض لصور من تجليات اللون في شعر لينا من خلال الصورة اللونية، وتراسل الحواس، و الثنائية الضدية. ومن نتائج هذا الفصل أنه يمكن القول: إن قصائد لينا هي(قصيدة صورة)، وقد تمّ التركيز على الإيحاءات النفسية والعاطفية في الصورة اللونية لديها.

اعتمدت الدراسة على المنهج (الوصفي التحليلي) والمنهج الإحصائي، وعلى غيره من المناهج كالمنهج السيميائي في تحليل النصوص ، وتنوعت المصادر من معاجم وكتب الأدب والتاريخ وغيرها، في سبيل الوصول إلى المعرفة، فأرجو أن تكون نتيجة هذا الجهد مرضية.

الكلمات المفتاحية: اللون، الشعر، الصورة، الألوان الأساسية، الألوان الموحية، الألوان المستعارة، الانزياح.

والشكر لله دائما وأبدا

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

آليتُ على نفسي، حين قررت مواصلة الدراسة على مستوى الدكتوراه، ألاّ أجوس في حقل أدبي كثرتْ فيه زورات الباحثين، ذلك أني مهما حاولت الإتيان بجديد، في موضوع ارتاد آفاقه دارسون كثر، فستكون مشيتي فيه مطأطئة الرأس، في ظلال هؤلاء الذين سبقوني.

وموضوعياً لاحظت أن دراستنا الأدبية، نحن العرب، تميل نحو (الامتداد الطولي): درسنا المتنبي أمس، وندرسه اليوم، وسندرسه غداً، ومن ثم سنكون بإزاء ركام من الدراسات، وسيظل، على يمين المتنبي وعلى شماله وقبله وبعده من الشعراء الأفذاذ، من ينتظر من يسأل عنه فلا يجد، لأننا أهملنا أسلوب (الامتداد العرضي)، في البحث والدراسة، وفي هذا تقصير.

ومن ثم فقد عزمت على دراسة شعر الشاعرة الأردنية المتغربة لينا أبو بكر[1]، في ديوانيها (المحارة الجريحة) و (خلف أسوار القيامة).

وشعر الشاعرة لينا، لم يدرس قط دراسة تفيه حقه، وإن كان هناك بعض الدراسات الجزئية في الكتب الأدبية والمقالات في الصحف اليومية والمجلات[•]. وقد كانت هذه الدراسات والمقالات

---

(1) الشاعرة لينا أبو بكر، شاعرة أردنية مقيمة في لندن، ولدت في الكويت عام 1973م، خريجة آداب الجامعة الأردنية، لها ديوان (المحارة الجريحة صدر عام 2000م بتكريم من وزارة الثقافة الأردنية، وديوان (خلف أسوار القيامة) صدر عام 2005م وهي كاتبة عمود أسبوعي متخصص بالنقد الإعلامي في جريدة القدس العربي اللندنية، وكاتبة نقد سينمائي في مقال أسبوعي في جريدة النقد العربي اللندنية، وعضوة في اللجنة العربية في الملتقى العربي البريطاني، وعضوة في المنظمة الحقوقية، مجلس اللوردات البريطاني، وشاركت في العشرات من المهرجانات الشعرية والثقافية العربية، اختيرت قصائدها كأصغر شاعرة عربية للانضمام إلى أكبر معجم شعر عربي معاصر معجم (البابطين).

(•) انظر: كتاب باسم الخطايبة: شعر المرأة في الأردن بين 1980–2000م، وانظر: هاني العمد، مقدمة لديوان المحارة الجريحة، وانظر: غصون رحال: قراءات في خطاب الرواية النسوية، مجلة تايكي، عمان، العدد(3)، 2009م. انظر: صحيفة الغد الأردنية الصادرة يوم 2005/8/26م، مقالة بعنوان (نقد أدبي لكتاب خلف أسوار القيامة) لمحمد عبد الله قواسمة، ، وانظر أيضا: جريدة الرأي الأردنية، الصادرة يوم 9/ 2015/9م، مقالة بعنوان (البنية الفنية في شعر لينا أبو بكر)، لعزمي الصالحي .

عامل حفز وتشجيع على دراسة شعر لينا، إذ أشارت إلى مواطن الإبداع والتجديد في شعرها وفي صورها، ولم تبحث فيه.

وبعد اطلاعي على شعر لينا في ديوانيها، نشرت بحثاً محكماً(•) أطللت فيه إطلالة على مشهد الصورة اللونية في شعر لينا الذي رسمته لغتها وصورها وموضوعاتها. وهذا البحث عامل إغراء، لمواصلة المضي في دروب شعر لينا، إذ كشفت هذه الإطلالة على مقومات الشعرية في قصائد لينا.

وإذا كان للبحث أن يتعامل مع موضوعات وظواهر فنية جديدة في شعر لينا، فإنه سيجده مجسّداً في هذه اللغة المعبأة بالجرأة، وفي صورها، فقصائد لينا قصائد صورة، وهي نموذج فذّ لما يدعى بـ (القصيدة الصورة). ولن يستطيع شاعر أن يبدع في رسم صورة دون أن تعينه لغة مؤهلة لذلك.

وإذا كانت الصورة اللونية هي معوّلي ومادة دراستي الرئيسة، فهذا لا يعني أنّي سأحط رحلي عندها لا أبرحها. إن الصورة الشعرية الملوّنة تشكل عنصر البناء المهم في قصيدة لينا، لكنها ليست معزولة عن عناصر البناء الأخرى. وهذا يعني أني سأتعامل مع مكونات القصيدة من بنية فنية عامة، وسيحظى موضوع بناء الجملة الشعرية بمزيد من المتابعة، إلى جانب الاهتمام بطبيعة المجاز والانزياح والاستعارة، وطبيعة الغموض في شعر الشاعرة. غير أن الاهتمام الكبير سينصبُّ على اللغة التي رسمت الصورة وصنعت القصيدة، كذلك صنع البحث معجماً لونياً مفصلاً، سبقته دراسة تحليلية، تيسّر للباحثة التنقل بحرية في رحاب شعر لينا.

أما لينا أبو بكر، التي ندرس شعرها وصورها اللونية، فشاعرة أردنية مثقفة متعددة الأنشطة، ظهرت شاعريتها جلية إبان دراستها في الجامعة الأردنية، وإذا كانت ظروف اضطرتها

(•) بحث بعنوان " الصورة اللونية في شعر لينا أبو بكر (خلف أسوار القيامة نموذجاً)، في مجلة (الدراسات اللغوية والأدبية) المحكمة، الجامعة الإسلامية الماليزية، وسيُنشر في العدد(2)، السنة التاسعة، ديسمبر(كانون الأول) 2017م.

إلى اختيار حياة الغربة في المملكة المتحدة، فإن لهذه الغربة أثرها في صقل ذوقها الشعري وإثراء تجاربها. ومن ثم كان لأسلوبها الشعري أن يرق، وأن يصطنع وسائل فنية في رسم الصورة، والتعبير عن الرؤى والأفكار بصيغ مبتكرة. أما الأثر الواضح لحياتها الجديدة فيتجلى في افتنانها في استعمال الألوان، ولا سيما الألوان غير الصريحة والمستوحاة والمستعارة، ذلك أن لينا تتحاشى المباشرة، وتؤثر الغموض الشفيف غير المعمّى.

والبحث، في كل هذه الموضوعات والظواهر الفنية، على وفق الرؤية التي يُنظر من خلالها إلى الشعر، وشعر لينا، ودور الصورة والصورة الملوّنة فيه، يقتضي خطة تتسم بالشمول وتعتمد التحليل والتدقيق وصولاً إلى ما يهدف إليه من النتائج. وكان أن جاءت هذه الخطة على أربعة فصول، ومعجم لوني مشفوع بدراسة وتحليل مهّدا طريق الدخول إلى عالم لينا الشعري وطبيعة صوره الملوّنة وجمله الشعرية.

كان من المنطقي أن تتكئ دراسة من هذا القبيل على فهم ماهية اللون وأهميته في الحياة والفن والأدب، لذا فقد أفردت الخطة مبحثاً من مبحثيها في الفصل الأول منها لدراسة هذه القضايا، فيما عني المبحث الثاني بدور الألوان الأساسية في رسم الصورة في شعر الشاعرة.

ولأن الشاعرة لينا تجنح نحو الغموض وتتحاشى المباشرة، فقد آثرت الإيحاء باللون دون التصريح به، مع ميل واضح نحو صبغ الصورة، بحسب الحالة النفسية، بالإشراق أو العتمة، لذلك أمكن فرز مفردات شعرها إلى ألفاظ عتمة وألفاظ إشراق. ومن الطبيعي أن يكون قسم من هذه الألفاظ (مشرقة أو معتمة) صريحاً بالعتمة أو بالإشراق ويكون القسم الثاني موحياً بهما. لقد كُرّس الفصل الثاني لدراسة هذه القضايا الفنية في مبحثين الأول منهما تناول بالبحث الألفاظ الصريحة بالدلالة على الإشراق والألفاظ الموحية بالإشراق في فرعين اثنين. وعني المبحث الثاني من هذا الفصل بالألفاظ الصريحة بالدلالة على العتمة ثم بالألفاظ الموحية بالعتمة في فرعين اثنين أيضاً.

وكان غير قليل من الألوان التي صبغت بها الشاعرة صورها مستعاراً أي مأخوذاً من ألوان الأحجار الكريمة والمعادن النادرة والورود والنبات والأقمشة والملابس ومن الأفلاك والنجوم؛ لذا أفردت الخطة المبحث الأول من الفصل الثالث لدراسة الألوان المستعارة. أما المبحث الثاني فقد خصص للمعجم اللوني الذي ضم كل الألفاظ الخاصة باللون أساسية ومستعارة وموحية ويقسم هذا المبحث إلى فرعين، كرّس الأول لدراسة ألفاظ المعجم اللوني وتحليلها واستخلاص نتائج التحليل. وخصص الفرع الثاني للمعجم نفسه.

ويمكن أن يوصف الفصل الرابع بأنه دراسة فنية، إذ كرس لدراسة تجليات اللون في ثلاث ظواهر هي الصورة اللونية، وتراسل الحواس في صور لينا اللونية،، والثنائية الضدية. إن دراسة اللون ودلالاته في شعر شاعر ما يقتضي اعتماد المنهج (الوصفي التحليلي) للوقوف على الألوان الصريحة والمباشرة، مع تحري دلالة اللون في الرموز والمسميات، مع دراسة الدلالة في السياقات المختلفة التي ترد فيها، لتشخيص طبيعة الدلالة: نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو سواها.

غير أن الاعتماد على المنهج (الوصفي التحليلي) لا يغني عن الاستعانة بسواه من المناهج، كالمنهج الإحصائي الذي أعول عليه في عمل جداول الحقول الدلالية لألفاظ الألوان، وتوزيع الدوال اللونية عليها، وما تقتضي الدراسة التحليلية من إحصاء لاكتشاف الدلالات التي تفيدها الكثرة والقلة وعدد مرات تردد دوال بأعيانها، وكذلك اعتماد المنهج السيميائي في تحليل النصوص.

ولتشعب مناحي الدراسة وتشعب موضوعاتها، تعددت مصادرها وتنوعت بين مصادر تعنى باللون وأخرى تعنى بالصورة والصورة اللونية، وثالثة نقدية تهتم بتراسل الحواس وبالثنائية الضدية

إلى جانب المصادر التي تدرس المجاز والانزياح والاستعارة والتشبيه مع الحاجة إلى ما يعين في الدرس اللغوي.

وأرجو أن أكون قد بلغت بعض هدفي من الدراسة.

الفصل الأول:

اللون في تجربة لينا

أبو بكر الشعرية

المبحث الأول:

مقتربات في طريق علاقة اللون بالشعر

(اللون في الحياة والفن والأدب)

اللون في الحياة والفن والأدب

اللون[1] أحد أهم عناصر الجمال والمتعة والبهجة والسرور في الحياة، وأكثر وسائل التشكيل الجمالي في الفنون حيوية وتأثير وأداة للإبداع. واللون ركن من أركان لغة الإشارة المشتركة بين الشعوب، لما يتضمنه من طاقة رامزة كبيرة.

وفي محاولة لبيان مكانة اللون، في تحقيق الجمال والمتعة في الحياة والفن، ولغة الرموز المشتركة بين الشعوب، نتخيل حياة بلا ألوان، وهنا سيغيب طبعا اللونان الأسود والأبيض، فتنعدم الظلال والأضواء، فما فائدة الرؤية؟ وهل ستظل هناك مشاهد ومناظر وصور في الحياة؟ وما جدوى الضوء؟ بل إن الضوء نفسه سيختفي باختفاء الألوان، فاللون، في عرف العلم، ضوء أيضاً.

وللمقارنة نقول الحياة بلا ألوان كالحياة بلا لغة. بل إن الحياة بلا ألوان، ستكون بشعة، بل أشد بشاعة ولا جدوى من حياة بلا لغة، فحياة بلا لغة يمكن أن تفيد من لغة الإشارة، ونعوّض في تخفيف حدة كارثة غياب أهم وسائل التواصل.

وفي الحقيقة يمكن القول: إن لا حياة بلا ألوان، فمصدر الألوان الحياة، ولا سيما النباتية وما تشيعه في الحياة من بهجة، فأوراقها وثمارها وأزهارها وظلالها أهم مصادر اللون. ووجود الحياة النباتية مرتبط بوجود الماء، ووجود الغيوم والمطر، فحيث ينعدم النبات تنعدم الألوان، إن لم نقل تنعدم الحياة، ومن ثم فوجود الألوان يعني وجود الحياة.

---

(1) اللون لغة: هيئة كالسواد والحمرة، لونته فتلوّن، ولون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره، والجمع ألوان. اللون: صفة الجسم من السواد والبياض والحمرة وما في هذا الباب اللون انظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، لبنان، دار صادر، بيروت، مادة (لون). مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط2، ج2، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 1960م، مادة (لون). واللون اصطلاحاً هو: خاصية ضوئية تعتمد على طول الموجة، ويتوقف اللون الظاهري لجسم ما على طول موجة الضوء الذي يعكسه.انظر: محمد شفيق غربال وزملاءه، الموسوعة العربية الميسرة، بيروت، دار النهضة لبنان، مجلد2، 1986، ص1581.

واكتسب اللون، بسبب هذه المزايا، مكانة مهمة في حياة الإنسان الاجتماعية والفنية والدينية، فانعكس أثره، منذ القدم، في شعائر الناس وعباداتهم وطقوسهم وشارات جيوشهم وملابسهم، وانعكس أثره أيضاً في أدبهم وثقافتهم، وسائر فنونهم، وصارت له دلالات خاصة في كل هذه الأنشطة. هذا فضلا عن أثره الملموس في سلوك الناس ومشاعرهم وأنماط سلوكهم، فلا شك في أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين سحر الألوان وجمالها وما اكتسبته من دلالات من جانب وبين عواطف الإنسان وأحاسيسه من جانب آخر، ينعكس على حالته النفسية وما ينتج من فنون وثقافات وأدب، فكل ذلك مستوحى من الطبيعة المفعمة بالألوان وما توحيه من مشاعر السعادة والبهجة والفرح أو الشقاء والحزن، وبسبب ذلك أصبح اللون"جزءاً من خبرات الإنسان الإدراكية"[1] الطبيعية للعالم المرئي، فاللون لا يؤثر في قدرات الإنسان على التمييز بين الأشياء فقط، بل يغيّر من أحاسيسنا وخبراتنا الجمالية على نحو يفوق تأثير أي عامل آخر.

اللون رمزاً

اللون لغة إشارية مشتركة، فقد اكتسبت الألوان، عبر تراكم خبرة البشر وتوسع تجاربهم، معاني ودلالات خاصة معروفة ترمز[2] إليها لدى الشعوب بعامة، حتى صار بعضها مصطلحات متعارفاً عليها، ومن هذه الدلالات المشتركة ما هو مقدّس دينياً. ولقد أكّد رمزية اللون تطابق

(1) قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م، ص28.

(2) الرمز تصوّر مشحون بالانفعال، وهو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه، وهو أيضاً وسيط تجريدي يشير إلى عالم الأشياء. والرمز أيضاً أداة جمالية مضمونية تنقل الانفعال من سياق (الآني) الزائل إلى رحاب الوجود (الباقي)، وهو كذلك وظيفة نقدية، وموضوع نقده هو اللغة ذاتها.انظر: وجيه فانوس، الرمز الأسطوري وحاوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد38، 1986م،ص94-95. انظر: بير داكو، تفسير الأحلام، ترجمة، وجيه أسعد، دمشق، وزارة الثقافة، 1985م، ص112. وانظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985م،ص101-102.، وانظر: رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عيّاشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1994م، ص88.

دلالاتها ووحدة معانيها لدى الشعوب في مختلف العصور، ما يؤكد وحدة التجربة الروحية في جوهرها لدى الإنسان، على مرّ العصور.

وللشعراء والأدباء والفنانين إسهام بارز في بلورة هذه المعاني والدلالات بما يملكون من قدرة على استحضار طاقات اللون تصريحا وتلميحاً وترميزاً مستغلين الانزياحات الأسلوبية والمجازات والافتنان في التعبير.

وطاقات اللون الهائلة غير محددة، ورمزيته وما فيها من إشارات خاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء[1] أكسبت اللون القدرة على إيحاء الدلالات المشتركة.

ومن أشهر الدلالات اللونية المشتركة إشارات المرور القائمة على الألوان الأحمر والأخضر والأصفر، بل صارت لها أبعاد نفسية مرتبطة بدلالات هذه الألوان. وقريب من "إشارات المرور إشارات الطرق الخاصة بالسرعة والتوقف والامتناع عن السير والتحذير من المخاطر[2]. ومن ذلك أيضا أضوية وسائط النقل الملوّنة، وهذه الإشارات اللونية كثيرة جداً حتى صارت لغة مرورية عالمية يقترن فيها الشكل والرسم باللون.

وتتدرج ألوان أضوية سيارات الإسعاف والإطفاء والطائرات في هذا الإطار. وهذه الإشارات اللونية ذات أبعاد نفسية واجتماعية تنعكس على طبيعة الإنسان وأحواله وأحاسيسه. ومن هذه الإشارات ارتباط بعض الألوان بمهن معينة، كألوان ألبسة العاملين في المهن الطبية والممرضات أو موظفي الأمم المتحدة، وألوان ملابس العاملين في النظافة التي تميل إلى اللون البرتقالي الفسفوري لحمايتهم من مخاطر المركبات.

---

(1) شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2001م، عدد 267، ص 272.

(2) جمال محمد سعيد، تأملات بين الألوان والغرائز والشيخوخة، القاهرة، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، 1998م، ص9–10.

واللونان الأبيض والأسود "تجاوزا كونهما من المدركات الحسيّة التي تصوّر العالم الخارجي، إلى رموز نفسية تتبني من العالم الداخلي وتجتلي الثبات والتحوّل في دنيا الباطن"[1]

إن التطور الحاصل في صعد الحياة كافة حفز المعنيين لتوظيف الألوان وسيلة فاعلة من وسائل لغة الاتصال، لتتوغل في كثير من جوانب الحياة ومناشطها.

ولا شك في أن هذه الدلالات الجديدة للألوان مستمدة من طبيعة الألوان نفسها وما تحمله من قيم جمالية أو ما ترمز إليه من معان وأفكار، يساعد على ذلك انتشار هذه الألوان في الطبيعة وما تحمله انعكاساتها في الضوء والظل من أثر في أحاسيس الناس. ومن ثم فإنه يمكن القول إن هناك لغة ألوان عالمية مشتركة بين الشعوب، وأن اللون رمز واسع الدلالة.

الدلالة الاجتماعية للألوان

إن أوضح الدلالات، التي تحملها الألوان، ما كان ذا صلة بالحياة الاجتماعية، لسهولة تواضع الناس على دلالات ومعان بعينها، بسبب التقارب الثقافي ووحدة العادات والتقاليد بين أفراد المجتمع الواحد.

إن كل إنسان يتأثر نفسياً بالألوان السائدة في مجتمعه، دون أن يشعر، حتى صار اللون علامة على الحزن للفرد أو للعائلة أو للشعب كله، كما صار من شارات الفرح والمناسبات السعيدة.

وييسر أمرَ هذا التواضع على دلالات مشتركة أنّ الألوان لغة سهلة مطواعة لإدراك المثقف وغير المثقف.

ولأن الحياة مليئة بالألوان فتأثيرها كبير على الإنسان، حتى صار لها بعد اجتماعي، فالأبيض كان محبباً لنفوس العرب قريباً إلى قلوبهم، لأنه ينسجم مع طبائعهم، فهو لديهم أحلى

(1) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، إربد، منشورات جامعة اليرموك، 1999م، ص27.

الألوان وأشفها وأكثرها وروداً في شعرهم[1] وثانيهما ذكراً في القرآن الكريم[2]. والأبيض لون العرس والزفاف، لأن الأبيض لون للصفاء ونقاء السريرة والإشراق[3]، لذا فهو صفة السيوف والوجوه الكريمة عندهم، وهو أيضاً رداء الحج ومناسك العمرة لدى المسلمين، وثوب التعميد لدى الصابئة المندائيين[4].

أما الأسود فهو لديهم لون الحداد، وعلامة على سوء الحظ والتعاسة والحزن والشؤم، وإن كانت له دلالة معاكسة أحياناً، على نحو ما نجده في تحبيذهم السواد في لون شعر المرأة وعينيها وهو أيضا يدلّ على الوقار والهيبة. ويضعه العلماء في المرتبة الأولى في قائمة الألوان لدى الشعوب[5]. أما لدى العرب فيأتي في المرتبة الثانية.

ويلاحظ عدم استحسان المسلمين للون الأسود، وقد ورد في القرآن الكريم في سياقات الذم والكراهية، لذا صار الأسود رمزاً لسوء الحظ والتعاسة والحزن، حتى شاع فيهم أوصاف مثل (يوم أسود وقسمة سوداء). والغراب لدى العرب رمز للشؤم، ويرى الجاحظ أنه مصدر الغربة والغريب[6].

وأكثر الألوان انتشاراً واستعمالاً، لدى العرب وبقية الشعوب أيضاً، الأسود والأبيض، فهما لدى هذه الشعوب مصدر الظلمة والنور، والعتمة والإشراق والليل والنهار. ومن ثمَّ فهما رمز الخير والشر، ورمز هذه الثنائية، بل هما مبدأ الثنائية الضدية وأبرز أمثلتها.

---

(1) أنظر: يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص 22.

(2) ورد (12) مرة في الكتاب الكريم. انظر: مواضع وروده في: عبد المعين محمود عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، قطر، دار إحياء التراث الإسلامي، ط1، 1989م، ص67.

(3) فرج عبود، علم عناصر اللون، ايطاليا– ميلانو، دار كفن، ج2، 1982، ص 137.

(4) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، الإسكندرية–مصر، مؤسسة حورس الدولية، 2008م، ص 167.

(5) أحمد مختار عمر، اللون واللغة، القاهرة، عالم الكتب، ط2، 1997م، ص 107.

(6) عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ط2، 1978م،الجزء 3، ص 567– 566، وانظر: أحمد موسى أحمد النوتي، التشاؤم ومظاهره في الشعر الجاهلي، رسالة جامعية، جامعة اليرموك، 1991م، ص 98–106.

وورد الأخضر في معرض الاستحسان والبهجة وصفا لما يحيط بأهل الجنة من النعيم والسعادة والاطمئنان النفسي[1] فهو لباس علية القوم، وهو لباس أهل الجنة[2] ﴿عَٰلِيَهُمۡ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضۡرٞ وَإِسۡتَبۡرَقٞۖ وَحُلُّوٓاْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٖ وَسَقَىٰهُمۡ رَبُّهُمۡ شَرَابٗا طَهُورًا﴾[3]. وارتبط هذا اللون بالنماء والتجدد والخصوبة، في الموروث الشعري بخاصة.

ويخلط العرب قديماً بين الخضرة والسواد، "فشدة الخضرة تتحول عندهم إلى السواد، على نحو ما نعتوا العراق (بأرض السواد)، والسماء السوداء تدعى السماء الخضراء"[4].

ويفضل الأحمر الفاتح (الوردي) للإناث، بينما الأزرق الفاتح (السماوي) للذكور في ملابس الأطفال. ومن ذلك "(البالونات) الملوّنة والورود وعلامات الزينة أمام غرف الولادة في المستشفيات التي يشير لونها إلى جنس المولود الجديد ذكراً أم أنثى"[5].

والأصفر من علامات "المرض والشحوب، ورمز للصحارى الجافة، والغيرة والحسد، ويرتبط بالحزن والتبرم من الحياة القاسية"[6]. ويعتقد آخرون أن "تعليق حجر أصفر في رقبة الطفل يجلب له السعادة والغنى ويُذهب عنه الشر"[7].

والعرب يكرهون اللون الأزرق، لأنهم يجدون فيه ما يرمز إلى الخبث والمكر والحيلة، لذا يكرهون النساء الزرقاوات العيون ويتهمونهن بالخبث واللؤم والشر. والزرقة في العين علامة شؤم، كعيني زرقاء اليمامة، وكانوا قد عرفوا اللون الأزرق في عيون الغزاة الرومان، فالزرقة في العين

---

(1) انظر: سورة الرحمن، آية 76.

(2) يحي حمودة، نظرية اللون، القاهرة، دار المعارف، 1981م، ص 162.

(3) سورة الإنسان، آية 21.

(4) ابن هذيل الأندلسي، علي بن عبد الرحمن، حيلة الفرسان وشعار الشجعان، تحقيق محمد عبد الغني حسن، القاهرة، دار المعارف، 1951م، ص83، عبد الكريم خليفة، الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد33، تموز–كانون الأول، 1987م، ص15،25،22.

(5) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص162.

(6) أنطوان غطاس كرم،، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشّاف، 1949م، ص94.

(7) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص 165.

علامة فارقة للأعاجم الروم، في عرف العرب[1] لذا شاعت عندهم (عدو أزرق) و(شيطان أزرق)[2]. أما ولعهم بالبياض فجعلهم يعدونه رمزاً للنقاء فيصفون به وجوه سراة القوم وساداتهم، فضلاً عن استحبابهم إياه في وجوه النساء، وقد يصفونها بالصفرة، ولعلها الصفرة القريبة من البياض، على نحو ما تجده لدى قطري بن الفجاءة الذي يتغزل بأم حكيم واصفا إياها بأنها (منعمة صفراء)[3]، ومن طبائع العرب نفورهم من اللون الأحمر في بشرة الإنسان فهم يعدونه شارة شؤم. ولأن الصهبة من مشتقات اللون الأحمر فهم يشمئزون منها وازدادوا لها كرها لأنها صفة اليهود[4].

وإذا كنّا ذكرنا الألوان الأساسية، لدى العرب فإن هناك غير قليل من الألوان يعدها العرب مشتقّة من الألوان الأساسية كالشهبة والصهبة والسحمة والدهمة. وألفاظ الألوان في العربية "كثيرة بحيث نجد عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد وهي تختلف باختلاف درجة اللون".[5]

الدلالة النفسية للون

الطبيعة، بكل تجلياتها، مصدر الألوان. والانفعال بمظاهرها، والشعور بالمتعة لدى تأملها مردهما إلى ما توحيه ألوانها من معان ودلالات، وما تتركه من أثر في الروح ثم في الجسم حتى لكأن هناك صلة بين إيحاءات الألوان وهذه الروح التي تتحسس دلالات هذه الألوان، في حالات الحزن والفرح. ولقد صار من المعروف لدى المختصين أن اتخاذ لون معين يشكل جانبا مهماً في سلوك اللإنسان، كما بات معروفاً لدى المختصين بسيكولوجية الألوان أن هناك تأثيراً واضحاً

---

(1) سيتم في هذا السياق بحث الأبعاد الاجتماعية والنفسية والسياسية للألوان فضلاً عن بحث اللون بوصفه لغة إشارية مشتركة. أما الدلالات والمعاني الرمزية المشتركة للألوان بين الشعوب كما استخلصها الدارسون فسيتم بحثها مع الألوان الصريحة والرامزة في شعر لينا أبو بكر.

(2) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج3، ط2، صيدا– بيروت، المكتبة العصرية، 1999م، ص14،ص68. وأنظر: أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، القاهرة، الناشر مكتبة الخانجي، ط1، 1998م، ص128.. وانظر: الجاحظ، الحيوان، م2، ج5، ص 300–301، وانظر: عبد الكريم خليفة، الألوان في معجم العربية، ص27.

(3) محمد بن يزيد المبرد، الكامل، الجزء2، بيروت، مؤسسة المعارف، 1982م، ص618.

(4) أمل محمود عبد القادر أبو عون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي شعراء المعلقات نموذجاً، رسالة ماجستير، 2003م، ص40.

(5) عبد الكريم خليفة، الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ص 36–37. وانظر أيضا: زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، بيروت، مكتبة لبنان، ط1، 1992م، ص أ–د.

للألوان في مشاعر الناس وسلوكهم[1]، مثل دورها في إثارة الغضب أو بث الإحساس بالهدوء والراحة، كما لمسوا قدرتها على التعبير عن طبيعة ما يخالج المرء من شعور بالفرح والسعادة والاكتئاب. وإذ يكون أثر الألوان على هذا النحو من الوضوح، فإن الشاعر سيشعر بالتوازن والانسجام فتنعكس مشاعره وأحاسيسه على عمله الفني. وهكذا اكتسبت الألوان معاني روحية إلى جانب تأثيرها المادي الملموس.

وإشارة لما لمسه الدارسون من تأثير الألوان في الإنسان، ربطوها بسائر الفنون التي لحظوا أنها تشكل مهرباً للإنسان إلى عالم تمتزج فيه الأضواء بالألوان وبالأصوات والأصداء والأخيلة للتخلص فيه من الإحباط والتأزم. وهكذا تقترن الألوان بعواطف الإنسان محزنة وسارة. فاللون الأحمر يقترن بالدم، والأزرق بالسماء، والأصفر بالشمس، والأبيض بالنقاء والصفاء، والأسود بالحزن، والرمادي بالخريف[2]. ومن ثم فقد وظفها الشعراء للتعبير عن مواجدهم وفرحهم.

وتتمثل استجابة ما تحدثه الصلة بين إيحاءات الألوان ومعانيها وأعماق الإنسان، في مواقعه المختلفة، بالشعور بالمتعة والبهجة والنشاط الجسدي والنفسي أو بالانزعاج والمرض، وهذه الاستجابة، على الرغم من امتلاكها شيئاً من صفة العموم، تتفاوت شدة وضعفاً من إنسان إلى آخر. فاستجابة الإنسان تخضع لحالته النفسية وعلاقته باللون وما يثيره في نفسه من ذكريات.

لقد أصبحت ظاهرة تأثر الإنسان بالألوان عاطفياً وجسمياً، أمراً يعنى به علماء النفس في تعاملهم مع مرضاهم. وقد لحظ العلماء أيضاً أن "كل شخص يتأثر نفسانياً بالألوان دون أن يشعر"[3] ولقد اكتشف العلماء حقائق كثيرة عن ردود الفعل الذي تحدثه الألوان في نفوسنا. والناس

---

(1) ابن الحويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، (بحث) مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العدد (3، 4)، السنة 2005م، ص 113، وانظر: عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجا (بحث) مجلة التواصل عدد 4، جوان، 1999م، ص 121.

(2) انظر: محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند أمرىء القيس، مجلة فصول، مجلد (5)، عدد(2)، ص 59،65.

(3) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص 123.

"يختلف تأثرهم بالألوان، وهم لا يشعرون"[1]. فلقد صار من المسلمات لدى علماء النفس أن الألوان الغامقة تجعل الإنسان يميل نحو الكآبة بينما تخفف الألوان المضيئة من ثقلها عليه[2]. وتأثير الألوان هذا مرتبط بتداعيات مغمورة في أعماق لا شعور الإنسان تتعلق بظروف نشأته. ومن خلال هذه الحقائق حاول الشعراء، أن ينفذوا من خلال الألوان، إلى ما تنطوي عليه النفس البشرية من مشاعر مخفيّة [3].

وفي محاولة للتعرف على الفوارق بين الألوان ميّز المختصون بين نوعين من الألوان، النوع الأول: الألوان الحارة (أو الدافئة) وهي الألوان الحيوية المثيرة، والنوع الثاني: الألوان الباردة وهي بطبيعتها ألوان هادئة ومريحة. ومن النوع الأول: الأحمر والبرتقالي. أما النوع الثاني فمنه: الألوان الفاتحة كالرمادي والأزرق والقريب من الأزرق، فالستائر الحمراء مثيرة للأعصاب، أما الرمادية فهي محبطة ولا تثير الشهية إذا كانت غرفة الطعام أو ستائرها بهذا اللون[4].

وعلى هذا النحو أصبح متداولاً بين المختصين أن اللون الأصفر لون الحياة الداخلية، وهو مثير لمشاعر الفرح، إلا أن ردّة فعل نفسية الإنسان للون الأصفر أقل إيجابية من ردّة الفعل نفسه للون الأحمر والأزرق[5]،، في حين عُدَّ الأزرق لوناً مهدئاً ينصح به للمصابين بحالات عصبية، ويعد لون الحياة الداخلية، ويشير إلى مواهب جمالية. كما لوحظ أنه يخفض من ضغط الدم ويساعد على عملية التأمل الباطني[6].

---

(1) زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلوم، ص أ. د.

(2) فارس متري ظاهر، الضوء واللون، بحث علمي وجمالي، بيروت، دار القلم، 1979م، ص 49.

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي، 1974م، ص110.

(4) فارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص 50، ويحي حمودة، نظرية اللون، ص53، وانظر كذلك: يحي حمودة، نظرية اللون، ص 53.

(5) سمير بخاتي، علم النفس في حياتنا اليومية، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1979م، ط2،ص 134.

(6) فارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص 50، ص 120، وانظر كذلك أمل أبو عون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص136.

أما اللون الأحمر فهو الأكثر دفئاً بين الألوان، والأكثر حيوية وهياما وإثارة، أما من كره هذا اللون فإن ذلك يعود إلى أسباب سيكولوجية أهمها حوادث مزعجة مرت بالمرء في عهد الطفولة، وهو يستخدم في شفاء الاضطرابات العقلية[1]. والبرتقالي أيضاً لون دافىء يسهل عملية الهضم ويعجل بشكل خفيف ضربات القلب، بخلاف البنفسجي الذي يعد لوناً بارداً يسبب الشعور بالحزن[2].

ولوحظ أن اللون الأبيض يوحي بالضوء والتبجيل والوضوح، في حين يوحي الأسود بالانغلاق والشعور بفقدان الأمل في المستقبل، والحزن، أما الرمادي فيفتقر إلى الحيوية ويوحي باليأس[3].

واللون الأخضر من وجهة نظر علم النفس هو لون "أصحاب النفوس المرهفة المحبيين للحركة والنشاط"[4]، وهو لون "الطبيعة، منعش رطب مهدئ يوحي بالراحة، إذ يضفي السكينة على النفس"[5].

ومن ثم، فإن مهمة اللون "ليست مقتصرة على التزويق فحسب، بل له اتصال وثيق بالنفس البشرية وتطلعاتها، فهو يعبر عنها، ويثري التجربة والمعنى، بما يثيره من إحساسات ممتعة وإيحاءات تمزج بين الحياة وميدان الفن"[6]. لذلك فاستجابتنا للون مختلفة، خاضعة لحالتنا النفسية، وما يثيره فينا من ذكريات ومواقف.

الدلالة السياسية للألوان

---

(1) سمير بخاتي، علم النفس في حياتنا اليومية، ص 135.

(2) سمير بخاتي، علم النفس في حياتنا اليومية، ص 53–55.

(3) فارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص 54–56.

(4) سمير بخاتي، علم النفس في حياتنا اليومية، ص 135.

(5) يحي حمودة، نظرية اللون، ص 136.

(6) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجاً، ، ص125، وانظر: عبد المنعم تليمة، مدخل إلى عالم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة، 1978م، ص 80.

تطوّرت ظواهر اللغة وتشعبت مهامها، بتطور الحياة وتقدمها، وحاجة الإنسان إلى التعامل مع متطلباتها الجديدة، وعلى صعيد التواصل بخاصة، أي أنه ترتبت على اللغة مهمة تفسير ظواهر الكون، وتوطيد علاقة الفرد بالوجود وبالآخرين في هذا الكون. وهذه مهمة سياسية ليست يسيرة، والسياسة تسعى إلى حسن العلاقة مع الآخرين، عن طريق الدبلوماسية، وهذه تقتضي بدورها لغة خاصة أيضاً، ولا سيما في ظل التطور المذهل على صعيد الاتصالات. ومن ثمّ اصطبغ الخطاب السياسي في عالم اليوم بصور لغوية جديدة وتعابير مبتكرة مستمدة من معطيات الحاضر ومن طواعية اللغة وما تملكه من وسائل إبداع وتجديد تسعفها الصورة الفنية ومجازات اللغة وانزياحاتها ووسائلها البيانية لاصطناع وسائل إقناع وترويج تعتمدها الدبلوماسية.

والصورة، في الخطاب السياسي وغير السياسي، تتحقق بأنواع المجاز كالاستعارة والكناية والتشبيه، وكل ذلك يعتمد على اللون، فلا صورة جميلة بلا لون. وانطلاقاً من ذلك صارت الألوان تعبيراً عن السلوك البشري وعن الأتيكيت الملازم للدبلوماسية. فصارت مقابلة الحكام تلزم بارتداء البدلات السود، والحفلات المهمة تلزم بهذا السلوك أيضاً، ومثل ذلك حضور مراسم الحداد الخاصة بالطبقة العليا من المجتمع. فـ "تحول اللون إلى رمز وظيفي"[1].

ومن أمارات هذا التحول ما حدث في القرن الثامن عشر في فرنسا، إذ تأسست (جمعية أصدقاء السود)، وكان من هدفها التصدي لسوء معاملة البيض للسود[2]، وأيضاً أطلق على حادث تفجير برجي التجارة العالمية في أميركا (أيلول أميركا الأسود)، وصرنا نسمع الخريف الأسود والخميس الأسود والأربعاء الأسود. وهكذا بدأ السواد يتحرك من دلالته الطبيعية ليتناسب مع الحدث السياسي.

(1) عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2007م، ص 56.

(2) عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة، ص 56– 71، وأنظر: عبد الكريم خليفة، الألوان في معجم العربية، ص20–21 .

كانت الراية، منذ القدم، رمزاً يعبر عن وظائف اجتماعية أو حربية، فقد كانت في البدء بلون واحد أسود أو أبيض، ونادراً ما كانت بلونين. ثم تطوّرت دلالة اللونين لتصبح رمزاً للنصر أو للهزيمة والاستسلام في المعارك. وكانت راية الإسلام الأولى باللون الأسود، وراية الأمويين بيضاء والعباسيين والعلويين خضراء. وما لبثت أن تحولت الراية لدى الشعوب إلى، علم وطني، وتنوعت دلالاته دينياً وسياسياً وتاريخياً، وصار العلم هوية وطنية، ورمزاً لسيادة البلاد. وبات موضع تقديس لدى كافة أفراد الشعب[1].

ودراسة ألوان أعلام الدول تشير إلى سيادة ألوان ستة بينها، هي (الأحمر، الأبيض، الأزرق، الأخضر، الأصفر، والأسود). ويلاحظ تسيّد اللون الأحمر[2] ويليه الأخضر فالأزرق. وتتفق هذه النتيجة مع حقيقة فسلجية هي أن العين البشرية تميّز هذه الألوان أكثر من غيرها، كما تستطيع رؤيتها عن بعد، ولوحظ أن اللون الأحمر استخدم في (143) علماً، لأنه يرمز إلى البطولة والتضحية من أجل الحرية... كما يلاحظ شيوع تعبير الموت الأحمر[3] في العديد من اللغات، وشاع في (البروتوكولات) استعمال البسط الحمر (السجادات الحمراء) لاستقبال الضيوف المهمين. وهناك الصليب الأحمر الذي أضحى رمزاً عالمياً، ومثله الهلال الأحمر، والحرية الحمراء[4].

أما اللون الأبيض فهناك السحر الأبيض والكذب الأبيض، والراية البيضاء، واليد البيضاء، والكتاب الأبيض، والبيت الأبيض (اسم المكان الرسمي لإقامة الرئيس الأمريكي) وإشارة إلى القرار المركزي للإدارة الأمريكية. وكما هو معروف اللون الأبيض في الحروب يرمز إلى الاستسلام.

---

(1) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص 110.

(2) أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، القاهرة، شركة القدس للتصدير، ط1، المجلد1، الجزء1، 2009م، ص 253.

(3) انظر: الثعالبي، فقه اللغة، ط1، ص 107، وأنظر عبد الكريم خليفة، الألوان في معجم العربية، ص27.

(4) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص 110.

أما اللون الأخضر، فقد تأثر كذلك بلغة السياسة فنسمع بالكتاب الأخضر للعقيد القذافي، والمنطقة الخضراء في بغداد، والورقة الخضراء كناية عن الدولار، ومهما يكن من أمر، "فإن مقتضيات العمل السياسي تضغط على اللغة فتنقلها من وظيفتها الواصفة إلى وظيفة إيحائية رامزة"[1].

أثر اللون في تشكيل الصورة

تعد الصورة عنصرا رئيسيا بين عناصر بناء القصيدة الناجحة، ولا يمكن تحقيق الصورة فنيا من غير الاعتماد على الخيال، إذ لا صورة بلا خيال، إذ يتعذر على الشاعر تجسيد رؤيته الشعرية دون استعمال الخيال، ومن ثمّ فإن تميّز الصورة بالجودة تحتاج إلى عناصر تشكيل، من مجاز واستعارة ولغة قادرة على الايحاء، ومن بين هذه العناصر أيضا اللون، الذي يسهم في إبراز جمالية الصورة، وتجسيد إيحاءاتها ودلالاتها، إذ إن وجوده صريحا أو إيحاءا عن طريق رموزه يعد عامل نجاح للصورة، وإن لم يكن شرطا بالضرورة. ومن هنا نجد الصورة الموسومة بالإدهاش والإثارة الفنية مرسومة باللون، على نحو مباشر، أو بما يوحي به ويرمز إليه.

وأمر إيحاء اللون بالدلالة، وإسهامه في جمال العبارة الشعرية، غير مقصور على الصورة الفنيّة، فوجود اللون يوفر للتعبير الشعري معاني تحملها الألوان عادة، فاللون الأبيض لون النقاء والصفاء والعفة، والأسود لون يوحي بالحزن والكآبة والعتمة، واللون الأحمر يفصح عن حالة الفوران والعنف والتأزم وهكذا، فضلا عما يتركه اللون في العبارة من جمال مضاف.

يُعد اللون إحدى مواد تشكيل الصورة ومدها بالحيوية والحركة والحياة، وإبراز جمالياتها وتجسيد ايحاءاتها، حيث هو أجمل ظواهر الطبيعة وأهم عناصرها في تشكيل الصورة مع طواعيته

(1) عبد السلام مسدي، السياسة وسلطة اللغة ، ص65.

لرسم صور للمعاني والتعبير عن المرئيات وغير المرئيات من موجودات الطبيعة، والرؤى والأخيلة والأحاسيس التي يعسر على اللغة تصويرها بمستوياتها المتداولة المألوفة.

والصورة مستمدة في الغالب من نشاط الحواس، وفي مقدمتها حاسة البصر، فالصورة البصرية أكثر الصور الحسيّة انتشاراً في التشكيل الصوري، فالبصر يمثّل الحاسة الرئيسة في التقاط الصور، إذ إن أكثر من 75% من المعرفة تصل الإنسان عن طريق النظر، ومن ثم فإن الصورة البصرية هي صورة لونية قطعاً، فالألوان جزء لا يتجزأ من كينونة الطبيعة، بل إن اللون هو اللغة البصرية التي ينطوي عليها تشكيل الصورة، وهو أهم مواد الشاعر لتجسيد أخيلته[1]. بل من أهم عناصر تشكيل الصور في الفنون جميعها، لما يشتمل عليه من الدلالات الفنية والرئيسية والنفسية والاجتماعية والرمزية والأسطورية. لذا فهو المحور الذي تشع منه الدلالات والرموز التي تشي بها صور القصيدة.

الصورة والشعر

حظيت الصورة بكثير من الدراسات الجادّة من حيث المفهوم والوظيفة والتركيب. وما سنحاوله هنا هو أن نعرض لما نراه يساعدنا على إدراك حقيقة الصورة وعلاقتها بالشعر، فالشعر يقوم، على نحو رئيس، على الصورة التي تمنحه الجمال، وتفسح للخيال حيّزاً في تعابيره. ولعل العمق ونوعا من الغموض الشفيف، من أبرز صفات الصورة في الشعر.

والصور أهم عناصر التعبير عن التجربة الشعرية للمبدع، في دورها الحيوي في الإيحاء والتأثير والكشف. و "الصور في الشعر ليست مجرد زخرف، بل جوهر اللغة الحدسية ذاته... فهي

(1) صلاح عثمان، الواقعية اللونية قراءة في ماهية وسبل الوعي به، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2007م، ص 69- 78. وانظر: محي الدين طالو، الرسم واللون، دمشق، دار دمشق، 1961م، ص163.

وسيلة لحفظ بعض السمات الحدسية للإدراك"[1]، وهي حصيلة لتعاون كل الحواس وكل الملكات[2]، وفي مقدمة هذه الحواس البصر الشديد التأثر باللون، وبوصف الشعر لغة انفعالية لا تقوى الكلمة المباشرة على التعبير عنها، فإنه يلجأ إلى الصورة الفنية وما فيها من انزياحات ومجازات وأخيلة، فهي" تقوم في أساسها على الخيال"[3]. لذلك فاللون " يتدخل في إنتاج الدلالة... ويشكّل بعداً يتجاوز الرؤية البصرية، ويرتبط مع مخزون الذاكرة، التي تلعب دوراً في تصوير المعاني، التي يشير إليها، من فرح أو حزن...، سواء أكان من ناحية المبدع، أو المتلقي[4].

والصورة "تشكيل لغوي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس"[5] وفي مقدمتها حاسة البصر.

وتتمظهر الصورة المرئية (البصرية) التي تعبر عن تطلعات الإنسان وأمانيه وأفكاره في القصيدة، في اللغة القائمة على المجاز أولاً، ويأتي المتلقي بثقافته ومعرفته ليستجلي دلالات هذه التطلعات والأماني والأفكار وما تكشف عنه من حالة المبدع الشعورية.

ولا شك في أن الصورة البصرية أكثر الصور انتشاراً في العمل الشعري، وفي الأدب بعامة والفنون التشكيلية بشكل أعم، وأن أبرز مظهر لتجليات الجمال فيها ما تمّ التعبير عنه باللون. ومن ثم فإن لا قيمة حقيقية لعمل شعري خال من الصور. ذلك أن المعاني ليست عصية على التعبير لدى الشعراء والأدباء، فهم قادرون على صوغها. غير أن الصعوبة تكمن في تصويرها، أي في

---

(1) جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1989م، ص 234.

(2) ج. م. جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامر الدروبي، القاهرة، 1948م، ص73.

(3) انظر: ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1982م، ص 12، وجميل علوش، النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر، المجلد 29، العدد 1، سبتمبر، 2000م، ص 249.

(4) انظر: موسى ربابعة، تجليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة جرش للبحوث والدراسات، المجلد2، العدد2، حزيران، 1998م، ص39.

(5) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980م، ص30.

تجسيدها في صورة يدخل اللون في تكوينها، بما يملكه من قدرة على التعبير عن الرغبات والأحاسيس المبهمة، التي لا تقدر اللغة المباشرة على عرضها دون الاستعانة بالصور التي تعوّل عادة على الألوان التي لا تعدو أن تكون أفكاراً ناتجة عن ذاتية يُزين بها الشاعر عوالمه[1]. وفضلاً عما تبثه الألوان في الصورة من جمال وقدرة على الإمتاع، تبث فيها أيضاً طاقة إيحاء وعمق دلالة، بما تملكه من إرث ثقافي عريق استمدته من الشعوب السالفة وثقافاتها وإيحاءات أساطيرها.

اللون والشعر

يُعد الشعر من أكثر الفنون صلة بالعواطف والمشاعر الإنسانية وأكثرها استجابة للمؤثرات والمثيرات، ومنها الألوان. فالشعر "ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء كانت منظورة أو مستحضرة في الذهن"[2]. والشاعر كالطفل يحب الألوان، لأنه يستكشف عن طريقها الصورة، ولأنها مثيرات حسيّة تجذبه، وتحدث لديه توتراً وحركة في المشاعر، ينفذ منها إلى التأثير في المتلقي[3]؛ فضلاً عن أن مصدر جمال الصور الشعرية هو ما بها من ألوان.

ولغة الشعر مزيج من لغة الكلمات معجمية الدلالة ومجازية الدلالة، ومن لغة الألوان، ومن الرمز والإيحاءات، فألوان الطبيعة الساحرة تثير مشاعر الشعراء، وتلهمهم رقيق المعاني وبديع الصور، ومن ثم فاللون عنصر مهم في تشكيل القصيدة. فإذا كانت الألوان تعبر عن مدركات بصرية مرئية يراها الشاعر، فهي توحي أيضاً بدلالات وتثير أحاسيس دفينة يستوحيها الشاعر، لأنها تمثل تجاربه الشخصية[4]، ويبني بها قصائده، يعينه في ذلك ما يملكه اللون من خاصية

(1) انظر: صلاح عثمان، الواقعية اللونية، قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، ص 87.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1984م، ص 67.

(3) أنظر: عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980م، ص141، وأنظر أيضاً: عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجاً،ص 625.

(4) انظر: محمد عويد الساير، إسهامات اللون في تشكيل الصورة الشعرية عند أبي البقاء الرندي، العراق، آفاق الثقافة والتراث، جامعة الأنبار، ص 113.

الإنزياح[1] اللغوي والدلالي، على نحو يمكنه من إحداث ما يتطلب التعبير من توازن وتناسب وانسجام يمنحه سمة الجمال.

يشكل اللون عنصراً مهماً من عناصر التعبير عن الفرح والسرور. فلغة الألوان تصوّر الأحاسيس والعواطف الجيّاشة في النفس الإنسانية، وهذه المعاني في اللون تساعدنا في قراءة الأدب، ففي هذه السياقات تظهر لغة الألوان لتكشف عن أسرارها، "فما بين اللون والكلمة علاقة وثيقة يتداخل فيها اللامرئي بالمرئي والرموز بالإشارات والتجريد بالزخرفة"[2]. فضلاً عما يمتلكه اللون من طواعية للتعبير عن خبايا النفس وتطلعاتها إلى جانب طواعيته للحديث عن الجمال الحسّي[3].

ومن الشعر أبدع الشعراء لوحات صوّروا فيها قيمهم وأحاسيسهم وعبّروا عن خصوصية اختيار ألوانهم وكيفية تعاملهم معها وقدراتهم على استشفاف ما توحيه لهم من جمال وما تولده في نفوسهم من انفعالات وما توحيه لهم من دلالات عميقة.

وإذ يكون للّون مثل هذا الأثر المهم في التعبير عن حالات الإنسان المختلفة في الفن وفي الشعر بخاصة، فأثره في حيوية الصورة وفي تشكيلها.

والشعراء منذ القديم وجدوا في الطبيعة مصدراً للألوان، التي تثري مشاعرهم وأحاسيسهم بدلالات لونية مدهشة، فوق دلالتها التي تسود في المجتمع. هذا فضلاً عما يُضفيه السياق الشعري من معانٍ ودلالات وإيحاءات، فالسياق يحدد وظيفة اللون وفاعليته[4].

---

(1) ماجد قاروط، تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرآن العشرين، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2005، ص 13.

(2) عبد العزيز المقالح، شعرية اللون، قراءة في (كائنات مملكة الليل)، مجلة فصول،مصر، المجلد 15، العدد3، 1996م. ص 21.

(3) انظر: عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجا، ص121.

(4) موسى ربابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، ص11.

إن عالم الألوان والعالم الشعري صنوان متلازمان، فقراءة الشعر قراءة متأنية تكشف عن أن علاقة الشاعر بالألوان، التي هي من أهم عناصر تشكيل صوره، تأخذ منحنين: حسياً ينهض بمهمة إمتاع الحواس، ونفسياً يعبر عن رغبات وأحاسيس مبهمة يعسر عرضها بوساطة اللغة المباشرة[1]. ويلحظ أن وظيفة الشعر القديم كانت منصبة على الجانب الحسي من وظيفة الألوان مما يشيع في الصور الحسية والمرئية منها بخاصة. ثم يشرع الشعر الحديث بالعناية بالجوانب النفسية لوظيفة الألوان.

وفي المنحنيين الحسي والنفسي يجد الشاعر ضالته، بما يوفران له من أشكال لونية بدلالالتها ورموزها المتعددة التي تحرك مشاعره وعواطفه وتحفز أفكاره ليستثمرها في طريق استكشافه للصورة مادة بنائه الشعري[2].

وإذا كان من مهمة المنحى الحسي من اللون الاهتمام بالنواحي الزخرفية فيه والتزويقية من الصورة، بل من القصيدة بتشكيلاتها وجملها وتعابيرها، فإن المنحى النفسي من اللون يتولى مهمة التعبير عن العواطف والمشاعر الإنسانية التي تتأثر بإيحاءات الألوان التي تتراءى للشاعر، عن طريق المجازات والانزياحات والإسقاط والتشخيص وتراسل الحواس.

ومنجم الألوان الذي لا ينضب، الطبيعة، بكل تجلياتها: بحورها وأنهارها، وسمائها وآفاقها، وحقولها وأشجارها ونباتاتها وثمارها، ومراعيها وحيواناتها. فينابيع الألوان هذه مصدر ما في قصائد الشاعر من صور قوام تشكيلها اللون، فالصفرة مثلاً لديه من الذهب، والخضرة من المرعى، والصفاء والشفافية من البرق، وقتامة اللون من السراب[3]، الذي يتضافر مع ما في الطبيعة من أصوات وعطور يوفر للشاعر مادة إبداع صياغاته ووسيلة تحليقه في فضاءات المجاز والانزياح.

---

(1) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجاً، ص 124.

(2) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجاً، ص127

(3) أنظر: محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند أمرئ القيس، ص64.

وكلما كان إحساس الشاعر بتفاوت درجات اللون واختلاف مستوياته وأنواعه حاضراً، وكانت حصيلته اللغوية غنية كان استحضاره للصورة يسيراً، وتفننه في تجسيدها واضحاً ومؤثراً ومثيراً، فالشاعر المبدع هو الذي ينهل من معين الألوان، ويألف تدرجاتها، ويقدر على استحضار الصور الذهنية، مستعيناً بالأشياء الموحية باللون، فضلاً عن الألوان الصريحة. فالألوان بالنسبة للشاعر علاقات بما تحمله بمضامين وأبعاد رمزية يجد فيها الشاعر وسيلة للتعبير عن رؤاه.

المرأة واللون

عالم المرأة مفعم بالألوان وتدرجاتها، ومن ثم فليس هناك أشد ألفة منها للألوان. وهذه الألفة تجعل منها ذات خبرة بها وبمصادرها ورموزها.

إن مكملات جمال المرأة، من أصباغ وحلي ومصوغات وأحجار كريمة ومعادن وثياب، كلها ذوات ألوان، وهي ذات معرفة بكيفية استعمالها ومواضع استعمالها وبتآلفها وتنافرها. ومن ثياب هذه المرأة ما هو ملوّن بنوعه، كالسندس والاستبرق، ومنها ما هو مصبوغ. وتكاد الأحجار الكريمة تستغرق كل ألوان الطيف، فنجد من ضمنها: الفيروز والزمرد والياقوت والماس واللؤلؤ والزبرجد والعقيق وكلها من مقتنيات المرأة ومكملات جمالها. ومثل ذلك، في توفير الألوان واستحضارها، معادن كالذهب والفضة والنحاس.

والمرأة وأعضاء جسمها موصوفة، لدى إطرائها والتغزل بها، بالألوان، فهي منعمة صفراء أو حوّاء أو غرّاء، وهي غادة وغيداء، والغيد بياض مع نعومة، وفي جيدها غيد، وعيناها حوراوان وسوداوان وشهلاوان وزرقاوان ونرجسيتان، وشفتاها لمياوان واللمى سمرة لصيقة بالشفة، وخدها أحمر، وأسنانها بيض كالأقاحي أو كالبرد أو كاللؤلؤ، وشعرها أسود فاحم كالليل، وبنانها كالعُناب، هذا فضلاً عن الأصباغ نباتية أو صناعية، كالخضاب والكحل وسواهما. فالمرأة من جراء هذه الألفة للألوان وتدرجاتها والمواضع التي تحسن فيها، أقدر على وصفها والتمييز بينها.

المبحث الثاني

الألوان الأساسية ودلالاتها في شعر لينا

الألوان الأساسية ودلالاتها في شعر لينا

تمنح الألوان صور لينا وجملها الشعرية حيوية وعمق دلالة، فضلا عما تبث فيها من ملامح جمالية، فلا تكاد تخلو واحدة منها من صبغة لونية، على نحو صريح، أي بذكر اللون صريحاً، أو بوسائل الإيحاء والإشارة، وإن كانت الألوان الأساسية(♦) الصريحة (الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر) قليلة التردد لا يعدو ذكر أحدها المرة أو المرتين. لذلك تعمد تعابيرها الشعرية إلى الاستفادة من إيحاء اللون، فذلك يمكن أن يعد في جملة أدواتها لتحقيق الشعرية في أدائها، فطريق الإيحاء والإشارة يليق بالشعر المتميّز.

ولينا امرأة أولاً، ثم شاعرة مبدعة، وللون، كما هو معروف، في شعر المرأة الشاعرة، دور كبير ومهم، بصفتها أكثر إحساساً بدلالات الألوان ومعانيها، وأكثر إدراكاً لتدرجاتها، لأنها أشد ألفة لها، تظهر في ملابسها ومقتنياتها ومكملات جمالها. ولا بد أن يكون لهذا القرب من الألوان أثره في شعرها. فضلاً عن سعة ثقافتها، وتنوع مصادرها، وألفتها للأجواء الثقافية في الغرب من أثر في هذا المضمار.

لا يتجاوز تردد ذكر الألوان الأساسية الصريحة وتدرجات بعضها، في معناها المعجمي، في شعر لينا تسع عشرة مرة، أما الألوان التي وردت، فهي الضوء وقد ورد أربع مرات، والأزرق ثلاث مرات، والأصفر مرتين، والأخضر مرتين، والأبيض خمس مرات، والأسود مرة، والداكن مرة، والأسمر مرة (وهما من تدرجات اللون الأسود)، والأحمر مرتين.

(♦) الألوان الأساسية، كما يرها النمري، الحسين بن علي، الملمع، تحقيق وحيد أحمد السلطان، دمشق، مجمع اللغة العربية، 1676م، ص108. وهناك من يرى أن الألوان الأساسية هي ألوان الطيف أي ألوان قوس قزح السبعة الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والنيلي والبنفسجي انظر: عاهد ماضي، ألفاظ الألوان في العربية دراسات لغوية، دمشق، دار الشام للطباعة، 2000م، ص26، وفارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص55، أما الألوان البؤرية فهي الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق، قاسم حسين صالح، سيكولوجية اللون والشكل، ، ص108. أما الألوان الأساسية التي ستنصب عليها الدراسة في هذا المبحث فهي ألوان الطيف الشمسي ثم الأبيض والأسود.

ويلاحظ أن هذه الألوان المستعملة في شعر لينا (الأبيض، والأسود، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق) هي "الألوان البؤرية في المعجم العربي"[1]، أما اللون الأسمر فملحق بالأسود، وهو من الألفاظ التي تصف الأسود وتحدد درجاته[2]، وكذلك الداكن فهو المائل إلى السواد[3].

وتقع الألوان التي استخدمتها لينا ضمن الألوان الأساسية في الاستخدام اليومي في المعرفة العربية والعالمية[4]. أما الضوء فهو أساس الألوان، والسبب في ظهورها، فبانحساره تتلاشى الألوان وتختفي[5]، واللون ضوء، وهو أحد أشكال الطاقة المشعة[6].

وأكثر ما ورد من الألوان الأبيض، الذي تكرر خمس مرات، فضلاً عن أنه حمل عنوان قصيدة تكرر فيها ثلاث مرات. ولا عجب، فاللون الأبيض يمثل الضوء الذي ما كانت رؤية الألوان ممكنة من دونه[7]. وهو أول الألوان الموسومة بالباردة التي تثير الشعور بالهدوء والطمأنينة[8]. ومن الباحثين من يجعل الأبيض في المرتبة الثانية في تمييز الألوان لدى الشعوب، بعد الأسود[9].أما في العربية فيحتل المرتبة الأولى ويأتي الأسود في المرتبة الثانية.

ويلاحظ أن اللون الأبيض الذي تكرر في شعر لينا خمس مرات يرمز، ولدى العرب خاصة، إلى الإشراق والشهرة والمكانة الاجتماعية والتبجيل والنقاء والصدق والبراءة والسلام والزواج والضوء والنور والصداقة[10] ويرتبط هذا اللون بالفرح والنظافة والوضوح والتفاؤل ويوحي بالبرودة، ويبعث على إحساس النفس بالصفاء والسرور والسكينة. لذا تختاره العرائس في حفلات الزواج لأنه

---

(1) قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، ص24 وص 108.

(2) الثعالبي، فقه اللغة، ص 124-125.

(3) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (دكن).

(4) زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، ص هـ.

(5) زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، ص هـ.

(6) شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص 10.

(7) أحمد مختار عمر، اللغة واللون،، ص 10.

(8) يحي حمودة، نظرية اللون، ص 3، ص 54.

(9) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 111.

(10) فارس متري ظاهر، الضوء واللون: بحث علمي وجمالي، ص 55. وانظر: فرج عبود، علم عناصر اللون، ص137.

رمز العذرية والعفة والنزاهة، وعلامة للشرف والمكانة الرفيعة، فبيض الوجوه يعني أنهم من سراة القوم ذلك أن بياض الوجه يعد قيمة سيادية في ذاتها. وبيضاء الثوب كناية عن الشرف والطهارة، وكثيراً ما يتردد في بياض الأسنان وتشبيهها بالأقاحي[1]. وهذه الدلالة على النقاء والصلاح معكوسة في القرآن الكريم ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾ [2]. وكذلك قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ ٱللَّهِ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ١٠٧﴾[3] وقد جاء ذكر اللون الأبيض اثنتي عشرة مرة في الكتاب الكريم[4].

واللون الأبيض، حيثما ورد في شعر لينا، قريب، فيما يوحيه ويرمز إليه، من هذه المعاني والدلالات.

ففي قصيدة تحمل عنوان (البياض) تصور الشاعرة تجربة مغرقة باليأس، مصطبغة بالسواد، تسيطر فيها الدكنة على التماثيل فوق جسر الخريف، مهما ادلهم البياض، وسطع. فالبياض هنا رمز لكل إشراق. وعلى الرغم من ذلك يتقهقر أمام الضباب الذي يجتاح دنيا الشاعرة التي تقول[5]:

ذُبابُ المِظلاّتِ
يدْهنُ سقفَ المدى بالسَّوادِ
فحيث ادلهمَّ البياضُ
تصيرُ التماثيلُ داكنةً...

ويصوّر المشهد الثنائية الضدية الأزلية أبيض/ أسود. ففيه صراع فوق جسر الخريف لم يفقد فيه الأبيض دلالته رغم سطوة السوادِ.

---

(1) خالد زغريت، جماليات تأثير اللون في شعر الأغربة الجاهليين،رسالة ماجستير، جامعة البعث، كلية الآداب، سوريا، ص 231. وانظر أيضاً: يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص 28.

(2) سورة آل عمران، 106.

(3) سورة آل عمران، 107.

(4) محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، دار الحديث، 1987م (أبيض) .

(5) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ط1، دار الساقي، بيروت، 2005م، ص 64.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يرد البياض مرتين، موحياً بالفراغ وخواء الفضاء الروحي مما يفضي إلى ضلال الطريق فيشخص الضياع، تقول[1]:

كذا يشترونَ الحياةَ فكانتْ لهمْ !
محضَ تذكرةٍ للعبورِ...
يروِّجُها الباعةُ الظامئونَ لها
منذُ ضلَّتهمُ القاطراتُ
فلمْ يعرِفوا رقمَها!
أوْ متى قدْ تجيءُ؟
ومنْ أيِّ قبرٍ؟

وأينَ تؤدّي؟!

تحاصِرُني حُلكَةٌ منْ بياضِ الدّروبِ

فأنّى توجَّهْتُ...
يُفضِ إليَّ البياضُ...
وأفضِ

وللتعبير عن كثافة (البياض) وصفته الشاعرة بالحلكة، وهي من صور الثنائية الضدية التي توحي بالمفارقة. ولقد أسهمت الظلال والألوان ومشتقاتها في تصوير الحالات المأساوية لروح الشاعرة، التي أبدعت في تجلية تجربتها الذاتية،لقد آل الصراع بين السواد والبياض إلى تقهقر الأبيض أمام سطوة الأسود، وإن لم يحمل الأبيض بذاته الدلالة السلبية. غير أن صور المشهد حجبت عن البياض دلالاته الايجابية المعهودة.

وفي قصيدة (عثور) يظهر اللون الأبيض ليوحي بالإشراق والإشعاع وطغيان لون الثلج الذي يعصب عين الجبال، تقول الشاعرة[2]:

كلُّ شيءٍ ضاعَ منّي!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 64.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 95.

يشيخُ الغدُ باكراً...
يعصِبُ الثلجُ عينَ الجِبال...
مركباتٌ بيضاءُ... بأجنحَة...
تمشي في شوراعِ السّماء
ما انطوَى ليلُنا... لكنَّهُ...
يمَّحي

وللإمعان في تصوير البياض جعلته يمحو الليل قبل أوان انقضائه. وهنا يؤول الصراع إلى تجلية ما يحمله البياض من قدرة على التفوّق.

ويلي اللون الأبيض، في تكرار الظهور، اللون الأزرق الذي ظهر ثلاث مرات في قصائد الشاعرة.

ويحتل اللون الأزرق المرتبة الأخيرة في معظم القوائم العالمية لترتيب الألوان، تبعاً لإحساس البشر بها[1]، على الرغم من أنّه أحد ألوان الطيف الشمسي السبعة[2]، وهو أيضاً من الألوان البؤرية في المعجم العربي[3]. والأزرق من الألوان الباردة، يستمد برودته من برودة المياه ومن سمو السماء وعمقها.

وكان من المتوقع أن يتقدم، في مرتبة الإحساس باللون، على سائر الألوان الأخرى، فهو يملأ دنيا الإنسان، لأنه يمثل لون السماء، وهذا اللون لا نجد في اللغة العربية إشارة إلى درجاته أو تفصيلاً لمشتقاته[4].

ويبدو أن السبب في غياب التفضيل للون الأزرق ودرجاته يعود إلى عدم دلالة التسمية (الزرقة) على اللون في العربية القديمة[5]. فالزرقة في لسان العرب البياض أينما كان، أو الزرقة

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 25، ص 27.
(2) عاهد ماضي: ألفاظ الألوان في العربية، ص 23.
(3) قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، ص 108.
(4) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 239.
(5) انظر، خالد زغريت، تأثير جماليات اللون في شعر الأغربة الجاهليين، ص 244.

خضرة في سواد العين[1]، وهي لدى آخرين درجة من درجات الخضرة[2]، ومعنى ذلك أن العرب القدامى لم يستخدموا اللون الأزرق للدلالة اللونية المعروفة اليوم. ومن الدلالات التي يشير إليها اللون الأزرق، في المتداول العربي القديم، التعبير عن القسوة والخوف والرعب والخبث، فكانت تشيع تعابير مثل: سم أزرق، وناب أزرق، وأسنّة زرقاء، وعيون زرق، إشارة إلى عيون الروم. والزرقة أبغض ألوان العين إلى العرب، وهذا ما تشير إليه أسطورة زرقاء اليمامة ذات العين الزرقاء المدمرة للأعداء[3].

ولم يرد اللون الأزرق في الكتاب الكريم غير مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ١٠٢﴾[4].

وفي الحياة المعاصرة يكتسب اللون الأزرق دلالات إيجابية، فهو يبعث على الهدوء والتفاؤل، ويدعو إلى السلام والتأمل، ويعتمد للتخفيف من حالات التهيج والتأثر، وهو مريح للعينيين والأعصاب.

وإذا كانت الزرقة قد تراوحت لدى العرب القدامى والمعاصرين بين دلالتين: إيجابية وسلبية، فإنها جاءت في شعر لينا بدلالتيها الإيجابية والسلبية، إذ جعلتها الشاعرة وصفاً للخيمة التي تشكل شمسية باريس، في أحد مقاطع قصيدتها (نخبك باريس)، حيث تصف باريس على هذا النحو[5]:

قصرٌ منْ نهرٍ وشتاءْ...
والشمسيَّةُ خَيمتُها الزرقاءْ
وهواءْ...
مثل البحرِ حريريٌّ

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (زرق).

(2) خالد زغريت، جماليات تأثير اللون في شعر الأغربة الجاهليين، ص 244.

(3) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، طرابلس– لبنان، مؤسسة جورس بوس، ط1، 2001م، ص 258.

(4) سورة طه، آية 102. وانظر موضع وروده: عبد المعين محمود عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص 173.

(5) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46.

والماءُ طريٌّ...
كالمكياجِ النّاعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ
هذا العالَمُ... كورالٌ
تتغنى بالعشقِ...
وباريسُ غِناءْ

ويلحظ أن الشاعرة تحدثت عن هواء باريس فوصفته بأنه حريري مثل البحر، فاستحضرت الزرقة الناعمة كلها باستحضار البحر، والزرقة إنما تتحقق بوجود الماء الذي شبهته في طراوته بالمكياج الناعم، ثم نعتته لزرقته بالفيروز المعروف بزرقته. فلتجلية أثر اللون الأزرق في رسم صور المقطع استحضرت الشاعرة البحر والفيروز، لإشاعة تأثير اللون. ولقد استدعى جمال باريس أن تفجر الشاعرة الدلالة المعاصرة لهذا اللون، فكان هناك تناسب وانسجام بين أجواء القصيدة ودلالة الزرقة.

وصنعت الشاعرة الأمر نفسه في أحد مقاطع قصيدتها (ساعة عمر)، حيث استحضرت كلاً من البحر والفيروز أيضاً لاتساعه أثر اللون الأزرق في شحن أجواء مشاهد اللقاء بالتوتر العاطفي، تقول[1]:

يُغويني بالبحرِ
وينثرُ في فوضى الشطآنِ زُمرُّدَهُ
فيذّوبُ في برحاءِ المُهجةِ رائحَةَ
الأزرقْ
يسدُلُ شلاّلَ النرجسِ
فوقَ قميصِ العُرْيِ الفاتنِ
يُغرِقني فيه...
كيْ لا أغرَقْ
يُشعِلُ حولَ رمادِ القلبِ شظايا الماءِ
ويغمضُ شفتيْهِ على جُزُرِ الفيروزِ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86.

فيسترِقُ السَّمْعَ إلى... قَزَحِ
الأمواجْ
...
إذ يتضوَّعُ منْ مِحرابِ...
العاجْ

فحضور البحر والفيروز، لتوكيد الزرقة، في هذه القصيدة، كما حضرا في القصيدة السابقة، أمر لافت، وإن كانت دلالة الزرقة هنا مشوبة بشيء يسير من التشاؤم، أشاعته أسطورة زرقاء اليمامة. ويلحظ أن القصيدة مفعمة بالألوان صريحة ومستوحاة أسهمت في رسم مشاهد القصيدة على هذا النحو من الإبداع. ويستشف من معاني هذه المشاهد أن الشاعرة استفادت من الدلالتين الإيجابية والسلبية القديمة والحديثة للون الأزرق.

وفي قصيدة (حالة الموت) جاءت الزرقة ممثلة في عيني زرقاء اليمامة رمز الشؤم المدمّرة، ومع ذلك جاءت موصوفة بالعمياء في قصيدة تحمل عنوان الموت ملأى بكل صور الشؤم والحمى والجن والسراب والغربان والسعال والغول والعتمة وجهنم واللعنة والكراهية وما شابه[1]، فجاءت (الزرقة) المقرونة بدلالتها الأسطورية المرتبطة بالشؤم والتدمير لتوحي بالمعنى الذي استشرفه الأجداد من الزرقة[2]:

أيُّ عُيونٍ تَسْكُنُها العَتَمَةُ تُبصرُ؟
كانَ لهُ عَينانِ... ولكنْ...
عيْنا زرقاءِ يمامٍ...
عمياءُ!
ليسَ عليهِ جناحٌ...
إنَّ النَّكبةَ آسِنَةٌ...
والمسكين...
تتشّفَ بالفَحمِ...

(1) في الدلالات السلبية للزرقة، انظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 164.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 34.

لئلاَّ يتعقَّنَ بالماءْ!!!

واستخدمت لينا اللون الأحمر مرتين في شعرها، ويوصف هذا اللون بأنه أول الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة. ويصنف بأنه في مقدمة الألوان (الساخنة)[1]، لارتباطه بسخونة وهج الشمس، واشتعال النار ولهيبها، وحرارته وبلون الدم. وعرف بكثرة تشعبه وكثرة المفردات الدالة على هذا التشعب[2]: كالناصع، واليافع والزاهر والورد والأسفع والكميت والأصهب والألهب والأشقر وغيرها.

ويوحي اللون الأحمر بروح الهجوم والانفعال والثأر وإثارة الغضب والتشنج والعلامات العدوانية[3]. والأحمر صريح ونشيط[4]، ويبعث على النشاط ويوحي بالثورة وينبه على الخطر ويثير الرعب والهلع، ويدعو إلى الفتنة، كما يمثل الإغراء ودفء العاطفة. ويُعد هذا اللون عنصراً أساسياً في ألوان لوحة الشعر الجاهلي، لكثرة استخدامه في التعبير عن أحلام الشاعر ونفسيّته[5]. أما في القرآن الكريم فقد ورد مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ٢٧﴾[6].

ورد اللون الأحمر في قصيدة لينا (مندورا خلف أسوار القيامة)، وصفاً للحانات بأنها حمراء، وهو وصف متداول ومألوف للحانات، لما يجري فيها من شرب يعقبه سكر وترنح وتشنج، ولما يحيط بذلك من أجواء محمومة مسكونة بالشهوات.

(1) يحي حمودة، نظرية اللون، ص 53.

(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 154.

(3) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 57.

(4) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد 5، العدد2، يناير، فبراير1985م، ص41.

(5) خالد زغريت، جماليات تاثير اللون في شعر الأغربة الجاهليين، ص 239.

(6) سورة فاطر، آية 27. أنظر: عبد المعين محمود عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص197.

وقد ورد تعبير الحانات الحمراء في القصيدة في أجواء يستدعي هذا التعبير، إذ تقول الشاعرة[1]:

الدبُّ الملعونْ...
والحاناتُ الحمراءْ...
وسراديبُ تلولِبُ خارطةَ الليلْ...
وعبيدٌ...
منْ جوفِ مداخِنَ تنفُثُهُمْ دُنياهُمْ
رُزَماً مُتفحِّمَةً...
تتدحرجُ في أقبيةِ الجمرْ

لقد استثمرت الشاعرة، في هذا المقطع ما يمثله الأحمر من حياة سافرة معهودة في الحانات والملاهي. كما ورد اللون الأحمر مرة ثانية في قصيدة (وما تركت سواها) في أجواء تستدعي هذا اللون الساخن، إذ جاء وصفاً للشفتين، مؤكداً عليه بوصفه بالوردي (الأحمر الوردي). والوردي من تدرجات الأحمر، وهو اللون الأحمر الذي يضرب إلى الصفرة، والورد اسم لزهر بهذا اللون، ومعنى ذلك أن اللون الأحمر ورد ثلاث مرات في شعر لينا، تقول[2]:

أشياؤُها حوْلي...
فكُحلُ العينِ
والعيْنانِ
والعِطرُ بينَ ثيابِها...
والأحمرُ الورديُّ...
والشفَتانِ
والقهوَةُ السَّمراءُ في أقداحِنا
ورحيقُها... إن ذابَ في الفنجانِ
والأغنياتُ... وصوْتها
ورضابُها المعسولُ بالكلماتِ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 71.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة: ص 107.

والألحانِ
حتى وإنْ صَمَتتْ...
أحسُّ بها...
فقد سكنتْ فؤادي والنُّهى
وكياني

فالأحمر الوردي ينسجم مع هذه الأجواء المفعمة بالسخونة والإثارة التي تحملها ألفاظ مثل الكحل والعطر والشفتين والرضاب المعسول بالكلمات.

وورد اللون الأسود مرة واحدة في شعر الشاعرة، غير أن بعض تدرجاته كالسمرة والداكنة وردت أيضاً.

واللون الأسود نقيض الأبيض بحيث يشكلان رمزين للتناقض في ثنائية ليل/ نهار وأسود/ أبيض. فهو يعد رمزاً للظلام وانعدام الرؤية والخراب والموت والفجيعة والكآبة والحزن والشؤم وعلامة على الحداد. ويصنف بصفته يحتل المرتبة الأولى لدى شعوب العالم[1]، أما لدى العرب فيأتي في المرتبة الثانية بعد الأبيض.

والألفاظ التي تشي بتدرجاته أو توحي به تدل على كل ما هو ضد الجمال والحياة والطمأنينة أو ما يرتبط بالمناسبات الحزينة، وما يبعث على التشاؤم واليأس. وتدرجات الأسود كثيرة منها الأدهم والأسحم والسخام والأحوى والبهم والفاحم وغير ذلك كثير. وله لواحق لونية، منها الأرمد والأفحم والأغبش والأسمر وغيرها. وعبّر العرب بالأسود عن القيم الجمالية المنبوذة[2].

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 107، 186، 195.
(2) الثعالبي، فقه اللغة، ص 125،124.

وقد ورد اللون الأسود في القرآن الكريم سبع مرات، كلها في سياقات تدل على ما يحمله الأسود من قيم سلبية، من ذلك قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ تَرَى ٱلَّذِينَ كَذَبُواْ عَلَى ٱللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ ٦٠﴾[1].

وورد اللون الأسود أيضاً في أحد مقاطع قصيدة (البياض) والمقطع الذي ورد فيه السواد معبّأ بصور مأساوية، فجاء ملائماً لأجواء الحزن التي يصورها على هذا النحو[2]:

ذُبابُ المِظلاّتِ
يدْهَنُ سقفَ المدى بالسَّوادِ
فحيث ادْلهَمَّ البياضُ
تصيرُ التماثيلُ داكنةً...
فوق جسرِ الخريفِ...
تروحُ وتُغدي

ويلاحظ ورود اللون الداكن في المقطع، وهو لون مائل إلى السواد[3]، كما وردت في المقطع نفسه الحلكة وهي من درجات اللون الأسود التي تؤكد شدته. ولقد وردت الدكنة لتشترك في رسم الصور المتشائمة التي اصطبغ بها جو المقطع، وهنا يبدو ميل الشاعرة إلى توظيف الدلالة المتوارثة للسواد وتدرجاته، في رسم الصورة والتعبير عن الحالة التي تصوّرها، ويلاحظ أن السواد حلّ في هذا المقطع حيث يدلهم البياض، مما يشي بأن الثنائية الضدية يمكن أن تستشف من خلال الصورة الكلية التي امتدت على مدى المقطع، كما ورد اللون الأسمر وصفاً للقهوة في أحد مقاطع قصيدة (وما تركت سواها) [4]:

والقهوةُ السَّمراءُ في أقداحِنا
ورحيقُها... إنْ ذابَ في الفنجانِ

(1) سورة الزمر، آية 60.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 64.
(3) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (دكن).
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 107.

والأسمر من تدرجات اللون الأسود.

ومما نجده من ألوان، في قصائد لينا، الأصفر الذي جاء مرتين في قصيدة (انشطارات).

واللون الأصفر من الألوان (الساخنة)، ويمثل قمة التوهج والإشراق[1]، فهو لون الشمس مصدر الضوء، ومنبع الحرارة والحياة والنشاط.

وللون الأصفر تدرجاته، فيؤكد عليه بفاقع. أما اختلاطه بغيره من الألوان فنجده في أصهب وألهب للصفرة تخالطها الحمرة، أما إذا خالطها سواد فنجد: أسفع وأصحم[2]. ويشار إلى اللون الأصفر بإيراد ألفاظ تحمل هذا اللون، كالورس والذهب والعسجد والحصى والزعفران والرمل واللهب[3]. فهذه دوال ملوّنة بطبيعتها، يستعيرها الإنسان للدلالة على اللون الذي فيها.

واللون الأصفر من الألوان التي تبعث البهجة، إذا كان في الحيوان، فقد جاء في الكتاب الكريم ما يشير إلى أثره النفسي الذي يسر الناظرين: ﴿ قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩﴾[4]، وقد تكرر ذكر اللون الأصفر خمس مرات في الكتاب الكريم.

غير أن دلالة اللون الأصفر، إذا ما كان في الزروع، الفناء واليبوسة والتهشم، كما جاء في الآية الكريمة: ﴿أَلَمۡ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَسَلَكَهُۥ يَنَٰبِيعَ فِي ٱلۡأَرۡضِ ثُمَّ يُخۡرِجُ بِهِۦ زَرۡعٗا مُّخۡتَلِفًا أَلۡوَٰنُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصۡفَرّٗا ثُمَّ يَجۡعَلُهُۥ حُطَٰمًاۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكۡرَىٰ لِأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٢١﴾[5]. وتكون دلالته الإفساد والدمار، إذا كان في الريح، كما في قوله تعالى: ﴿وَلَئِنۡ

(1) يحيى حمودة، نظرية اللون، ص 53.

(2) الثعالبي، فقه اللغة، ص 125و ما بعدها.

(3) خالد زغريت، جماليات تأثير اللون في شعر الأغربة الجاهليين، ص 239.

(4) سورة البقرة، آية 69.

(5) سورة الزمر، آية 21.

أَرۡسَلۡنَا رِيحٗا فَرَأَوۡهُ مُصۡفَرّٗا لَّظَلُّواْ مِنۢ بَعۡدِهِۦ يَكۡفُرُونَ ٥١﴾[1]، فلا عجب أن نجد بعض العرب يجدون في اللون الأصفر علامة على المرض والذبول والأفول[2].

ويبدو أن الشاعرة لينا وجدت في هذا المقطع ما يوحي بالجدب واليبوسة، كما يشي بذلك المقطع الأول من قصيدتها (انشطارات)[3]:

ممرٌ... وصحراءُ
صفراءُ...
صفراءُ...
خلفَ خرائِبِ جسرٍ قديمٍ
تَصابى...
فأضْحى حُطامْ

ويفضي هذا المقطع إلى مقطع ثانٍ تشرق فيه الأجواء وتتندى بالغمام فيطل اللون الأخضر الجميل، الذي يحمل "دلالات جمالية هامة، حملت في طياتها أحياناً دلالات سياسية لخدمة هذا اللون"[4].

ولم يحظ هذا اللون باهتمام العرب القدامى، بسبب طبيعة البيئة الصحراوية التي عاشوا فيها، وعدم ألفتهم لحياة الزراعة وغياب الأشجار الكبيرة التي تشيع معها الخضرة ويعم النماء الرخاء[5]. والاستقرار الذي يفتقده الجاهليون وسكان الصحراء، لذا جاء اللون الأخضر في آخر سلسلة الألوان لدى المصنفين الذين صنفوه ضمن تدرجات اللون الأسود، كما جعلوا الزرقة من

(1) سورة الروم، آية 51.
(2) كرم أنطوان غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 94.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 37.
(4) أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2008م، ص113.
(5) انظر: إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام:قراءة ميثولوجية، ص 211.

تدرجاته[1]، وبسبب عدّ الخضرة سواداً أطلقوا على العراق اسم أرض السواد لكثرة نخيله بحيث يبدو للقادم من الصحراء موشحاً بالسواد.

ومع ظهور الإسلام وتبشيره بالجنان التي تجري من تحتها الأنهار، وبحياة ملأى بالنعيم الذي لا يتوافر إلا بتوافر النبات والأشجار، أخذ اللون الأخضر دلالات النماء والخير والبشارة بالجنة تتضح في هذا اللون، فصار لون لباس أهل الجنة.

لقد ورد ذكر اللون الأخضر في القرآن الكريم ثماني مرات في ثماني آيات، دالاً على ألوان الأشجار والزروع والأرض بعد نزول المطر، وعلى لباس أهل الجنة. ومن هذه الآيات قوله تعالى: ﴿أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِۚ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾[2]، ويظهر من المقطع الذي استخدمت فيه الشاعرة اللون الأخضر علامة للتفتح والازدهار أنها استثمرت ما فيه من دلالة إسلامية، إذ تقول بعد المقطع المصطبغ بلون الصحراء والصفرة وما توحيه من ذبول[3]:

ومُنْعَطفٌ ينحَني
ثمَّ يزحَفُ صوْبَ الفضاءِ
فينحدرُ الأفقُ حتى يلامِسَهُ
ويسيرُ إلى نفقٍ
يسلكُ الدربَ نحوَ الغمامْ
هناكَ الخضارُ جميلٌ...
كريفٍ يضاجعُ عذراءَ
تُشبهُ ماءَ الصِّبا...وبُكورَ الغرامْ

وكما ورد اللون محدداً موصوفاً بالأبيض والأسود والأحمر وغيرها في قصائد الشاعرة، ورد أيضاً بوصفه تعبيراً عن الصفة اللونية العامة، غير محدد بصفة لونية بعينها، مجرداً هكذا (لون)،

(1) النمري، الملمع، ص 113.
(2) سورة الكهف، آية 31. أنظر: مجمع اللغة العربية، معجم ألفاظ القرآن الكريم، (خضر).
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 37-38.

وهو إذ يرد بهذه الصفة غير المباشرة، إنما يرد مهيمناً على فضاء المرجعية اللونية[1]. ثم إن استخدام اللون مفرداً نجده يخلق ضرباً من التوافق التشكيلي، وينتج جوّاً من المتعة البصرية[2].

واللون، مجرداً بهذه الصيغة، مناسب لأن يأتي بالدلالة التي تريدها الشاعرة سلبية أو إيجابية، لكونه غير مقيّد بوصف، فالأوصاف محملة بالرموز والدلالات.

وحين تتبع اللون مجرداً في شعر لينا نجد هذه الصفة اللونية واضحة في السيقات التي تقتضي ذلك فتسهم اللفظة في جلاء المعنى ورسم الأجواء المطلوبة من ذلك ما جاء في المقطع الثاني عشر ذي العنوان (ستاتيك) من قصيدة مقطعية طويلة، جاء فيه[3]:

مَكَنٌ يتفرقعُ في ورشةِ دُنيا
والدنيا...
مَكَنٌ دوّارْ...
ديناميكٌ...
يطرُقُ فوقَ حديدٍ
يضبحُ مثلَ... قطارْ
كهرَبَةٌ... تقدَحُ في اللونِ
مُكبِّرُ ضوءٍ زمْبرَكيُّ النارْ
خَشخشةٌ في معجونٍ مائِيٍّ
إشعاعٌ بشريُّ الأطوارْ !

وتمضي بقية المقطع على هذه الشاكلة التي تختلط فيها الأصوات بكل أنواع الأضواء وبالإشعاع وبالكهرباء التي تقدح.. إنها جموح ذري كالفيضان وكالبحر حتى تحار في وصفها الشاعرة نفسها، وإن كانت هي التي أبدعتها، فوصفتها أخيراً بأنها (فوضى ساكنة)، وفي مثل هذا

(1) انظر: فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية– بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري، القاهرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 1985م، ص 193.

(2) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان: دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي، نزار قباني، صلاح عبد الصبور، القاهرة، دار الاتحاد العربي، 1985م، ص46.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 16.

المشهد لا يمكن وصف الألوان فيه بصفة محددة. ومن ثم فمن الطبيعي أن يأتي اللون مجرداً ليستطيع الإيحاء بمعنى الألوان، إذ يترك للمتلقي مهمة تصور هذا الجانب من الفوضى الساكنة.

وفي قصيدة (انشطارات) انتقلت الشاعرة إلى مشهد فيه بهجة تخلصت فيه من مشهد قاتم، والبهجة كانت تطفح على صور هذا المشهد الطبيعية، حتى بلغت مجرد كأنها غصن السماء يتمشى فيها الملائكة وتهدل مثل الحمام. وفي هذا المشهد منضدة لاستراحة راحلة تستقل خطاها لكي تبلغ صوت المداد وتنحت لون الكلام. ولأن الكلام منمّق ومتشعب وساحر وحلو فمن العسير أن يفي لون بعينه، بوصفه بما يستحق. فمن الذكاء أن يأتي اللون مجرداً ثم يعرف بأنه لون الكلام. وأبيات هذا المشهد تجري على هذا النحو[1]:

كأنَّ البحيرةَ غصنُ السّماءِ
وعينُ الظلامْ
هناكَ...
ملائكةٌ تتمشّى على القلبِ
تحكي وتهدلُ مثلَ الحمامْ
ومِنضَدَةٌ...
لاستراحةِ راحِلةٍ...
تستقلُّ خُطاها...
لتبلغَ صوتَ المِدادِ ...
وتنحَتَ لونَ الكلامْ

ويبدو (لون الكلام)، هنا في هذه الصورة المرسومة على هيئة تراسل الحواس، غريباً تنحت تمثالاً يبصر بالعين، ومثله صوت المداد الذي يمثل تعبيراً مشغولاً بطريقة تراسل الحواس أيضاً.

أما قول الشاعرة[2]:

قد يتّسِعُ اللونُ لأكثرَ من وجهَيْنا...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 38.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 11.

لكنّا...

عُملتانِ.. لوجْهْ!

فلا يمكن قطعاً أن تحدد الشاعرة اللون وتشخصه لأن تحديد اللون بالأحمر أو بالأصفر أو بسواهما يتعارض مع قولها قد (يتسع اللون)، فاتساع اللون يقتضي أن يكون مهيمناً. فأكثر من الوجهين يعني ثلاثة أو أكثر مما يقتضي تعدد الألوان، فاللون لا يمكن إذن إلا بهذه الصيغة. وكانت الشاعرة بارعة بالاختيار لهذا التركيب حفاظاً على منطقية الأداء.

وإذا كان تقصي الألوان الأساسية قد تمّ في رحاب قصائد ديوان (خلف أسوار القيامة) وحده، فلأن ديوان الشاعرة الأول (المحارة الجريحة)[1] يخلو من استخدام الألوان الأساسية والبؤرية خلواً تاماً، على الرغم من سمة المباشرة التي تطبع بميسمها لغة الديوان، وعلى الرغم من الرومانسيّة التي فرضت ظلالها على صور الشاعرة، وهما سمتان تمهدان لاستدعاء الألوان، وفي التشكيلات الصورية بخاصة، فضلاً عن أن أغلب قصائد الديوان مكتوب على نمط الشعر العمودي الذي يتلاءم مع مرحلة بدايات الشاعرة وما تصاحبها، من عفوية. مع ملاحظة أن بعض هذه القصائد من النمط العمودي، غير أن الشاعرة كتبته على هيئة أشطر، فبدا كقصيدة التفعيلة، على نحو ما صنعت مع القصيدة الأولى (المحارة الجريحة).

وإذا كانت الألوان الأساسية والبؤرية قد غابت عن ديوان (المحارة الجريحة)، فإن قصائده حافلة بتدرجات اللون والدوال الموحية باللون والألوان المستعارة، والدوال الملونة بطبيعتها، فضلاً عن الألفاظ الصريحة بالإشراق والعتمة والموحية بهما، وستتم الاستفادة من كل ذلك في الدراسة، وإن كان التعويل سينصب على شعر ديوان (خلف أسوار القيامة)، واعتماده منبعاً لألفاظ المعجم اللوني، لما يمثله من نضج في رؤى الشاعرة، واكتمال في أدواتها، ولأن قصائده جميعاً مكتوبة على نمط شعر التفعيلة، مما يجعله بمثابة عيّنة قادرة على تقديم خصائص ودلالات ناضجة ومفيدة.

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، عمان، أمانة عمان، 2008م.

ولئن كانت الألوان الأساسية قليلة الورود، في قصائد (خلف أسوار القيامة) الذي كان محط تعويلي، لما فيه من نضج فني ظاهر، فإن هذه الألوان (الأساسية) تغيب غياباً تاماً عن قصائد ديوان (المحارة الجريحة).

وإذا كان شعر الديوانين يتدفق من ينبوع واحد، فيتسم غير قليل من صوره وجمله الشعرية بسمات متشابهة، فإن غير قليل من الاختلاف والتباين يظهر في التشكيلات الفنية والصورية لقصائد الديوانيين، ولا سيما طرائق استعمال الألوان وأنواعها ومصادرها، على نحو ما ظهر في غياب الألوان الأساسية في (المحارة الجريحة).

ومن هذا الذي يظهر في مجال رصد الاختلاف غياب لفظة (لون) نفسها في ديوان (المحارة الجريحة)، وغياب الألوان المستعارة من (المعادن)، غير مرة واحدة ظهرت فيها لفظة (الذهبية) وصفاً للأطباق، في حين وردت الألوان المستعارة من المعادن تسعاً وعشرين مرة في قصائد (خلف أسوار القيامة).

ومثل ذلك يلحظ في الألوان المستعارة من الأقمشة والملابس، إذ لم يرد ذكر لها غير مرتين في (المحارة الجريحة)، في حين كان ورودها في ديوان(خلف أسوار القيامة) ثماني عشرة مرة، وستتم الإشارة إلى هذا التباين والإختلاف في سياق البحث.

وإذا كان ما مرّ من ملاحظات يؤشر على غياب ألوان وأصناف من ألوان أو قلتها، فمن الملاحظ أيضاً زيادة أكثر في عدد مرات ورود ألوان أو أصناف ألوان في ديوان (المحارة الجريحة) عنها في ديوان (خلف أسوار القيامة)، كالذي يلحظ في ورود دوال ملوّنة بطبيعتها عدة مرات في (المحارة الجريحة)، في حين لم ترد في ديوان (خلف أسوار القيامة) كلفظة (الجنة) ومشتقاتها التي وردت ثماني مرات في ديوان (المحارة الجريحة) ولم ترد ولا مرة واحدة في ديوان (خلف أسوار القيامة)، وإن وردت مرادفاتها أو بديلتها ثلاث مرات لفظة (فردوس) ولفظة(حدائق) مرة واحدة، وهي

من الدوال الملوّنة والموحية بتعدد الألوان. ومن هذا الذي تفوّق عدداً من الألفاظ المستعارة ما يتعلق بالكواكب والأفلاك، فقد كان ورودها في ديوان (المحارة الجريحة) أكثر.

إن قلة ورود الألوان الأساسية في ديوان (خلف أسوار القيامة) وغيابها في ديوان (المحارة الجريحة) لا يعنيان غياب اللون في تجربة لينا الشعرية، بل هما نتيجة لميل الشاعرة إلى النأي عن المباشرة وإيثارها أن تُطلّ بصورها ورؤاها من وراء غلالة شفيفة موشجة بالإغراء، لكي تنتج لهذه الصور مزيداً مهماً من السحر والجاذبية، ومن ثم عُنيت بالدوال اللونية الرامزة، كما عُنيت بالدوال اللونية المستعارة من الطبيعة وموجوداتها، بل اعتمدت الانزياحات وما تقتضي من استعارة وتشبيه ومجازات أخرى تنتج هذه الدوال اللونية أبعاداً أوسع وأعمق.

الفصل الثاني

إيحاء اللون في شعر لينا

المبحث الأول

رموز الإشراق في شعر لينا

1- ظاهرة الإشراق والعتمة في شعر لينا

2- الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة الدلالة على الإشراق

3- الحقل الدلالي للألفاظ الموحية الدلالة على الإشراق

1- ظاهرة الإشراق والعتمة في شعر لينا

يعد اللون عنصراً أساسياً في بناء القصيدة في شعر لينا، حتى يمكن القول إننا لا نكاد نجد صورة أو جملة شعرية فيه تخلو من الدلالة اللونية، أو من ظهور اللون صريحاً، أو موحى به.

والظاهرة اللافتة، في شعر لينا كله، تتمثل في أن هذا الشعر تتوزعه رؤية لونية قائمة على ثنائية متناقضة، تتراوح بين (الإشراق) و (العتمة)، فالصورة والجملة الشعرية فيه تنتميان إما إلى حقل الإشراق أو إلى حقل العتمة اللذين يكسوان معناهما العام باللون المناسب للسياق. وهما إذ يستغرقان كل قصائد الشاعرة، فإنما يصوران جانبي الحياة.. حلوها ومرها.. ليلها ونهارها، السعيد من لحظاتها والشقي.

وتنهض المفردات اللغوية، بمعانيها ودلالاتها المعجمية والمجازية، بمهمات الإشارة إلى الحقل المعني، سواء أكانت هذه الألفاظ صريحة بالدلالة على الإشراق والعتمة أم موحية بالدلالة عليهما. غير أن لهذه المفردات دلالات سياقية مكتسبة من التركيب قد تكون مخالفة أو مناقضة لمعناها الأصلي الذي سيعتمد بدءاً دون إعراض عن المعنى السياقي.

وتعد هذه الظاهرة، الإشارة المبكرة إلى أن الرؤية اللونية ستكون، بدءاً، قبل تحديد اللون أو الإيحاء به، مشرقة أو معتمة، مفرحة أو محزنة... متفائلة أو متشائمة، فالصور والجمل الشعرية اتجهت هذين الاتجاهين المتضادين: النور والظلمة...الأبيض والأسود اللذين يعودان بالشعر إلى أن أصل الألوان الأبيض[1]، ثم نقيضه الأسود، ثم يعيدان رسم الحياة القائمة على ثنائية الخير والشر، والنور والظلمة. ويكاد يكون هذا الاتجاه، عماد التشكيل الشعري للتجارب الذاتية لدى الشاعرة.

(1) الشعاع الضوئي الأبيض يتحلل من خلال منشور زجاجي إلى ألوان الطيف السبعة، انظر: عاهد ماضي، ألفاظ الألوان في العربية، ص 23 .

وهذه الثنائية قد تكون على صعيد التلازم، في الجملة وفي الصورة المفردة، غير أنها، على صعيد الشعر كله، أظهر وأكثر سعة وانتشاراً، بحيث يمكن تقسيم الجمل والصور بعامة إلى حقلين مشرق ومعتم.

وفي حالة التلازم، على صعيد الجملة الواحدة والصورة المفردة، يصح فيها القول الآتي في المتناقضات: "... حيث لا يكون النهار نهاراً دون ليل، ولا يكون الليل ليلاً دون نهار، ولا يكون الأبيض أبيض دون الأسود، ولا يكون الأسود أسود دون بياض، ولا يكون موت دون حياة، ولا حياة دون موت... وكل واحد هو امتداد ومكمل لوجود الآخر، فلا وجود إلا من عدم، ولا عدم إلا لوجود. ودلالة وجود الآخر تتأكد وفقاً لمبدأ الاسم، فالاسم دلالة وجود الشيء"[1].

ولمحاولة حصر ألفاظ العتمة والإشراق، في قصائد الشاعرة، لدراستها واستخلاص دلالاتها، كان لا بد من الاستعانة بمعجم لوني لا يقتصر على ألفاظ العتمة والإشراق، وإنما يشتمل على الألوان الصريحة، والألفاظ الصريحة بالإشراق، والألفاظ الموحية بالإشراق، والألفاظ الصريحة بالعتمة، والألفاظ الموحية بالعتمة، والألفاظ التي تتضمن الألوان أي أسماء الملونات كالمعادن وألفاظها، والأحجار الكريمة، والألبسة والأقمشة، والورود، والنباتات، والأفلاك والنجوم، والألفاظ الملوّنة بطبيعتها الصريحة بالدلالة على اللون (كالدم والغراب...الخ). وستتم دراسة المعجم وتثبيته في الموضع المناسب من الدراسة.

(1) طراد الكبيسي، ائتلاف واختلاف المتضادات: بين الظلمة والنور في رواية، (بالأبيض والأسود)، لجميلة عمايرة، مجلة أفكار، العدد (220) شباط، 2007م، ص 148.

2-الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة الدلالة على الإشراق

ميّز المعجم اللوني، في شعر لينا، بين نوعين من رموز الإشراق، النوع الأول: ألفاظ ذوات دلالة قريبة من الألوان المشرقة، وصريحة بالدلالة على الإشراق. ويأتي في مقدمة ألفاظ هذا النوع: الشمس والقمر والبدر والضوء والنور والبرق والشعاع، والحطب واللهب والوهج والقنديل والاشتعال، وما في حكمها في الدلالة على الإشراق، كما سيثبت في المعجم. أما النوع الثاني فألفاظه موحية بالإشراق إيحاء مثل: العلية، الماء، البحر، النار، فضاء وغيرها.

وفي مقدمة الألفاظ الصريحة الدلالة على الإشراق: الشمس مصدر الضوء، وسر الحياة، ورمز الشروق في الوجود، فضلاً عن اتصالها بالسعادة والرغد[1]. وفي الدلالة على هذه المعاني، جاءت (الشمس) طلاءً للذهب لتزيده إشراقاً. فالذهب رمز الإشراق، فكيف إذا جاء مطلياً بالشمس، في مقطع (السندباد) من قصيدة (للتاريخ بقية)[2]:

ذاكَ الذهبُ النّاشفُ...
مطليٌّ بالشّمسْ!!
وطوافُكَ فيكَ ...
يفَكُّ طلاسمَهُ...
والعالمُ لغزْ!

وفي قصيدة (الفردوس)، التي يتقاسم فيها الحبيبان مصادر الألق والفرح والمتعة، يكون من نصيبها في أحد مشاهدها الشعرية (ضياء الشمس) مقترنين، إلى جانب شفافية السعير، فالمشهد غاية في الإشراق[3]:

ولها عناقيدُ الضّياءِ بشمسِهِ
ولها شفافيةُ السعيرْ

(1) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر – ابن المعتز نموذجاً، ص 145، وانظر أيضاً: بديعة أمين، في المعنى والرؤية: دراسات في الأدب والفن، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1979م، ص167.

(2) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 10.

(3) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 24.

ومن المتوقع أن الشمس، حيثما جاءت في شعر لينا، تجيء محمّلة بدلالة الإشراق.

والقمر، الذي يسفح نوره الفضي على الأرض، بعد أن ينير السماء في الليالي القمراء، يتبوّأ مكانه اللائق في الحقل الدلالي للإشراق، فيرفد المعجم اللوني في شعر لينا بإضافة مهمة. فضلاً عما للنور من أثر في أعمال الإنسان وزيادة فعاليته العضوية وتحسين مزاجه النفسي[1].

ويتعاون (القمر والبدر والمصباح) على تبديد ظلمة ليل باريس في قصيدة (نخبك باريس) إلى أن يحلّ (الفجر)، في هذه الصور التي تضج بالإنارة والإشراق[2]:

نصفا قلبي...
بدرٌ مكتمِلٌ...
في الأضلعِ سُكناهْ
في باريسَ...
لنا...
كُرسيّانْ...
يرتديانْ المِعطفَ...
والشال َالشفّافَ...
ويحتسيانِ القُبُلاتِ على بوّابَةِ مقهى...
فإذا حلَّ الفجرُ...
يعودانْ...
إلى الفندقِ...
يغتسلانِ
ويلبِسُ هذا جسمَ حبيبتِهِ...
فيقوم ُالمصباحُ بواجبِهِ...
...
قمرُ الفانيلا...
في قالبِ شوكولا...

(1) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ص125، وانظر أيضا: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، ط(2)، دار العودة، بيروت، 1972م، ص 169.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة،، ص 45-56.

ليلٌ باريسيُّ النَّكهَةِ...
من صُنعِ فَرنسا...
ولذيذُ الأنسامْ

والقمر في روما مثله في باريس[1]:

الصّفصافُ جميلٌ...
وبيوتٌ...
مثلُ مقابرَ... موقدَةٍ
في حضنِ القمرِ
السّهرانْ

ومن هذه الألفاظ (الضوء)، الذي يعده المعنيون بدراسة الألوان سبب ظهور الألوان في الأشياء، ويعده بعضهم لوناً فيرقى بذلك إلى مرتبة الألوان الأساسية الصريحة[2]. والضوء مفعم بالإشراق، بل هو أحد أشكال الطاقة المشعة[3]. وفي شعر لينا جاء الضوء محمّلاً بكل دلالات الإشراق، بل محمّلاً بالألوان التي يحملها الطاووس كلها، بل إن الذي يزيده جمالاً فوق ما تمنحه ألوانه من جمال أنه مجسَّد في هيئة امرأة مستلقٍ في جسدها[4]:

والضّوءْ...
طاووسٌ مُستلقٍ في جسدِ امرأةِ

وفي المقطع ذي العنوان (ستاتيك)، وذي الرقم (12) من القصيدة الأولى الطويلة في الديوان، جاء الضوء مشرّباً بمعنى الإشراق المستفاد من دوالٍ أخرى محملة بالإشراق، كالنار والكهربة، واللون. والضوء نفسه جاء (مكبراً زمبركي النار) إمعاناً في إبراز دلالته الإشراقية،

(1) لينا أبو بكر، حلف أسوار القيامة، ص 72.
(2) وقد مرّ ذكره في مبحث الألوان الأساسية الصريحة.
(3) شكري عبد الوهاب، لقيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، ص 10.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 8.

والكهربة جاءت (تقدح) باللون ليسطع أكثر[1]:

ديناميكٌ...
يطرُقُ فوقَ حديدٍ
يضبحُ مثلَ... قطارْ
كهربةٌ... تقدحُ في اللونِ
مكبِّرُ ضوءٍ زمبركِيُّ النارْ

وفي قصيدة (الفردوس) حيث تنقسم المشاهد بإشراقها وعتمتها، بين الآخر وشريكته في الموقف، يكون من نصيبها عناقيد (الضياء) بشمسه، ولها أيضاً شفافية (السعير). ويزيد معنى الإشراق وضوحاً أن الضياء جاء على هيئة عناقيد، ومقروناً بالشمس (مصدر الضوء)، فيما جاء السعير بشفافيته[2]:

ولها عناقيدُ الضياءِ بشمسِهِ
ولها شفافيَةُ السَّعيرْ

وإذا كان الضوء أقوى من النور، لأنه ما يصدر عن الجسم نفسه من ضياء فإن النور قريب منه، لأنه ما ينعكس من ضوء عن الجسم، كنور القمر المنعكس عليه من ضوء الشمس[3]. وبهذه الدلالة الإشراقية جاء (النور) في قصيدة (نخبك باريس) في مشهد يلتقي فيه الحبيب بالحبيبة في مرقص باريسي[4]:

التقيا...
والمرمرُ مثلُ مسلاتِ العنبرِ
وكرستالِ العبراتِ
كانَ المرقَصُ صوفيَّ الرَّقصاتِ
موسيقى خافتةٌ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 16.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 24.
(3) انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط (ضوء)، وفي القرآن الكريم: " هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً)، سورة يونس، آية 5.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 47.

وحرائرُ باليةْ
تعرُجُ نحوَ الحزنِ...
فينفرطُ النورُ زهوراً...
وسطَ السَّمواتِ
أتنصَّتُهُ...
فإذا قامتُهُ ريحانُ النّورِ
وملمَسُهُ ديباجُ العشبِ
وكوثرُهُ اوركسترا المسكِ...
وإيقاعُ الإحساسْ

ففي هذا التشكيل القائم على تراسل الحواس يكتسب النور دلالة إشعاع مستمدة من ضوع رائحة الريحان.

وإذا كان كل من الضوء والنور قد دلّ على الإشراق، فإنهما عبّرا عن حالة الفرح والانشراح التي كانت عليها الشاعرة، وأجواء القصائد ومضامينها تعبّر عن ذلك بوضوح.

والضوء ينبعث من مصدره، والنور ينعكس من الجسم الساقط عليه، على هيئة (أشعة) أو (شعاع)، ومن ثم فإن الألفاظ (شعاع وإشعاع وأشعة) قريبة في معانيها من الضوء والنار، وهي في دلالاتها في شعر لينا تعبر عن الإشراق كما عبّر الضوء والنور.

ففي المقطع الثالث من قصيدة (للتاريخ بقية) إخبار عن الغيب بأنه (الشعاع) الذي يعبر نافذة الروح، وفي هذا التعبير (شفافية) واضحة. واقترن ذكر الشعاع بـ (المشرق) و (الغيب اللامرئي) ليكشف عن جو الإشراق الذي يسود المشهد الشعري في هذا المقطع[1]:

الغيبُ...
شعاعٌ يعبرُ نافذةَ الروحْ...
وقياماتٌ...
تتلوّى في بوقٍ شرقيْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 9.

والمشرقُ...

غيبٌ لا مرئي!

وفي المقطع الثاني عشر، من القصيدة نفسها، المؤلَّف من مشاهد حركية، جاء لفظ (إشعاع) ليكون مشهداً غريباً يفصح عن تشظي أطوار بشرية، موحياً بالإشراق، وعلى هذا النحو[1]:

كهرَبَةٌ... تقدحُ في اللونِ
مكبِّرُ ضوءٍ زمبركيُّ النارْ
خشخشةٌ في معجونٍ مائيِّ
إشعاعٌ بشريُّ الأطوارْ!

ويمكن تصوّر الإشعاع والإشراق من طبيعة التعابير التي صحبته (كهربة تقدح في اللون)، فكل من الكهربة والقدح في اللون يفيد الصورة اللونية المشرقة، ومثل ذلك (مكبّر ضوء) و(زمبركي النار). فورود الإشعاع حصل في أجواء مضاءة.

وفي قصيدة (مندورا خلف أسوار القيامة)، جاءت لفظة أشعة في صورة نارية مقترنة بأشعة الليزر[2]:

كان الليزرُ قُرصاً خشبياً...
بأشعّة زرنيخٍ منْ زنكْ...

فالصورة نارية تعبر عن أجواء مفعمة بالإضاءة والاحتراق.

وإذا كان (الشعاع) و(الإشعاع) قد عبّرا عن إشراق يوحي بالانفراج الروحي، مناسبة لموضوعي القصيدتين اللتين وردا فيهما، فإن لفظة (الأشعة) قد صوّرت التأزم النفسي المناسب لطبيعة القصيدة.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 16.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 75.

ونلحظ الكثرة النسبية (للنار) ومتعلقاتها ولوازمها، مثل (مستعر والجمر والوهج والسعير والبركان وتتأجج وتشتعل والملتهب والتنور ويضرم واحترقت والقنديل وموقدة والأوار ويوقد وغيرها من الألفاظ ذات الصلة بالنار)، أما النار فقد وردت خمس مرات، وفي واحدة منها جاءت مجموعة (النيران). وكان سياق ورود (النيران) مجموعةً مناسباً تماماً لأجواء الصورة التي وردت فيها؛ إذ جاءت مادةً للتفجير الذي أحدثه الوطن العربي المتمثل في سيزيف رمز العذاب الأبدي وسط جهنّم[1]:

سيزيفْ...
زمَنٌ عربيٌّ...
يهجرُ كارَ القهرِ
ويُفجِّرُ وسطَ جهنَّمَ
نيرانَهْ

أما (النار) فقد وردت مع مجموعة ألفاظ قريبة منها في دلالاتها، كالكهربة والمكن الذي يتفرقع وتقدح وإشعاع ومكبّر ضوء وديناميك وخشخشة وأمثالها، في قصيدة (ستاتيك)، لتصنع الأجواء الملائمة لمضمون القصيدة[2]:

مَكَنٌ يتفرقعُ في ورشَةِ دُنيا
والدنيا...
مَكَنٌ دوّارْ...
ديناميكٌ...
يطرُقُ فوقَ حديدٍ
يضْبَحُ مثلَ...قِطارْ
كهربَةٌ... تقدَحُ في اللونِ
مُكبِّرُ ضوءٍ زمبركيُّ النارْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، من قصيدة (الدائرة الحلزونية)، ص 14.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 16.

فدلالة التوهج واضحة في التعبير (مكبّر ضوء زمبركي النار) فضلاً عن دلالة الاضطراب وعدم استقرار الضوء لتحرك النار واضطرابها.

وجاءت النار، في هذا التشكيل الاستعاري البديع الذي بدت فيه المرأة ترتجف وهي ترقص بين ذراعي من تحب، كفاكهة مصنوعة من نار تتأرجح، دليلاً على شدة الانفعال والتأثر.

فالنار المتأججة عبّرت عن الانفعال العاطفي الطاغي، في هذا المشهد[1]:

وارتجَفَتْ بينَ ذراعَيْهِ
كمنديلٍ فوقَ كمنجةِ شَمبانيا...
أوْ فاكهةٍ من نارٍ تتأجّجْ...

وعبرت (النار) عن العواطف المضرمة المشبوبة التي أشعلها في حنايا الشاعرة شباك الليل المطل على شرفات السديم، في هذه الصورة التشخيصية البارعة الملفعة بالثنائية الضدية[2]:

وشبّاكُ ليلٍ...
يُطلُّ على شُرُفاتِ السَّديمِ
فيُضرِمُ ناري وسُهدي...

وحيثما وردت (النار) في شعر لينا تمثل التوهج والتأجج والإشراق، فتكون جزءاً مهما من مفردات حقل الإشراق.

ولوازم النار ومتعلقاتها من صفات وأفعال تؤدي المهمة نفسها... مهمة المشاركة في صنع عالم الإشراق.

وأكثر الأفعال ملازمة للنار، الفعل (اشتعل)، لقرب معناه من وظيفتها ودلالتها، فقد تكرر عدة مرات في قصائد الشاعرة، إذ ورد هذا الفعل في قصيدة (البياض) المكتظة بصور مأزومة، ليعبر عن اشتداد الأزمة، وعلى هذ النحو من التشكيلات الصورية[3]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص45، يلاحظ أن هذا المشهد جاء في مرقص في قصيدة (نخبك باريس).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة،، ص 61، وهذه الصورة التشخيصية جاءت مشهداً من مشاهد قصيدة (البياض).
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 66.

أُسَجّي عظامي... بمعطفِ عُرْيي...
وقد وَهنَ العظمُ مِنِّيَ...
واشتعلَ الخطوُ قفراً...
وضلَّ الطريقُ اتِّجاهي...
وقصْدي!

فاشتعال الخطو يوحي بشدته ولا جدواه في وقت معاً، مستفيداً من التعبير القرآني الكريم في ما يدعى بالتناص[1].

وفي مشهد انفعالي، من قصيدة (ساعة عمر) المبنية على صور من أفانين اللقاء، يجيء الفعل (يشعل) في طاقته القصوى حتى ليشعل شظايا الماء، فإشعال الماء يشي بمقدار ما يحمله الفعل من زخم الإحراق وما يستتبع من شدة إشراق[2]:

يسدُلُ شلاّلَ النرْجسِ
فوقَ قميصِ العُرْيِ الفاتِنِ
يُغْرِقني فيهِ...
كيْ لا أغرقْ
يُشعِلُ حولَ رمادِ القلبِ شظايا الماءِ
ويُغمضُ شفتيْهِ على جُزُرِ الفيْروزِ
فيسترِقُ السَّمْعَ إلى... قَزَحِ
الأمواجْ

والأفعال (يضرم) و (يوقد) و (احترقت) و (تتأجج) و (تلتهب) و يتفرقع)، قريبة في دلالاتها من (يشعل)، وملازمتها للنار مألوفة، فهي تشكل رافداً يصب في الحقل الدلالي للإشراق[3]. وقريب من هذه المفردات ألفاظ أخرى تفيد الإشراق، وتندرج في الجانب المشرق من المعجم اللوني، كالوهج ومستعر والجمرة والآلاء والسعير والبركان والتنور والأوار وأشباهها.

(1) جاء في القرآن الكريم، سورة مريم، آية 4: " قال ربِّ إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً".
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 45، 52، 61، 63، 89.

وإلى جانب هذه المجموعة، لمحت الدراسة في شعر لينا وفرةً من المفردات، بلغت اثنتين وتسعين مفردة صريحة في دلالتها على الإشراق، كالليزر والمصباح والجمر والمشكاة والألق والفجر والصبح والبكور وما شابهها في الدلالة، شكلت الحصيلة الأولى من الحقل الدلالي المشرق في شعر الشاعرة، فضلاً عن دورها في رفد المعجم الشعري بمفردات مفعمة بالإشراق، أما جملها الشعرية والسياقات التي وردت فيها فقد نهضت بمهمة التعبير عن معاني الإشراق شعرياً.

ولئن وردت الألفاظ الصريحة بالإشراق اثنتين وتسعين مرة، في ديوان (خلف أسوار القيامة)، لتحتل المرتبة الرابعة بين الحقول الدلالية الستة للألوان، فإن الألفاظ الصريحة بالدلالة على الإشراق، في ديوان (المحارة الجريحة)، وردت مائة وثماني مرات، لتحتل المرتبة الأولى في التكرار بين ألفاظ الحقول الدلالية المتنوعة. وهذا يعني أن الشاعرة كانت، في ديوانها الأول، أكثر ميلاً إلى التصريح بدلالة اللون منها في ديوان (خلف أسوار القيامة).

وأكثر الألفاظ الصريحة بالإشراق ظهوراً في (المحارة الجريحة)، النار التي تكررت إحدى عشرة مرة، تليها الأنوار، التي ظهرت ست مرات. فضلاً عن ظهور المشتقات والأفعال التي تتصل بهما، مثل (تلألأ) و (الاحتراق) و (اشتعل) و (تضطرم) و (توقد) و (أنار) و(تصطلي) وأمثالها. واللافت ظهور الفعل (تلألأ) عدّة مرات.

أما النار فوردت، في كل مواضع استعمالها، في سياق التفجع والتوجع والشكوى المرّة، على نحو ما وردت في قصيدة (من غمد الصحراء)، وقد وردت في بيتين متتاليين[1]:

لا ترشفي الكأس للنِّسيان قاصدةً إنَّ الشَّمول إذا ضنّوا هي النّارُ

يا ظاعنون ونار البين كاوية كفى تنوء بكم حربٌ وأسفارُ

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 12.

وفي كل المواضع التي وردت فيها النار في (المحارة الجريحة)، عبّرت عن وجع وحرقة ممضين. وبعد عدّة أبيات، في القصيدة نفسها، تجيء (النار) لاهثة لتصوّر مشهداً لتقهقر الأمة وضياع مجدها[1]:

الريح تعصف من كنعان ثائرةً والنخل تلهث في أحشائه النارُ

والأنوار التي تأتي بعد النار في عدد مرات التكرار جاءت محمّلة بكل دلالات الإشراق[2]:

قد راعكِ اللَّيل إذ أرخى عباءته ساد الظَّلامُ وما زارتك أنوارُ

ولكي يظهر ما في الأنوار من طاقة إشراق، سبقها الليل والظلام أيضا. ثم يظهر الإشراق الذي توحي به الأنوار، جاءت مقترنة بعودة البهجة إلى عين الشمس لكي يستفيق جفن الأنوار نفسها[3]:

متى نعيد لعين الشمس بهجتها وتستفيق بجفن الأفق أنوارُ

والذي يسترعي الانتباه أن الأنوار، على كثرة ترددها، جاءت مجموعة لتدل على التكثير وشدّة السطوع ولم تأت مفردة.

وجاءت الشمس، في الصورة التي تضمنها البيت المار الذكر، مصدراً لانبثاق الأنوار، وهي كذلك؛ إذ هي أشد موجودات الكون إشراقاً، فهي مصدر الضوء في الحياة، ومصدر النور فعلاً.

ولم تجد الشاعرة لتصوير حزنها على فقد أبيها غير أن تشبهه بغياب الشمس خلف التلال، فغيابها غياب لكل دلالات النور[4]:

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة: ص 13.
(2) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 11.
(3) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 13.
(4) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 15.

فترجَّل العمر الشَّجي عن الثُّريَا
وامتطى عرش الرِّمال...
كالشَّمس تستلقي بآناء الغروب
تحفُّ خاصرة التِّلال...

وقد مهّدت الشاعرة لغياب الشمس بترجل العمر عن الثريا المعروفة بإشراقها وتلألئها.

واسترعى النظر تكرر ظهور الفعل (تلألأ) في الديوان، ويظهر هذا الفعل مقترناً بمصادر إشراق لوني، كاللؤلؤة والمحارة والدر، إلى جانب أفعال موحية بالإشراق والإنارة، على ما يظهر في هذا المقطع من قصيدة (المحارة الجريحة)[1]:

أَنّتْ محارتي الجريحة فانتشي
ألق الوجودْ...
ونزفتُ لؤلؤتي قوافي
فوق شطآن القصيدْ...
يا من قصدتَ شواطئي
ونهلت من...
عبق الوريدْ...
أوقدت من عينيك درَّ محارتي
فغدت...
تُلألىء من جديدْ...

وجميع هذه الألفاظ الصريحة، في دلالتها على الإشراق، مصوغ على نحو مجازي ليشكل صورة أو تعبيراً منزاحاً ليبدو أكثر إشراقاً وتوهجاً، على نحو يظهر فورة العاطفة لدى الشاعرة وميلها إلى إبراز معانيها محملة بالتوهج وحدة الانفعال، لذا حفل هذا المحور بوفرة من هذه الألفاظ الموحية بشدة الإشراق، مثل الألق، وتنهّد النوار، وشعلة الأشواق، وتصطلي، وشهب الصبا، وقناديل الحنان، وجحيم النار، وحصب ونار، ولتشعل هذا الأفق ضياء، ونقطف من وهج الشمس أمانينا، وأمثالها.

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 9.

3- الحقل الدلالي للألفاظ الموحية الدلالة على الإشراق

بعد عرض مجموعة من المفردات الصريحة في دلالتها على الإشراق، التي تشكل الرافد الأول لحقل الإشراق الدلالي، ينصب الجهد، في القسم الثاني من هذا المبحث، على تتبع الألفاظ الموحية بالإشراق، على غير صراحة، التي تمثل الرافد الثاني لحقل الإشراق الدلالي في شعر الشاعرة، وهي أكثر عدداً من الألفاظ الصريحة الدلالة.

وفي مقدمة هذه المجموعة ما يتعلق ب (الماء) ويتصل به، من محيطات وبحار وبحيرات وأنهار وجداول وعيون وواحات وكوثر وأمواج وثلوج، وما يقرب في دلالته من هذا الحقل.

والماء، وهو مصدر وجود مفردات هذا الحقل، سر الحياة وسبب الوجود، ومن ثم فإن في مقدمة ما يوحيه، هو ومتعلقاته، من معانٍ ودلالات، يتجلّى في الإشراق والتفتح والنضرة.

والسياقات التي وردت فيها متعلقات الماء، ولا سيما البحر والنهر، في شعر لينا، مفعمة بالتفتح والتدفق اللذين نلمحهما في لفظة البحر، في هذا المشهد الحيوي من مقطع (ستاتيك) من قصيدة (للتاريخ بقية)[1]:

وجُموحٌ... ذرِّيٌّ
يدْهَسُ ما لَيْسَ يُطاوعُهُ
كالفيضانِ... بَغِيٌّ وكفيفِ!
ومجونُ فراغٍ... تسبَحُ فيه عناصرُهُ
فيُسَيِّرُها
كالبحرِ... يشاطرُهُ المركبُ
قدرَ التجديفْ

ولتكتمل أجواء المشهد الصوري بحيوية الماء، جاءت لفظتا (الفيضان) و(تسبح)، فضلاً عن (المركب والتجديف) لإنجاز هذه المهمة.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 17.

وفي المقطع ذي العنوان (وطني زئبق) تعبير يوحي بما في البحر من حيوية تمد العشب بالنمو، حتى أنها سوّغت للشاعرة نسبة العشب إلى البحر[1]:

مُتكَأٌ لجرارِ العمرِ
يتنهّدُ مثلَ بُخارِ الأفقِ
بساعَةِ فَجْرِ
يقرأ حاشيَةَ الأيّامْ...
ويُقلِّم عُشْبَ البحرِ

وأجواء الصورة مبتلة بالبخار، فضلاً عما توحيه الجرار، غير أن الشاعرة صرحت، بالجملة الشعرية التي أعقبت عشب البحر، بوجود الماء أيضاً:

يترحّلُ...
بينَ الزّئبقِ والماءِ

وفي مقطع (المدن نساء) من قصيدة (للتاريخ بقية)، (يزدوج) البحر مرتين حين يتكرر مرتين، لينهض بمهمة التطهير فيغرق أرشيف الدنيا وتاريخها، ويمهد لتعمير بلاد جديدة خالية من النساء، اللواتي يتزيّنّ للريح ويقترفن الموت بأحضان الجلادين[2]:

يزدوجُ البحرُ!
لماذا؟
نَسَقٌ مُتَّسِقٌ...
يخرُمُهُ وادْ...
يطمُرُ أرشيفَ الدّنيا...
ويعمِّر فوقَ الطمْيِ... بلادْ
إرَمٌ...وُثِقَتْ في عُنُقِ الصّحراءْ
وأُبيحَتْ للصَّيْحَةِ... عادْ
يزْدَوجُ البحرُ...
لأنَّ المدنُ نساءٌ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 12.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 14-15.

يتزيَّنَّ للريحِ...
ويقترفنَ الموتَ... بأحضانِ الجلادْ!

البحر هنا، بطاقاته المضاعفة، لا يحمل الإشراق فحسب، بل يحمل أيضاً وظيفة التطهير، فيتضاعف إشراقه، ليطغى على أدران (الفساد) الذي يقترفه، في إرم وأرض عاد، والوادِ، والجلادون.

وجاء (البحر) في قصيدة (الفردوس) ليوحي كل معاني الإشراق، في قصيدة محملة بكل ما تتمنى الحبيبة من مسرّات الطبيعة وإشراقاتها، لتهبها للحبيب، ولتبقي لنفسها شطراً من هذه الإشراقات، ومنها البحر مفتتّاً في أيقونة الصفصاف[1]:

ولها الأيائلُ...
والجداولُ...
وافتنانُ البحرِ في أيقونةِ الصّفصافِ
والجَزْرُ الوديعُ وعمقهُ...
والعُنفوانْ...

ولم تنس الشاعرة أن تشفع البحر بالجزر الوديع والعمق والعنفوان، ليزداد البحر إشراقاً وتفتحاً وانبعاثاً[2]:

لكَ أرجوانُ العِتقِ
حدَّ عرائش الفيروزِ في دمِها
وأسرارُ التفتُّحِ وانبعاثُ الأقحوانْ
ولها نداكَ...
ولِذَةُ القيثارِ في عَزْفِ الرِّياح
على انتشاءِ السِّنديانْ

وليس من قصيدة في شعر الشاعرة، محملة بكل موحيات الإشراق، قدر ما تحمله قصيدة (الفردوس) هذه، مثل (كوثر الرمق المبلل بالصهيل) و (نفحة الفجر) وغير قليل مما له صلة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21-23.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 22.

تكوينية بـ (الماء)، كالجداول والبحيرات والواحات والكوثر والقوارير ويسكبها والجزر والخصب، فهذه المفردات واضحة في ايحائها الإشراق، وبعضها صرّحت الشاعرة بدلالته عليه.

وحيثما ورد (البحر) في سائر شعر لينا فهو قرين هذه الدلالة.

وإذا كان للجداول والبحيرات والواحات حضورها الإشراقي في المشهد السابق، فإن للنهر هذه الدلالة الاشراقية التي تفيض على الصور والجمل الشعرية التي يرد فيها، على نحو ما يظهر في هذا المشهد في أحد المراقص الذي تضمه قصيدة (نخبك باريس)[1]:

قصرٌ منْ نهرٍ وشتاءْ...
والشمسيَّةُ خيمتُها الزرقاءْ
وهواءْ...
مثل البحرِ حريريٌّ
والماءُ طريٌّ...
كالماكياج النّاعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ
هذا العالَمُ... كورالٌ
تتغنى بالعشقِ...
وباريسُ غِناءْ

هذا المشهد تضافرت على تصويره مجموعة دوال إشراقية، كالهواء، والبحر الحريري، والماء الطري، والمكياج الناعم الفيروزي الأصداء، فقد توالت هذه الصور لتكمل رسم القصر الذي يُشكل النهر أحد مقومات وجوده. ويلاحظ هنا ورود الماء إلى جانب النهر والبحر.

وفي قصيدة (ساعة عمر) المكتظة بمشاهد اللقاء بين الحبيبين يسهم (النهر) في تصوير اللحظات المحمّلة بالإشراق، على هذا النحو[2]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 87-88.

ويُراقِصُني بِجَناحيْ نهرٍ
الدنيا حوريَّتُهُ الأولى
وهواهُ... وأنثاهْ
ويَرِقُّ إليَّ...
فينسابُ كغدرانِ الياقوتِ الصّوفيِّ
فُراتاً مُحترِفاً...
مجراهْ
يسْري بينَ ضفافِ...
سرابي ويقيني
فهوَ... ملاكُ...
يساري ويميني

والنهر الذي ترسمه هذه الصورة جاء محفوفاً بكل ما يشير إلى الإشراق والتوهّج، فالدنيا حورية، وهو ينساب رقيقاً كغدران الياقوت الصوفي، ملازماً مجراه، فيما يواصل هو انسيابه بين ضباب السراب واليقين.

وليس هذا المشهد وحده الذي ينهض بمهمة كشف التوهج، وإنما القصيدة، بكل مشاهدها وصورها، حافلة بالإشراق، تنهض به مفردات الضوء وريحان النور وملمسه ديباج العشب ومشكاة الفضة وأمثالها كثير.

ولحظات (ساعة العمر) المشرقة كلها تتم، كما تصرح خاتمة القصيدة، في (فيء النهر)[1]:

هيَ ساعَةُ عمرٍ
في فيْءِ النهرِ الخلاّبِ
تساوي... عُمري

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 91.

والماء نفسه، مصدر تكوين هذه البحار والأنهار والواحات والبحيرات والمحيطات، يظهر في تضاعيف بعض الصور ليملأها إشراقاً، على نحو ما جاء عليه في قصيدة (نخبك باريس) ذات المشاهد الراقصة التي مرّ ذكرها[1]:

والماءُ طرِيٌّ...
كالماكياجِ النّاعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ

ووصف الماء بالطراوة يزيده إشراقاً وتجلياً.

وفي القصيدة نفسها ذات المشاهد الراقصة والحافلة بكل دلالات الإشراق، يظهر الماء، ليسهم في رسم إحدى الصور الراقصة[2]:

باريسُ...
وغليونُ الجازِ... يراقصُها
في قاربِ ماءٍ طوَّقَهُ الرَّملُ سياجاً
وتدلّى من أسقفِهِ الفَرْقَدْ

ومن الألفاظ الموحية بالإشراق والتفتح: (السماء)، مفردة ومجموعة، وما يتصاقب معها من مفردات، كالأفق والفضاء والهواء والرياح والأثير، لتتضافر جميعاً لتبث الإشراق والتآلف في كثير من الصور في شعر الشاعرة، ومن ثم فهي ترفد الحقل الدلالي للإشراق وتصب في المعجم اللوني للشاعرة.

ففي قصيدة (الفردوس) حيث يقتسم الحبيبان كل ينابيع المتعة والشوق والإشراق المجدولة من صور نسجتها أخيلة الشاعرة، يكون من نصيبه هو كل ما تهبه السماء. ولا بد أن يكون محمّلاً بالخير والإشراق[3]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 57.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21.

لكّ شالُها المغزولُ منْ عشبِ النّجومِ
وقهوةُ العشاقِ يسكُبُها المساءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ السّماءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ النِّساءْ

وتحيط بهذا المشهد مجموعة من البؤر الإشراقية، تتعاون مع ما تهبه السماء، في مشهد إشراقي أرحب، ككوثر الرمق المبلل، وسوسن الأيك البهي، والليلك، ونفحة الفجر الذي يصحو ويتشح الأثير. فالصورة ملأى بمصادر الإشراق الممزوج بالفرح والنشوة والأمل.

وفي قصيدة (انشطارات) يزحف (المنعطف)، متسللاً متحدّراً حتى يلامسه الأفق، لكنه يسير ليسلك الدرب نحو الغمام، وهناك تتفرج الأزمة حيث يدرك البحيرة[1]:

هناكَ الخضارُ جميلٌ...
كريفٍ يضاجعُ عذراءَ
تشبهُ ماءَ الصِّبا... وبُكورَ الغرامْ
كأنَّ البُحيرةَ غصنُ السماءِ
وعينُ الظلامْ

وهنا، حين تكون البحيرة غصناً للسماء، يختلط ماء البحيرة بصفاء السماء وإشراقها.

وتحف بصورة النجاة هذه وتزيدها إشراقاً الملائكة، التي تتمشى على القلب، فتبعث فيه السكينة، فهي تحكي وتهدل مثل الحمام لتروي حكاية الخلاص. وهناك أيضاً صوت المداد ولون الكلام إذ تنعم الأرض بالسلام.

وإذ تجيء اللفظة مجموعة على (سموات) لا تغادرها سمة الإشراق هذه، فقد ظلت محتفظة بإشراقها، في هذا المشهد الراقص في مرقص باريسي في قصيدة (نخبك باريس)[2]:

كانَ المرقَصُ صوفيَّ الرَّقَصاتِ
موسيقى خافتةٌ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 38.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 47.

وحرائرُ باليةْ...
تعرُجُ نحوَ الحزنِ...
فينفرِطُ النّورُ زهوراً ...
وسطَ السَّمواتِ

فليس هناك أجمل، في التعبير عن الفرح، من انفراط النور على هيئة أزهار، لتحتضن السموات الرحبة هذا النور المنفرط، فيشتد التألق والإشراق الروحي باشتداد التألق جراء انفراط النور. ومشاهد هذه القصيدة كلها مشرقة متألقة بفعل الهواء الحريري، والماء الطري والمرمر الذي يشبه مسلات العنبر وكريستال العبرات، وبفعل دلالة الألفاظ الأخرى المتناثرة في القصيدة، التي رسمت أجواء التألق.

وتأتي مفردة (الرياح) بدلالة التألق، في مشهد من مشاهد قصيدة (الفردوس)، التي يقتسم فيها الحبيبان هالات الفرح والإشراق، لتكون الهالة هذه المرة من نصيبها هي. والرياح تحمل دلالة الخير والبشرى، وهكذا جاءت في الكتاب الكريم[1]. وفي أجواء هذه الدلالات جاءت الرياح في هذا المشهد الطافح بالفرح[2]:

ولها نَداكَ...
ولِذَةُ القيثارِ في عَزْفِ الرِّياحِ
على انتشاءِ السِّنديانْ...

وسائر المشاهد تتلاءم مع هذا المشهد، لتتضافر معه في تشكيل أجواء القصيدة، والهواء كالرياح يشي بدلالة الإشراق حيث جاء، ومثله الأفق[3].

(1) انظر: سورة البقرة، 164 ، وسورة الأعراف،57، وسورة الحجر، 22، وسورة الكهف، 45، وسورة الفرقان، 48، وسورة النمل، 63، وسورة الروم، 46 و48، وسورة فاطر، 9، وسورة الجاثية، 5، سورة فاطر،9. حيث جاءت (الرياح) حاملة معنى البشرى والخير، أنظر: عبد المعين عبّارة، معجم ألفاظ القرآن العظيم، ص170.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 23.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 33، 57.

ولفظة (الفضاء)، التي تشي بتوق الشاعرة إلى الحرية، جاءت بهذا المعنى في قصيدة (انشطارات)، ولتؤدي أيضاً معنى الخلاص والوصول إلى حيث النور[1]:

ومُنْعطفٌ ينحَني
ثمَّ يزحَفُ صوْبَ الفضاءِ
فينحدرُ الأفقُ حتى يلامسَهُ

وفي سياق آخر وصفت الشاعرة الفضاء بالسابع تتضمنه معنى السماء. ويصرّح هذا الوصف بدلالة التألق والتوق إلى الانطلاق[2]:

وطني
قلوعٌ باتِّجاهٍ واحدٍ
كالقوسِ يُطلِقُ سهمَهُ
نحوَ الفضاءِ السّابعِ

ولئن احتلت الألفاظ الموحية بالإشراق، في (خلف أسوار القيامة)، المرتبة الثالثة، من حيث عددها بين ألفاظ الحقول الدلالية للألوان، إذ بلغ عددها مائة وثلاث عشرة لفظة، فإن حقل الألفاظ الموحية بالإشراق في (المحارة الجريحة) احتل المرتبة الرابعة، إذ كان عدد ألفاظه ستاً وسبعين لفظة، ويمكن عدّ البحر وما يتعلق به من بحار (جمعاً) ومياه وأمواه وأمواج وعباب وسواحل وشواطىء ومرافىء وبحيرات وجزر والأشرعة والبرزخ والشط والشطآن والمركب ويجذّف والزورق، البؤرة الرئيسية التي تدور حولها الألفاظ الموحية بالإشراق، والبحر أكثرها ظهوراً، فهو مدار هذه الألفاظ، إذ تكرر ست عشرة مرة غير ما يتعلق به من أفعال. وإيحاء البحر بالإشراق يأتي من قبل

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 37.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 103.

دلالته حيثما ورد في (المحارة الجريحة) على الاتساع والانفتاح والتألق. ويظهر ذلك في قول الشاعرة[1]:

كيف توسّدتَ سواحلَ حُلمي
ولهوْتَ كما الأطفال على الرَّمل
وسامرتَ الطُّرقا
يا قمري
كيف أحلتَ يبابَ البحرِ يراعاً؟َ
وجعلت الشاطئ ورقاً ؟
يا قُبرصُ يا مرفأ أحلامي
وجزيرةَ نجوايْ
يا أجمل مركب عشق يترنَّح فيه هوايْ
يا أرجوحةَ عمري يا قبرُصُ
يا أجمل أعزوفة نايْ
يا مأوى قمري الماسيِّ
ويا سحرَ صباي
فيك توضَّأتُ بدمْع حبيبي
وأقمتُ صلاةَ الحبِّ بعينيهْ

وهذا المقطع مزدحم بإيحاءات الإشراق المستفادة من البحر ويبابه وما يوحيه من الاتساع، وما يتعلق به من (سواحل الحلم) و (اللهو على الرمل) و (الشاطئ المستحيل إلى ورق) و (مرفأ الأحلام) و (جزيرة النجوى) و (مركب العشق الجميل الذي يترنح فيه هوى الشاعرة). هذا فضلاً عن دلالات الإيحاء التي نلمح في (القمر الماسي) و (سحر الصبا) و(التوضؤ بدمع الحبيب)، وسائر جمل القصيدة تعج بدلالات الإشراق التي يوحيها (القمر) الذي تكرر عدة مرات، و (النجوم)

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 34-35.

(التي تطفو فوق مرايا البحر) و (العيون التي تبحر كالزورق) والقنديل الذي يعرج نحو سماء لينا، و (يجدّف في عينيها) و (يضيء فتيل الليل سراجاً مؤتلقا)[1]:

قمرٌ مثل نبيذِ الوجد مُعَتَّق
ومساءٌ مجدولٌ من أهداب حبيبي
ونجومٌ تطفو فوقَ مرايا البحرِ ولا تغرقْ
ودخانٌ تسكبُهُ شفتاهُ بِراحِ ضلوعي
وعيونٌ تبحرُ في كوخ العتمة كالزَّورق
تسجد في معبد روحي
أو تتهجدُ في محرابِ الليل شُموعاً تتألقْ
يا قنديلاً يعرجُ نحو سمائي
يا قمراً يرفو بفضاءِ عيوني الأفُقا

وينبغي ألا ننسى أن (المحارة الجريحة) نفسها من بنات البحر.

والبؤرة الثانية التي تتجمع فيها الألفاظ الموحية بالإشراق، في (المحارة الجريحة)، الطبيعة وتجلياتها؛ وألفاظ هذه البؤرة الدلالية، تتمثل في البدر، والبريق، والأقاحي، والرياح، والندى، والربيع، والمواسم، وأعاصير السحاب، والباقة، والأسراب، والضباب، والصحارى، والعصافير، والنوارس، والأزهار، والأغصان، وعبق الريح، والصحراء التي تكررت بهذه الصيغة اثنتي عشرة مرة في (المحارة الجريحة). فضلاً عن تكرارها ثلاث مرات بصيغ أخرى، ما يمكن أن تعد معه الثانية بعد البحر في هذا المضمار، من حيث إن المتعلقات به والمشتقات أقل مما ورد مع البحر.

وتوحي الصحراء بالإشراق، من خلال دلالتها على السعة والفسحة والانفتاح والمدى البعيد واللانهاية، على نحو ما نلحظه في هذا المشهد[2]:

ماذا تحكي الصحراءُ عن الصحراء؟!!
ما زالتْ في البحرِ بقيَّة...

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 33.
(2) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 63.

يا ذاك البحّارْ...

وهذا الاتساع يشي بالإشراق حين تلقي الصحراء عباءتها فتبدو أكثر انفتاحاً[1]:

كانت تخبُرني الغابةُ عن
سير الحفلةْ!!
وتدور الأرضُ فتلقي الصحراءُ عباءتَها..
ولبلقيسَ مع الصَّحراء مواعيد..
سبأ... تفردُ فوقَ جبين التّاريخ جناحيْها

ولا تفارق الصحراء إيحاءها بالإشراق، حيثما وردت في (المحارة الجريحة).

وجميع ألفاظ هذا المحور منبثّ في ثنايا صور (المحارة الجريحة) يسفح من دلالته الإشراقية عليها ما يبث فيها الحيوية والحركة، في مثل هذه المفردات والتعابير: عبق الورد، النحل، وتدثرت، فعرّاها البريق، وتبسّم في محياها الأقاح، وإذا تميد بها الرياح، مواسم، يعدو الشراع وثاباً، باقة الأحلام، تبرعم طيف من خيالك شارد، وما شابهها.

انصبّ الجهد، في هذا المبحث، على النظر في دلالات الألفاظ الصريحة بالإشراق والموحية له، التي رصدها البحث في شعر لينا، وأتى بها في سياقاتها، وهي تكشف، متعاونة معها مثيلاتها من الألفاظ التي رصدها البحث ولم يأت بها، وإنما أودعها في المعجم اللوني، عن الدور المهم الذي أسهمت به في رسم الصورة الشعرية في شعر لينا أو تلوين الأجواء التي رسمتها جملها الشعرية، وتجلية المعاني التي أرادت التعبير عنها، كما تكشف، في الوقت نفسه، عن كفايتها في تشكيل الحقل الدلالي للإشراق، ومن ثم في رفد المعجم اللوني للشاعرة.

ثم إن هذا الحقل الدلالي يعد شهادة أوليّة على براعة الشاعرة في استخدام اللون في التعبير عن تجاربها الشعرية بكفاية. وهذا حكم سيكتسب مصداقيته، بعد مواصلة شوط البحث في رموز العتمة ودلالاتها، وفي الألوان المستعارة، والأشياء الدالة على اللون بطبيعتها.

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 65.

المبحث الثاني

رموز العتمة في شعر لينا

1- الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة الدلالة على العتمة.

2- الحقل الدلالي للألفاظ الموحية الدلالة على العتمة.

رموز العتمة في شعر لينا

1- الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة بالدلالة على العتمة

تدور ألفاظ الحقل الدلالي الصريحة بالعتمة، في شعر لينا، حول محورين اثنين، الأول، الأكثر في عدد مفرداته والأشد صراحة بالعتمة، التي تدور حول (الليل)، الذي تكرر ورود لفظه تسع مرات أي ما يقرب من ربع مفردات الحقل، ثم ما يتصل وثيقا بالليل من عتمة تكررت ثلاث مرات، وظلام ومساء وسدفة وحلكة ودكنة، وما يقترب، في دلالته، من إيحاءات الليل والظلام، مثل الألفاظ: كفيف وضرير وضلّ. وتشكّل مفردات دائرة (الليل)، وما يدور حول محورها (الليل) من ألفاظ، ثلاثة أرباع عدد مفردات هذا المحور.

أما المحور الثاني الذي تدور حوله ألفاظ العتمة، فهو يمكن أن يطلق عليه (محور الاحتراق) أو (دائرة الاحتراق)، وقوامه مفردات: الفحم والمتفحمة والدخان والمداخن والرماد، ويمكن إلحاق (الكحل) بها. ومجموعها تسع مفردات، وتشكل ما يقرب من ربع هذا المحور الدلالي.

وأهم ما يلحظ في هذا الحقل صغره وقلة عدد مفرداته، قياساً إلى الحقول الدلالية الأخرى، وبخاصة حقل الألفاظ الموحية بالعتمة، الذي يكاد يكون أكثر الحقول غنىً بالمفردات.

وعلى الرغم من القلة النسبية لعدد مفردات حقل الألفاظ الصريحة الدلالة على العتمة، ومحاولة الشاعرة التفلت من أسر الدلالات التقليدية القارة لمفردة (الليل) بخاصة، فقد جاءت هذه المفردة، في صور القصيدة وجملها الشعرية، محمّلة بدلالة العتمة، التي أسعفت الشاعرة في ستر بعض صورها وتعابيرها بغلالة من الظلال المناسبة للحالة النفسية وللسياق الذي يتطلبه الموقف في القصيدة.

وتجلت دلالة العتمة بوضوح، في قصيدة (البياض)، وأسهم (الليل) في رسم أجواء العتمة، التي ولدت في ظلها تجربة الشاعرة الذاتية. وتكررت لفظة (الليل)، وهي بؤرة هذه الدائرة الدلالية، لتشرع في رسم هذه الأجواء المأزومة الحزينة، منذ مستهل القصيدة[1]:

هناكً على ذروةِ الحزنِ وحدي!
وبعضُ رسومٍ أحكُّ بها القلبَ...
كيْ يتسلّى!
وشبّاكُ ليلٍ...
يُطلُّ على شُرُفاتِ السَّديمِ
فيُضرِمُ ناري وسُهْدي...
هنالكَ وحدي...
أسامرُ عُقْمَ المرايا
وكُلَّ ضجيجِ السُّكونِ
وضوضاءَ صمتي...
ويملأُني كلُّ هذا الفراغِ الأصمِّ
بفوضى الوجومِ
فكيفَ أرتِّبُ في عتمةِ الوقتِ...
صوتي؟

والليل في هذا المشهد الحزين لم يتخل عن دلالاته المعهودة في الموروث الشعري، فهو يضرم سهد الشاعرة، وينطوي على المسامرة، فهو في دنيا الشاعرة لم يثمر غير ضجيج السكون، وضوضاء صمتها وفوضى وجومها. فلفظة السكون أو الصمت والوجوم، في نهاية هذا المستهل، أتت بدلالات جديدة غير معهودة في المتداول الشعري، عن طريق الانزياح.

وعلى ما في (الليل) من تقليدية تأتيه من اقترانه بالسهر، فإن شيئاً من جدته يتجلى في إطلالته على السديم[2] ليقبس منه بعض ما يخفيه من خامد الجمر ليضرم منه ناره وما تشعله في روحه من سهر.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة: ص 61.

(2) السديم: بقع سحابية متوهجة أو مغيمة في الفضاء ناشئة من تكاثفَ أو تصادم عدد لا يحصى من الأجرام السماوية، ومنه المجرّة. إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، (سدم).

ولئن كان (الليل) يمكّن الشاعرة من خلال (شبّاكه) من الإطلالة على السديم في مستهل القصيدة، فإن (حانة الليل) في القريب من خواتيمها، تحبسها في أجواء الأزقة الموحشة، حيث تتكوّم هياكلها في جنبات المقاهي، فهناك تضج بأكياس أنفاسها[1]:

موحشَةٌ كلُّ تلكَ الأزقّةِ..
إذ تتكوَّمُ في جَنَباتِ المقاهي هياكِلُها
وتضجُّ بأكياسِ أنفاسِها حانَةُ الليلِ
فتسْعلُها بعدَ ضيقٍ حناجرُها
ثمَّ تُلقي بها نحوَ كُرْهي...
وصَدّي!

وما بين مستهل القصيدة وخواتيمها، تضافرت مع (الليل)، مجموعة من المفردات الصريحة الدلالة على العتمة، توشحت بها صور الشاعرة وجملها الشعرية، لتصنع هذه الأجواء المفعمة بالحزن الشفيف. وفي مقدمة هذه الألفاظ مفردة (العتمة) نفسها المعبأة بمعاني الليل والسواد، ثم الألفاظ اللصيقة الدلالة بـ (الليل)، مثل (الحلكة والسدفة والدكنة)، وقبل هذه جاءت (العتمة)، رأس الحقل الدلالي وعنوانه، لتصبغ الزمان بالحلكة والإعتام:

فكيف أرتِّبُ في عتمةِ الوقتِ...
صوتي؟

أما (السدفة والدكنة والحلكة) المشحونات بدلالة العتمة، فقد أسهمت في تلوين أجواء هذه القصيدة بالإعتام أيضاً. فإذ تتقلب الأمور في أجواء الإحباط والأزمة، فيصير (الأمام وراءً)، يستضيء حينئذ القنديل بسدفته، ويحين (ابتداء النهايات)، ويلتقي الذي سيصير قبْلاً بما كان بعْداً[2]:

أمامي الوراءُ...
وقنديلِيَ المستضاءُ بسدفَتِهِ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، 64.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 63.

وابتداءُ النِّهاياتِ...
حتى التِقاء الذي سيُصيِّرُ قَبْلي
بما كانَ بَعْدي!

ليس هذا فحسب، بل انقلبت النواميس كلها[1]:

أُلمْلِمُ ما يتناثرُ منْ كبوتي؟
غيرَ أنَّ الهواءَ وإن تنفسَ حولي... اختنقتُ!
وإنْ بللَ النَّهْرُ ظلي...احترَقتُ!
ومرَّغَ بينَ رمادِ الرَّذاذِ...
ملامحَ جِلدي

كومة من المفارقات والثنائيات المتضادة الملائمة لأجواء العتمة توافرت في مشاهد هذه القصيدة المتوترة. ويلحظ ما في (الظل والرماد والاختناق) من ايحاءات العتمة، فهي من رصيد حقلها الدلالي.

ومثل ما في (السدفة) من معنى العتمة، ما في (الدكنة والحلكة) من هذا المعنى الذي أهّلهما لتلوين صور هذه القصيدة بظلال السواد[2]:

ذُبابُ المِظلاَتِ
يدْهَنُ سقفَ المَدى بالسَّوادِ
فحيث ادلهَمَّ البياضُ
تصيرُ التماثيلُ داكنةً...
فوق جسرِ الخريفِ...
تروحُ وتغدو
...
تُحاصِرُني حُلكَةٌ مِنْ بياضِ الّدروبِ
فأنّى توجَّهْتُ...
يُفضِ إلَيَّ البياضُ...
وأفضِ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 63.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 64-65.

فكل من (الدكنة والحلكة) في المشهدين الشعريين توحي بانتشار العتمة.

أما (السواد والبياض)، وهما من الألوان الأساسية[1]، بل في مقدمة الألوان الأساسية، ومن أكثرها دوراناً في الحياة والشعر. فلم يأتيا في هذين المشهدين على سبيل الثنائية الضدية؛ فالبياض جاء، في هذه الصور، ليفيد الخواء والضياع والفراغ واللاجدوى، فدلالته المعنوية توحي بالعتمة، بخلاف الدلالة الشائعة المعهودة فيه، على أنه رمز للتبجيل والنقاء والصدق والطهارة والنور والسلام والبراءة والأمن وما يتصل بذلك[2]، وهو أصل الألوان كلها. ومن ثم فهو توكيد لدلالة السواد. لذا اقترن وجوده بالفعل (ادلهم) الذي يعني اشتداد الظلام[3]، ويؤكد هذا المعنى أنه حين (يدلهم البياض) تصير التماثيل داكنة. ومثله قول الشاعرة: تحاصرني (حلكة من بياض) ما يفيد الدلالة المعتمة للبياض في هذا السياق. ويلحظ أن (البياض) جاء عنواناً للقصيدة ليومئ إلى طبيعة مضامينها.

وليس من قصيدة، في كل شعر لينا، مفعمة بالدوال اللونية، مفردات وصوراً، على النحو الذي تحفل به هذه القصيدة (البياض)، فجملها الشعرية وصورها المتكئة، في تشكيلاتها، على ضل والضلال والأشباح والرماد والورد، وهو من الدوال اللونية المستعارة، فضلاً عما مرّ من عمل الدوال في توفير أجواء العتمة المطلوبة لإبراز هدف التجربة الشعرية. لقد استنفدت مشاهد هذه القصيدة الصورية، من مفردات الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة في دلالتها على العتمة ثلث رصيد هذا الحقل، غير ما استنفدته من أرصدة الحقول الأخرى كلها.

وفي المرات الست المتبقية التي ورد فيها (الليل) في ديوان الشاعرة ظلت دلالة العتمة صريحة واضحة فيها.

---

(1) انظر: عاهد ماضي، ألفاظ الألوان في العربية، ص 26.

(2) انظر: فارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص 55، وعاهد ماضي، ألفاظ الألوان في العربية، ص 26، وشكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، مصر، الهيئة المصرية العامة، 1985م، ص 85.

(3) إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، (دله).

فالليل الباريسي، في الحانات والمراقص، يتيح للحبيبين بما يوفره من عتمة، أجواء محببة، يختلسان في ظلها، ما لا يستطيعان في الأجواء المضيئة، و(الليل)، في (نخبك باريس)، كان على هذه الشاكلة[1]:

يرْتديانِ المِعطفَ...
والشالَ الشفّافَ...
ويحْتَسيانِ القُبُلاتِ على بوّابَةِ مقهى...
فإذا حلَّ الفجرُ...
يَعودانْ...
إلى الفندقِ...
يغتسلانِ
ويلبِسُ هذا جسمَ حبيبتِهِ
فيقومُ المصباحُ بواجبِهِ...
وتُغَفي باريسُ شوارِعَها...
فينامانْ
...
قمرُ الفانيلا...
في قالبِ شوكولا...
ليلٌ باريسيُّ النَّكهَةِ...
مِنْ صنعِ فرنسا...
ولذيذُ الأنسامْ
مَنْ يتذوَّقْ باريسَ ... مساءً
يَغْتَلِ الأحلامْ!
يَسْتثنِ العالَمَ من دُنياهُ...
ويَدْخُلْها...
بسلامْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 55-57.

كل ما جاء قبل ورود (الليل)، في المقطع الشعري، كان توطئة تفصيلية لخصها (ليل باريسي النكهة)، أعانه في تجلية ذلك، مساء باريس في (من يتذوق باريس مساء)، والمساء في جملة رصيد الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة بالعتمة، وهو من دائرة (الليل) الدلالية.

وحيثما ورد (الليل)، في ديوان الشاعرة، يحمل دلالة العتمة عينها، على نحو ما ورد في قصيدة (ساعة عمر) المصبوغة بشتى الألوان صريحها وموحيها ومستعارها، وهي قصيدة فيها فرح طاغ. وكان مجيء (الليل) فيها بقصد إحداث شيء من الثنائية الضدية في الصورة[1]:

هُوَذا..
طاووسُ الفتنةِ
أو طفلُ الرغبَةِ
عُذريُّ النَّجدَيْنِ وناريُّ الوسْواسْ...
هُوَذا...
كسجايا الدِّفْءِ وَثيرٌ...
يأخُذُني من ذاكرتي...
يغمُرُني بدَفىءِ زَبَرْجَدِهِ
ويُدثرُني بأثيرِ الماسْ
يوقِدُ أقراطَ الليلِ بمِشكاةِ الفضَّةِ
إذ يسكُبُ قطراتِ الغيمِ بأقداحِ
الرَّمَقِ

ففي هذه الصورة النادرة، المتمثلة بايفاد أقراط الليل بمشكاة الفضة، ما يوحي بالثنائية الضدية التي لا تتحقق إلا باحتفاظ الليل بسواده.

وبقي (الليل) محتفظاً بدلالته على شدة العتمة، ليعين الشاعرة على التعبير عن هول الضياع وشدة الفراغ اللذين عبّر عنهما (الثلج) الذي يعصب عين الجبال، فأزال الليل ومحا عتمته، على الرغم ما يمتلك من شدة هذه العتمة[2]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 89.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 95.

كلُّ شيءٍ ضاعَ منّي!
يشيخُ الغَدُ باكِراً...
يعصِبُ الثلجُ عينَ الجبال...
مَركباتٌ بيضاءُ... بأجنحَة...
تمشي في شوارعِ السّماء
ما انطوَى ليلُنا... لكنَّهُ...
يمَّحي!

فالتنويه بشدة العتمة مفروض، لتحقيق صورة الثنائية الضدية، من خلال سطوة الثلج عليه.

ولئن كانت (العتمة)، وهي رمز هذا الحقل الدلالي، وعنوانه، وشريكة الإشراق في التعبير عن الصورة الكلية المشكلة من هذين النقيضين التي لفّت بجناحيها شعر لينا، قد عبّرت في قصيدة (البياض) عما تنطوي عليه من إعتام، فإنها، خارج إطار هذه القصيدة، قد أفادت الدلالة نفسها صريحة، على نحو ما جاءت عليه في قصيدة (حالة موت) المسكونة بـ (الشؤم) الذي تردد فيها، على قصرها البيّن، ست مرات، إلى حد استشفاء المشؤوم بالشؤم، فضلاً عما تردد فيها من الدوال المعتمة والمشؤومة الأخرى، كالغربان والسخط وسعال الريح، ودبيب اليباس، والكبريت المستهلك، والتحديق في الرعب بأنفاس صمّاء، وشهقة الحانوتي الذي يزهى بتوليفة موتاه، والوجع المحموم، وعيني زرقاء اليمامة، وغير ذلك كثير من الصور والتعابير المشؤومة. بعد كل ذلك تأتي العتمة، في خواتيم القصيدة، لتوكيد الشؤم الذي انتشر في مفاصل القصيدة[1]:

أيُّ عُيونٍ تَسكُنُها العتمَةُ تُبْصِرُ؟
كانَ لهُ عينانِ... ولكنْ...
عيْنا زرقاءِ يمامٍ...
عَمياءْ!
ليسَ عليهِ جُناحٌ...
إنَّ النَّكبَةَ آسِنَةٌ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 34.

والمسكينْ...
تنشّفْ بالفحمِ...
لِئلاَّ يتعفَّنَ بالماءْ!!!

لقد اختارت (العتمة) هنا موقعها بجدارة، لكي تشع على مشاهد القصيدة مزيداً مما تنطوي عليه من معاني الحزن.

وفي قريب من هذه الأجواء جاء (العَتْم)، وهو مصدر الفعل (عتم)[1]. والمصدر يكتنز من دلالة المعنى أكثر من سواه، فهو الحدث نفسه. ومن الدلالات المضافة التي يحملها (العَتْم): التأخر والابطاء فوق ما يحمله من دلالة ظلام أول الليل. جاء (العتم) في المقطع الثاني من قصيدة (للتاريخ بقية)[2]:

العليّةُ... قبوٌ!
يتعاطى أفيونَ العتمْ...
والضّوءْ...
طاووسٌ مُستلقٍ في جسدِ امرأةٍ
حُبلى بالموتْ!
العلية بندول الوقت

وزاد الأفيون ما في العتم، من ظلام وإبطاء وتأخر، معنى الخدر والذهول.

هذا ما أفادته مفردات (محور الليل) أو (دوائر الليل)، من حقل الألفاظ الصريحة في دلالتها على العتمة. أما (محور الاحتراق) أو دائرته، فقد أشاعت مفرداته، في شعر لينا، من دلالات العتمة ما ألقى على صوره وجمله الشعرية أوشحة من الظلمة والإعتام وما يتصل بهما من دلالات الإحباط والتأزم. التي تنشأ منها المفردات الأخرى، كالمتفحمة والدخان والمدافن والرماد.

(1) إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، (عتم).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة،ص 7.

جاءت مفردة (الفحم) في خاتمة قصيدة (حالة موت) المشؤومة المحمّلة بكثير من صور العتمة والتشاؤم، التي ختمت بدلالة العتمة. وكان مجيء (الفحم) في الصورة التالية لصورة (العتمة)، لكنها أقرب إلى الخاتمة بل في نهايتها لتختتم صور العتمة في القصيدة المشؤومة[1]:

ليسَ عليهِ جُناحٌ...
إنَّ النَّكبَةَ آسِنَةٌ...
والمسكين...
تتشّفَ بالفحمِ...
لئلاّ يتعفَّنَ بالماءْ!!!

ووردت، في المقطع الأول من قصيدة (مندورا خلف أسوار القيامة) مفردة (متفحمة)، وهي من محور الاحتراق، أي المحور الثاني من حقل الألفاظ الصريحة بالدلالة على العتمة، وردت هذه المفردة لتمهد لتوالي مشاهد شديدة العتمة ترسم الصورة الكلية للقصيدة[2]:

الدبُّ الملعونْ...
والحاناتُ الحمراءْ...
وسراديبُ تلولِبُ خارطةَ الليلْ...
وعبيدٌ...
منْ جوفِ مداخِنَ تنفُثُهُمْ دُنياهُمْ
رُزَماً متفحِّمَةً...
تتدحرجُ في أقبيةِ الجمرْ

ولتوكيد صفة العتمة في الصورة، جاءت (متفحمة) وصفاً لـ (رزم العبيد) الذين تنفثهم دنياهم من جوف (المداخن). لقد تضافرت دلالات (الليل)، وهو بؤرة دوال العتمة، ورزم العبيد المتفحمة، وما توحيه من سواد، وجوف (المداخن)، والأقبية، لترسم معاً أجواء المشهد الشعري المعتمة.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 34.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 71.

و(الغمام)، وهو أشد هذه المجموعة إيحاء بالعتمة، بما يملكه من معنى (التغطية والستر والاحتباس والحزن)[1]، جاء ليوحي بالعتمة المشتدّة، إذ أضيف إلى (المنافي) في قصيدة (البياض الكئيبة)[2]:

وتظمَأُ روحي لسُؤْرَةِ عمري...
ويهترىءُ العمرُ حَدّي!
فماذا لديَّ سوايَ!؟
وقاطرَةٌ مِنْ غَمامِ المنافي
وبَرْدُ الشتاءِ...
وحنظلُ بَرْدي؟

وأخوات (الغمام)، من مفردات هذه المجموعة المذكورة، تومىء، حيثما وردت في صور الشاعرة، إلى ما يشبه هذه العتمة.

وليست بعيدة في وشايتها بالعتمة، عن الألفاظ التي ذكرت، المفردات التي كوّنت هذا المحور (محور الأسرار والخفاء والغموض)، من مثل: الضياع والزاوية والغبار وتجاعيد الطريق والأسير والمعصوب العينين وأمثالها. وقد تضافرت مع شقيقاتها مفردات محور الموت في تتبع تجليات الدلالة الشاملة في الحقل الدلالي للألفاظ الموحية للعتمة الذي يتكامل بدوره مع الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة بالعتمة ليصنعا معاً حقلاً دلالياً أوسع في رموز العتمة في شعر لينا، بعد أن عني قبله بحث دلالي برموز الإشراق في هذا الشعر.

ويلحظ أن ألفاظ (المداخن) و (الرماد)، في هذا المقطع، تنتمي إلى مفردات المحور الثاني، من هذا الحقل. ودور (الأقبية) و (تنفثهم) و (السراديب) التي (تلولب) خارطة (الليل) فتجعلها عصيّة على السالك، واضح في صبغ صور المشهد بالعتمة.

---

(1) الفيروز أبادي، مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط4، 1994م، وإبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، (غمّ).

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 62.

وتتوافر، في تضاعيف القصيدة، مفردات وتشكيلات لغوية وصور تتآزر لتضفي على بنى القصيدة غلالات تشف عما وراءها من رؤى الشاعرة وأخيلتها، من مثل: الدب الذي يُهشّم الشبح مغتبطاً، وأشداق اللعنة، والسيرك الذي (تتأفعى) فيه النسوة ليلاً بين الأحداق، والمقابر الموقدة في حضن القمر، وروما امرأة تتقن ذئبيّتها، ومشانق هادنها عزرائيل كثيراً... ومثل ذلك كثير في القصيدة.

وجهد الشاعرة بادٍ في ابتداع الاستعارات والتعويل كثيراً على تسخير المجاز، وارتجال أفعال غير مسموعة، مثل (تتأفعى)، واصطناع مصادر غير متداولة، مثل: (ذئبيتها وشيطانيّتها). وقد كان تطويع اللغة، لمقتضيات الأداء الشعري، إحدى وسائل لينا للتعبير عن أخيلتها، ورسم صورها.

وعلى الشحة البادية في رصيد حقل الألفاظ الصريحة في الدلالة على العتمة، استطاعت مفردات هذا الرصيد أن تفي بمهمة إعتام ما يستدعي ذلك من مشاهد قصائد الشاعرة ومعانيها وجملها الشعرية.

أما في المحارة الجريحة فقد تكررت الألفاظ الصريحة بالعتمة أربع وأربعين مرة، فكانت بذلك أقل حقول اللون في ديوان (المحارة الجريحة) عدد ألفاظ، وألفاظ هذا الحقل تماثل في قلتها الألفاظ الصريحة بالعتمة في ديوان (خلف أسوار القيامة) التي بلغت أربعين لفظة.

ويمكن تحديد أهم البؤر الدلالية التي تتجمع فيها هذه الألفاظ في ديوان (المحارة الجريحة) بالليل وما يخصه، فقد ظهر في الديوان تسع مرات، وهو بلا شك رمز للعتمة، وقريب منه لفظة (الدجى) الذي تكرر مرتين، ولفظة (الظلام) الذي تكرر ثلاث مرات، أما لفظة (العتمة) نفسها فقد وردت مرتين فحسب.

وكذلك الغروب الذي يتنازع هو والمساء على الدلالة على بدء الليل وغياب الشمس. وينتمي (الضباب) في دلالته على العتمة إلى هذه البؤرة. وقريب من هذه البؤرة أيضاً الفعل (تسرين) والدخان والحبر والظلال والغيم والسهد والرماد والفعل (عمي). وبذلك تشكّل ألفاظ بؤرة الليل أكثر من نصف رصيد هذا الحقل.

والليل يعبر عن العتمة بما يتضمنه من سواد ودلالة على الظلمة وامحاء الأنوار وما يشي به من غموض وخوف. هذه المعاني يمكن أن تلمح في هذه الأبيات من قصيدة (من غمد الصحراء) التي تكرر فيها ذكر الليل ثلاث مرات إلى جانب ورود ألفاظ من بؤرة الليل، كالمساء والنوم والظلام والسرى والسهد والبين وجفن الصمت وغباب البهجة عن عين الليل[1]:

أطلالُ حبكِ في الصحراء غارقةٌ وما أتاكِ من المحبوب إنذارُ
قد راعكِ اللَّيل إذا أرخى عباءته ساد الظَّلامُ وما زارتك أنوارُ
تلطِّخ الرّيحُ جفن الصَّمت غاضبة والدارُ أقوت فما عادت هي الدّارُ
تسرينَ واللَّيل في الآفاق مرتحل يا ليل أقدمْ فملء القلب أسرارُ
يغفو مساؤك والدمعات ما نضبت كُفّي الدموعَ فما لبّتك أقدارُ
أتحلمين وعين الهجر ساهدة بان الحبيبُ وما للبين أعذارُ

لقد مثّل (الليل) البؤرة حقاً، إذ كان مجيء كل هذه المفردات تلبية لمتطلبات المعاني التي أثارها الليل، والصور التي رسمها، مستعيناً بهذه المفردات ذوات الصلة بالعتمة.

وتتجمع في صورة أخرى ألفاظ (المساء) المجدول من أهداب الحبيب و (الدخان) الذي تسكبه شفتاه في الضلوع و (كوخ العتمة) الذي تبحر فيه عيونه كالزورق وتتنهد في (محراب الليل) كالشموع المتألقة[2]:

قمرٌ مثل نبيذِ الوجد مُعَتَّقْ
ومساءٌ مجدولٌ من أهدابِ حبيبي

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 11-13.
(2) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 33.

ونجومٌ تطفو فوقَ مرايا البحرِ ولا تغرقْ
ودخانٌ تسكبُهُ شفتاهُ براحِ ضلوعي
وعيونٌ تبحرُ في كوخ العتمة كالزَّورق
تسجد في معبد روحي
أو تتهجدُ في محرابِ الليل شموعاً تتألقْ

لقد تجمعت هذه الصور الجريئة، لتصب أخيراً في صورة تتمحور حول (محراب الليل) الذي يشكل المحور الذي تتجمع حوله مفردات العتمة.

وبقية رصيد هذا الحقل الدلالي، من مفردات خارج بؤرة الليل، تصرّح بالعتمة أسهمت أيضاً في إسباغ ظلال العتمة على صور الشاعرة التي تستدعي ذلك. ومن بين هذه المفردات: الدخان، والغباب، والحريق، والحجب، وخبت، وما أشبه.

2- الحقل الدلالي للألفاظ الموحية بالدلالة على العتمة

وهذا حقل غني برصيده اللغوي الحافل بالمفردات غير الصريحة في دلالاتها على العتمة اللونية، وإن كانت قادرة على الإيحاء بهذه الدلالات والتلميح إليها. ويظهر مدى سعة المساحة التي يشتغل عليها رصيد هذا الحقل، من أن هذه الألفاظ تشتبك بعلاقات الوصف، والإضافة، والإسناد، والمقتضيات الأخرى لبناء الجمل والتراكيب وتشكيل الصور، مما يستتبع حتماً انتقال معانيها ودلالاتها إلى كل مفردات هذه الجمل والتشكيلات اللغوية والصورية.

وإذ يكون الرصيد اللغوي لحقل الألفاظ الموحية بالعتمة والملمّحة إليها بهذا الحجم، فلا بدَّ من أن تتعدد المحاور أو (الدوائر) التي تدور الألفاظ حولها.

وبعد إنعام النظر في دلالات مفردات هذا الرصيد، أمكن تشخيص محورين اثنين تتوزع عليهما مفردات الحقل، هما: محور الموت أو (دائرة الموت) وما يتصل به من مفردات تتعلق

بالهلاك والمرض وما يمت إلى ذلك بصلة، من اسم أو فعل، ثم محور (الأسرار والخفاء والغموض) وما يقرب من هذه الدلالات أو يصاقبها في معانيه من أفعال أو أسماء.

ويلحظ أن محور مفردات (الموت) أقل عدد ألفاظ من محور (الأسرار والخفاء والغموض)، فعدد مفردات رصيد محور الأسرار (مائة وثماني عشرة) مفردة، فهو ضعف عدد مفردات (الموت) تقريباً، التي تبلغ خمسين مفردة. غير أن مفردات محور الموت تبدو أشد إيحاء للعتمة وتلميحاً إليها، من مفردات الحقل الآخر.

وأكثر المفردات، في حقل ألفاظ (الموت)، تردداً مفردة (الموت) نفسها، إذ تكررت إحدى عشرة مرة، أي أكثر من أية لفظة أخرى في حقل الألفاظ الموحية الدلالة كلها، بل أكثر من أي لفظة في الحقول الدلالية كلها، دون استثناء، فلفظة (الليل)، وهي أشد الألفاظ تصريحاً بالعتمة، لم تتكرر غير تسع مرات. ولا بدَّ من أن يكون لهذا التكرار مغزاه.

ومفردة (الموت)، قطب هذا المحور، دارت حولها مجموعة من المفردات، أسعفتها في الإيحاء بالعتمة، التي غطّت بدلالاتها السلبية، المشاهد التي شاركت في رسمها، في قصائد الشاعرة، وكانت أشدها إيحاء بالحزن والإحباط والإحساس بالتأزم.

ففي المقطع الثاني ذي العنوان (العكس تماماً) من قصيدة (للتاريخ بقية)، جاء (الموت) مشعراً بالرعب والتأزم، إذ جاء في وصف (امرأة حبلى بالموت)[1]:

العليّةُ... قبْوٌ!
يتعاطى أفيونَ العتمِ...
والضّوءْ
طاووسٌ مُستلقٍ في جسدِ امرأةٍ
حُبلى بالموتْ!
العليّةُ....

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 7.

بَندولُ الوقتْ.

وقد مهّد لدلالة (حبلى بالموت) ما سبقها مباشرة من مطلع القصيدة (العليّة قبو يتعاطى أفيون العتم)، فالقبو وأفيون العتم محمّلان بالعتمة، بل جاء مصدر العتمة، وهو (العَتم)، ليوحي هذه الدلالة الكئيبة. أما ما يلمح، لأول وهلة، من إشراق وتفاؤل في (الضوء طاووس مستلقٍ في جسد امرأة) فإنه يمحّي حين يكون استلقاء الطاووس في جسد امرأة حبلى بالموت. فالمعنى المقصود هو خلاف الظاهر، كما صرّح بذلك عنوان المقطع (العكس تماماً).

وفي صورة مكتظة بالرعب والعنف والانتقام، عقوبةً للنسوة عما ارتكبن من الخطيئة، جاءت مفردة (الموت) بما توحيه من سواد المصير لتصوّر ما ارتكبن، إذ كنّ يتزيّنَّ للريح (ويقترفن الموت) بأحضان الجلاد. لذا عوقبن، كما عوقبت (عاد) و (إرم)، فالمدن نساء[1]:

"المدن نساء"
يزدوجُ البحرُ!
لِماذا؟
نَسَقٌ مُتَّسِقٌ
يخرُمُهُ واذْ...
يطمُرُ أرشيفَ الدّنيا...
ويُعمِّرُ فوقَ الطمْيِ... بلادْ
إرَمٌ... وُثِقَتْ في عُنُقِ الصّحراءْ
وأُبيحَتْ للصَّيحّةِ... عادْ
يزدوجُ البحرُ...
"لأنَّ المُدُنَ نساءٌ...
يتزيَّنَّ للرّيحِ...
ويقترِفنَ الموتَ... بأحضانِ الجلادْ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 14-15.

في هذا السياق الرهيب.. سياق انشطار البحر وإغراقه البلاد التي أبيحت (للصيحة)، وهي، في معناها القرآني، الصرخة والعذاب[1] جاءت لفظة (الموت) مقترنة بالاقتراف لتبث ما فيها من إعتام في المشهد. وفي المقطع تناص بادٍ مع سورة الفجر[2].

وفي صور تتضافر لترسم مشهداً للضياع والتشرذم والتشظي يأتي (الموت)، في خواتيم قصيدة (انشطارات)، ليكمل، بما يملك من سطوة التحطيم، تصوير حالة تشظي العناصر، وانشطار الأحجيات، لكي (ينسجم الانقسام)[3]:

هناكَ... هنا؟
لا!
تُرى للأماكِنِ فلسفةٌ ما؟
أم أنَّ الحجارةَ تضْجَرُ منْ نَرْدِها...
في الختامْ؟
حدائقُ عطشى...
وصحراءُ جرْداءُ...
ملأى!
فأيُّهُما زَمَنٌ يشكُمُ الموتَ؟
أو فلكٌ يغفِرُ الارتِطامْ؟
مُجَرَّدُ أنْ تتشظى العناصِرُ...
تنشطِرُ الأحْجياتُ...
وينسجم الانقسامْ!

وفي قصيدة (نخبك باريس) يظهر الموت، بما يملك من قوة قاهرة، أقوى ما في الحياة من جبروت، لكن سطوة الحبيب في حمأة الشوق في باريس، أقوى من (قدر الموت)؛ فقد استفادت

(1) انظر: الآيات سورة هود67،94، سورة الحجر، 73،83، سورة المؤمنون، 41، سورة العنكبوت،40،سورة ياسين،53، سورة ق، 42، وسورة المنافقون، 4، وسورة ص، 15 وسورة القمر 31، وانظر: عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص225.

(2) سورة الفجر، الآيات 7-9.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 40-41.

الشاعرة مما في (الموت) من إيحاء السطوة، لتصوّر، مقارنةً بهذه السطوة، سيطرة الحبيب على مشاعرها، وكررت ذكر (الموت) مرتين[1] في تصويرها.

ومن نافلة القول: إن دلالة (الموت) حيثما ورد في صور لينا وجملها الشعرية، لا تخرج عن دائرة الإيحاء بالعتمة والتلميح إليها في أشد أكثر صورها حلكة، وفي مثل هذه الإيحاءات المعتمة التي دلّت عليها مفردة (الموت)، جاءت لفظة (موتى)، لتوحي بالأجواء الحزينة المأزومة المتشحة بالعتمة.

وأقرب الألفاظ، التي تدور حول محور الموت، بهذه الدلالة الموحشة المعتمة، لفظة (القبر) ومرادفاتها، كاللحد والمقابر، ففي مقطع صغير من مقاطع قصيدة (للتاريخ بقية) يحمل عنوان (الدائرة الحلزونية).. مقطع يضج بصور الاضطراب والقلق، تظهر مفردة (القبر)، الذي يمثل النهاية التي يصعد إليها سيزيف[2] رمز العذاب الأبدي، في الميثولوجيا اليونانية، لكنه يظهر في هذا المشهد رمزاً للعذاب العربي المتواصل الذي يوقد سيزيف نيرانه وسط جهنم[3]:

يخرجُ منْ هستيريا اللبلابِ الصاعدِ

نحو القبرِ
ويُعشِّبُ بركانَهْ...
يسندُ هذا الجبلَ المتكوِّرَ...
بالصَخرِ
ويُعدِّلُ ميزانَهْ...
سيزيفْ...
زمنٌ عربِيٌّ...
يهجرُ كارَ القهرِ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 54.

(2) في ميثولوجيا اليونان، يظهر (سيزيف) شخصية شديدة المكر، إذ تمكن من خداع إله الموت، مما أغضب كبير الآلهة زيوس فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى قمته، لكنه ما إن يبلغ بالصخرة قمة الجبل حتى تتدحرج إلى الوادي، فيعيد الكرة فيرفعها إلى القمة، ويظل على هذه الحال إلى الأبد، فيصبح بذلك رمزاً للعذاب الأبدي.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 13-14.

ويُفجِّرُ وسطَ جهنَّمَ نيرانَهْ

وفي قصيدة (البياض) المرسومة صورها بألوان العتمة، التي أحالت البياض فيها إلى سواد، يظهر (القبر) رمزاً لعبثية الحياة التي لا تعدو أن تكون تذكرة يشتريها الناس، رغم جهلهم برقم القاطرات التي ضلّتهم وعدم معرفتهم بموعد مجيئها، ومن أي (قبر) ستجيء؛ فالقبر في هذا السياق يمثل حتمية التلاشي، فالإنسان محاصر في دروب حلكة البياض والامحاء[1]:

كذا يشترونَ الحياةَ فكانتْ لهُمْ!
محضَ تذكَرَةٍ للعبورِ...
يُروِّجُها الباعَةُ الظامئونَ لها
منذُ ضلَّتهُمُ القاطراتُ
فلمْ يعرفوا رقمَها!
أو متى قدْ تجيءُ؟
ومِنْ أيِّ قبرٍ؟
وأينَ تؤدّي؟!
تُحاصِرُني حُلكَةٌ مِنْ بياضِ الدّروبِ
فأنّى توجَّهتُ...
يُفضِ إلَيّ البياضُ...
وأفْضِ

وهذه العبثية تتمثل مرة أخرى في القصيدة نفسها بمفردة (اللحد) المرادفة للموت، فهي ترمز إلى الضياع وعبثية التجوال في دروب الحياة التي لن تفضي إلا إلى (مهالك اللحد)[2]:

أما اهْتَزَأَ الدَّربُ من سكراتِ حذائي؟
وفيهِ احتَبَسْتُ!
وأحصيتُ كمْ شارعاً
قد مشيتُ؟
وكمْ سارَ بي للمهالِكِ لَحْدي؟
لِيَ الممكنُ المستحيلُ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، 65.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص66.

وصفرُ الحياةِ...
كأنِيَ أمْشي...
وأمْشي...
وأمشي...
لأجلِ التوقُّفِ عندي!

وفي غاية روعة التعبير عن عبثية التجوال تكرار (أمشي) ثلاث مرات كانت نتيجتها التوقف عند نقطة الانطلاق أي الدوران في فراغ.

ومن موحيات العتمة، من الرصيد اللغوي لهذا الحقل، في محوره الخاص بالموت، لفظة (الشؤم) مصدراً و(مشؤوم) مشتقاً. وقد تكررت ست مرات جميعها في قصيدة واحدة، تحمل بجدارة عنوان (حالة موت)[1]. والقصيدة مفتتحة بلفظة (مشؤوم) في مقطعها الأول، وتتصدر مقطعها الثاني لفظة (مشؤوم وشؤم)، وتتصدر مقطعها الثالث جملة (مشؤوم حين يشاء) التي تكررت مباشرة توكيداً لدلالتها. وجاءت اللفظة نفسها متصدرة أول جملة في المقطع الخامس.

وفي جميع هذه المواضع، من القصيدة، جاءت لفظة التشاؤم لتستغرق دلالة العتمة إلى آخر مداها، حتى ليكاد يهرب هذا المتشائم (محور القصيدة)، إلى الشؤم تخلصاً من الشؤم. لكنه لا يفعل، فقد صار الشؤم ملجأه يفزع إليه: (مشؤوم حين يشاء) و (مشؤوم يتشفى بالشؤم فلا عذر له إلاه) على مقولة أبي نواس (وداوني بالتي كانت هي الداء)[2]، ومقولته الأخرى[3]:

أفر إليك منك.. وأين إلّا إليك يفر منك المستجيرُ

ومثل ذلك جاءت لفظة (مشؤوم) هذه موصوفاً صاحبها بالضنك (مشؤوم ضنك)، والوصف بالمصدر أكثر إيحاءً بالمعنى.

---

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 31-34.

(2) الحسن بن هاني، أبو نواس: ديوان أبي نواس، : خمريات أبي نواس، بيروت، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، 1986م، ص9.

(3) مجيد طراد، شرح ديوان أبي نواس: الحسن بن هانىء، بيروت، دار الفكر العربي، ط1، 2003م، ص489.

ولا بدّ لقصيدة مثل (حالة موت) من أن تحتشد فيها وفرة من المفردات والجمل والتعابير الدالة على العتمة، لتفي بتجسيد تجربة الشاعرة. ومن ثَم ليس من قبيل المفاجأة أن تتراكم هذه التعابير المغرقة في إيحاءاتها المعتمة، مثل[1]:

تتخبّطُهُ الغِربانُ فُجاءَةَ سخْطٍ
فيُواريهِ على مَضَضٍ
غُصْنُ غَضىً بالٍ!
يحْنَقُ منْ فرْطِ سُعالِ الرّيحِ تِباعاً
...
لكأنَّ دبيبّ يباسٍ مُرتجِفاً أيقظَهُ
فمضى في أعقابِ زقاقٍ
لم يهزلْ بعْدُ...
ولكنَّ عصاهُ تشيخُ رُويْداً ...
ورويداً يتمطىّ كالجُندُبِ
من صحراءَ إلى... صحراءْ
يغمِسُ نَعْليْهِ طواعِيَةً
في الكبريتِ المُستهلَكِ
ثمَّ يَغُطُّ بأشباهِ الرَّملِ...
يُحدِّقُ في الرُّعبِ...
بأنفاسٍ صمّاءْ!!
يتقوقعُ في عُنقودِ هواءْ!
يشهَقهُ حانوتِيٌّ يَرْعى تَوليفَةَ موتاهُ

والقصيدة حافلة بمثل هذه الصور والتعابير والمفردات الموحية بالعتمة، كالسواد والتعاسة واللعنة والوجع المحموم ويتوغل في جلد الأفعى، و(الغربان) البالغة الدلالة على التشاؤم، لذا جاءت

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 31.

في الشطر الثاني من المقطع الأول، قريبة من لفظة (التشاؤم) بل في الصورة الأولى المبنية على التشاؤم.

ومما يقع في دائرة (الموت) أو محوره، لفظة (البوم)، لصلتها، في المعتقد الشعبي، بالتشاؤم الذي يفضي إلى العتمة، على نحو ما أوحته اللفظة في المقطع الأتي من قصيدة (انشطارات)[1] الملأى بالإشارات والرموز المعتمة:

على هذه الأرضِ...
ألفُ سلام! !
كشمطاءَ... طاهِرَةٍ!
تستفِزُّ الشِّفاهَ...
لتحْبو وراء هُلام!
عجوزٌ...
تيبَّسَ منذ ارْتوى عودُها... فاستقامْ
لها صِبْيَةٌ... مثْلُ بومٍ
تُحَمْلِقُ حتى الخَطيئة...
بلْ...
تتفشّى كقرْحِ الجُذامْ

فأبشع ما توصف به العجوز تشبيهها بالبومة، في المتداول الشعبي من الشتائم.. هذا فضلاً عن نعتها بكونها تحملق كما تفعل البوم ليلاً، فتشيع الخوف الذي يسري في نفوس الخائفين، كما تأكل قروح الجذام الجسد.

ومن المفردات التي تقع في هذا المحور (تيبّس واليباس ويشيخ) فإلى جانب الفعل (تيبّس) الذي ورد في وصف عود العجوز، التي وصفت بالبومة (عجوز تيبّس منذ ارتوى عودها..) جاء

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 38.

المصدر (يباس) في قصيدة (حالة موت) المتسربلة بصور الشؤم، على هيئة (دبيب). والغريب أن دبيب اليباس جاء لتشبّه به حالة المشؤوم[1]:

مشؤومٌ حينَ يشاءُ
ومشؤومٌ حينَ يشاءْ !
لكأن دبيبَ يباسٍ مُرتجِفاً أيقظَهُ
فمضى في أعقابِ زقاقٍ
لم يهزلْ بعدُ...
ولكنَّ عصاه تشيخُ رويداً
ورويداً يتمطّى كالجُندُبِ
منْ صحراءَ إلى... صحراءْ

ويلاحظ ورود الفعل (تشيخ) في هذه الصورة، وهو موحٍ بالعتمة، ومناسب لأن يحتل مكانه في هذا المحور. وفي هذه الدلالة نفسها تكرر الفعل (يشيخ)، في موضع آخر، ليرسم صورة مرعبة لتسارع الزمن وشيخوخته باكراً. والإبداع في تصوير سرعة انصرام الزمن يكمن في التعبير عن ذلك بـ (يشيخ الغد باكراً..) فشيخوخة الغد قبل اليوم توحي بالسرعة[2]:

كلُّ شيءٍ ضاعَ منّي!
يشيخُ الغدُ باكراً...
يعصِبُ الثلجُ عينَ الجبال...
مركباتٌ بيضاءُ...بأجنحَة...
تمشي في شوارعِ السّماء
ما انطوَى ليلُنا... لكنَّهُ...
يمَّحي!

وصور البياض التي يتضمنها هذا المشهد، تصريحاً (مركبات بيضاء)، وتلميحاً (يعصب الثلج عين السماء)، كلها جاءت بغير دلالتها الاشراقية الإيجابية الناصعة، إذ جاءت لتشي بالضياع والخواء والفراغ. وهذا ما صرّح به قوله (ما انطوى ليلنا.. لكنّه يمَّحي) ولم يشكّل ورود

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 32.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 95.

(الليل) في الصورة أية ثنائية ضدية، إذ زال من الصورة وامّحى، ولم يعد شاخصاً ليشكل هذه الثنائية، فضلاً عن أن (البياض) نفسه لم يمتلك إيحائيّته المعهودة في الدلالة على الفرح والصفاء، على نحو ما نجده في هذا التشكيل الصوري، الذي مرّ، ولكنه يفرض حضوره مرة ثانية[1]:

كلُّ شيءٍ ضاعَ منّي!
يشيخُ الغدُ باكِراً...
يعصبُ الثلجُ عينَ الجبال...
مركباتٌ بيضاءُ... بأجنحَة...
تمشي في شوارعِ السّماء
ما انطوى ليلُنا.. لكنَّه
يمَّحي!

ففي الفعل (يمّحي) الذي ختم به المقطع من الدلالة ما يقربه من (الموت) بؤرة هذا المحور الدلالي، إذ ينطوي على معنى الزوال والتلاشي بحيث يستحضر دلالة الإعتام.

وفي لفظتي (الأسمال) و(الخرق) دلالات تجعلهما وثيقتي الصلة ببؤرة هذا المحور، فالأسمال، جمع سمل، تعني البلى، فسَمَل الثوب: خلق وبَلِي[2]. والقريب منه في المعنى (خرق)[3]، الذي يعني الشق والتمزيق. والخرق الثياب البالية الممزقة. وبهذه الدلالات جاءت اللفظتان في شعر لينا، في قصيدة (حالة موت) المحمّلة بصور الشؤم، وصفاً للثياب التي تشير إلى فرحٍ وهمي كاذب منسوج من خَرِق من أسمال هياكل. ولتوكيد معنى البلى والتمزق، في الخرق والأسمال، وُصفتْ بـ (ترتقها مومس ذاكرة عذراء)، وعلى هذا النحو[4]:

مشؤومٌ يتشفى بالشؤْمِ
فلا عُذرَ له إلاّهُ
ولا فرحَ سوى...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 95.
(2) المعجم المحيط، والمعجم الوسيط، (سمل).
(3) المعجم المحيط، والمعجم الوسيط، (خرق).
(4) خلف أسوار القيامة، ص 31-32.

خِرَقٍ من أسْمالِ هياكِلَ
تَرتقُها...
مومِسُ ذاكِرَةٍ... عذراءْ!

وفي قصيدة (نزال)، التي تعبر صورها وأخيلتها عن حالة الصدام والنزال والتناقض والتنافر، التي تفترضها الشاعرة في الكون، والتي قد تؤول إلى عبث.. في هذه القصيدة وردت مفردة (أردى)، وتعني الهلاك والموت، فهي في دلالتها هذه من رصيد المحور، وجاءت لتسهم في رسم صورة من صور هذا النزال[1]:

إنَّ التنافُرَ شُحنَةٌ كَوْنيَّةٌ
مُنْشقةُ الغوغاءِ
مُنذ توحَّدَتْ في الدَّمِّ
تشترط النِّزالْ!
عَبَثٌ أحاديُّ النِّهايَةِ
هامِشٌ أردى طواحينَ الخيالْ
أوْ مستحيلٌ... دونْ كيشوتيٌّ
يُمهِّدُ للبطولةِ
في مساحيقِ الجمالْ!

و(الحزن) يوحي دلالةً تشيع، بمستويات متفاوتة، في معاني ألفاظ هذه الدائرة الحزينة. وقد تكرر في شعر الشاعرة عدة مرات، كلها في قصيدة (البياض) المتشحة بالسواد والدكنة والحلكة والسدفة والضيق والتأزم وضلال الطريق. ويكفي، لبيان مدى عتمة دلالتها، أنها شكلت العنصر الرئيس في الصورة التي افتتحت بها القصيدة[2]:

هناكَ على ذروةِ الحزنِ وحدي!
وبعضُ رُسومٍ أحكُّ بها القلبَ...
كي يتسلَّى!
...

(1) خلف أسوار القيامة، ص 27.. وانظر في (أردى) القاموس المحيط، والمعجم الوسيط، (ردي).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 61.

هنالكَ وحْدي...
أسامِرُ عُقمَ المرايا
وكُلُّ ضجيجِ السُّكونِ
وضوضاءَ صمتي...

و(العقم) الذي تسامره الشاعرة في المرايا ذو صلة معنوية ببؤرة هذا المحور. ومثله (العقيم) الذي جاء وصفاً للسيف العربي[1].

وتكرر (الحزن)، في هذه القصيدة، في صورة واحدة، هي صورة الضياع في دوامة الحزن[2]:

توغَّل فِيَّ العَراءُ!
فأوْلَمْتُ أشباحَ بُؤسي إليْه
وراوَدَ عورةَ حزني عنِ الحزنِ!
واجتاحَني كطلاءِ الضَّبابِ... وشوَّه وردي!

واتكأت الشاعرة على المجازات والانزياحات لترسم هذه الصور العامرة بالإدهاش والغرابة.

ومن الرصيد اللغوي لهذا المحور لفظتا (يواري)، و(يطمر)، لصلتهما بالدلالة التي تفصح عنها بؤرة المحور، فالفعل (يواري)، وإن كان يفيد الستر والتغطية[3]، يستعمل غالباً بمعنى دفن الموتى. أما (يطمر) فمعناه: الدفن والخبء[4]، ومن ثم فهما حريّان بأن يوحيا العتمة المستفادة من المعنى الذي ينطويان عليه. وهذا ما أفاده الفعل (يواري) في قصيدة (حالة موت) الحبلى بالشؤم[5]:

مشؤومٌ حينَ يشاءْ!
تتخبّطُهُ الغِربانُ فُجاءَةَ سخْطٍ
فيُواريهِ على مَضَضٍ
غُصنُ غَضىً بالٍ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 12.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 64.
(3) المعجم الوسيط، (وري).
(4) القاموس المحيط، (طمر).
(5) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 31.

يحْنَقُ منْ فرطِ سُعالِ الرّيحِ تِباعاً
فيشبُّ بصاحبِهِ... مُحتَرقاً
دونَ شِواءْ!

ويلاحظ في الصورة دور الفعل (يحنق) في إشاعة التشنج والاحساس بالضيق؛ لذا فهو من الألفاظ الموحية للعتمة. وتزداد العتمة عمقاً واتساعاً، جرّاء ما يحيط بها من معاني الشؤم وتخبُّط الغربان وفرط سعال الريح.

ودلالة العتمة ظاهرة في ما يُوحيه الفعل (يطمر) الذي انصبّت سلطته المتّصلة بالدفن على أرشيف الدنيا.. والمقصود ما حفظته الدنيا من تقاليد ومعارف وثقافات وقيم[1]:

نَسَقٌ مُتَّسِقٌ...
يخْرُمُهُ واذْ...
يطمُرُ أرشيفَ الدّنيا...
ويُعمِّرُ فوقَ الطميِ... بلاذْ

ومن مكملات رصيد محور الموت هذا مجموعة مفردات، ايحاؤها ظاهر، وبخاصة في سياقات البناء الشعري. ومن هذه المفردات التي تُذكر دون شواهد: الصمت والسكون، والحمى والمحموم، والحانوتي وعزرائيل والمشانق والفخاخ والنكبة وتعفّر والمحنطة وتعفّن والقرح والجذام والدرك وأمثالها.

أما المحور الثاني من الألفاظ الموحية بالعتمة، فهو محور (الأسرار والخفاء والغموض)، وتتوزع مفردات رصيده للغوي، التي تناهز مائة مفردة، على مجاميع تدور ألفاظ كل مجموعة منها حول قطب أو مفردة أساسية تكون أكثر تردداً من سواها، أو أكثر إيحاءً من زميلاتها بدلالة الخفاء والغموض.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 14.

ومن بين أكثر مفردات هذا المحور دوراناً في شعر لينا مفردة (السر)، التي تكررت خمس مرات، ولا يضاهيها، في عدد مرات ورودها، سوى المفردات المشتقّة من (ظلّ، كالمظلة والمظلات والظلال..)، غير أن لفظة (السر) أشد إيحاءً بالعتمة والإخفاء والخبء؛ لذا فهي تمثل بؤرة المحور وتتجمع حولها أكثر من نصف مفردات المحور. ويدور معنى (السر) حول ما يكتم ويخفّى، كالسريرة وجوف كل شيء وأصله وما يسره المرء من أمور عزم عليها، وسر النسب محضه وأفضله[1]، فضلاً عن معانٍ فرعية أخرى تؤهل (السر) لأن يكون بؤرة هذا المحور.

والسر، بهذه المعاني، تردد مرتين، في المقطع المعنون (لا مرئيات مهندسة) من قصيدة (للتاريخ بقية)، محمّلاً فيهما بدلالة الخفاء وعدم معرفة السبب، في صورة تتحدث عن (الروح) وماهيتها. ولن تقع على شيء قطعاً، فهي (قيلولة عمر في دائرة اللاشيء)، حتى لكأن (السر) بها يكمن في أن لا سرّ بها؛ فهي مثل الغيب في مجيئها ورواحها[2]:

الرّوحْ...
قيلولةُ عمرٍ
في دائرةِ اللاشيْء...
كأنّ السرَّ بها: أن لا سرّ لها!
مثل الغيبِ تجيءُ...
ومثل الغيبِ تروحْ!

ولتوكيد معنى الخفاء بها تكرر (المشبه به الغيب)، وهو من رصيد المحور مرتين، أي بعدد مرات تكرر السرّ. وقد تجمعت في الصورة توكيداً لهذا الخفاء، ألفاظ وتعابير مثل (اللاشيء)

(1) القاموس المحيط، (سرّ)، والمعجم الوسيط، (سرّ).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 8-9.

و(الروح). والصورة بأكملها توحي بالحيرة إزاء هذا الخفاء[1]، فنستحضر العتمة نتيجة الخيبة في الوقوف على المطلوب.

وفي مقطوعة بارعة الصياغة، من قصيدة (للتاريخ بقية)، بعنوان (وصفة طبية) يأتي (السر) في أدق تجليات دلالته على التخفي، ليصوّر تقهقر السيف العربي العقيم سراً. وهو تصوير يستمد سحره من الثنائية الضدية التي تأتي من قبل تأبطه الشر (عن كثب يتأبط شراً) ومن تثاؤبه غدراً، متثاقلاً عن المشاركة في المنازلة، إذا حانت، بل من الثنائية الضدية المتجلية في (يهرب جهراً)، إذا آن أوان الجد[2]:

عنْ كَثَبٍ...
يتأبّط شرّاً...
وعلى مَرْمى حجرٍ...
يتقهقهرُ سرّاً...
وإذا حانَ خِضَمٌّ...
يتثاءَبُ غدراً!
أمّا الآنَ....
وقدْ آنَ أوانٌ...
يهرُبُ جَهْراً...
هذا السّيفُ العربيُّ عقيمٌ
تلزَمُهُ...
نوباتُ فياغْرا

أما براعة الصياغة، فتتجلى في أن مشاهد التظاهر بالشجاعة، وصور النكوص كلها سبقت المعني بها، وهو السيف العربي العقيم، مما يغري المتلقي باكتشاف المعني بالأوصاف المتقدمة.

(1) حيرة الناس إزاء الروح قديمة. فقد سأل العرب الرسول صلّى الله عليه وسلم عن معناها فجاء جواب الله عزّ وجل: ".. ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي" سورة الإسراء، آية 85.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 11-12.

وقد تضافرت المفردات (كالتقهقر والتثاؤب والهروب وتأبط شراً والعقيم)، مع مغزى التشكيل الشعري، لتوحي بالعتمة جرّاء الإحساس بالإحباط الذي ولده عقم السيف العربي. ومجموعة هذه الألفاظ من رصيد هذا المحور.

وفي أحد مراقص باريس، تشتد العتمة حين يتداعى الشوق (معصوب القبلات)، ويكبر حب الحبيبين، ويمتد ويمتد حتى لا يتسع الكون له إلا حين ينحشر في هذا المرقص من باريس، وتنغلق الأسرار، لكنها تتكشف حين يقبّلها[1]:

قبَّلَها...
لمَعَتْ عيناها...
وانكشَفَتْ أسْرارٌ!
وصَبابَةُ قيثارٍ...
لِكَنارْ

فقبل تواصل الحبيبين كانت (الأسرار) تغلّف الأجواء فتشيع العتمة.

وتفتنُّ الشاعرة في استحضار الصور النابضة بالإيحاء بالعتمة، من خلال استغلال ما في المفردات من ظلالها، وإن كانت تفتنُّ في إجابتها وكشفها لتوحي بالإشراق في أجواء باريس التي يتناوب الإشراق والعتمة على تصويرها، في مشاهد توحي بالثنائية الضدية. ويبدو ذلك جلياً منذ مستهل هذه القصيدة، إذ يشكل اقتراب الحبيبين ما يشبه (الستائر) التي توحي بأجواء فيها ظلال عتمة، لكنها ما تلبث بعد قليل أن تتحول إلى (فاكهة من نار متأججة)، وفي هذا تصريح، لتكون من ثَم بعضاً من لعبة ثنائية الإشراق والعتمة[2]:

اقتَرَبتْ مِنهُ قليلاً...
كستائِرَ منْ فُلٍّ وبَنَفْسَجْ...
وارْتجَفَتْ بينَ ذراعَيْهِ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 53، وانظر صور القصيدة، ص 48–53.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 45.

كمنديلٍ فوقَ كمنجةِ شَمْبانيا...
أوْ فاكهةٍ منْ نارٍ تتأجّجْ...
قالتْ:
حُرٌّ أنتَ!
فقال:
يأسِرُني الكونياكُ، ولا مخرَجْ!

ولئن كانت لفظة (حر) توحي بالإشراق، فقد قابلتها لفظة (يأسرني) الموحية بالعتمة، مشفوعة بمرادفها (لا مخرج)، ليتشكل من اجتماعها مشهد من الثنائية الضدية. ومن ثم فإن ما في المفردات (الستائر ويأسرني ولا مخرج) من إيحاء بظلال العتمة يسلكها في سلك مفردات هذا المحور.

وفي قصيدة (حالة موت) المرسومة بعتمة الشؤم، يأتي الفعل (استتر) ليضيف إلى عتمتها شيئاً مما انطوى عليه معناه، إذ (استترت) فيه أنا المشؤوم[1]:

يا منْ تَرَكوهُ ضميراً خَرِفاً
يَتوغَّلُ في جلدِ الأفْعى صيفاً...
وشتاءً...
تتقمَّصُهُ الحِرْباءْ
ماذا أضناهُ سِواهُ؟
وما استترَتْ فيهِ أناهُ!
فدلَّ عليهِ:
شَظاهُ الرّاكِدُ في القشِّ
وشَرْخُ دُفوفٍ
وغَريمُ إخاءْ!
أي عيونٍ تَسْكُنُها العتمةُ تُبصِرُ؟

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 33-34.

وقد عاونت الفعل (استتر) العتمة نفسها: (تسكنها العتمة) ومجموعة موحيات بها، كشظاه الراكد، وشرخ دفوف، وغريم إخاء، ويتوغل في جلد الأفعى، وتتقمصه الحرباء، ولا سيما الفعل (يتوغل) الذي هو من مفردات رصيد المحور لما فيه من معنى التخفي.

وفي قصيدة (أشباه) يأتي لفظ (مستتر)، ليصف القضم، ولفظ (محتبس) في (قارورة) كلس ليصف وخز الضمير. وهذا الضمير المحتبس (لا هو حرٌّ) ولا هو (أسير) رغم (الحبس). فدلالات هذه المفردات الموحية بأجواء العتمة تعاونت على رسم المشهد، أعانتها لفظة (دخان) الصريحة بالعتمة. ومن ثم تعد (مستتر ومحتبس وقارورة وأسير والحبس) من روافد محور الألفاظ الموحية بالعتمة.

ومن روافد الرصيد اللغوي لهذا المحور (القبو)[1] و (الأقبية) وما يقترب من معناهما. فهذه الروافد موحية بالعتمة. وجاء القبو بهذه الدلالة في مقطع (العكس تماماً) من قصيدة (للتاريخ بقية)[2]:

العليّةُ... قبوٌ!
يتعاطى أفيونَ العتْمِ...

ويلحظ اقتران القبو بالعتم، كما نلحظ الثنائية الضدية في العليّة والقبو. وهذا ما أشار إليه عنوان المقطع (العكس تماماً).

ولفظا (اللغز والطلاسم) قريبان من (السر) بؤرة هذا المحور. ويمكن أن ينضم إليهما في الدلالة لفظ (الغيب). فهذه المجموعة من رصيد هذا المحور.

وبهذه الدلالة وردت (الأقبية) جمع (قبو)، في قصيدة (مندورا خلف أسوار القيامة)[3]:

الدبُّ الملعونْ...

(1) القبو: الطاق المعقود بعضه إلى بعض في شكل قوس، وبناء تحت الأرض. المعجم الوسيط، (قبو).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 7-8.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 71.

والحاناتُ الحمراءْ...
وسراديبُ تلولِبُ خارِطَةَ الليل...
وعبيدٌ...
منْ جوفِ مداخِنَ تنفُثُهُمْ دنياهُم
رُزَماً مُتفحِّمَةً...
تتدحرجُ في أقبيةِ الجمرْ
هل هذا قدري؟!
قالت– والدبُّ يُهَشِّمُ هيكلَ
شبحٍ مُغتبِطاً
إذ يلعَنُ دُنياهُ...

وليست (الأقبية)، بدلالتها المعتمة، وحدها هي التي رسمت مشهد الإعتام، فقد شاركتها في ذلك تعابير ومفردات تشي بالعتمة، كالسراديب التي تكاد ترادف الأقبية في معناها. ولولبة خارطة الليل، والليل صريح في الدلالة على العتمة، والعبيد، وجوف المداخن. والجوف قريب المعنى من القبو، والمداخن صريحة في إشارتها إلى العتمة. ومثل ذلك لفظة (الشبح).

ولفظ (النفق) قريب في دلالته على العتمة من القبو، وبهذا المعنى جاء في قصيدة (انشطارات)[1]:

ومُنعَطفٌ ينحني
ثمَّ يزحَفُ صوبَ الفضاءِ
فينحدِرُ الأفقُ حتى يلامِسَهُ
ويسيرَ إلى نفقٍ
يسلكُ الدّرْبَ نحوَ الغمامْ

والنفق فيه من العتمة والالتواء ما قد يضل معه الإنسان، ومثله (الكمين) و (الكهف) و(الكهوف) و (الجب) و (الغار)[2].

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 37. والنفق: مسرب في الأرض له مخلص إلى مكان، والنفق دخله وضلَّ: انظر: القاموس المحيط، (نفق).

(2) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 75، 87، 88.

ومن الألفاظ التي تنتمي إلى هذا المحور في دلالتها، والتي تكررت أكثر من سواها، المشتقات من الفعل (ظلّل)، ومنها (الظلال) التي فاقت في تكررها المشتقات الأخرى، فقد جاءت، في قصيدة (البياض) الذي جاء بدلالة سلبية، لتؤكد هذه الدلالة[1]:

وأقْرَبُ منَي إلَيَّ بعيدٌ!
فهلْ يَرْحَبُ الكونُ بعدُ... لِضيقي؟
وقد كنتُ أنفُضُ عَنّي ظِلالي
وأجترُّ لحْمي...
فلا يضجَرُ الفرقُ بيني وبيْنِيَ
منْ كُلِّ بعضي!

ودلالة الظل والظلال على العتمة تأتي من قبل ما ينطويان عليه من الإيحاء بالسواد الذي هو "الظلام الحائل دون مصدر ضوء وظل الليل سواده"[2]، فهو إذاً حَرِي بأن يكون من بؤر هذا المحور، للظلمة التي فيه وكثرة وروده قياساً إلى مفردات المحور الأخرى.

وفي مثل هذه الدلالة جاءت لفظة (الظلال) في قصيدة (ساعة عمر) في صورة من صور الفرح الطاغي، الذي يغطي لحظة لقاء بين الحبيبين، حيث يتمكن الحبيب من الإمساك بظلال جموح الحبيبة، ليصحبها نحو مجرات اللؤلؤ والزنبق[3]:

يترجَّلُ عن فرسِ الأحْلامِ
ويُمْسِكُ بينَ يديْهِ ظِلالَ جُموحي
يصحَبُني نحوَ مجرّاتِ اللؤْلؤِ...
والزنبقْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 65.
(2) عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص238، انظر: المعجم الوسيط، مادة (ظلل).
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 85.

لقد جاء ارتياد مجرات اللؤلؤ والزنبق، وهو قمة الإشراق، نتيجة انجياب الظلال وما فيها من عتمة. وقد مهّد لانجياب الظلال المقطع السابق المبني على تزاحم الصور الإشراقية التي طوّحت بالظلال:

يسبُرُ فيَّ رُخام الرّوحِ
كلُجينٍ يتوضأُ في استبْرَقٍ ذاتي
كالماسِ الباذِخِ يصعَدُ أدراجَ البوحْ
مُحتفياً بالصَّدفِ البرِّيِّ

وليس بعيداً عن معاني الظلال المعنى الذي وردت فيه لفظة (ظل)، في صورة تشي بالالتصاق والثبات والإقامة، لكن وسط الأجفان، فيتضح في الصورة معنى العتمة[1]:

لكنّها رحلتْ!
وما تركتْ سِواها!
فهيَ حاضرَةٌ وإنْ غابتْ...
كظلِّ الحلمِ في أجفاني...
وتروحُ عني وهيَ واثقةٌ...
بأنَّ رحيلها.. كوِصالها سيّانِ

وسائر ألفاظ (الظل) الأخرى، من رصيد هذا المحور، تدور جميعها في فضاء العتمة.

وفي المفردات المتصلة بالسحاب والضباب والغيم والغمام، من الدلالة ما يجعلها تشي بظلال من العتمة، ومن ثم فهي من روافد هذا المحور. وحيثما وردت توحي بهذه الظلال. فـ(الغمام)، وهو أشد هذه المجموعة إيحاء بالعتمة، بما يملكه من معنى التغطية والستر والاحتباس والحزن)[2]، جاء ليوحي بالعتمة المشتدّة، إذ أضيف إلى (المنافي) في قصيدة (البياض) الكئيبة[3]:

وتظمأُ روحي لسُؤرَةِ عمري...
ويهترئُ العمرُ حَدّي!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، من قصيدة (وما تركت سواها)، ص 108.
(2) القاموس المحيط، ووالمعجم الوسيط، (غمّ).
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 62.

فماذا لَدَيَّ سِوايَ؟!
وقاطرَةٌ من غَمامِ المنافي
وبرْدُ الشتاءِ...
وحنظلُ بَرْدي؟

وأخوات (الغمام)، من مفردات هذه المجموعة المذكورة، تومئ، حيثما وردت في صور الشاعرة، إلى ما يشبه هذه العتمة.

وليست بعيدة، في وشايتها بالعتمة، عن الألفاظ التي ذكرت، المفردات التي كوّنت هذا المحور (محور الأسرار والخفاء والغموض)، من مثل: الضياع والغياب والزاوية والغبار وتجاعيد الطريق والأسير والمعصوب العينين وأمثالها. وقد تضافرت مع شقيقاتها مفردات محور الموت في تتبع تجليات الدلالة الشاملة في الحقل الدلالي للألفاظ الموحية للعتمة الذي يتكامل بدوره مع الحقل الدلالي للألفاظ الصريحة بالعتمة ليصنعا معاً حقلاً دلالياً أوسع في رموز العتمة في شعر لينا، بعد أن عني قبله بحث دلالي برموز الإشراق في هذا الشعر.

وليس مصادفة أن يحتل حقلا الألفاظ الموحية بالعتمة، في كلا الديوانين، مكان الصدارة عدداً وبراعة استخدام. فقد كان عدد الألفاظ الموحية بالعتمة، في (خلف أسوار القيامة)، (168) لفظاً، وفي (المحارة الجريحة) (95) لفظاً. فضلاً عن الجمل والعبارات المجازية، والصور التي تشارك الألفاظ في تشكيلها. فليس اللفظ مفرداً وحده هو الذي يوحي العتمة، فالتركيب ولا سيما الانزياحي أقدر على الإيحاء بذلك. ويلاحظ التفاوت البيّن في عدد الألفاظ الموحية للعتمة، في الديوانين.

غير أن الإيحاء بالعتمة، في (المحارة الجريحة)، أكثر ظهوراً في الجمل والعبارات الشعرية والصور، منه في الألفاظ مفردة مجردة، خارج إطار التشكيلات الانزياحية، ومن ثم فإن الإيحاء بالعتمة، في المحارة الجريحة، أكثر حفزاً وإثارة لخيال المتلقي وتحريضه على التحري عن الدلالة.

وهذه مزية تطبع تعابير العتمة والإشراق في عمل لينا المبكر، في المحارة الجريحة. وخصيصة الإيحاء هذه واضحة في العبارات الآتية من (أعزوفة الناي الحزين)[1]:

وتجمّدَ النَّبضُ الأخيرْ
وعفتِ عروقُ النَّهر، واختنق الأثيرْ
وتوقَّفت في القلب أصداء الزَّمان
فترجَّل العمرُ الشجيُّ عن الثُّريّا
وامتطى عرش الرِّمال
كالشَّمسِ تستلقي بآناء الغروبِ
تحفٌّ خاصرة التلِّال
كالغيث يسكن في جفونِ الأرضِ
يفترشُ القفافْ
كالورد تلثُمه شفاه المرج من وَلَهٍ
وتأويه اللُّحودْ...
هو لن يعودْ...

وليس من شطر في هذا النص يخلو من إيحاء بالعتمة مصدره ليس المفردة الدالة على العتمة، بل طبيعة التركيب التي تؤهله للإيحاء. وقصائد الديوان حافلة بمثل هذه الصور والتشكيلات الموحية.

وإنعام النظر في دلالات ألفاظ هذا الحقل الخاص بالإيحاء بالعتمة، يظهر بجلاء غياب بؤر بعينها تدور حولها معاني الألفاظ، فهي متعددة متنوعة، كل واحدة منها مستدعاة لذاتها ولمعناها.

وبعض هذا الإيحاء، يحتاج إلى شيء من التأمل والروية حتى يبلغ بالمتلقي المعنى المقصود، ومن ثم فهو قريب من الغموض الشفيف الذي يراوغ خلفه المعنى، فلا يدركه المتلقي إلا

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 15.

بعد جهد التأمل، فليس من اليسير الوصول إلى معنى العتمة التي توحيها مثل هذه التشكيلات المجازية[1]:

سكِرت بآنية المساء نجومُها
وتدثَّرت بالبدر من خفرٍ
فعرّاها البريق
ومضت توارى في ستائر هُدبه مرْجانها
ليتوه في لحظ العقيقْ
فإذا تنسَّم في محيّاها الأقاحُ تمايستْ
وتنهَّد النُّوار في رئة الحريق

إن دلالات العتمة يمكن أن تلوح في (المساء) و(تدثرت) و(تواري) و(ستائر هدبه) و(يتوه) و(رئة الحريق)، غير أن بلوغ معنى المشهد كاملاً لا يمكن أن يتم إلا بعد مكابدة وتأمل. وتتكشف العتمة التي أوحتها التشكيلات الاستعارية بعد اكتشاف أن الشاعرة تصف حال أمها وهي تعانق أنفاس زوجها الأخيرة، ومن ثم فإن في التلويح أسرار جمال غير التي في التصريح، والإيحاء بالمعنى غير بسطه مكشوفاً.

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص 17.

الفصل الثالث

الألوان المستعارة في شعر لينا أبو بكر

المبحث الأول

الألوان المستعارة في شعر لينا أبو بكر

المبحث الأول

الألوان المستعارة في شعر لينا أبو بكر

في رحلة الإنسان الطويلة مع اللون، نجده أسبغ الألوان على بعض موجودات الطبيعة وصفاً أو تمييزاً، حقيقيةً أو مجازاً، فشاع هذا رجل أسمر، وتلك امرأة بيضاء، وذلك حصان أصهب، ومرّت ليلة سوداء. وقد يكون اللون من الألوان الأساسية أو البؤرية أو من تدرجات الألوان. ومثلما فعل الإنسان ذلك مع مفردات الطبيعة، نجده استفاد مما تحمله موجودات الطبيعة نفسها من ألوان بطبيعتها، سواء أكانت: معادن، كالذهب والفضة، فوصف بلونيهما الأشياء، فقال: ذهبي وفضي، أم وروداً، كالنرجس والبنفسج، فقال: نرجسي وبنفسجي، أم أحجاراً كريمة، كالماس والفيروز، فقال: ماسي وفيروزي، أم ألبسة وأقمشة، كالقطن والسندس، فقال: قطني وسندسي، أم نباتاً وفاكهة، فقال: حشيشي وبرتقالي وعنبي وزيتوني، أم حيواناً، فقال: غرابي وفيلي وغير ذلك من موجودات الطبيعة حيّة وصامتة: كالدم والمداد والعنبر والزعفران والطاووس والحرباء.. وغير ذلك كثير. وقد استعار الإنسان هذه الألوان من موجودات الطبيعة، وأخذ يصف بها أشياءه، ويلوّن صوره الشعرية، ويستغل دلالاتها، ليوحي ما يريد إيصاله من رؤىً وأخيلة ملوّنة. ومنذ مرحلة مبكرة لجأ الإنسان إلى المصادر الطبيعية يشبه بها اللون وينسب إليها[1]. وهذا ما نجده واضحاً في قول زين خويسكي أيضاً: "العربية غنية بالألفاظ الدالة على الألوان"[2] فالطبيعة، بكل مظاهرها مصدر غني بالألوان التي انعكست في قصائد الشعراء.

وفي شعر لينا، من هذه الألوان المستعارة، وفرة يناهز عددها ما يضمه أكثر الحقول رصيداً، وهو الحقل الدلالي الخاص بالألفاظ الموحية بالعتمة، إذ يبلغ عدد مفردات الألوان المستعارة حوالي (137) مفردة، مقسمة على حقول صغيرة أو محاور سبعة، هي: محور المعادن

(1) انظر: عاهد ماضي، ألفاظ الألوان في العربية، دراسات لغوية، ص20.

(2) زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والفن، ص أ–د.

الثمينة والزهيدة الثمن، ومحور الأحجار الكريمة، ومحور الألبسة والأقمشة، ومحور الورود، ومحور النباتات، ومحور الأفلاك والنجوم، ومحور المسميات الدالة بطبيعتها على اللون.

ولقد أغنت الألوان المستعارة صور الشاعرة لينا بدلالات لونية، وأشاعت فيها من رموز اللون وإيحاءاته ما يعوّض عن ذكر الألوان الأساسية والمتداولة.

وعلى نحو ما كانت الطبيعة، بكل موجوداتها الحية والجامدة، منجم ألوانٍ استقت منه الشاعرة ما لونت به صورها وتعابيرها، في ديوانها (خلف أسوار القيامة)، نجدها تصنع في ديوانها الثاني (المحارة الجريحة) الصنيع نفسه، فتلتقط من تجليات الطبيعة ما تصبغ به تشكيلاتها الصورية وجملها الشعرية، فتبدع. غير أن اعتماد الشاعرة في ديوانها الأول على الألوان المستعارة من الطبيعة كان أكثر، إذ جاء حقل الألوان المستعارة في (خلف أسوار القيامة) في المرتبة الثانية بين حقول الألوان الدلالية، في حين وقع حقل الألوان المستعارة في المرتبة الثالثة في (المحارة الجريحة). فكان عدد مفردات أسوار القيامة (137) لفظاً، جاء عددها في المحارة الجريحة (83) مفردة. أما مواطن التفوق فجاءت في ستة محاور من سبعة، على ما سيظهر في سياق التفاصيل.

1- محور المعادن:

وهذا المحور أغنى محاور الألوان المستعارة عدد مفردات، إذ يبلغ رصيده اللغوي (29) مفردة.

وأكثر الألوان المستعارة من المعادن دوراناً في الأحاديث المتداولة: الذهبي[1] المستعار من الذهب والذهبي رمز للإشراق واللمعان. وليس، بشرط أن يرد منسوباً إليه، ليفيد دلالة الإشراق، التي

(1) في شرح مقامات السيوطي ما يؤكد أن لوني الذهب والفضة مستعاران، إذ جاء في الحديث: " أنا زين البستان وفيّ من الذهب والفضة لونان"، تحقيق سمير الدروبي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1989م، الجزء1، ص 451.

يمكن أن يفيدها مجرداً من النسبة، وعلى هذا النحو ورد الذهب في شعر لينا، إذ أفاد الإشراق بأحلى صوره. فقد وصفته الشاعرة بأنه (مطليٌ بالشمس) ما زاد إشراقا ولمعاناً[1]:

ذاكَ الذهبُ النّاشِفُ...
مطليٌّ بالشّمسْ!!
وطوافُكَ فيكَ...
يفَكُّ طلاسِمَهُ...
والعالمُ لغزْ!
أنتَ جوابُ الأسئلَةِ الكبرى
والبوصلَةُ الأولى...
لجهاتِ النّفسْ!

وتكرر ورود الذهب، في شعر لينا، مجرداً من النسبة موصوفاً بما يزيده إشراقاً، إذ جاء وصفه بالخالص، ليشير إلى شدة لمعانه وإشراقه[2]:

لو زمَنٌ لا يأتي أبداً!
كوفيّةُ جِسْتنيانْ منْ ذهبٍ خالصْ
وأجندةُ حوّاءَ...
فِخاخٌ... ومشانقُ
هادنَها عزرائيلُ كثيراً
وبلا جدوى!

والفضة، التي تفيد اللون الخالص بها، أي اللون الفضي، وردت، في شعر لينا، لإفادة هذا اللون، منسوبة أو مجردة من النسب. غير أنها، على غرار الذهب، وردت على هيئة تزيدها بياضاً ولمعاناً، إذ وردت مضافاً إليها المشكاة[3]:

هُوَ ذا...
كسجايا الدِّفءِ وثيرٌ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 10.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 74.
(3) المشكاة: كوّة غير نافذة يوضع بها مصباح، أو صندوق زجاجي يوضع فيه مصباح، المعجم الوسيط، (شكي). والمقطع من قصيدة (ساعة عمر)، لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 89.

يأخُذُني من ذاكرتي...
يغمُرُني بِدَفىءِ زَبَرْجَدِهِ
ويُدثرُني بأثيرِ الماسْ
يوقِدُ أقراطَ الليلِ بمشكاةِ الفضَّةِ
إذ يسكُبُ قطراتِ الغيم بأقداحِ
الرَّمَقِ

ويلاحظ ورود (الأقراط). ولا بد أن تكون مصوغة من الفضة، إذ توقدها مشكاة الفضة. وإذا كانت مشكاة الفضة توحي باللون الباهر المستمد من تضافر مصدرين من مصادر الإشراق، هما: المشكاة والفضة، فإن الأقراط مقرونة بالليل تشكل مصدراً للمعان والإشراق.. وهذه الصورة جميعها من قصيدة مبنية على مشاهد مشرقة، هي قصيدة (ساعة عمر).

وجاءت لفظة لجين[1] المرادفة للفضة، لتوحي ما توحيه الفضة من صفاء وإشراق ولمعان. ومع ما في (اللجين) من إشراق، فقد زادتها الأوصاف التي تبعتها إيحاءً باللمعان والصفاء. ومن هذه الأوصاف أن اللجين تتوضأ في إستبرق ذات الشاعرة، وأنها كالماس الباذخ يصعد أدراج البوح محتفياً بالصدف البري. وقد جاءت اللجين متصدرة مطلع قصيدة (ساعة عمر) المزدانة بوفرة من الأحجار الكريمة والمعادن المشّعة بالألوان[2]:

يسبُرُ في رُخام الرّوحْ
كلجينٍ يتوضأُ في استبرَقٍ ذاتي
كالماسِ الباذخِ يصعَدُ أدراجَ البوحْ
مُحتفياً بالصَّدَفِ البرِّيِّ
ومفتوناً ببذارِ الغيبْ

ويمكن عدّ النحاس أكثر المعادن ذوات الألوان تردداً بين مفردات هذا المحور، إذا ما أخذت بالاعتبار المواد المصنوعة منه، كالمرجل والأجراس. والنحاس والمواد المصنوعة منه تفصح

(1) اللجين: الفضة، المعجم الوسيط، (لجن).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 85.

باللون الذي يميّزها. لذا فمجيئها في التشكيلات الصورية، في قصائد لينا، لم يكن لذاتها فحسب، وإنما لما تحمله من لون أيضاً.

ولقد جاء النحاس مطوّقاً بأنواع من (الصدأ) المنبسط والمنقبض والملتف الأذرع. وكأنه مستهدف، لكي يُطفأ بريقه[1]:

صدأٌ منبسِطٌ... منقبِضٌ
ملتفُّ الأذرُعِ حولَ نُحاسْ؟
أو صدغٌ بينَ حديدٍ مرقوعٍ...
وتصدُّعِ أملاحٍ...
في هَدْأةِ أجراسْ؟

وفضلاً عن (الصدأ) و(النحاس) المطوّق و(الحديد) المرقوع و(الأملاح) و(الأجراس)، نجد أنواع المعادن وما يتعلق بها تحتشد في هذه القصيدة القصيرة جداً، بل هي أقصر قصائد لينا؛ فهناك: قضم (المنشار) الحديدي للوح الخشبي، و(قارورة كلس)، و(معدن ماء) متشظٍ، وهناك (مرجل) فوق دخان يوحي بالغليان، و(طابوق) جدار في قبضة (مسمار) هرم يوحي بالصدأ، و (مطرقة) تشي بالحديد، و(تصدع أملاح)، و(المعادن).

إن هذا التنوع من (المعادن) تصوّر أدق التصوير، بألوانها وأشكالها، أحوال الناس وتنوع أشكالهم وألوانهم، فهذه المعادن أشباه الناس. وهذا ما أرهص به عنوان القصيدة القصيرة جداً (أشباه)[2]:

– تلكَ معَادِنُ...
أو حالاتٌ
هيَ أشباهُ...
أُناسْ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 81–82.
(2) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 81–82.

وتكرر ذكر الحديد، إذ جاء في مقطع (ستاتيك) من قصيدة (للتاريخ بقية).. وهذا المقطع طافح بالمفردات والصور المتعلقة بالكهرباء ومكبرات الضوء والإشعاع والديناميك والمكن والذرة. وفي القصيدة ما يشي بأثر التقدم الصناعي في طبيعة الإنسان وسلوكه، مع ضرورة التطوّر ومن ثم يكون حضور الحديد بلونه وصلابته، في هذا المشهد ضرورياً[1]:

مَكَنٌ يترفقعُ في ورشةِ دنيا
والدنيا...
مَكَنٌ دوّارْ...
ديناميكٌ...
يطرُقُ فوقَ حديدٍ
يضبَحُ مثلَ... قطارْ
كهرَبَةٌ... تقدَحُ في اللونِ
مُكبِّرُ ضوءٍ زمبركِيُّ النارْ

ولا يمكن في مثل هذا المشهد الذي يحضر فيه الكهربا والحديد والنار دون أن يكون فيه للضوء واللون مكان.

وثمة ملمح تعبير يستدعي إعجاباً ويثير انتباهاً، ذلك هو أن مفردات المعادن لا تجيء مفردة وحدها، بل توصف أو تضاف أو يضاف إليها أو تجيء في سياق إسنادي، وغالباً ما يتم ذلك بأسلوب فيه انزياح، وبدلالة تزيد من طاقة إيحاء اللون المعدني، من ذلك:(رخام الروح)، و(حديد مرقوع)، و(هدأة أجراس)، و(لجين يتوضأ في إستبرق ذاتي)، و(مشكاة الفضة)، والأمثلة كثيرة.

وهذا الأسلوب مطرد في مفردات المحاور الأخرى، كالأحجار الكريمة، فمما جاء على هذه الشاكلة: (أثير الماس)، و(دفىء زبرجده)، ومثله من المحاور الأخرى:(عار العشق)، و(ديباج

(1) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 16. والحديد لفظة قرآنية تكرر ورودها في الكتاب العزيز، سورة (ق)، آية 22، وسورة (الحج)، آية 21، وسورة الكهف، آية 96، وسورة سبأ، آية 10، وسورة الإسراء، آية 50. وهناك سورة باسم (الحديد) وآية 25 فيها، أنظر: عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص97.

العشب)، و(ريحان النور)، و(أقراط الليل). وكثرة الأمثلة من هذا القبيل تشكل ظاهرة تستحق التأمل.

وما بقي من مفردات رصيد محور المعادن لا يختلف في دلالته عن الذهب والفضة والنحاس، كالرصاص والزنك والزئبق والرخام، وغيرها من ذوات الألوان، مما يؤهلها أن تكون في جملة مصادر الألوان المستعارة.

أما ما استعير من محور المعادن من ألوان، في (المحارة الجريحة) فلم يعدُ غير لون واحد هو الذهبي، إذ جاءت لفظة (الذهبية) وصفاً للأطياف، في قصيدة (وتدور الأرض)[1]، في حين كان رصيد محور المعادن في (خلف أسوار القيامة) (29) مفردة.

2- محور الأحجار الكريمة:

وتمد الأحجار الكريمة، بما تملكه من ألوان، حقل الألوان المستعارة، بطيف من الألوان بما في الأحجار الكريمة من سحر وندرة والإيحاء بالنشوة الروحية، وهذا ما يتجسد في الماس واللألاء الذي ينبعث منه، ممزوجاً لألوان براقة مبهرة.

وفي مثل هذه الدلالات المشرقة ورد (الماس) في المقطع الأول من قصيدة (ساعة عمر) المصوغة صورها من ألوان (اللؤلؤ) و(الياقوت) و(الزمرد)، و(الصدف البري) و(الفيروز)، و (البلور العاجي) و(الزبرجد) من الأحجار الكريمة التي لم تتجمع في قصيدة عربية على النحو الذي تجمعت فيه في قصيدة (ساعة عمر)، هذا فضلاً عن مجموعة من المسميات الملونة بطبيعتها من محاور مختلفة ضمن حقل الألوان المستعارة، كاللجين والفضة والإستبرق والزنبق والنرجس وقزح الأمواج والمخمل والريحان والنور وأمثالها.

(1) لينا أبو بكر، المحارة الجريحة، ص66.

وقد وردت كل هذه المفردات في صور وتراكيب زوّقتها أيدي المجاز، فجاءت القصيدة آية في الندرة والطرافة. أما (الماس)[1]، فقد جاء على هذا النحو من الطرافة، وصفاً لرفيق العمر[2]:

يسير في رخام الروح
كلجين يتوضأ في إستبرق ذاتي
كالماس الباذخ يصعد أدراج البوح

وتكرر ذكر (الماس) في مقطع آخر من القصيدة نفسها، في تركيب مجازي في وصف حال الحبيب، مقروناً بالزبرجد يتعاونان على إضاءة المشهد بقوس قزح الألوان، التي يملكانها[3]:

هُوَ ذا...
كسجايا الدِّفْءِ وثيرٌ...
يأخُذُني من ذاكرتي...
يغمُرُني بِدَفيءِ زَبَرْجَدِهِ ...
ويدثرُني بأثيرِ الماسْ

وفي إحدى هذه الصور الناعمة، التي تشكل بمجموعها الصورة الكلية لقصيدة (ساعة عمر)، جاءت لفظة (زمرد)، وهي إحدى مفردات محور (الأحجار الكريمة) لترسم صورة من تجليات الحبيب، وهو يغري الحبيبة بالزمرد وبما يجود به البحر من عطايا[4]:

يُغويني بالبحرِ...
وينثرُ في فوضى الشطآنِ زمرُّدَهُ
فيذوِّبُ في برحاءِ المُهجَةِ رائحَةَ

(1) الألماس: حجر شفّاف شديد اللمعان، ذو ألوان، وهو أعظم الحجارة النفيسة قيمة، وأشد الأجسام صلابة، يؤثر في جميعها ولا يؤثر فيه جسم، المعجم الوسيط،(الألماس). وانظر في صفة الألماس: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر وصفاتها، حققه وعلّق عليه عماد عبد السلام رؤوف، مصر، مطبعة دار الكتب، 1976م، ص 46–50، 82.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة،ص 85.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 89. والزبرجد: حجر كريم يشبه الزمرّد، وهو ذو ألوان كثيرة أشهرها الأخضر المصري والأصفر القبرصي، المعجم الوسيط، (زبرجد)، انظر: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص78.

(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86. والزمرّد: حجر كريم أخضر اللون، شديد الخضرة شفاف. وأشده خضرة أجوده وأصفاه جوهراً، واحدته: زمردة. المعجم الوسيط، (زمرد).وانظر: جلال الدين السيوطي، مقامة الرياحين، تحقيق سمير الدروبي، عمان، وزارة الثقافة، 2008م، ص 152، انظر: جلال الدين السيوطي، شرح مقامات السيوطي، ص440، وانظر أيضاً: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص54، ويؤكد ابن ماسويه أن الزمرد كلّه أخضر.

الأزرقْ

ومن رصيد هذا المحور جاء (المرجان) مجسّداً بالشفتين، ليمنح كل واحد منهما للآخر حمرته وسحره[1]:

يَقطِف فاكهَةَ اللَّذةِ...
والأرياقَ الطازجَةَ البِكْرَ
ومرجانَ الشفتيْنِ...
وآلاءَ العَبَقِ

ومما جاء من الأحجار الكريمة (اللؤلؤ) الذي جاء ليشارك لوحة جميلة من لوحات قصيدة (ساعة عمر). واللوحة التي أسهم في رسمها لا يمكن أن توصف إلا بأنها مدهشة، إذ جاء على هيئة (مجرات اللؤلؤ) يصحب الحبيب حبيبته نحوها[2]:

يترجَّلُ عن فرسِ الأحلامِ
ويُمسِكُ بينَ يديْهِ ظِلالَ جُموحي
يصحَبُني نحوَ مجرّاتِ اللؤْلؤْ ...
والزنبق.

والصورة لم تكتف بالدلالة اللونية للؤلؤ، وهي البياض المتوهج، بل أضافت لها طيب الزنبق وألوانه: (مجرات اللؤلؤ والزنبق)..

وقصيدة (ساعة عمر) مهرجان عرس مزيّن بالأضواء والألوان المستمدة من الأحجار الكريمة المكتنزة بالألوان، ومنها الفيروز بلونه الأزرق الميال للخضرة[3]، وقد تكرر أكثر من سواه من مفردات هذا المحور. وجاء الفيروز بهيئة عرائش في صوره مجازية، ليرسم أحد مقاطع قصيدة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، 89–90. والمرجان: جوهر نفيس أحمر يطلع في البحر عروقاً كأصابع الكف. والمرجان لفظة قرآنية، سورة الرحمن،آية 23، وآية 58، انظر: عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص360، (مرجان)، وانظر: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص 80، حيث يذكر أن المرجان أحمر لكن الأسود منه يسمى اليسر.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 85. واللؤلؤ: الدر وهو يتكون من أصداف من رواسب صلبة مستديرة. واللؤلؤ لفظة قرآنية جاءت في عدة سور: سورة الطور، آية 24، وفي سورة الرحمن، آية 22، وفي سورة الواقعة، آية 23، وانظر: في صفة اللؤلؤ، يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص 26–40، 87.

(3) الفيروز: حجر كريم غير شفاف معروف بكونه الأزرق كلون السماء أو أميل إلى الخضرة. ويقال لون فيروزي: أزرق إلى الخضرة قليلا. المعجم الوسيط، (فيروز)، وانظر في صفة الفيروز، يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص 72،96.

(الفردوس)، التي يتقاسم الحبيبان فيها أبهى ما يبتدعه الخيال من صور الفردوس، حيث ينبعث الأقحوان وتنكشف أسرار التفتح[1]:

لكَ أرجُوانُ العِتقِ
حدَّ عرائِشِ الفيروزِ في دَمِها
وأسرارُ التفتُّحِ وانبعاثُ الأقحُوانْ

وفي قصيدة (نخبك باريس) جاء الفيروز لوناً صريحاً: (فيروزي)، ليصور مشهداً في أحد مراقص باريس، حيث يُفضي الحبيبان لحظات من الهناءة والسعادة[2]:

قصرٌ منْ نهرٍ وشتاءْ...
والشمسيَّةُ خيمتُها الزرقاءْ
وهواءْ...
مثل البحرِ حريرِيٌّ
والماءُ طرِيٌّ
كالماكياجِ الناعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ

ومن خلال الانزياح جاء تعبير: (فيروزي الأصداء) صورة من صور تراسل الحواس.

وللفيروز نصيب من الصور الجذلى الملونة من قصيدة (ساعة عمر)[3] إذ جاء على هيئة جزر: (جزر الفيروز):

يسدُلُ شلالَ النرجِسِ
فوقَ قميصِ العُرِي الفاتنِ
يُغرقني فيه...
كيْ لا أغرَقْ
يُشعِلُ حولَ رمادِ القلبِ شظايا الماءِ
ويُغمِضُ شفتيْهِ على جُزُرِ الفيروزِ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 22.
(2) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 46.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86.

فيسترِقُ السَّمْعَ إلى... قَزَحِ
الأمواجْ

لقد تنوعت الألوان المستمدة من الأحجار الكريمة، وما تفصح عنه من دلالات، ما ساعد على إبداع الصورة اللونية، التي كان لها أثرها في مدّ شعر لينا بمسحة الشاعرية، فالقصيدة الجيدة إنما تستمد جددتها من صورها، والصورة اللونية بخاصة، إذ إن التشكيل الصوري لا يتم إلا عبر الخيال[1]، الذي يستلزم لغة شاعرة تعتمد على المجاز والانزياح. ومن ثم يمكن تفسير كثرة تعويل الشاعرة لينا على الأحجار الكريمة، وعلى المسميات الأخرى، التي تضم الألوان بطبيعة تكوينها، في تشكيل صورها، وتوفير مقومات اللغة الشاعرة، في مشروعها الفني.

ومن الأحجار الكريمة التي وظفتها الشاعرة في مضمار استغلال طاقتها اللونية، في تشكيلاتها الاستعارية: (اللازورد)[2]، الذي شارك في مهرجان الألوان، التي تجلّت في الصور والمشاهد الساحرة التي انبنت عليها قصيدة (ساعة عمر)، إذ أسهم في تشكيل هذه الصورة البارعة التكوين[3]:

فنغيبُ عَنِ الوقتِ معاً
نركُضُ خلفَ سواقي الإيْكِ حُفاةً
تتهدَّجُ خلفَ أرائِكَ منْ عَسَسٍ
وجواهِرَ منْ غَسَقٍ
نستلهِمُ منْ زَخرَفةِ الأنْسِ
أريجَ اللازَوَرْدِ
ونفترِشُ الأنجُمَ حتّى نتمرّغَ كالشمْعِ
بأسْحارِ الألَقِ

(1) انظر: عن دور الخيال في تشكيل الصورة: من القدامى: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966م، ص83، ومن المحدثين: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، 1995م، ص 1.

(2) اللازورد: من الأحجار الكريمة، لونه أزرق سماوي، أو بنفسجي، ويستعمل للزينة، المعجم الوسيط، (لازورد)، وفي صفة اللازورد انظر: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص 62، 86.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 90.

ويلاحظ ورود (الجواهر) في هذه الصورة، وهي من ألفاظ هذا المحور، إذ يعني في جملة ما يعنيه أن الجوهر حجر نفيس تتخذ من الفصوص ونحوها[1]. وبهذا يكون من جملة ما يفيد تعدد الألوان بالضرورة.

ومن جملة مفردات هذا المحور: (الياقوت)[2]، لما ينبعث منه من تصريح بالألوان، بحسب نوعه، الأزرق والأحمر والأصفر. وقد انبنت عليه إحدى صور قصيدة (ساعة عمر) المفعمة بالألوان المستفادة من مفردات محور الألوان المستعارة، والصورة الملونة التي رسمها الياقوت جاءت على هذا النحو[3]:

ويُراقِصُني بجناحَيْ نَهرٍ

الدنيا حوريَّتُهُ الأولى

...

ويَرِقُّ اليَّ...

فينسابُ كغدرانِ الياقوتِ الصّوفيِّ

فُراتاً مُحترِفاً...

مجراهْ

وأشاع (العاج) وهج البياض وسحره في إحدى صور القصيدة نفسها[4]:

يتيمَّمُ بالبلَّوْرِ العاجيِّ...

ويسْتنشِقُ سحْرَ المُخْمَلِ

---

(1) المعجم الوسيط، (جوهر).

(2) الياقوت: حجر من الأحجار الكريمة، ولونه في الغالب شفاف مشرّب بالحمرة أو الزرقة أو الصفرة، ويستعمل للزينة. المعجم الوسيط، (يقت)، هذه الألوان التي يوصف بها الياقوت تتردد في كتب الأدب وأقوال الأدباء، انظر: السيوطي، مقامة الرياحين، ص 152، 163، والسيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، القاهرة، دار الفكر العربي، 1967م، الجزء2، ص 408، وانظر: السيوطي، شرح مقامات السيوطي، الجزء 1، ص 440- 441،461. وانظر في صفة الياقوت: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص 41-43.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، 87.

(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86-87. والعاج ناب الفيل ولا يُسمّى غير نابه عاجاً، المعجم الوسيط، (نوب).

إذ يتضوَّعُ منْ محرابِ...

العاجْ

والوظيفة التي يؤديها العاج شعرياً وواقعياً، لوقوعه ضمن مجموعة الأحجار الكريمة المكملة لجمال المرأة، سوّغت إدراجه ضمن الأحجار الكريمة.

ومن جملة ما شارك من الأحجار الكريمة، في التشكيلات الصورية في هذه القصيدة، (الصدف والرخام)، فهما في عداد الرصيد اللغوي للمحور. والصدف هو الكبار من اللؤلؤ[1].

وعلى غرار ما جاءت عليه مفردات (محور المعادن) مركبة عن طريق الانزياح، وصفاً وإضافة وإسناداً، مثل (مشكاة الفضة) و (الذهب المطلي بالشمس).. جاءت (الأحجار الكريمة) كلها منزاحة، على سبيل الوصف والإضافة والإسناد، على نحو ما مرّ مثل(رخام الروح) و(لجين يتوضأ في استبرق ذاتي) و (الماس الباذخ) و (الصدف البري) و (محراب اللؤلؤ) و(جزر الفيروز) و (البلور العاجي) و (غدران الياقوت) و (دفء الزبرجد) و (أثير الماس) و(جواهر من غسق) و (أريج اللازورد)، وهذه التراكيب المنزاحة منتزعة من صور قصيدة (ساعة عمر) وحدها، ومثيلاتها، في القصائد الأخرى، كثيرة.

ولقد كانت هذه التراكيب المنزاحة، إحدى وسائل رسم الصورة ومدها بالألوان والحركة والحيوية.

ولئن كان شعر لينا شحيحاً بالألوان الأساسية (كالأبيض والأسود والأحمر والأخضر وغيرها)، فإن هذه الوفرة من الألوان المستعارة، بشتى محاورها، مثّلت الاستعاضة الموفقة عن الألوان الأساسية في شعر الشاعرة، إلى جانب ما يتسم به حلاوة التعبير والتمكين من الإيحاء، والنأي عن المباشرة والتقريرية.

(1) يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص32،30، وفي صفات الرخام وأنواعه انظر: كتاب الجواهر، ص79.

أما محور الأحجار الكريمة في (المحارة الجريحة) فرصيده إحدى عشرة مفردة مستعارة من عشرة أحجار كريمة، أغلبها (اللؤلؤ) ومنه (الدر). إذ تكرر أربع مرات.

أما الأحجار الأخرى فهي المرجان والعقيق والماس ولفظة العقد دون إشارة إلى نوعه، في حين بلغ عدد مفردات الألوان المستعارة في (خلف أسوار القيامة) سبع عشرة مفردة.

3- محور الورود:

للألوان المستعارة من الورود حضورها الفاعل في شعر لينا، إذ شاركت في رسم كثير من الصور، وأمدتها بالدفق الشاعري.

إن الورود في الطبيعة كلّها ملوّنة، إلى جانب ما فيها من عطر، يتسرب إلى الصور الشعرية فيزيدها سحراً. ومن ثم كانت في جملة الألوان المستعارة، التي أثرت المعجم اللوني للشاعرة، فزادته غنىً وقدرة على الإيحاء.

والورد[1]، الذي يملك دلالة على فصيلة زهرية بعينها، يشمل عدة أصناف وأنواع، يستقطر، من الدمشقي منها، ماء الورد، ودهن الورد أو عطر الورد.

ويعني الورد أصلاً: من كل شجرة نورها[2]، أي إنه علم على جنس الورد، لذا فهو يعتد بنفسه فيقول: "أنا الورد ملك الرياحين"[3]. ويمتاز الورد بحمرة لونه وجمال صورته[4].

وبالمعنى الدال على العلمية أي على الأزهار بعامة، جاء الورد في شعر لينا، إذ حددت دلالته على هذا المعنى بإضافة لفظة (المتحف) إليه، فصار (متحف ورد)، في صور تشي بزحف

(1) المعجم الوسيط، (الورد).

(2) المعجم الوسيط، (ورد).

(3) جلال الدين السيوطي، شرح مقامات السيوطي، الجزء 1، ص 440، 443؛ يقول الورد: " والظاهر لوني الأحمر على أزهار البساتين"، جلال الدين السيوطي، شرح مقامات السيوطي، الجزء 1، ص 433.

(4) جلال الدين السيوطي، شرح مقامات السيوطي، ص 433.

(الغابات الإسمنتيّة)، في ظل التطور العمراني، على غابات الخضرة، والشجر، في حياة الريف، في مقطع يحمل عنوان (لا ريف) من قصيدة (للتاريخ بقية)[1]:

كم يبقى منْ ساعَتِهِ الرّمليَّة
بعدْ؟
باقَةُ صلبٍ؟
أمْ
متحَفُ وردْ؟
وإلى أيْنَ يُؤَدّي هذا الزَحْفُ الحجريُّ
إذ يمتدّ؟

ويلاحظ أن (الصلب) الذي يشير إلى اجتثاث الأشجار وقطعها، قد اختلس لفظة (باقة) من الورد، فصار: (باقة صلب).

والزهور، علماً على كل أنواع الزهر، جاءت لتصف مشهداً راقصاً، في مرقص باريسي، تسطع فيه الأضواء الملونة كما تسطع الزهور بألوانها[2]:

التَقيا...
والمَرْمَرُ مثلُ مسلاّتِ العنْبَرِ
وكريستالِ العَبَراتِ
كان المرقَصُ صوفيَّ الرَّقَصاتِ
موسيقى خافِتةٌ
وحرائِرُ باليةْ...
تَعْرُجُ نحوَ الحُزْنِ...
فينفَرِطُ النّورُ زُهوراً...
وسطَ السَّمَواتِ

والزنبق[1]، وهو زهر جميل، رائحته ذكية، متعدد الألوان، أكثرها الأبيض الذي يرمز إلى الطهارة والنقاء، تكرر مرة واحدة في شعر لينا، وقد أوكلت للزنبق مهمة إكمال الصورة، على نحو

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 15.
(2) لينا أبو بكر،خلف أسوار القيامة، ص 47.

لعب فيه الخيال دوره في إكمالها، فقد اشترك الزنبق مع اللؤلؤ ليشكلا (مجرات اللؤلؤ والزنبق) حيث يصحب الحبيبه حبيبها، يظهر في قصيدة (ساعة عمر)[2]:

يترجَّلُ عن فرسِ الأحلامِ
ويُمسِكُ بينَ يديْهِ ظِلالِ جُموحي
يصحَبُني نحوَ مجرّاتِ اللؤْلؤ...
والزنبقْ

وفي قصيدة الفردوس التي يتقاسم فيها الحبيبان أجمل مفاتن الطبيعة وأكثرها سحراً، يكون السوسن كله، بألوانه البهية الجذابة، المتنوعة بين الأبيض والأزرق والأصفر والأحمر، وعطره الطيّب، من نصيب الحبيب[3]:

لكَ من قوارير الدّموعِ مِظَلّةٌ
وقطوفُ أهْدابٍ رَعَتْكَ وزوْرقُ
لكَ كوثرُ الرَّمَقِ المُبَلَّلِ بالصّهيلِ
وسوسَنُ الأيْكِ البَهِيِّ بروحِها... والليْلكُ

ولم يقتصر نصيب الحبيب على السوسن، وإنما كان معه زهر (الليلك).

ويجيء السوسن بمجموعه وبألوانه وعطره، في مشهد عاطفي من مشاهد (ساعة عمر)، حيث يغيب الحبيبان معاً في الزمن، وحيث يركضان خلف سواقي الأيك حفاة هناك يفرش لها الحبيب مأدبتها برضاب السوسن[4]:

فنغيبُ عنِ الوقتِ معاً
نركُضُ خلفَ سواقي الأيْكِ حُفاةً
...

(1) المعجم الوسيط، (زنبق).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 85.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21. والسوسن تخرج زهرته أو زهوره الجذابة من شجرة تسمو إلى نحو ستين سم، وتختلف ألوان الزهور باختلاف نوعها فمنها الأبيض والأزرق والأصفر والأحمر، المعجم الوسيط، (سوسن)، والسيوطي يعد السوسن من الألفاظ المعربة، جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، القاهرة، دار الفكر، (د.ت)، الجزء1، 1900م، ص 276.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 90.

يفرِشُ مأدَبتي بِرِضابِ السَّوْسَنِ
والعِطرِ

وفي صورة محملة بالتأزم والضنك والضيق، يشارك اللبلاب برسمها، ليس بما يوحي به من الانكماش والانقباض بوصفه شجراً معترشاً يلتف على المزروعات التي يتلابس معا فيضربها[1]، وإنما لما يحمله من زهر أصفر يوحي بالمرض والجفاف[2] بحيث يتلاءم وأجواء الصورة التي جاء فيها[3]:

يخرُجُ منْ هِسْتيريا اللبْلابِ الصّاعِدِ
نحو القبْرِ
ويُعَشِّبُ بُرْكانَهْ...
يسْندُ... هذا الجبَلَ المُتكوِّر...
بالصّخْرِ
ويُعدِّلُ ميزانَهْ...

ويلاحظ اقتران اللبلاب وزهره، بالهستيريا وبالقبر، فهما مناسبان لبناء الصورة والإيحاء بدلالات التأزم.

وإذا كان الريحان[4]، الذي ورد كثيراً في التراث الشعري العربي، جنساً من النبات، فإن عناية الشعراء به وتشبيههم الحبيبة بالريحانة إنّما كانا لطيب رائحته، حتى سمي كل نبت طيّب الرائحة ريحاناً، وقبل "المرأة ريحانة وليست بقهرمانة"[5]. ومن ثم فإن سلكه في الحديث عن الورود وارد، بل أصبح علماً على الورود، فحين يقال (ريحان) ينصرف الذهن إلى الورود بأجمعها، وقد يُصرّح بذلك فيقال: (الرياحين) وتعني أصناف الورود. يؤكد ذلك: (مقامة الرياحين) للسيوطي التي

(1) المعجم الوسيط، (لبلاب).
(2) انظر: سمير بخاتي: علم النفس في حياتنا اليومية، ص 134، وانظر: أيضاً: انطوان غطاس كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث، ص 94.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 13.
(4) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، (روح).
(5) المعجم الوسيط، (روح).

يدور موضوعها حول حوار بين أنواع الورود بهدف المبالغة والمفاخرة[1]. ثم يظل للريحان هذه المسحة من الطراوة والخضرة والرشاقة التي سوّغ وصف المرأة به. وفي قصيدة (ساعة عمر) ورد الريحان بهذه المعاني التي تتصل باللون وطراوة الملمس مع طيب الرائحة، ليرسم صورة تليق بوصف قامة الحبيب[2]:

فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ
وملمَسُهُ ديباجُ العُشْبِ
وكوْثرُهُ أورْكِسترا المِسْكِ...
وإيقاعُ الإحْساسْ

والريحان من الألفاظ القرآنية، إذ ورد في الكتاب الكريم مرتين، الأولى في قوله تعالى: ﴿فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ﴾، والثانية في قوله: ﴿وَٱلْحَبُّ ذُو ٱلْعَصْفِ وَٱلرَّيْحَانُ﴾[3].

ومما استحوذ على إعجاب قدامى الشعراء العرب، من الورود، الأقاحي، التي شبهوا بها ثغور الحبيبات وأسنانهن وابتساماتهن، الأقاحي ومفردها أقحوانة، وهي من أجمل أزهار الحدائق، ولونها أبيض ومنها ما هو أصفر ذهبي[4]. أما في شعر لينا، فجاءت في صور اقتسام مفاتن الحياة والطبيعة بين الحبيبين في قصيدة (الفردوس)، من نصيبه، مشيرة إلى التفتح والانبعاث[5]:

لكَ أرجُوانُ العِتقِ
حدَّ عَرائِشِ الفيروزِ في دَمِها
وأسرارُ التفَتُّحِ وانبعاثُ الأقحُوانْ

(1) السيوطي، جلال الدين، مقامة الرياحين، ص160.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 88.
(3) سورة الواقعة، آية 89، وسورة الرحمن، آية 12.
(4) المعجم الوسيط، (أقحوان).
(5) لينا أبو بكر: خلف أسوار القيامة، ص 22.

وشارك في تجلية دلالات المشهد (الأرجوان) الشديد الحمرة الجميل المنظر، مع طيب رائحته، وهو من رصيد محور (الورد) أيضاً، واجتماع اللونين المستمدين من الزهور فهي صورة واحدة يفصح عن مدى اعتماد الشاعرة الألوان المستعارة في تحقيق تشكيلاتها الصورية.

ومن الألوان المستعارة لون (النرجس)، وهو زهر جميل طيب الرائحة، أصفر اللون، فقد جاء على هيئة شلال، في صورة ساخرة من صور قصيدة (ساعة عمر)[1]:

يسدُلُ شلاّلَ النرْجِسِ
فوقَ قميصِ العُرْيِ الفاتِنِ

وفي مرقص من مراقص باريس، بدا الحبيبان، حين اقتربت منه قليلاً، كأنهما ستائر مشغولة من الفل والبنفسج، أما الفل فهو الياسمين الزنبقي والغالب على الياسمين البياض، أما البنفسج فأزهاره عطرة الرائحة لونها أزرق، توصف باللطافة، فالبنفسج، يقول عن نفسه: "أنا اللطيف الذات، البديع الصفات، المشبّه بزرق اليوانيت، وأعناق الفواخيت"[2]. ولقد تضافر اللونان والعطران على رسم مستهل القصيدة فلوناها بألوانهما[3]:

اقتَرَبتْ منهُ قليلاً...
كستائِرَ منْ فُلٍّ وبَنَفْسَجْ
وارتجفت بين ذراعيه..
كمنديل فوق كمنجة شمبانيا..
أو فاكهة من نار تتأجج

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86.

(2) جلال الدين السيوطي، شرح مقامات السيوطي، الجزء1، ص 443، 440، 445، وانظر: السيوطي، مقامة الرياحين، ص 163، والفواخيت جمع فاختة وهي ضرب من الحمام المطوّق إذا مشى توسع في مشيه، المعجم الوسيط، (فخت).

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 45.

وفي قصيدة (الفردوس) التي يتقاسم فيها الحبيبان غنائم النشوة، يكون من نصيبها (شقائق النعمان) التي كانت قد أزهرت يوماً ما، وما توحيه مما كان من توهج في الصبا تشي حمرة الشقائق التي صارت اليوم تتفيأ الذكرى[1]:

ولها صِباكَ شقائِق... تتفيَّأ الذِّكْرى
وتومِيءُ للسُّنونو... كلما اشتاقَتْ
مُسامَرَةَ العَنادِلِ
أوْ أحبَّتْ أنْ تطيرْ

ولشدة ولع الشاعرة لينا باللون وموحياته، نجدها تُعنى بدلالتها بالزهرة، عنايتها بالدلالات الأخرى، التي توحيها الزهرة، ففي زهرة (الدفلى) حمرة معروفة تشبه ما في (الورد) من حمرة، غير أن فيها مرارةً أيضاً لم تُغفلها الشاعرة، في مشهد صوري يشي بالمرارة، من قصيدة (لو كان بالإمكان أن تأتي معي)[2]:

لوْ تعلمينَ!
أنا غَريبٌ مَشْرِقِيُّ الحاجِبَيْنِ...
وقائظٌ مثلُ الفَلاةِ...
أدُسُّ شوْكي في الجليدِ
فتطلعينَ كنَبْتةِ الّصّبارِ...
بيْنَ أصابِعي!
طَيْفٌ...
يُخَرْبِشُ قلبَهُ... فوقَ الحوائِطِ بالحَصى
ويُواعِدُ الدُّفلى...
فلا تأتي!
هلِ اختَلَفَتْ مواعيدُ التَّذكُّرِ... هكذا؟

فالشعور بالمرارة والإحباط ظاهر في ثنايا تراكيب هذا المشهد، وأحد مظاهر ما توحيه (الدفلى)، فضلاً عما تضفيه (نبتة الصبار) من إيحاء بألم الوخز والشعور بالمرارة، اكتظاظ الصورة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوا ر القيامة، ص 23.
(2) خلف أسوار القيامة، ص 100-101.

بالشعور بالغيظ المنبعث من الفلاة ووخز الشوك المدسوس بالجليد وخربشة القلب فوق الحوائط بالحصى. كل هذه الجزئيات مبعث إحساس بعدم الراحة.

ومفردات محور (الورد)، مثل مفردات محوري المعادن الثمينة والأحجار الكريمة، لم تأتي عارية وحدها، بل جاءت في تشكيلات مجازية وانزياحات لتشكل صوراً أشد إيحاء باللون، وأكثر إمتاعاً لما فيها من براعة صياغة وطرافة أداء، مثل:(ستائر فل وبنفسج) و(شقائق تتفيأ الذكرى) و (ريحان النور) و(أرجوان العتق) و(شلال النرجس) وأمثالها.

ويلاحظ أن بعض الورود تحمل اسم نبتتها، أي تشترك النبتة وزهرتها بالاسم كالدفلى واللبلاب والليلك والزنبق. فاللفظة توحي بلون الزهرة ولون النبتة في وقت معاً. ويلحظ أيضاً أن الشاعرة استغلت هذه الظاهرة، إذ تقصّدتها لتترك للمتلقي فسحة لتأمل الصورة التي يرتاح إليها.

ومحور الورد (في المحارة الجريحة) يضم اثنتى عشرة وردة متنوعة، في حين بلغ عددها في (خلف أسوار القيامة) سبع عشرة وردة. وورود أكثر تنوعاً، أما مجموعة (المحارة الجريحة) فأربع منها أزهار.. غير أنها تتميّز بذكر النوار مرتين. وتخلو مجموعة (خلف أسوار القيامة) من النوار.

4- محور الألبسة والأقمشة

ومن الألوان المستعارة ما استمدته لينا من الألبسة والأقمشة، إذ وجدت في هذه المجموعة من الألوان ما توشي به صورها وترسم به لوحاتها، فاختارت من أكثرها إيحاءً بالألوان، فضلاً عن نفاسته وجودته، ومن هذه الأقمشة الثمينة والدالة على اللون: السندس[1]، وهو رقيق الديباج، أي

(1) السندس هو: رقيق الديباج، المعجم المحيط (سند).

الحرير المنسوج الذي يتلوّن ألواناً. وفي القرآن الكريم جاء لونه موصوفاً بالأخضر مرتين، كما جاء مقترناً بالإستبرق في ثلاث الآيات التي ورد فيها[1].

في إحدى مشاهد قصيدة (ساعة عمر)، المكتظة بالألوان المستعارة من الأحجار الكريمة والأزهار والمعادن الثمينة، والأقمشة الحريرية، يأتي السندس بلونه الأخضر، ليستأنس به الحبيب وينتشي، بل يسترسل في الإيناس[2]:

يستأنِسُ بالسُّندُسِ مُنتَشياً
ويبرُّ بنشوَتِهِ كيْ يسترسِلَ
في الإيناسْ

وإذا كان السندس قد ورد مصحوباً، في الكتاب الكريم، بالإستبرق[3] فإنه في شعر لينا ورد كل منهما منفرداً عن الأخر. ففي مستهل القصيدة نفسها ورد الإستبرق، في هذه الصورة المصوغة من الألوان المستعارة[4]:

يسبُرُ في رُخام الرّوحْ
كلجَينٍ يتوضأُ في إستبرَقٍ ذاتي
كالماسِ الباذخِ يصعَدُ أدراجَ البوْحْ
مُحْتفِياً بالصَّدَفِ البرِّيِّ
ومَفتوناً ببذارِ الغيْبْ

ويبدو ولع الشاعرة بالثياب الحريرية من خلال تعدد استعمال أنواعها المنسوجة من الحرير، وإن اختلفت اسماؤها، فمن ذلك أيضاً (الديباج)، وهو ضرب من الثياب سداه ولحمته حرير[5]، فقد

(1) سورة الكهف، آية 31، وسورة الدخان، آية 53، وسورة الإنسان، آية 21، سورة الرحمن، 54، انظر: عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص53، وانظر أيضاً: المعجم الوسيط، (سندس).

(2) خلف أسوار القيامة، ص 88.

(3) الاستبرق: نوع من الحرير، وهو الديباج الغليظ. المعجم الوسيط.

(4) خلف أسوار القيامة، ص 85.

(5) المعجم الوسيط، (دبج)، المعجم المحيط، (دبج).

ورد في إحدى صور قصيدة (ساعة عمر)، ليفيد دلالة الملمس الناعم، مع ما فيه من لون سوّغ استعارته، لرسم صورة الحبيب[1]:

فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ
وملمَسُهُ ديباجُ العُشْبِ
وكوثرُهُ أوركِسترا المِسْكِ...
وإيقاعُ الإحْساسْ

ويمكن القول إن الحرير أكثر الأقمشة وروداً ضمن هذا المحور الدلالي. فمن الأقمشة الحريرية التي استغلت الشاعرة لونها وطراوتها: (الدمقس)[2]، الذي شارك في مهرجان الألوان، الذي تألق في قصيدة (ساعة عمر) إذ جاء ليرسم هذه الصورة الانزياحية الساحرة[3]:

يعبُرُ بي حُلمي
نحو دِمَقسِ المرْجِ المائِيِّ
ويلقاني... عِندَ الجِسْرِ
هيَ ساعَةُ عُمْرٍ

ولم يقتصر استغلال لينا للألوان المستعارة من الأقمشة المنسوجة من الحرير بل استخدمت (الحرير) نفسه في رسم صورها، على نحو ما جاء في قصيدة (نخبك باريس) وهي قصيدة مرسومة الصور بالألوان أساسية وموحية ومستعارة؛ إذ جاء الحرير وصفاً لهواء باريس الذي أحاط بمشهد لقاء الحبيبين، لبيان رقته وشفافيّته[4]:

قصْرٌ منْ نهرٍ وشِتاءْ...
والشمسِيَّة خَيمتُها الزرقاءْ
وهواءْ...
مثل البحرِ حريريٌّ
والماءُ طريٌّ...

(1) خلف أسوار القيامة، ص 88.
(2) المعجم الوسيط، الدمقس: وهوالحرير، (دمق).
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 90.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46.

كالماكياج النّاعم...
فيروزيُّ الأصداءْ

وفي القصيدة نفسها، جاء الحرير مجموعاً جمع حريرة، وهي قطعة من القماش الحريري، وقد جاءت موصوفة بالبالية، وفي ذلك إشارة إلى أن الملابس المصنوعة منها شديدة الشفافيّة[1]:

كانَ المرقَصُ صوفيَّ الرَّقصاتِ
موسيقى خافِتةٌ
وحرائِرُ باليةْ...
تعرُجُ نحوَ الحزنِ...
فينفرِطُ النّورُ زُهوراً...
وسطَ السَّمواتِ

ويلحظ وصف المرقص بأنه صوفيّ الرقصات، وفي هذا التلميح إلى دفء الرقصات.

وعلى نحو ما جاء (الصوفي) وصفاً للرقصات، جاء أيضاً وصفاً للياقوت، ولعل في هذا الوصف إيحاء بحمرة الياقوت والحمرة من الألوان الدافئة أو الساخنة أو الحارة[2]، وهذا ما يوحيه الصوف. لقد جاء (الياقوت الصوفي) تعبيراً عن رقة الحبيب في أثناء المراقصة، وانسيابه كغدران الياقوت الصوفي[3]:

ويرِقُّ إلَيَّ...
فينسابُ كغدرانِ الياقوتِ الصَوفيِّ
فراتاً مُحترِفاً...
مَجْراهْ

ومن الطريف أن الشاعرة استثمرت كل الأقمشة التي تنسج من المواد الرئيسة لصناعة الأقمشة، أي الحرير والصوف ثم عرّجت على القطن. وهذه هي المواد الأولية الرئيسية

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 47.
(2) انظر: يحيى حمودة، نظرية اللون، ص53، وانظر أيضاً: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 111، إذ يصف اللون الأحمر بأنه من الألوان المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 87.

للمنسوجات. اما القطن، فقد استعارت الشاعرة منه البياض، لتصف فيه السحب، في هذه الصورة من قصيدة (نخبك باريس)[1]:

سُحُبٌ عائمَةٌ...
كمراكِبَ منْ قطنٍ...
تحمِلُها عرباتُ الرّيحِ إلى...
أعشاشِ القرْميدِ...
وتُلقيها فوقَ الأسطُحِ...
أسرابَ يمامْ

ووردت مسميات نسيجية أخرى، فالمخمل وهو قماش له ما يشبه الزغب وهو ذو صلة بالخميلة التي تعني القطيفة. وورد المخمل في صورة للحبيب بالقصيدة المفعمة بسحر الألوان[2]:

هُوَ ذا
يتيمَّمُ بالبلَّوْرِ العاجيِّ
ويستنشِقُ سحرَ المُخْمَلِ
إذ يتضوَّعُ منْ محرابِ...
العاجْ

ومن هذه المنسوجات (الشال الشفاف) الذي كان يرتديه الحبيبان، كما ورد في أحد مشاهد قصيدة (نخبك باريس)[3]:

يرْتديانِ المِعْطفَ...
والشالَ الشفّافَ...
ويحتَسيانِ القبُلاتِ على بوّابَةِ مقهى...
فإذا حلَّ الفجرُ...
يعودانْ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 56.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 86.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 55.

وجاء (الشال)[1]، في هذه الصورة، موصوفاً بالرقيق مع أنه أساساً نسيج رقيق، وفي قصيدة (الفردوس) يكون من نصيب الحبيب أن تهبه شالها المغزول من عشب النجوم[2]:

لكَ شالُها المغزولُ منْ عُشبِ النَجومِ
وقهْوَةُ العشاقِ يسكُبُها المَساءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ السّماءْ
لك كل ما تهبْ النِّساءْ

ومن هذه المنسوجات التي وردت (الشرشف)[3].

وعلى نحو ما وردت ألفاظ المحاور الأخرى المستعارة منها ألوانها، بصيغ انزياحية إسناداً أو وصفاً أو إضافة، وردت مفردات محور الأقمشة والألبسة كذلك، مثل: (يستأنس السندس منتشياً) و (لجين يتوضأ في إستبرق ذاتي) و (ديباج العشب) و (دمقس المرج المائي) و(هواء حريري) و (غدران الياقوت الصوفي) و (سحر المخمل).

ومحور الألبسة والأقمشة في (المحارة الجريحة) فقير بالمفردات المطواعة لأن تستعار ألوانها، إذ لم يرد فيه غير لفظتي (وشاح) و(القميص) ودلالتهما على اللون ضعيفة. بينما بلغ عددها في ديوان خلف أسوار القيامة ثماني عشرة مفردة.

5- محور النبات.

استعارت الشاعرة من موجودات الطبيعة ألوانها كثيراً، إذ استعارت من أحجارها الكريمة ومن معادنها ومن موادها التي تنسج منها الأقمشة، ومن زهورها. وتستعير هذه المرة من نباتاتها، ولن تكف عن استيحاء اللون حيثما وجدته في الطبيعة.

---

(1) الشال رداء كالطيلسان يوضع على الكتف ويلف على الصدر، كما يوضع على الرأس. وهو أيضاً بعده النسيج الرقيق. المعجم الوسيط، (شال)

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21.

(3) الشرشف: ملاءة تبسط فوق الفراش. واللفظ أعجمي.

وانجذاب الشاعرة نحو النباتات وإعجابها بها يعود " لنضارة ألوانها ونعومة أشكالها، ولأنها تكشف عن حياة غضة نابضة بالقوة، كما أن في حفيف النباتات وتمايل أغصانها واهتزاز أوراقها ملامح من الحياة الإنسانية"[1].

ويطغى على ما استعارته الشاعرة من الطبيعة اللون الأخضر، ما دام المستعار منه النبات. والأخضر من الألوان المحببة ذات الإيحاءات المبهجة لارتباطه بمظاهر الطبيعة كالنبات والأحجار وهو رمز الحياة والتجدد[2]، غير أن ألواناً مختلفة أخرى غير الأخضر ستظهر بين المستعار من الألوان، حيث ترد الفواكه بألوانها والنباتات ذات الألوان غير الخضراء، كالقصب ذي اللون الأصفر.

وبين ما ظهر من مفردات تمد صور الشاعرة باللون: الأيك وما فيه من خضرة. وقد ظهر هكذا مجموعاً مرتين. والأيك الشجر الكثيف الملتف، الذي يوحي بشدة الخضرة. ويلحظ أن الأيك لم يرِد مجموعاً في القرآن، بل وردت الأيكة فيه أربع مرات مفردة (أيكة)[3].

ورد (الأيك) في مستهل قصيدة (الفردوس) التي تهب الحبيبة فيها كل ما يريد الحبيب. وفي مقدمة ذلك: كل ما هو جميل في الطبيعة من عطاياها وخيراتها، ولا سيما ما تهبه الطبيعة النباتيّة من سائر أنواع الفواكه بأشكالها، وأصناف الأزهار الملوّنة، والأشجار وأغصانها وأوراقها وفروعها[4]:

لكَ كوثرُ الرَّمَقِ المُبلَّل بالصّهيلِ
وسوسَنُ الأيْكِ البَهِيِّ بِروحِها والليْلكُ

(1) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر–ابن المعتز نموذجاً ، ص125.
(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 111، وشكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية للون والضوء، ص 162.
(3) سورة الحجر، آية 78، وسورة الشعراء، آية 176، وسور ص، آية 13، وسورة ق، آية 14. انظر: عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص48.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21.

وفي أحدث مشاهد قصيدة (ساعة عمر)، في صورها البالغة الإدهاش بما تضمه من أشجار الطبيعة وأزهارها وموجوداتها المغرية بأشكالها وألوانها، يشكل الأيك مع ما يتضافر من هذه الموجودات المتعددة الألوان والأشكال هذه اللوحة الغريبة[1]:

فنغيبُ عنِ الوقتِ مَعاً
نركُضُ خلفَ سَواقي الأيْكِ حُفاةً
نتهدَّجُ خلفَ أرائِكَ من عَسَسٍ
وجواهِرَ منْ غَسَقِ
نستلهِمُ منْ زَخرَفةِ الأنْسِ
أريجَ اللازَوَرْدِ
ونفترِشُ الأنجُمَ حتّى نتمرّغَ كالشمْعِ
بأسحارِ الألَقِ

واستغلت الشاعرة ما في (العشب)[2] من خضرة، فاستعارتها لتلوّن بها صورها، ثم زادت هذه الخضرة نعومةً ورقّةً وخضرة أيضاً، حين نسبتها إلى الديباج الملوّن بخضرة العشب إذ صار هنا في إحدى صور (ساعة عمر) (ديباج العشب)، في وصف ملمس قامة الحبيب[3]:

فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ
وملمَسُهُ ديباجُ العُشْبِ
وكوثرُهُ أوركسترا المسْكِ...

غير أن الخيال ذهب بالشاعرة بعيداً، فصارت حصته، حين راحا يقتسمان مباهج الطبيعة، في قصيدة (الفردوس)، شالها المغزول من عشب النجوم، إذ لم يعد العشب من معطيات البساتين والمروج، بل صار يغطي قيعان النجوم. وهذا التغيّر في عائدية العشب كان من جرّائه أن يتحول لونه حتماً[4]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 90.
(2) العشب: نبات طري غير متخشب، ساقه خضراء، المعجم الوسيط، (عشب).
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 88.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21.

لكَ شالُها المغزولُ من عُشبِ النّجوم
وقهوَةُ العُشاقِ يسكُبُها المَساءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ السّماءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ النِّساءْ

وللتصريح بالخضرة الدائمة، تصطبغ صور الشاعرة بلون الأشجار الحرجية والدائمة الخضرة، كـ(السنديان والصفصاف)[1]. وقد كان كل من السنديان والصفصاف من نصيب الحبيبة، في قصيدة (الفردوس)، التي توزعت مفاتن الطبيعة فيها بين الاثنين. ففي هاتين الصورتين المرسومتين بمفردات الطبيعة أخذ كل من السنديان والصفصاف نصيبه من الصورة[2]:

ولها نَداكَ...
ولِذَةُ القيثارِ في عَزْفِ الرِّياحِ
على انتِشاءِ السِّنديانْ...
ولها الأيائِلُ...
والجداوِلُ...
وافتِنانُ البحرِ في أيقونَةِ الصّفصافِ
والجَزْرُ الوديعُ وعُمْقهُ...
والعُنفُوانْ...

وفي هذه القصيدة المفعمة الصور بألوان النبات، على نحو ما مرّ من اصطباغ مشاهدها بلون الأيك والسنديان والصفصاف، ظهرت (العوسجة)، على ما فيها من إشعار بالوخز، لأنها من النبات الشائك. في هذه الصورة الساحرة التي كانت من نصيب الحبيب، ولعل ما فيها من خضرة داكنة[3] كانت سبب إهدائها للحبيب[4]:

لك من غلالِ السِّحرِ عوسَجَةٌ
ومنْ واحاتِ عينيها أراجيح

(1) السنديان: من شجر الأحراج من الفصيلة البلوطية وهو دائم الخضرة، والصفصاف: شجر الخِلاف الذي عرف بأنه يورق للعين ولكنه لا يثمر أيضاً.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 23.
(3) العوسجة: من جنس نبات شائك من الفصيلة الباذنجية، لها نبات مدوّر كأنه خرز العقيق. المعجم الوسيط، (عوسجة).
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 22.

ومنْ فردوسِ نشوَتِها... سريرْ

وأسهم الصفصاف بقامته الرشيقة، وطول الساق، ودكنته الشديدة ليلاً، في رسم هذه الصورة المأزومة من صور قصيدة (مندورا خلف أسوار القيامة)[1]:

ذلك سيركٌ تتأفعى فيه النِّسْوَةُ ليْلاً
بين الأحداقِ... وحول الخيطانْ
الصفصافُ جميلٌ...
وبيوتٌ...
مثلُ مقابِرَ... موقَدَةٍ
في حضنِ القمرِ
السّهرانْ

وإذا كانت مفردات هذا المحور قد صوّرت الخضرة بكفاية واضحة، فإن الشاعرة أرادت أن تعبر عن الخضرة بدلالة أكثر إيحاءً بلونها، فاستخدمت لفظة (الخضار) التي توحي بشمولية اللون الأخضر واتساع رقعته، في أحد مشاهد قصيدة (انشطارات)، التي توحي بشيء من ظلال التأزم، حيث تعبر الصورة عن الخروج من منعطف إلى مشهد آخر تعم فيه الخضرة[2]:

ومُنعَطفٌ ينحَني
ثم يزحَفُ صوْبَ الفَضاءِ
فينحَدِرُ الأفقُ حتى يلامِسَهُ
ويَسيرَ إلى نَفَقٍ
يسلكُ الدّرْبَ نحوَ الغَمامْ
هناكَ الخَضارُ جميلٌ...
كريفٍ يُضاجعُ عذراءَ
تشبِهُ ماءَ الصِّبا.. وبُكورَ الغَرامْ

أما (الغصن) الذي ورد مرتين، فلم يُوحِ بالخضرة قدر إيحائه بدلالات أخرى، فقد ورد، في قصيدة (حالة موت) المبنيّة على مجموعة صور من التشاؤم، مصوّراً البحيرة بأنها (غصن

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 72، والخضرة الشديدة تسمى السواد.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوا القيامة، ص 37-38.

السماء)، ففقد لونه الأخضر، وانحدر إلى الزرقة وهناك صلة بينهما فالزرقة ترد إلى الخضرة[1]، أما الصورة التي جاءت البحيرة فيها غصناً من السماء، فهي واحدة من الصور المأزومة من قصيدة (انشطارات)[2]:

كأنَّ البُحيرَةَ غُصنُ السّماءِ
وعينُ الظلامْ
هناكَ...
ملائكةٌ تتمشّى على القلبِ
تحكي وتهدِلُ مثل الحَمامْ

أما الصورة الثانية، ففقد الغصن كل خضرته، إذ أصابه اليباس، فلم يعد غير غصن غضى[3] بالٍ في مستهل قصيدة (حالة موت)[4]:

مشؤومٌ حينَ يشاءْ!
تتخبّطُهُ الغِربانُ فُجاءَةَ سخْطٍ
فيُواريهِ على مَضَضٍ
غُصْنُ غَضىً بالٍ!
يحْنَقُ منْ فرطِ سُعالِ الرّيحِ تِباعاً
فيشبُّ بِصاحِبِهِ... مُحْتَرَقاً
دونَ شِواءْ!

وبعد تجليات الخضرة، في مفردات النبات، حتى بدأت تفقد لونها، في العوسج وغصون الغضى البالية، أخذت تظهر ألفاظ نباتية، من هذا المحور، في دلالات لونية غير ذات صلة بالخضرة، ولا سيما ألفاظ الفاكهة التي تحمل ألواناً أخرى مختلفة. وفي مقدمة ذلك لفظة (الفاكهة) نفسها التي تشي بمجموعة ألوان أو بقوس قزح لوني.

(1) النمري، الملمع، ص 1.
(2) خلف أسوار القيامة، ص 38.
(3) الغضي شجر من الإيك، خشنة من أصلب الخشب، وجمره يبقى زماناً لا ينطفىء. المعجم الوسيط، (غضي).
(4) خلف أسوار القيامة، ص 31.

وردت الفاكهة، بهذه الدلالة، مرتين: أولاهما في مطلع قصيدة (نخبك باريس) المتلألئة بالألوان والأضواء والعطور.. ظهرت (الفاكهة) فيها نارية الألوان، ويكفيها تألقاً أنها شُبهت بها الحبيبة، وهي ترتجف بين يدي حبيبها في مشهد راقص[1]:

اقترَبتْ منهُ قليلاً...
كستائرَ منْ فُلٍّ وبَنَفْسَجْ...
وارتجفَتْ بينَ ذراعَيْهِ
كَمِنديلٍ فوقَ كمنجةِ شَمْبانيا...
أوْ فاكهَةٍ منْ نارٍ تتأجّجْ

وفي وسط الألوان المستعارة من الأقمشة والألبسة والأزهار والأحجار الكريمة وخضرة النبات، تظهر (فاكهة اللذة) ليقطف منها طاووس الفتنة ما يلذ له[2]:

هو ذا..
طاووسُ الفتنَةِ
...
يقطفُ فاكهَةَ اللَّذةِ...
والأرْياقَ الطازجَةَ البِكْرَ
ومرجانَ الشفتينِ...
وآلاءِ العَبَقِ

ومثلما شاركت الفاكهة جنساً، في رسم الصور والمشاهد الملوّنة، شاركت مفردات الفاكهة، كالعنب والتوت في الإيحاء بالألوان التي تحملها، فضلاً عن إيحاءاتها الأخرى بالطعم واللذة والإشارة إلى الخير والنماء والتجدد.

والغريب أن تتجمع هذه المفردات إلى جانب مفردات نباتية أخرى، كالبيبون والقصب، لتتضافر عبر صور جزئية جميلة، لترسم معاً مشهداً أخّاذا من مشاهد قصيدة (نخبك باريس)،

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 45.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 89.

القائمة على صور ألوانها مستعارة من كل موحيات اللون، وبخاصة الأزهار والنباتات والجواهر والمعادن الثمينة. وعلى هذا النحو[1]:

كأسُ الفودْكا مُغْرِيَةٌ...
كفتاةٍ...
تتنعِلُ الكعبَ العالي...
في مُقتبلِ العنبِ
والبَبْيونُ[2] الملتفُّ... على فُوَّهَةِ القِنّينَةِ
مثلُ صَبِيٍّ...
في أوَّلِ فَوْرَتِهِ...
يَسْتَجْلي التوتَ...
بِعُنقِ القَصَبِ!

أما الصبّار[3] فقد جاء موحياً بالمرارة والوخز أكثر من إيحائه الخضرة، وإن لم يعدم هذا الإيحاء، فقد ورد مضافاً إليه النبتة (نبتة الصبار)، مما يشي بالخضرة أيضاً، وعلى هذا النحو[4]:

لو تعلمينَ!
أنا غَريبٌ مَشْرِقِيُّ الحاجِبَيْنِ...
وقائظٌ مثلُ الفَلاةِ...
أدُسُّ شوْكي في الجليدِ
فتطلعينَ كنَبْتَةِ الصّبّارِ...
بينَ أصابِعي!

ويلاحظ أن مصادر الألوان المستعارة جاءت بصيغ مجازية مطواعة لبناء صورة لونية غالباً، وذلك بأن تجيء في صيغ وصف أو إسناد أو إضافة، منزاحة، على نسق ما جاءت عليه في جميع محاور حقل الألوان المستعارة، فقد جاءت الألوان المستعارة في هذا الحقل على هذا النحو: (سوسن الأيك البهي) و(خلف سواقي الأيك) و(عشب النجوم) و(ديباج العشب) و(انتشاء

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 51.
(2) البيبون: هو البابونج، وهو من النباتات العشبية، ورده أصفر طيّب الرائحة. المعجم الوسيط (البابونج).
(3) الصَّبار: نبات صحراوي في الفصيلة الزنبقية عصارته شديدة المرارة، وأوراقه ثخينة دائمة الخضرة. المعجم الوسيط، (صبر).
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 100.

السنديان) و(أيقونة الصفصاف) و(الصفصاف جميل) و(البحيرة غصن السماء) و(فاكهة من نار تتأجج) و(فاكهة اللذة) و(مقتبل العنب) و(البيبون الملتف على فوهة قنينة).

واستفادت الشاعرة لينا في (المحارة الجريحة) من ألوان النبات في رسم صورها، ولا سيما اللون الأخضر السائد في النبات، غير أن استفادتها محدودة قياساً إلى (خلف أسوار القيامة)، إذ استغلت النبات عشر مرات، في حين ورد النبات في (خلف أسوار القيامة) سبع عشرة مرة، كما جاء أكثر تنويعاً، غير أن بعض النباتات وردت في (المحارة الجريحة) ولم ترد في (خلف أسوار القيامة) مثل:(النخيل) الذي ورد مرتين، و(الرطب) و(السرو) و(الدوح) و(المرج) الذي ورد مرتين.

6- محور الدّوال الملوّنة بطبيعتها:

تحتضن الطبيعة كثيراً من موجوداتها ملوّنةً، بل إن بعضاً من هذه الموجودات يتضح فيه اللون أكثر من أي شيء آخر سواه، كالدم ولونه المعروف، والغراب وسواده، والثلج والقطن وبياضهما، وغير قليل من هذه الموجودات ملوّن بأكثر من لون، فما إن يذكر حتى تتداعى ألوانه في ذهن السامع، كالطاووس وتعدد ألوانه وجمالها، والفردوس وما توحي به من ألوان متصل أكثرها بالأزهار والنبات والمياه. والفراشة وما تشي به من ألوان زاهية ومزركشة.

ومحور هذه الألوان كثير المفردات ومتسعها ومتشعبها أيضاً، لذا فسيقتصر البحث على أمثلة مختارة، مع ملاحظة ضرورة إيفائها بالغرض.

لقد برعت الشاعرة لينا في استغلال هذا النمط من الدوال، في رسم صورها والتعبير عن أخيلتها، والإشارة إلى ما تريده، على نحو مباشر، أو على نحو غير مباشر إن ألجأها السياق إلى ذلك.

وتأتي في مقدمة الألوان المستعارة، من هذا النوع من الدوال، ما تقدّم ذكره في صدر هذا المحور، كالدم الذي يعد رمزاً للحمرة المعبّرة عن شتى الدلالات أكثرها مشترك بين الشعوب، كالثورة

والهيجان والتضحية والحرب، لذا كان الأحمر أكثر الألوان في تشكيل صور أعلام الشعوب. وفي هذا المعنى جاء في مستهل قصيدة (نزال) يشير إلى كونه الباعث المشترك لاحتدام النزال[1]:

إنَّ التنافُرَ شُحْنَةٌ كَوْنِيَّةٌ
مُنْشَقةُ الغَوْغاءِ
منذ توحَّدَتْ في الدَّمِّ
تشترِط النِّزالْ!

والغراب والغربان من الدوال الملوّنة التي تحمل دلالة السواد، فضلاً عما ترمز إليه من الشؤم والتطير. فلا غرابة أن ترد لفظة (الغربان) في قصيدة (حالة موت) المبنية على مجموعة غير قليلة من صور الشؤم والتشاؤم، بل ترد في مستهل مقطعها الأول[2]:

مشؤوم حين يشاء!
تتخبطه الغربان فجاءة سخط
فيواريه على مضضٍ
غصن غضى بالٍ!

ولا يمكن أن ترد لفظة (جهنم) في جملة شعرية دون أن تستحضر معها الحرارة والتوهج وشدة توهج اللهب، وكلها مفصحة عن شدة الحمرة. وهكذا وردت في قصيدة (حالة موت) أيضاً وفي مشهد مشؤوم من مشاهدها[3]:

مشؤومٌ ضَنكٌ
تحْدوهُ تعاسَتهُ نحوَ الشَرْقِ
فيستبسِلُ عندَ حدودِ جَهَنَّمِهِ...
لكنَّ اللعنَةَ والغفرانْ... سواءْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 27.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 31.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 33.

وليس هناك أدل على الإشراق والصفرة المتألقة واللامعة من الطلاء بالشمس. والشمس وحدها بالغة الدلالة على الضوء، بل هي مصدر الضوء في الحياة. إن المطلي بالشمس هو (الذهب)، فالصورة بالغة الدلالة على الإضاءة والإشراق والتوهج واللمعان المشوب بالصفرة[1]:

ذاكَ الذهبُ النّاشِفُ...
مطليٌّ بالشّمسْ! !
وطوافُك فيكَ...
يفَكُّ طلاسِمَهُ...
والعالمُ لغزْ!

ومثل هذا ما تشف عنه مفردة (الجمر) من توهج ناري، في أحد مقاطع قصيدة (للتاريخ بقية) الذي يصوّر حالة تأزم نفسي يبلغ حدّ استعار الجنون[2]:

مُسْتعِرٌ فِيَّ جُنونْ!
يتشرذمُ مثل فقاعاتِ الجَمْ.رْ..
يثأرُ مني كقدّيسٍ...
أمنَحُهُ اعترافاتي

وفي أحد مشاهد قصيدة (نخبك باريس)، ورد لفظ (القطن) و(القرميد) في صورة محتاجة في تشكيلها إلى ما في القطن والقرميد من بياض وحمرة[3].

وهذه الألوان المستعارة من الدوال الملوّنة كثيرة وليست هذه المجموعة إلا أمثلة على وفرة مفردات هذا المحور، فهناك: (الريف) وما يدل عليه من (خضرة)، و(المداد) وما يدل عليه من (سواد)، و(النبيذ) وما يدل عليه من حمرة داكنة، و (التأكسد) وما يشير إليه من تغير.

وبعض هذه الدوال الملوّنة ما يوحي بأكثر من لون مثل (الطاووس) وما في ريشه وفي ذيله من توزيع لوني ساحر. وقد تكررت استعارة ألوانه في شعر لينا، فقد ورد في مقطع من قصيدة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 10.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 9.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 56.

(للتاريخ بقية) ليؤكد حقيقة تعدد ألوانه مشيراً، على نحو خفي، إلى ألوان الطيف الشمسي الناتجة عن تحلل الضوء، إذ ورد خبراً للضوء أو وصفاً له[1]:

والضّوءْ...
طاووسٌ مُستلقٍ في جسدِ امرأةٍ
حُبلى بالموتْ!

والإشارة إلى ما يتمتع به الطاووس من جمال، مصدره تعدد ألوانه، واضحة في اضافته (للفتنة) في إحدى صور قصيدة (ساعة عمر)[2]:

هُوَ ذا
طاووسُ الفتنَةِ
أو طفلُ الرَغبَةِ

ولا شك في أن تعدد الألوان في الصورة يكسبها جمالاً، ويمنحها قدرة على الإيحاء، وإن كان هناك من النقاد من يرى أن استخدام اللون مفرداً قد "يخلق ضرباً من التوافق التشكيلي وينتج جواً من المتعة البصرية"[3].

ومن هذه الدوال المتعددة الألوان (الفراشات)، والفراشات رمز لتعدد الألوان وزخرفتها. ومن ثم فقد استعيرت منها هذه الخصائص اللونية المتصلة بتعدد الألوان وتناسقها، وهكذا جاءت في قصيدة (الفردوس)، حيث كان من نصيب الحبيبة هذه الصور التي أسهمت في تشكيلها الفراشات[4]:

ولها كمنجاتُ الطفولةِ... ريثما
تغدو عرائِسُها فراشاتٍ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 8.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 89.
(3) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستحياء اللون، ص 46.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 23. والفردوس لفظة قرآنية وردت في سورة الكهف، آية 107، وسورة المؤمنون، آية 11، والفردوس مذكر وقد جاءت مؤنثة في سورة المؤمنون، لأنها عنيت بها الجنة، عبد المعين عبّارة، معجم مفردات القرآن العظيم، ص 286.

تفتشُ في غُبارِ الأمسِ عن... وهْجٍ
ضريرْ!

والفردوس، لدى كل الشعوب المؤمنة، مثال للمكان المثالي المزدان بالأزهار والأشجار والكروم التي تجري من تحتها الأنهار، فهي الوادي الخصيب والجنة والروضة، فدلالتها محمّلة بهذه الألوان المنبعثة من أشجارها وأزهارها وأنهارها وطيورها وفراشاتها، بهذه الدلالات استعارت الشاعرة ألوان قصيدة (الفردوس) والمعاني المتصلة بها والمتضافرة معها في بنائها الصوري المقسوم بين الحبيبين، وكان من حصته المشهد الذي تشارك الفردوس في بنائه[1]:

لكَ منْ غلالِ السِّحرِ عوْسَجَةٌ
ومنْ واحاتِ عَيْنَيْها أراجيح
ومنْ فِرْدَوسِ نشوَتِها... سَريرْ

وفي المعنى نفسه تجيء لفظة الفردوس بدلالاتها اللونية المتعددة لتصف مرقصاً باريسياً في قصيدة (نخبك باريس)[2]:

يا قطعةَ فردوسٍ... تعشَقُها الحُرِّيَّةُ
منذ تعوَّدها النُّدمانُ...
وأدمَنَها السَّهَرُ
يا عاشقةٌ...
يتشهّاها السُّمَّارُ...
ويعبُدُها السَّمَرُ

وقريب، في كل الدلالات اللونية، ما تضمه (الحدائق) من المعاني والدلالات الموجودة في (الفردوس)، لكنها في قصيدة (انشطارات) جاءت مسلوبة منها هذه الدلالات، بحسب ما أملاه موضوع القصيدة وفرضته صورة المقطع[3]:

هناكَ... هنا؟

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 22.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 47-48.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 40-41.

لا!
تُرى للأماكنِ فلسفةٌ ما؟
أمَ أنَّ الحجارَةَ تَضْجَرُ منْ نَردِها...
في الختامْ؟!
حدائقُ عطشى...
وصحراءُ جرداءُ...
ملأى!
فأيُّهُما زمنٌ يشكُمُ الموتَ؟
أو فلكٌ يغفِرُ الارتطامْ؟

ومن الدوال المتعددة الألوان، التي انبنت بها صورة ضاجة بالفرح، لفظة الماكياج التي تشير إلى مجموعة ألوان تُزيّن بها المرأة وجهها[1]:

وهواءْ...
مثل البحرِ حريريٌ
والماءُ طريٌ...
كالماكياجِ النّاعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ

والمساحيق مثل الماكياج، في معناها ودلالاتها على تعدد الألوان. وبهذه الدلالة جاءت في قصيدة (نزال)[2]:

عبَثٌ أحاديُّ النِّهايَةِ
هامشٌ أردى طواحينَ الخيالْ
أو مستحيلٌ... دونْ كيشوتِيٌّ
يُمهِّدُ للبطولَةِ
في مساحيقِ الجمالْ!

ومما يدل على تغيّر الألوان وتبدلها، من الدوال اللونية: الغول والحرباء[1]. وقد وردتا في شعر لينا بهذه الدلالة.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46. ويلاحظ ورود الفيروزي في الصورة. لكنه سلك في محور الألفاظ المستعارة من الأحجار الكريمة لأنه أقرب إلى الأحجار الكريمة في الاستعمال والتعامل.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 27-28.

وللفظتي (الزركشة والزخرفة) قرب من التنوع اللوني والتعدد. وفي هذا المعنى جاء استعمال اللفظتين[2].

وكل الدوال المتعددة الدلالة على لون واحد أو مجموعة ألوان تجيء دائماً في صيغ انزياحية، قوامها الإضافة والإسناد والنعت، لتكون مهيّأة لدخول التشكيل الصوري. مثل (تتخبطه الغربان) و(حدود جهنمه) و(مطلي بالشمس) و(فقاعات الجمر) و(طاووس مستلق في جسد امرأة) و(فراشات تفتش في غار الأمس) و(الماكياج الناعم) وأمثالها.

ويسترعي الانتباه تفوّق الدوال الملوّنة بطبيعتها في ديوان (خلف أسوار القيامة) على مثيلاتها في (المحارة الجريحة)، إذ جاءت في الديوان الأول سبع وعشرين مرة وفي الثاني ست عشرة مرة. ويلاحظ ورود (الدم) ثلاث مرات في خلف أسوار القيامة، بينما ورد بصيغ مختلفة أربع مرات، والدم ملوّن بالحمرة بطبيعته، بل هو رمز الحمرة. وتكرر ذكر (الجنة) بصيغ مختلفة ثماني مرات أيضاً في (المحارة الجريحة)، والجنة ملونة بطبيعتها، بالخضرة وألوان الأزهار وكل لون بهيج.

7- محور الأفلاك والنجوم

يمكن أن تعد الأفلاك والنجوم من الدوال اللونية، مع ملاحظة أن الألوان المشرقة، المستعارة من هذه الدوال، خافتة هادئة، عدا (الشمس)، فضوؤها مصدر النور وسبب ظهور الألوان في الحياة.

وبسبب كون الشمس مصدر النور وسر انكشاف الألوان، ظهرت في أكثر من حقل ومحور، في هذا التصنيف اللوني، إذ ظهرت مقترنة بـ (الذهب) في هذه الصورة[1]:

---

(1) الغول: كائن خرافي تزعم العرب أنه نوع من الشياطين تظهر للناس في الفلاة، فيتلوّن لهم بصور شتى، ويضللهم ويهلكهم، المعجم الوسيط، (غول). أما الحرباء: فهي دويبة من الزواحف ذات قوائم أربع دقيقة الرأس، مخططة الظهر تستقبل الشمس نهارها وتدور كيف دارت وتتلوّن ألواناً ويضرب بها المثل في التلوّن. المعجم الوسيط، (الحرباء)، وانظر مكان ورودهما في خلف أسوار القيامة، ص33.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 57، 95، وقد ارتبطت اللفظتان، إلى جانب مجموعة أخرى من الألفاظ، كالنمنمة والتزويق والوشي وأمثالها، بكلمة اللون، انظر: عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، ص32.

ذاكَ الذهبُ النّاشفُ...

مطليٌّ بالشّمسْ!

فهذا الإشراق البيّن فيها كان مسوّغ ظهورها طلاء للذهب.

وفي نهايات قصيدة (الفردوس) تكون من حصة الحبيبة هذه الصورة المنزاحة، التي تؤكد على أن الشمس مصدر الضوء[2]:

ولها عناقيدُ الضّياءِ بشمسِهِ...

ولها شفافيَةُ السَّعيرْ

ولها الخلودُ السّرمَدِيُّ كأنَّها

الروحُ الخصيبَةُ والمصيرْ

وبعد الشمس في الإشراق، يجيء (القمر)، فلونه الذي تغنى فيه الشعراء مستمد من ضوء الشمس، ويمثل انعكاساً له. وقد تكرر ذكر هذا الجرم السماوي أكثر من بقية الأجرام والأفلاك والنجوم في شعر لينا، إذ جاء ثلاث مرات، مجموعاً في إحداها، ومفرداً في الاثنتين الأخريين.

أما مفرداً، فقد جاء في وصف مشهد من مشاهد ليل باريسي في قصيدة (نخبك باريس)[3]:

قمرُ الفانيلا...

في قالبِ شوكولا...

ليلٌ باريسيُّ النَّكْهَةِ...

من صنعِ فرنسا...

ولذيذُ الأنسامْ

أما مجموعاً، فقد ورد في وصف أحد مشاهد باريس الليلية في القصيدة نفسها، حيث مرّت الحبيبة في حالة نشوة انقلبت إلى خوف تنهزم منه الأقمار:

قبَّلَها...

لمعَتْ عَيْناها...

---

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 10.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 24.

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 56.

...

ارتعشَ الليلُ...

وأدهشَها البرجُ النَّشوانُ...

يُطِلُّ على بارْ...

خافَتْ...

من شدَّةِ روعَتِها تنهزمُ الأقمارْ!

وحال الإفراد الأخرى، التي ورد فيها القمر، كانت في القصيدة المأزومة الصور (مندورا خلف أسوار القيامة)، والقمر نفسه جاء سهران يعاني التأزم[1]:

ذلك سيركٌ تتأفعى فيه النِّسوَةُ ليلاً

بين الأحداقِ... وحول الخيطانْ

الصّفصافُ جميلٌ...

وبيوتٌ

مثلُ مقابِرَ موقَدَةٍ

في حضنِ القمرِ

السّهْرانْ

وبعد الشمس والقمر تأتي الزهرة[2] في مرتبة الإشراق، فهي ألمع جرم سماوي باستثناء الشمس والقمر. وكان مجيئها في مقطع قائم الصور على مفردات المعادن والميكانيك والألوان ومصادر الطاقة والحرارة ومشاهد الدم[3]:

خشخَشَةٌ في معجونٍ مائِيٍّ

إشعاعُ بشريُّ الأطوارْ!

مصّاصُ دماءٍ عصريٌّ... ولطيفْ!

سمسارُ فضاءٍ

يُلقي القبضَ على تنينٍ مصلوبٍ...

في حوصلَةِ دراكولا...

---

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 72.

(2) الزهرة: أحد كواكب المجموعة الشمسية وثاني كوكب في البعد عن الشمس والقمر، المعجم الوسيط، (الزهرة).

(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 16.

ويناقشُ في الزُّهرةِ حُكمَ التخفيفْ!

أما (النجم)، فقد يكون أكثر من الشمس إشراقاً وإضاءة آلاف المرات. غير أن بعده الكبير عن الأرض يجعله يبدو خافتاً، لا يظهر منه إلا لمعانه.

ولم يرد (النجم)، في شعر لينا، إلا مجموعاً في صيغتين مختلفتين، هما (النجوم)، و(الأنجم). والأولى تدل على الكثرة والثانية على القلة. والتدقيق في المعنى يؤكد دقة اختيار الصبغة الملائمة للسياق. فقد وردت النجوم، حيث يتطلب المعنى الكثرة أو يوحي بها، وهذا ما تفصح عنه الصورة في مستهل قصيدة (الفردوس) التي تفتنُّ الشاعرة فيها بقسمة تجليات الطبيعة بين الحبيبين[1]:

لكَ شالُها المغزولُ من عشبِ النّجومِ
وقهوةُ العشاقِ يسكُبُها المساءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ السّماءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ النساءْ

فليس من المعقول أن يأتي عشب النجوم قليلاً، إذا كان للحبيب كل ما تهب السماء، في حين يقتضي المعنى في صورة أخرى أن تجيء صيغة دالة على القلة. وهذا ما ورد في خواتيم قصيدة (ساعة عمر) تعبيراً عن حالة نشوة ينعم بها الحبيبان في رحاب الطبيعة[2]:

نستلهِمُ منْ زَخرَفةِ الأنْس
أريجَ اللازَوَرْدِ
ونفترِشُ الأنجمَ حتى نتمرّغَ كالشمعِ
بأسحارِ الألَقِ

فليس من المعقول أن يفترش الحبيبان أنجم كل الكون، فالقلة أنسب للمعنى.

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 90.

ومن هذه النجوم البعيدة (الفرقد)، وهو نجم قريب المطلع من القطب الشمالي، ثابت الموقع، لذا يهتدى به، وهو المسمّى (النجم القطبي). وقد ورد الفرقد في صورة متألقة من صور (نخبك باريس)[1]:

باريسُ...
وغليونُ الجازِ... يُراقِصُها
في قاربِ ماءٍ طوَّقَهُ الرَّملُ سياجاً
وتدلّى من أسقفِهِ الفَرْقَدْ

والفلك ورد في قصيدة (انشطارات) ذات المعاني والصور المتأزمة والمتشنجة. وكان وروده موحياً بمجرة هائلة أكثر من إيحائه باللمعان أو الإشراق[2]:

حدائقُ عطشى...
صحراءُ جرداءُ...
ملأى!
فأيُّهُما زمنٌ يشكُمُ الموتَ؟
أو فلكٌ يغفِرُ الارتطامْ؟

وعلى نحو ما جاءت عليه جميع مفردات محاور الدوال الملوّنة بطبيعتها منزاحة، جاءت مفردات محور الأفلاك والنجوم في حالة إسناد أو إضافة أو وصف منزاحة كذلك، تمهيداً للمشاركة في بناء صورة، مثل (مطلي بالشمس) و (لها عناقيد الضياء بشمسه) و (قمر الفانيلا) و(تنهزم الأقمار) و (حضن القمر السهران)، و (عشب النجوم)، و (نفترش الأنجم)، و(يتدلى من أسقفه الفرقد)، و (فلك يغفر الارتطام) وأمثالها.

أما رصيد محور النجوم والأفلاك في (المحارة الجريحة) فقد جاء متفوقاً عدداً على مثيله في (خلف أسوار القيامة). فالرصيد في الديوان الأول إحدى وثلاثين مفردة، وفي خلف أسوار القيامة، إثنتي عشرة مفردة. ومما يتميّز به محور (المحارة الجريحة) أنه يضم من الكواكب والنجوم

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 57، وانظر: المعجم الوسيط، (فرقد).
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 41.

ما لم يرد ذكره في (خلف أسوار القيامة) مثل (الثريا) التي وردت مرتين، و(نجم الصباح) و(الشهاب) الذي ورد مرة واحدة، و(الفرقد) الذي ورد أربع مرات، في حين ورد في (خلف أسوار القيامة) مرة واحدة، و(الجوزاء) التي انفرد بذكرها ديوان (المحارة الجريحة).

هذه محاور الألوان المستعارة، التي لوّنت صور لينا. ومن ثم شكلت المعجم اللوني في شعرها، ولا سيما ديوانها (خلف أسوار القيامة)، وإن كنت أشير حيث يتيح لي السياق من سائر شعرها إضافة وتوكيداً أو تقصياً لدلالة لم تظهر على نحو كاف في الديوان الرئيس الذي رفد المعجم اللوني.

المبحث الثاني

المعجم اللوني في شعر لينا أبو بكر

1- المعجم اللوني في شعر لينا أبو بكر- دراسة وتحليل

2- المعجم اللوني في شعر لينا أبو بكر في محاوره المختلفة

1- المعجم اللوني في شعر لينا أبو بكر – دراسة وتحليل

مقدمة

لئن كان مكان مبحث المعجم اللوني في آخر هذه الأطروحة، كما جرت العادة مع معجمات الألفاظ في الرسائل الجامعية، فإن كتابته كانت قبل سواه من مباحث الرسالة، منذ كان معوّلي عليه، في المنحى الإحصائي في البحث، كبيراً.

وقد اتكأت على معطياته في تكوين آرائي وتجميع أحكامي وإعدادها لبناء الرسالة. ودور هذا المعجم في تكوين لمحات المقارنة بين الحقول الدلالية وتصنيفها وتشكيل محاورها واضح. ولم يكن ليتاح لي الوقوف على أثر اللون في التشكيل الصوري في شعر لينا، وفي التعبير عن اتجاهات شخصيتها الشعرية وميولها النفسية، لولا ما قدّمه لي المعجم اللوني من تيسير.

لقد اعتمد المعجم اللوني في تكوينه على الدوال اللونية، بكل أنواعها ومستوياتها الدلالية: أساسية، صريحة، موحية، مستعارة، ولكن من ديوان (خلف أسوار القيامة) حصراً ليكون البحث منصباً على أنموذج أو مثال بعينه من شعر لينا، وقريباً من العينة المنتقاة التي تكشف لنا طبيعة تعامل الشاعرة مع اللون. لأن هذا الديوان يمثل مرحلة النضج التي استوت فيها طرائق التعبير وأساليب الأداء، واكتملت فيها سوية اللغة وتشكيل الصورة.

غير أن هذا لا يعني غياب العناية باللون ودوالّه في شعر لينا الآخر، ولا سيما ديوان (المحارة الجريحة) الذي يمثل مرحلة الشروع وإطلالة الشاعرة على الحياة الأدبية، فسيصار إلى الإحصاء والمقارنة وتحري خصائص التعامل مع اللون حيث أسعف السياق ودعت الحاجة.

بعد رحلة طويلة، في عالم لينا الشعري، المتشحة صوره وجمله الشعرية ومشاهده بالألوان، أساسية ومستوحاة ومستعارة، صار من الضرورة بمكان أن تصنف هذه الألوان، بكل أنماطها في جداول، لتتيسر دراستها وتحليلها، وليسهل تصنيفها وتبيّن خصائصها، وكان ذلك على هيئة معجم

لوني مفصل، توزعت كل مفرداته على حقلين لونيين كبيرين، حقل رموز الإشراق، وحقل رموز العتمة. وتوزعت المفردات اللونية فيه على تسعة حقول لونية فرعية تابعة لثلاثة حقول رئيسة: أساسية ومستوحاة ومستعارة. ويعني المعجم اللوني اختيار ألفاظ بعينها، يجمع بينها انتماؤها إلى حقل دلالي واحد، أو عدة حقول فرعية منه، وترتيبها على وفق طرائق معينة، بحيث تثير معانيها "خيالاً جمالياً"[1]. وهذا ما قصد إليه هذا المعجم اللوني، وقد تحصّلت الملاحظات والاستنتاجات الآتية، بعد مراجعة جداوله التي تضم حقوله الدلالية:

1- تبلغ الدوال اللونية في المعجم اللوني لشعر لينا أبو بكر (569) من الدوال اللونية. وهو عدد كبير، إذا أخذنا في الاعتبار اعتماد إعداد المعجم على ديوان (خلف أسوار القيامة) فحسب، وعدد قصائد الديوان لا يتجاوز خمس عشرة قصيدة، وإن كان بعضها مقطعياً، تبلغ مقاطعه أكثر من اثني عشر مقطعاً، يكاد كل واحد منها يكون قصيدة صغيرة، كالقصيدة الأولى في الديوان (للتاريخ بقية) التي تتكون من اثني عشر مقطعاً، وقصيدة (نخبك باريس) التي تتألف من ثلاثة عشر مقطعاً. وهناك قصائد مقطعية أخرى.

2- وإذا وضعنا في الحسبان أن كل مفردة لونية قد تأتي موصوفة أو مضافة أو مضافاً إليها أو مبنية في تشكيل شعري، أو جملة شعرية، أو صورة شعرية، أو تشكيل مجازي، أمكن تصوّر سعة المساحة التي يمتد فيها اللون في شعر لينا، و حجم تأثيره في معانيه ودلالاته.

3- وإذ يكون المعجم اللوني، في شعر لينا، يضم هذا القدر من الدوال اللونية، أساسية وصريحة وموحية ومستعارة، أمكن تصوّر مدى اعتماد الشاعرة على اللون في رسم صورها وتوشيح جملها الشعرية باللون، وهذا يضفي على التعبير الشعري جمالاً وسحراً وعمق دلالة. فبعض الألوان رموز، وأكثرها ذوات دلالات نفسية واجتماعية ودينية.

---

(1) انظر: محمود فهمي طاهر عامر، حيدر محمود حياته وشعره،، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1987م، ص 149.

4- تلحظ شحة الألوان الأساسية البؤرية[1] في شعر لينا، وهو ما يمكن تفسيره بميل الشاعرة إلى التعبير غير المباشر، وإيثارها شيئاً من الغموض الشفيف في جملها الشعرية للتعبير عن أفكارها ورؤاها. وهذه الشحة شملت كل الألوان الأساسية التي جاءت متقاربة في عدد مرات التكرار في شعرها. فمجموع تكرارها جميعاً تسع عشرة مرة. وأكثر الألوان الأساسية تكراراً الأبيض الذي تكرر خمس مرات، ويليه الضوء الذي تكرر أربع مرات، ثم الأزرق الذي تكرر ثلاث مرات الذي يعده بعض الدارسين لوناً أو مصدراً للون. ويزيد هذه الشحة بروزاً، ظهور كثرة الألوان من الأنواع الأخرى، غير الأساسية، كالموحية والمستعارة.

5- توزعت الألوان، بكل أنواعها، على حقلي ألفاظ الإشراق والعتمة، وإن كانت ألفاظ العتمة صريحة وموحية أكثر قليلاً من ألفاظ الإشراق، إذ بلغ عددها (208) لفظة، في حين بلغ عدد ألفاظ الإشراق (205) لفظة، وربما يعود هذا التفاوت وغلبة ألفاظ العتمة إلى ميل الشاعرة إلى عدم المباشرة، وإيثارها نوعاً من الغموض.

6- على الرغم من رجحان كفة ألفاظ العتمة على ألفاظ الإشراق، تلحظ قلة الألفاظ الصريحة بالعتمة، قياساً إلى الألفاظ الموحية بالعتمة، إذ بلغ عدد الألفاظ الصريحة بالعتمة (40) لفظاً، في حين بلغ عدد الألفاظ الموحية بالعتمة (168) لفظاً أي أربعة أضعاف الصريحة، ما يشير إلى ميل الشاعرة إلى عدم المباشرة، في الأداء الشعري، وإيثارها الغموض، إغراء للمتلقي للتحري عن الدلالة، وحفزاً له على استشفاف المعنى، مما يضمن شدّه إلى النص، وإحداث الألفة المطلوبة بينهما.

---

(1) الألوان البؤرية هي: الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق، أنظر: قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، ص 108، أما الأساسية فهي ألوان الطيف الشمسي، مضافاً أليها اللونان الأبيض والأسود، النمري، الملمع، ص 108، وفي البدء كان التصور أن الألوان التي خلقها الله، كما يرى النمري خمسة هي البياض والسواد والحمرة والصفر والخضرة. وهذا ما اكّده المسعودي غير أنه أضاف إليها لون السماء؛ مروج الذهب، ص281. ويلاحظ أن الأندلسيين أسقطوا الخضرة التي عرفها النمري، لاعتقادهم أن الخضرة عند العرب السواد، ابن هذيل الأندلسي، حلبة الفرسان وشعار الشجعان، ص 83.

7- يلحظ التقارب بين عدد ألفاظ الإشراق الصريحة في الدلالة عليه، وعدد الألفاظ الموحية بالإشراق، فالمجموعة الصريحة بالإشراق بلغ عددها (92) لفظاً في حين بلغ مجموعة الألفاظ الموحية (113) لفظاً، وهذا التفاوت اليسير في العدد يؤكد الميل إلى عدم المباشرة واعتماد التعبير الموحي بالمعنى أكثر من اعتماد التصريح به.

8- أما الألفاظ المستعارة فتلفت النظر كثرتها، وانطلاقا من حقيقة أن استيحاء اللون أجمل من اعتماد دوالهِ الأساسية الصريحة، فالاستيحاء أقرب إلى الشعرية من اعتماد الألوان الأساسية. وإذا كانت الألوان المستعارة تشير إلى اغتراف الشاعرة ألوانها من موجودات الطبيعة، فإنها، في الوقت نفسه، تشد المتلقي إلى مظاهر الطبيعة في الشعر فتغريه بالمتابعة والتأمل.

9- تنوعت (المصادر) التي استعارت منها الشاعرة، بين الأحجار الكريمة، والمعادن الثمينة، وغير الثمينة، والنبات والفواكه، والورود والأزهار، والألبسة والأقمشة، والأفلاك، والدوال الملوّنة بطبيعتها. وكان أكثر الألوان المستعارة وروداً المعادن الثمينة، والمعادن بعامة، ثم الدوال الملوّنة بطبيعتها، ثم الألبسة والأقمشة، فالنبات، والورود والأحجار الكريمة، فهي متماثلة في العدد، والأفلاك والنجوم أقلها.

10- وبؤرة حقل الألفاظ الصريحة بالدلالة على الإشراق تتمثل في (الشمس)، فهي مصدر الضوء الذي يعد سبب وجود الألوان وتجليها. وكان تردد الضوء في شعر لينا مكافئاً لعدد مرات تردد الشمس. وقريب من هذه البؤرة (القمر والبدر والنور والنار والجمر والوهج والشعاع والهجير والاستعار والألق والتنور والمصباح والبركان) وما يتصل بهذه البؤرة من أفعال مثل يشتعل ويستعر ويتأجج ويضرم ويحترق ويُشعل.

ثم تأتي مجموعة أخرى من الدوال أقل دلالة على الإشراق من مفردات هذه البؤرة، كالفجر والأفق والأنجم. وقد نهضت هذه الألفاظ، إلى جانب مفردات هذا الحقل الدلالي، بمهمة توفير صور الإشراق ودلالاته في شعر الشاعرة.

11- أما بؤرة حقل الألفاظ الموحية للإشراق، فالماء وما يتصل به من بحار وبحيرات ومحيطات وواحات وأنهار وجداول وكوثر وفيضان وثلج وعيون وموج. وقريب في الدلالة من ألفاظ هذه البؤرة ما يتصل بالفضاء كالسماء، والهواء والرياح. وتتضافر ألفاظ هذا الحقل لتشكل المجموعة التي توحي الإشراق وحياً، فهي أقل دلالة على الإشراق من زميلاتها في الحقل الصريح الدلالة. والمعاني والصور التي تومىء إليها هذه الألفاظ، مغلفة بغلالة شفافة من الغموض والإبعاد قليلاً عن المألوف.

12- وتتصدّر ألفاظ العتمة، في كل مفردات حقلها الدلالي الصريح، لفظة (العتمة) نفسها، بما تحمله من دلالات الظلام والغشاوة، إذ تكررت ثلاث مرات، من مجموع أربعين لفظة، تحمل دلالة العتمة الصريحة، وجاءت بصيغة المصدر (عتم) مرة واحدة. وقد وردت مجموعة ألفاظ قريبة من معنى العتمة قرباً شديداً، مثل (الحلكة) و (السدفة) و(الدكنة) و(السمرة) و(الدخان) و (كفيف). وجاء (الظلام) بلفظه الصريح أيضا.وأشد الدوال تعبيراً عن العتمة (الليل)، وقد تكرر ورود هذه المفردة تسع مرات، أي أكثر من ربع مجموع مفردات حقل الألفاظ الصريحة بالعتمة، فشكلت بذلك بؤرة الحقل، وقد تضافرت معها مجموعة ألفاظ قريبة جداً من معناها، كالظلام والمساء والظلال والظل والدخان والمداخن والفحم والمداد والشبح ومتفحمة والكفيف، فضلاً عن الحلكة والسدفة والدكنة التي مرّ ذكرها، لتصنع هذه الأجواء والصور والمعاني المتشحة بالعتمة. وقد نهضت بهذه المهمة الدلالية أو ما يقرب منها ألفاظ أخرى تقع في وسط الحقل الدلالي، كالضرير والكفيف والرماد والمداخن والأشباح والكحل.

وكان اشتغال هذا الحقل، بمفرداته كلها، واضحاً وفاعلاً في تصوير أجواء الكآبة والحزن ومعاناة موجات اليأس والإحباط.

13- ويتفوق الحقل الدلالي للألفاظ الموحية للعتمة، في عدد مفرداته، على الحقول الدلالية كلها، إذ يقارب عدد مفرداته(168) مفردة، فيستأثر بذلك في صبغ أكثر صور لينا وجملها الشعرية بصبغته التي تشف عن المعاني والأفكار شفاً، فلا تُعتِّم عليها ولا تتركها عارية مكشوفة. وهذه هي السمة التي تغلب على أسلوب الشاعرة، فتنعكس على أغلب تعابيرها وتشكيلاتها اللغوية.

14- أما الحقل الدلالي لألفاظ الألوان المستعارة، فقد أتاحت مفرداته الكثيرة الفرصة للاطلاع على مصدر غني بالدوال اللونية ودلالاتها، إذ لا يقتصر ظهور الدال اللوني على الإشعار باللون، وعلى براعة استغلاله في رسم الصورة أو توشية المعنى فحسب، بل إن هذه الدوال تأتي غالباً مع إيحاءاتها بمعاني الفرح أو الحزن أو التوتّر أو الانبساط، أو العنف أو الدعة. فلفظة (الدم) لا تأتي ولونها إلا مقرونين بالعنف والثورة والاحتقان، ومثلها لفظة (الطاووس) التي تأتي، ومعها دلالة التنوع اللوني، وتشكُّل صور الجمال من الألوان. وكذلك لفظة (الغراب) أو (الغربان)، فمع اللون الذي توحيه، تشيع في السياق الذي تأتي فيه دلالات الشؤم.

ومع الثبات أو شبه الثبات في الدلالة اللونية لهذه المفردات، قد يطرأ عليها في السياق انحراف أو تغيير في الدلالة، وخاصة في الانزياحات والمجازات.

15- لقد كشفت الحقول الدلالية للدوال اللونية المستعارة، عن براعة الشاعرة لينا في استشفاف الألوان، بدرجاتها المتنوعة، من مظاهر الطبيعة، ومن موجودات الحياة، وتوظيفها في تكوين صور شعرها، ولم يكن ذلك ميسوراً لو لم يكن إحساس الشاعرة بالألوان وتدرجاتها وما توحيه من دلالات، مرهفاً وشفافاً.

ومن جانب آخر، يشي هذا الإحساس الرقيق بالألوان المستوحاة أو المستعارة من الطبيعة والمجتمع، بشيء من التماهي مع الطبيعة بكل تجلياتها، حتى لكأن موجودات الطبيعة والمجتمع كائنات حية يمكنها أن تعرب عن معان أو توحي بأشياء. وهذا الإحساس المرهف يسعف الملكة الشعرية بمعين من الإبداع والابتكار.

16- وربما يكون لجنس الشاعرة هذا التأثير في حدة إحساسها بجمال اللون، وقدرتها على تقصي دلالات تدرجه، فالأنثى أكثر قرباً من عالم الألوان التي تشكل جزءاً من كينونتها.

17- وتكتسب مفردات حقل الألوان المستعارة أهميتها، على صعيد توظيف اللون في الإبداع الشعري، من كونها جميعاً صريحة الدلالة أو قريبة جداً من الصراحة، فالفيروز والورد والنرجس والدم والطاووس والذهب، وأمثالها من مفردات هذا الحقل، واضحة وصريحة الدلالة على اللون.

18- يمثل توظيف اعتماد أسلوب (الإشراق والعتمة)، في رسم الصورة والتعبير عن المعنى، إحدى أهم تقنيات البناء الفني لدى الشاعرة. (فالإشراق والعتمة)، في شعر لينا، مرادفتان للضوء والظل لدى الرسامين، فلا لوحة من لوحات الرسم دون ضوء وظل. ويمكن القول إن شعر لينا كذلك.

19- من الظواهر اللونية اللافتة، التي كشف عنها المعجم اللوني، التفاوت الكبير بين الألفاظ الصريحة بالدلالة على العتمة والموحية بالعتمة والملمّحة إليها، فحقل الألفاظ الموحية بالدلالة والملمّحة إليها هو أغنى الحقول كلها وأثراها بالمفردات، أما حقل الألفاظ الصريحة، فهو أفقر الحقول كلها في عدد ألفاظه. ولعل السبب في هذا التفاوت يعود إلى ميل الشاعرة إلى تجنب المباشرة في التعبير عن معانيها وأخيلتها وتحاشيها عرض رؤاها مكشوفة، وإيثارها أن تبدو

صورها متشحة بشيء من الغموض الشفيف الذي يمكن أن تناسبه وتلائمه الألفاظ الموحية بالعتمة والملمّحة إليها.

20- واللون، بكل حقوله الدلالية، في شعر لينا، يمكن أن تلمح فيه سمة النفوذ إلى خبايا النفس وملامسة عناصر الإثارة في مشاعرها، على الرغم من ظهور السمة الحسية في تضاعيف الجمل والصور الشعرية، فهي في كثير من الأحيان تجاوزت الرؤية المسطحة ونفذت في ألوانها إلى الدلالات النفسية، من خلال الصور المركبة[1]، مستفيدة من قدرتها على التفنن في الانزياح، وقدرتها على تطويع اللغة في هذا السياق.

(1) حول اللغة المسطحة لدى الشعراء القدامى في أوصافهم وصورهم، وتمكن بعض الشعراء المحدثين من تجاوز الصور الحسيّة إلى الدلالات النفسيّة،انظر: محمد حافظ ذياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، القاهرة، مجلد (5)، العدد (2)، 1985م، ص 43.

2- المعجم اللوني في شعر لينا أبو بكر في محاوره المختلفة

(المعجم مبوّب بحسب طبيعة الألوان: أساسية وغير أساسية، وبحسب إشراق الألوان والألفاظ وعتمتها، ثم بحسب مستويات الإيحاء باللون، مع تبويب للألوان المستعارة بمحاورها السبعة).

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
حقل الألوان الأساسية			
الضوء	8	الضوء	16
خضرة	22	الضياء	24
الزرقاء	43	صفراء	37
الخضار	38	صفراء	39
الزرقاء	46	البياض (عنوان قصيدة)	59
المستضاء	63	السواد	64
البياض	64	داكنة (من تدرجات اللون الأسود)	64
بياض	65	البياض	65
الحمراء	71	الأزرق	86
بيضاء	95	الأحمر الوردي	107
السمراء (من تدرجات اللون الأسود)	107	**المجمـوع**	**19**
حقل الألفاظ الصريحة بالإشراق			
الضوء	8	طاووس	8
شعاع	9	المُشرِق	9
مستعر	9	كالجمار	9
شعاع	9	بالشمس	10
الذهب	10	فجر	12
نيران	14	بركان	13

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
الضوء	16	يتفرقع	16
النار	16	إشعاع	16
فضاء	16	النار	16
ناري	16	إشعاع	16
المشرق	19	ذري	17
الفجر	21	الفجر	20
لألاء	22	النجوم	21
وهج	23	الهجير	22
الشمس	24	الضياء	24
شفافية	24	ضياء	24
محترقاً	31	السعير	24
شفاه	39	الشرق	33
يتأجج	45	ناري	45
النور	47	الشمس	46
الشفتان	48	تشتعل	48
الشفتين	50	المرايا	48
الشفه	52	كاس عارية	51
الوهج	53	الملتهب	52
الأقمار	53	القمر	53
الفجر	55	بدر مكتمل	54
قمر	56	المصباح	55
الفرقد	57	قمراً	56
الصبح	57	فجراً	57
تنور	57	أفق	57
المرايا	61	الأفق	57
سديم	61	يضرم	61
الشمس	62	ناري	61

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
احترقت	63	الصباح	62
المستضاء	63	القنديل	63
اشتعل	66	طلاء	63
موقدة	72	الجمر	71
الليزر	75	القمر	72
مجرات اللؤلؤ	85	أشعة	75
أوار	87	يشعل	86
برق	87	البرق	87
نار	89	نور	88
مشكاة	89	يوقد	89
الألق	90	الأنجم	90
مشرقي	100	الصباح	96
الجمار	101	المضجر	101
المجموع	**92**		
حقل الألفاظ الموحية بالإشراق			
العليّة	7	العليّة	8
الهواء	8	الهواء	7
الماء	12	بحر	12
البحر	14	عشب	13
الريح	15	الصحراء	14
مائي	16	البحر	15
تقدح	16	كهربة	16
الفضاء	16	البحر	17
الفردوس	19	الفيضان	17
السماء	21	كوثر	21
غلال	22	واحات	22
فردوس	22	الصحراء	22

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
عرائش	22	التفتح	22
الأنبعاث	22	البحر	23
انتشاء	23	الرياح	23
العنفوان	23	الجداول	23
العرائس	23	الطفولة	23
الجمال	28	شحنة	27
الريح	31	الخلاص	28
الرياح	31	فرح	31
الصحراء	32	صحراء	32
هواء	33	العلوي	33
عيون	34	بالماء	34
شظاه	34	تبصر	34
عين	34	عينان	34
الصحراء	37	يموت	34
الفضاء	37	عين	38
الصبا	38	بكور	38
الماء	38	السماء	38
البحيرة	38	الرياح	40
هواء	40	الصحراء	41
تشظّى	41	نهر	46
البحر	46	الماء الطري	46
هواء	46	باريس غناء	46
السموات	47	فردوس	47
الحرية	47	الماء	48
المرآة	48	طلق القبلات	50
أول فورته	51	يستجلي	51
نبيذ فوار	52	عيناها	52

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
انكشفت	53	صنبور	54
الرياح	56	ماء	57
المرايا	61	هواء	63
حفلة	75	نبيذ	76
البحر	86	متشظ	81
قزح الأمواج	86	شظايا الماء	86
يستأنس	88	نهر	87
منتشياً	88	بالإيناس	88
العشب	88	نشوته	88
الطازجة	89	كوثر	88
النهر	91	الغسق	90
باكراً	95	البحر	91
السماء	95	الثلج	95
الطفولة	102	البحر	99
محيط	102	الصبا	102
موج	103	البحر	103
العينان	107	الألحان	107
المعسول	107	**المجموع**	**113**
حقل الألفاظ الصريحة بالعتمة			
العتم	8	لامرئي	9
كفيف	17	مظلة	21
المساء	21	ضرير	23
العتمة	34	الفحم	34
عمياء	34	الظلام	38
المداد	38	الليل	53
ليل	56	الليل	56
الليل	61	العتمة	62

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
ظلي	63	سدفة	63
داكنة	64	رماد	63
المظلات	64	أشباح	64
ضلتهم	65	الليل	64
الليل	71	حلكة	65
متفحمة	71	ظلالي	66
الليل	71	المداخن	71
دخان	81	شبح	71
الرماد	86	ليلاً	71
الظل	91	ظلال	85
كحل	107	الليل	89
كظلّ	108	ليلنا	95
المجموع	**40**		
حقل الألفاظ الموحية بالعتمة			
قبو	7	العتم	8
الموت	8	الغيب	8
السر	8	سر	8
الغيب	9	الغيب	9
الغيب	9	غيبٌ	9
طلاسم	10	لغز	10
سراً	11	يتثاءب غدراً	11
عقيم	12	بخار	12
منفى	13	أحلامي	13
القبر	13	المتكوّر	13
يطمر	14	الطمي	14
وُثِقت	14	الاسمنت	15
الموت	15	سكوت	17

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
حوصلة	17	الصمت	17
صمت	17	قسري	17
مظلة	21	المساء	21
الغيم	22	العنق	22
أسرار	22	الجزر	23
عمقه	23	تتفيأ	23
غبار	23	الأسس	23
أردى	27	مشؤوم	31
يحنق	31	فيواريه	31
شؤم	32	شؤم	31
خرق	32	أسمال	32
مشؤوم	32	يباس	32
تشيخ	32	يغطُّ	32
صماء	32	مشؤوم	33
الدرك	33	الموت	33
محموم	33	حُماه	33
سراب	33	ضنك	33
يتوغل	33	تتقمصه	33
شتاء	33	يتعفن	34
الراكد	34	استترت	34
النكبة	34	خلف الخرائب	37
الغمام	37	نفق	37
تيبس	39	بوم	39
قرح جذام	39	الموت	41
أحجيات	41	ستائر	45
لا مخرج	45	يأسرني	45
شتاء	46	خافتةٌ	47

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
السّهر	47	كمين	49
معصوب الشفتين	50	أسرار	53
خافت	53	الموت	54
أو الموت	54	تغفي	56
سحب	56	المساء	57
الحزن	61	عُقم	61
الفراغ	62	الأصم	62
الغمام	62	المنافي	62
الشتاء	62	الهواء	63
توغل	64	حزني	64
الحزن	64	الضباب	64
المظلات	64	الخريف	64
موحشة	64	تتكوم	64
ضيق	64	قبر	65
ظلالي	66	لحدي	66
سراديب	71	الجوف	71
تنفث	71	أقبية	71
مقابر	72	فخاخ	74
مشانق	74	خفافيش	75
محنطة	75	كهوف	75
الموت	75	موتى	76
جوعى	76	موتى	77
مستتر	81	محتبس	81
الحبس	81	دخان	81
أسير	81	قارورة	81
ظلال	85	الغيب	85
جب	87	غار	88

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
سرابي	88	الغيم	89
سراب	88	الأسحار	90
العسعس	90	الظل	91
فيء	91	الحُمّى	91
ضباب	91	ضاع	95
ضياع	95	يشيخ	95
يعصب عين الجبال	95	يمحي	95
أضيع	96	أضيع	96
الضياع	96	ضاع	96
ضاع	96	المحنّط	99
الحشا	99	السراة	100
تجاعيد الطريق	100	أدسّ شوكي	100
المجهول	101	الغياب	101
رتوق	102	للوراء	103
تعفّر	103	الضائع	103
صمتت	108	زاوية	108
ظل	108	الموت	109
المجموع	**168**		
حقل الألوان المستعارة			
1. محور المعادن:			
الذهب	10	الزئبق	12
الحديد	16	الزئبق	12
الفحم	34	الكبريت	32
كريستال	47	المرمر	47
القرميد	56	خلخال الماء	48
الذهب	74	الصلصال	62
الزرنيخ	75	الزنك	75

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
الرصاص	76	البارود	76
معدن ماء	81	الكلس	81
الحديد	82	النحاس	82
المعادن	82	الأملاح	82
المسمار	82	أجراس النحاس	82
الرخام	85	الزئبق	85
اللجين	85	الفضة	89
البلّور	86	**المجموع**	**29**
2. محور الأحجار الكريمة:			
الفيروز	22	اللؤلؤ	22
الفيروز	46	الماس	85
المرمر	47	الصدف البري	85
اللؤلؤ	85	الفيروز	86
الزمرد	86	كغدران الياقوت	87
العاج	86	دفيء الزبرجد	89
العاج	87	المرجان	90
الماس	89	اللازورد	90
الجواهر	90	**المجموع**	**17**
3. محور الورود:			
الزنبق	12	اللبلاب	13
الورد	15	السوسن	21
الليلك	21	الأرجوان	22
الأقحوان	22	الشقائق	23
الفل	45	البنفسج	45
الزهور	47	الزنبق	65
وردي	66	النرجس	86
الريحان	88	السوسن	90

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
الدفلى	100	**المجموع**	**17**
4. محور الألبسة والأقمشة:			
الشال	21	الصوفي	22
صوف	39	ستائر	45
الحرير	46	الصوفي	47
حرائر بالية	47	الشال الشفاف	55
القطن	56	الأزياء	57
منديل	73	شرشف جارية	76
استبرق	85	سحر المخمل	86
الصوفي	87	الديباج	88
السندس	88	الدمقس	90
المجموع	**18**		
5. محور النبات:			
عشب	12	العشب	13
العوسجة	22	السنديان	23
الصفصاف	23	العناقيد	24
الغصن	31	الغصن	38
الصبارة	40	الفاكهة	45
الفاكهة	45	اليبون	51
العنب	51	التوت	51
العشب	41	القصب	51
العشب	88	الفاكهة	89
الصبار	100	**المجموع**	**17**
6. محور الدوال الملوّنة بطبيعتها:			
جهنّم	14	ريف	15
دماء	16	فردوس	19
دمها	22	فردوس	22

الكلمة	رقم الصفحة في الديوان	الكلمة	رقم الصفحة في الديوان
فراشات	23	الدم	27
المساحيق	28	الغربان	31
جهنم	33	الحرباء (رمز التلون)	33
الغول	33	ريف (الخضرة)	38
المداد	38	تأكسد (تغير اللون وتبدله)	39
بوم	39	حدائق	41
كالمكياج طري	46	فردوس	47
نبيذ	52	تزركش	57
طلاء	64	نبيذ	76
الطاووس	89	ريف	89
زخرفة	90	**المجموع**	**27**
7- محور الأفلاك والنجوم:			
الشمس	10	الزهرة	16
ذرّي	17	النجوم	21
الشمس	24	الفلك	41
البرج	53	الأقمار	53
القمر	56	الفرقد	57
القمر	72	الأنجم	90
المجموع	**12**		

الفصل الرابع

صور من تجليات اللون في شعر لينا أبو بكر

1- الصورة اللونية

2- تراسل الحواس وتجليات اللون فيه

3- الثنائية الضدية واللون

1- الصورة اللونية

ليس ثمة من شاعر يبلغ مستوى الإبداع والتميّز، إلاّ إذا امتلك من طرائق الأداء الشعري ووسائله ما يؤهله لبلوغ هذه المكانة.

والشاعرة لينا أبو بكر ليست بدعاً بين الشعراء والشواعر؛ فقد بلغت المكانة الشعرية عبر تميّز شعرها بالتجديد والابتكار، في التعامل مع اللغة وتوظيفها رمزاً وتحميلها دلالات تستفيدها من السياق والتركيب والانزياح. وفي التعامل مع الصورة الشعرية والتفنن في تشكيلها عبر وسائل التصوير البياني المختلفة، لا بدّ من اللجوء إلى المجاز والانزياح وتوظيف تراسل الحواس في رسمها، واستثمار ما توفره الثنائية الضدية من إبراز المعنى والصورة، ومن خلال الإفادة من الدلالة اللونية، عبر تسخير الألوان الأساسية، وتوفير الإيحاء باللون من خلال الملونات من موجودات الطبيعة التي توحي به، وعبر استغلال ما توفره الدوال اللونية، سواء من الأحجار الكريمة والزهور والنبات والأنسجة أو من الموجودات الأخرى الملوّنة بطبيعتها، مما يقع في دائرة الألوان المستعارة. ويتم التركيز على ثلاث وسائل أداء وظفتها الشاعرة لتحقيق هذا الإنجاز الشعري المتميّز. وهذه الوسائل هي الصورة اللونية بخاصة، وتراسل الحواس، والثنائية الضدية.

وإذا كانت وسائل الأداء هذه تنتمي في ظاهرها إلى الحقول البلاغية والنقد والأساليب، وفنون البيان، فإنها في حقيقتها ليست إلا ظواهر من اللغة الشاعرة. فاللغة أهم وسائل الإيحاء وبوساطتها يتم التعرف على دلالات القصيدة وأبعادها[1]. فضلاً على كونها وسيلة الإبداع والتجديد والاكتشاف لدى الشاعر[2]، ذلك أن الشعر ليس سوى هذه البنية الدالة التي تستمد خصوصيتها من طواعيتها لمهمة الدلالة وقدرتها على الأداء الدال والموحي. وهاتان الخصيصتان (الطواعية للدلالة

(1) انظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، بيروت، دار الطليعة، ط1، 1981م، ص100، وسلمان القرشي، تأملات في لغة الشعر، ط1، مجلة الرافد، العدد (93)، أيار 2005م، ص 116.

(2) سلمان القرشي، تأملات في لغة الشعر ، ص 117.

والقدرة على الأداء الموحي) تتجليان في شعر لينا في مستويات أداء عدة، تأتي في مقدمتها الصورة وما تقتضيه من لغة شاعرة وبراعة تشكيل.

وأولوية الصورة، في النص الشعري، وأثرها في وسمه بالتميّز والإبداع، ومكانها في اكتمال بناء القصيدة، بوصفها أحد أهم عناصر التشكيل الشعري، تأتيها من قبل أثرها الإيحائي ونهوضها بمهة التصوير الشعري، وهو أهم تجليات الجمال في القصيدة.

وعن أهمية العلاقة بين الصورة والموضوع الذي تسهم في تجليته، بقول سي دي لويس مؤكداً على دور التوافق بين الموضوع والصورة " فالصور تضيء الطريق للموضوع، وتساعد على كشفه، خطوة خطوة للكاتب، والموضوع لينمو مسيطراً تدريجياً على انتشار الصور"[1].

وقد أفاض النقاد القدامى والمحدثون في بيان أهمية الصورة ومكانها في العمل الشعري، وفي البحث عن ماهيتها وطرائق تشكيلها وأنواعها إلى جانب دور الألوان والخيال في تشكيلها.

وحتى نقترب من فهم الدارسين والنقاد للصورة، على وفق ما ينطلقون منه لفهمها من معارف ونظريات وفلسفات، نستعين بأحد التعريفات الأولية البسيطة ثم نتدرج بعرض أراء الدارسين والنقاد الكبار، قدامى ومحدثين عرباً وغربيين، وهذا التعريف البسيط يفهم الصورة على أنها "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي أو عاطفي مُتخيّل. ويتم التصوير من علاقة بين شيئين يتم تصويرهما عن طريق المشابهة بينهما وهذه المشابهة تأتي على هيئة تجسيد أو تشخيص، أو عن طريق تراسل الحواس وطريق الاستعارة"[2].

وفي القصيدة الحديثة يلحظ التقليل من تحري المشابهة بين عناصر الصورة، وقد تنعدم المشابهة ويغيب الترابط بين الأشياء، ويكون التعويل في تشكيل الصورة على الجمع بين أشياء لا

(1) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م، ص 100.
(2) صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979م، ص 30.

ترابط يجمعها، في الواقع ولا في المنطق، فنكون من ثم بإزاء صورة متسمة بالغرابة. وهذا يساعد على ميل المتلقي إلى عدم الوقوف على المعنى الذي تعبر عنه الصورة، فهو ينطلق من هذا المعنى إلى معان أخرى غير مباشرة، يثيرها المعنى القريب، وهذا ما يسمى معنى المعنى.

وإذا كانت هذه المقاربة لمعنى الصورة تقريباً من مفهوم الصورة، فإن في البحث حاجة إلى معرفة آليات تشكل الصورة، وهنا سنجد فيضاً من الدراسات والمفاهيم تحتاج إلى مزيد من المقاربة.

هذه الدراسات يمكن أن تقسم على قسمين رئيسين، الأول (وصفي) يصف الصورة، والثاني (تحليلي) يعنى بتحري آليات تشكيل الصورة وتكونها.

ومثال القسم الأول (الوصفي) تعريف سي دي لويس للصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[1].

أما مثال القسم الثاني (التحليلي) فيمثله فهم عبد القاهر الجرجاني لتشكيل الصورة، الذي يحتاج عنده إلى صنعة "... وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويرق في أن يجمع بين أعناق المتنافرات المتباينة في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات في نسب وشبكة"[2].

ومن الجمع بين معطيات هذين المنهجين ستكون للبحث جولة سريعة يستطلع خلالها ما يغني معرفتنا بالصورة وصفاً وعمل آليات في دنيا الصورة.

ومدى هذه الجولة يقع بين القرن العباسي الأول الذي ولد فيه الجاحظ عام 155هـ، واليوم الراهن نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين اللذين شهدا نشاط علي البطل وعبد القادر الرباعي وكامل حسن البصير وجابر عصفور وكثيرين غيرهم في مضمار فهم الصورة، مروراً بجهود النقاد الغربيين. وسيقف البحث عند دارسين متميّزين اثنين في كل حقبة من هذه الحقب.

---

(1) س يدي لويس، الصورة الشعرية، ص 23.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، بيروت، دار المعرفة، 1981م، ص 127.

إن الموروث النقدي العربي يكشف وعي النقاد العرب القدامى، منذ وقت مبكر، بأهمية الصورة ومكانها في القصيدة، وإدراكهم لمفهومها، ومعرفتهم بآلية تشكيلها. وبدور الخيال في تشكيلها.

فالجاحظ (155–250هـ) يفهم الشعر على أنه "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1]. ويربط الجاحظ بين النسيج ويعني الصياغة والتصوير ويعني الرسم، وهذا موضع اهتمام النقاد المحدثين. وتمثل هذه المقولة وعياً متقدماً بمفهوم الصورة، بناء ودلالة وتشكلاً. لذا كانت منطلق النقاد العرب بعده للعمل على تطوير الرؤية للصورة.

وممن أولى الصورة ما تستحق من اهتمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، الذي أشار في كتابه (أسرار البلاغة) بقوله: "ليس الغرض بنظم الكلام، إن توالت ألفاظها بالنطق، بل إن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، إنه نظم يعتبر فيه المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتجير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير"[2]. وقوله في كتابه (دلائل الإعجاز): "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[3].

ويظهر في قول عبد القاهر تكرار لفظة (تصوير)، ما يشير إلى العلاقة بين الصورة الشعرية والرسم، إلى جانب تعويله على نظرية النظم في فهم بناء الصورة، فنظريته قائمة على حسن الصياغة، وتوخي معاني النحو، انطلاقاً من معرفته بدور اللفظ في النظم، ومعرفته بطرائق تصوير المعاني، والجمع بين اللفظ والمعنى، والتسوية بين خصائصهما فضلاً عن عنايته بالجانب النفسي وأهميته في تشكيل الصورة وتأثيرها في المتلقي.

---

(1) الجاحظ، الحيوان، ، الجزء3، ص 131– 132.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 40–41.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1994م، ص 172.

غير أن من دقيق فهمه تشكيل الصورة، وهو فهم قريب من تفسير المعاصرين، ما نجده في قوله والذي يقترب من فهم المعاصرين لآليات تشكيل الصورة، الذي يحتاج عنده إلى صنعة، يقول: "وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والذوق الذي يلطف ويرق في أن يجمع بين أعناق المتناظرات المتباينة في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات في نسب وشيكة"[1].

وكانت دراسة النقاد العرب القدامى منهجية وشاملة، فالقرطاجني ربط بين الصورة والخيال، وبحث في الأثر النفسي للصورة في المتلقي، وتابع علاقة اللفظ بالمعنى[2].

أما جهود النقاد الغربيين، في فهم الصورة والبحث في آليات تشكيلها ودور الخيال في صناعتها، والاجتهاد في تحديد أنواعها، ومكانها في بناء القصيدة، فكبيرة وواسعة، وقد أفاد منها النقاد العرب المعاصرون كثيراً.

وكان من الذين اهتم العرب بآرائهم ودراستهم للصورة (سي دي لويس) في كتابه (الصورة الشعرية). وهو يرى " أن الصورة رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3]. وهذا ربط وثيق بين فني الشعر والرسم[4]، ولأن مادة الشعر الأولى هي اللغة، فمن المؤكد أن تكون الصورة رسماً من الكلمات المشحونة بأحاسيس الشاعر وعواطفه التي يدخل في تكوينها الكثير من أثر الظروف الخارجية والداخلية التي تجعل الشاعر يتعامل مع أفكاره برؤيته التي تصوغ الصورة، ولذلك تكون الصورة "الملكة التي تحلق وتبث الصور الشعرية"[5] ذلك أن الصور يمكن أن تقدم إلى

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 127.

(2) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(3) سي دي لويس،الصورة الشعرية، ص 23.

(4) انظر: محمد طه كايد الشبول، بنية اللون ودلالته في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة جرش، 2014م، 30 وما بعدها.

(5) سي يدي لويس، الصورة الشعرية، ص 73.

المتلقي في عبارة أو جملة شعرية مغلفة بالوصف المحض لكنها توصل إلى خيال المتلقي شيئاً من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية[1].

ويعيد أ.أ. ريتشاردز للاستعارة مكانها في بحث الصورة، إذ لا يراها زخرفاً وعنصراً جمالي زائد، بل يرفض هذه الأفكار، ويرجع تشكيل الصورة إلى العمل الاستعاري، إذ يقول: "إن الاستعارة الوسيلة العظمى التي تجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينها علاقة من قبل"[2].

لقد شدد النقاد الغربيون على أهمية الدور الذي تؤديه الصورة في بناء القصيدة، حتى عدوها إحدى دعائم الشعر، فهي عندهم "جوهر الشعر وهي روحه وجسده"[3]. وهؤلاء النقاد ينظرون إلى الفن، والشعر منه، على أنه لغة انفعالية، لا تتوسل بالكلمة وإنما بوحدة هي الصورة[4]. وبدون هذا الجوهر أي الصورة الفنية، يتوقف الفن عن أن يؤلف إدراكاً للعالم الواقعي[5]. ويرى أكثر من ناقد غربي، وفي مقدمتهم أورا باوند أن الصورة إنما تولد من خلال إئتلاف العقل والعاطفة في لحظة زمنية محدودة[6].

وعلى نحو ما أبدع النقاد العرب القدامى، على صعيد البحث في الصورة، أبدع النقاد العرب المعاصرون، إذ استفادوا من الإرث النقدي في هذا المضمار وطوّعوه للرؤية المعاصرة لدى

---

(1) انظر: س يدي لويس، الصورة الشعرية، ص 72.

(2) أ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، وزارة الثقافة، 1963م، ص 310. وانظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة :منظور مستأنف، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص236، وأنظر أيضاً: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الحديث: الأبعاد المعروفة والجمالية: الأبعاد المعرفية والجمالية، عمان، منشورات الدار الأهلية ، ط1، 1998م، ص110.

(3) نقلاً عن: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1979م، ص 26.

(4) رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972م، ص 318.

(5) ميخائيل أوفسيانيكوف، وميخائيل خرابشنكو، جماليات الصورة الفنية، ترجمة رضا الظاهر، عدن، دار الهمذاني، 1984م، ص 9.

(6) انظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص 201، وانظر أيضاً: إحسان عباس، فن الشعر، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، 1993م، ص 90.

الغربيين فخرجوا باجتهادات أغنوا بها النقد. ومصداق ذلك يتبين من خلال عرض أراء مجموعة منتقاة منهم، يأتي في مقدمتهم عبد القادر الرباعي الذي يرى أن الصورة "هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن"[1]، ويعلّق اختيار الشاعر موضوعات صوره وتشكيلاتها في أوضاع مختلفة تساق جميعاً نحو المواءمة والاتساق، على حضور ذوق الشاعر وتجربته الذاتية[2]، ثم يؤكد الرباعي أن الصورة "ابنة الخيال الخلاق الذي يهدم ويبعثر الأشياء، ثم يختار ويعيد الجمع والتأليف والتشكيل على كيفية خاصة ترتضيه له ذات صاحبه وذوقه وموهبته حتى يخرج الناتج مدهشاً يحمل غاية الأدب والفن عموماً "[3].

أما مصطفى ناصف فيعنى بالتصوير ليقترب من موضوعة صلة تشكيل الصورة بفن الرسم، فيرى: "أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس والمشاعر، والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية"[4]. وبناءً على ذلك، تكون كل صورة خيالية نتاج عناصر موضوعية وذاتية معاً.

وحظيت مصادر تشكل الصورة بعناية الباحثين العرب، فهي عندهم " تشكيل لغوي بكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية"[5]، ولا يخفى دور المجاز وفروعه في بناء الصورة، فهو: ".. يدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل والظلال والألوان. وهذا التشكيل الفني يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، 1995م، ص 1.

(2) انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1980م، ص 45.

(3) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص 1.

(4) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981م، ص 8.

(5) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص 30.

الخارجي[1]، ويعنى هنا بالتشكيل الفني، الخلق الفني، الذي يهدف إليه الشعر. وهناك من ذهب إلى الربط الواضح بين الصورة وعمل الرسام، فـ "الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة سواء كانت لمحتوى مجرد أو مادي محسوس يمكن للعين الباصرة رؤيتها في حالة الرسام أو عن طريق عين العقل أو المخيلة في حالة الشاعر"[2]. فالفنان أو الشاعر "يملك ضوءاً داخلياً يحوّل الأشياء من أجل أن يجعل منها عالماً جديداً نابضاً منظماً، عالماً حيّاً هو بذاته إشارة سماوية لا تقبل الخطأ وانعكاساً للسماوية[3].

- الخيال والصورة

الصورة تركيب أو تشكيل لغوي متخيل يلعب الخيال دوراً في بنائه، ومن ثم يكون عنصراً رئيساً في تكوينه، ذلك أن الصورة في حقيقتها مشكلة أساساً من علاقات خارجة عن إطار الحقيقة والواقع. وإذا كان الخيال عنصر بناء فاعلاً ورئيساً في تشكيل الصورة، فإن بالمتلقي حاجة إلى الخيال ليفهم الصورة وأبعادها ودلالاتها. ثم إن الصورة " شعور وجداني غامض لا شكل له بدءاً ولا ملامح، والذي يكسوه مسحة الحيوية ويمنحه شكله ويبث فيه طاقة الجمال، أي يحوله إلى صورة مجسّدة الخيال"[4].

وقد لمس النقاد العرب القدامى هذه الحقيقة، يظهر ذلك بدءاً من ملاحظات الجاحظ في دور عنصر الخيال في الصورة في تميّز الشعر بالإبداع. ويأتي القرطاجني ليجعل الخيال قوة خلاقة تتحقق بها ماهية الشعر، يظهر ذلك من خلال تأكيده على أن " المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 30.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983م، ص 344.

(3) جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب، ص 2002م.

(4) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 12.

فيها، فتحرك النفوس للأقوال المخيلة، إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتقصد به ما يزيد به المعنى تمويهاً، والكلام حسن ديباجة، من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب"[1]. وهذا يؤكد أهمية الخيال وضرورته في بناء الصورة، إذ لا صورة بلا خيال، إذ يتعذر على الشاعر تجسيد رؤيته الشعرية دون اعتماد الخيال، ذلك أن " الإبداع في رسم الصورة يقوم على عناصر تشكيل تتمثل بالمجاز وفروعه من استعارة وتشبيه وتطويع للغة بحيث تكون قادرة على تصور الهيئة الماثلة في ذهن المبدع، وكل هذه تحتاج إلى إعمال الخيال القادر وحده على إنشاء علاقات جديدة بين الأشياء والموضوعات، فضلاً عما يتملكه الخيال من قدرة على التعجب والتغريب وما لها من دور في خلق الإبداع"[2].

وبحسب باحثين آخرين، تتشكل الصورة من اجتماع الخيال بالقدرة الفنية، ويمثل الخيال في هذا الاجتماع الروح فيما تمثل القدرة الفنية الجسم، على أن يكون صانع الصورة ذا ذوق فني يمكنه من تنسيق الظلال واللون[3].

اللون والصورة

لا تنحصر مزية اللون في أنه أجمل مظاهر الطبيعة وأهمها فحضوره يتغلغل في شتى مجالات حياة الإنسان، ليشكل مجمل الدلالات والرموز التي يتعامل معها الإنسان في شتى مناشطة.

وتتجلى هذه الدلالات والرموز الفنية والنفسية والدينية والاجتماعية والأسطورية في الصور الأدبية ولاسيما الشعرية فتمنحها جمالاً وسحراً أو تأثيراً فضلاً عما تحمله من معانٍ ودلالات.

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 83.

(2) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 96.

(3) جميل علوش، النظرية الجمالية في الشعر – بين العرب والافرنج، ص 249.

إن للون تأثيره الشامل الملموس في نفس المتلقي وطبعه ومزاجه، فهو يسمو بالروح كما تسمو بها الألحان ويريح بذلك الإحساس، فتأثيره غير مقصور على إمتاع البصر وراحة النفس وإرضاء الذائقة الفنية[1].

فاللون في الصورة الأدبية يوحي بجلاء لكل هذه الدلالات ويحدث التأثير المتوقع، فـ " الأبيض رمز الجمال والسلام والنقاوة، والأصفر يوحي بالإرادة والثروة والمجد، والأحمر واضح الدلالة لذي كافة الشعوب على السعادة والفرح والابتهاج والثورة. أما الأسود فيتفق الناس في كل مكان على أنه رمز للهدم والحزن والموت والشؤم والحداد"[2].

من هنا تظهر أهمية اللون في بناء الصورة الشعرية، فهي تفوق أهمية الحركة والصوت، ذلك أن حاسة البصر أكثر الحواس التقاطاً للصور وأكثر تمييزاً لعناصر الإبداع في الصورة من الحواس الأخرى.

ثم إن الصورة اللونية " تشكل مظهراً حسياً يحدث توتراً في المتلقي"[3]، أي أن تأثير الصورة اللونية النفسي يمنحها تأثيرها ومن ثم مكانتها، هذا فضلاً عن تعدد أشكال ورود اللون في الصورة، فقد يرد " مفرداً أو مركباً، ممزوجاً بغيره من الألوان، متغلغلاً بغيره من المحسوسات"[4]، وهذا يعدد أنماط التأثير في المتلقي.

---

(1) حسناء أقدح، الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد، مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، العدد 2، 2012، ص 59.

(2) لقد عنيت هذه الأطروحة بالرموز التي توحيها الألوان، وبدلالاتها النفسية والاجتماعية والسياسية، فجعلتها في مقدمة مباحثها، بوصفها منطلقات لفهم اللون ودراسته، كما درست اللون بوصفه لغة إشارية مشتركة بين البشر، ولمزيد من الاطلاع يمكن العودة لمجموعة منتقاة من هذه المظان مثل: شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، وأحمد مختار، اللغة واللون، وعبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، وشكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية في اللون، وذكرت هذه المظان لا على سبيل الحصر وإنما على سبيل الانتقاء.

(3) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص33.

(4) انظر: يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص73-188.

وعن سعة دلالة اللون في الصورة، يقول يونس شنوان " تعد الألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤية في الصورة الشعرية، وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة، بما تحمله من طاقات إيحائية، وقوى دلالية، وبما تحدثه من إثارت وانفعالات نفسية في المتلقي"[1].

من هنا جاء اهتمام الشعراء باللون وفي رسم الصورة بخاصة، حتى صار من أهم أدواتهم في صنعتهم الشعرية، فباللون يقارب الشعراء الدقة في التشبيه والإصابة في الوصف، وباللون يتجلى البعد الرمزي والمجازي الذي تحفل به قصائد الشعراء المحدثين "وبه يغدو لديهم العطر (رائحة) في لون القمر، واللحن (الصوت) بلون الفضة، ويبقى (الضياء) أساس اللون كما وصفه العقاد"[2]، وهذا ما عالجته الاطروحة في مبحث (تراسل الحواس).

وإذا كان مرّ بالبحث أمثلة غير قليلة من الصور اللونية، في بحث الإشراق والعتمة، وبحث الإيحاء والتصريح باللون والإشراق والعتمة، فإن ذلك لن يعفي من تكريس مبحث يلم به بالصورة اللونية وخصائصها وأثرها في شعر الشاعرة.

لغة لينا لغة شاعرة قوامها الانزياح، ومن ثم فإن الصور البسيطة المفردة تشكل وفرة من بين جملها الشعرية، وغير قليل من هذه الصور ملوّن. ثم إن هذه الصور المفردة تتكاثر أحياناً وتتلازم لتشكل صورة كلية تمتد على مساحة القصيدة، والأنماط الأخرى من الصور مكثفة وموسعة تتناثر في قصائد لينا، لتشكل علامة إبداع وتميّز في شعرها.

أما الألوان، على نحو ما سيظهر في الأمثلة، فتشكل الألوان الأساسية النسبة الصغرى، وتظهر الألوان الفرعية والمتدرجة والمستعارة والمستوحاة على نحو لافت في صور الشاعرة.

---

(1) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص 5.

(2) عباس محمود العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، ص 24.

فقصيدة (نخبك باريس) قائمة في كل مقاطعها على صور من شتى الأنماط، فمقطعها الأول يمضي على هذا النحو[1]:

اقترَبتْ منهُ قليلاً...
كستائرَ منْ فُلٍّ وبَنَفْسَجْ...
وارتجفَتْ بين ذراعَيْهِ
كمنديلٍ فوقَ كمنجةِ شَمْبانيا...
أو فاكهةٍ من نارٍ تتأجّجْ...
قالت:
حُرٌ أنتَ!
فقال:
يأسِرُني الكونياكُ، ولا مخرَجْ!

فالصورة التي تمثل التقاء الحبيبين، بالتقاء الستائر بارعة في تصوير الالتحام، موفقة في تلوين التقاء الستائر بألوان الفل والبنفسج، فالألوان هنا مستعارة. ثم تعود الشاعرة لتصوّر الحالة النفسية للحبيبة فتجعلها ترتجف بين ذراعيه كارتجاف المنديل فوق قنينة شمبانيا تجسدت على هيئة (كمان). وجراء انفعال الحبيبة باللقاء بدت كفاكهة ناضجة من نار متأججة، ووصف الفاكهة بالنار المتأججة يعني تلونها بلون النار، وهذا اللون أقدر على إبراز حالة الانفعال، والصورة مختومة بسطوة (الكونياك) التي سمتها الشاعرة بالأسر الشديد الذي لم يدع للأسير مخرجاً ينفذ منه.

والمقطع الثاني من القصيدة تصوير لباريس ومشاهدها[2]:

قصرٌ منْ نهرٍ وشتاءْ...
والشمسيَّةُ خيمَتُها الزرقاءْ
وهواءْ...
مثل البحرِ حريريٌّ
والماءُ طريٌّ...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 45.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46.

كالماكياجِ النّاعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ
هذا العالَمُ... كورالٌ
تتغنى بالعِشقِ...
وباريسُ غِناءْ

صوّرت الشاعرة باريس على أنها قصر محفوف بمظاهر الشتاء، تعلوها سماء زرقاء كالخيمة، وجاء وصف السماء بالزرقاء بقصد التخفيف من دكنة باريس الأرض أو باريس الواقع، ووصف السماء بالزرقة ثم عن طريق استعمال اللون الأزرق، وهو من الألوان الأساسية التي تقل في شعر لينا. أما هواء باريس فناعم ونعومته حريرية، فيكون أقرب إلى ماء البحر في ملمسه. أما ماؤها فطريٌ كأنه ماكياج ناعم، وهذا التصوير يوحي بانعكاس الأضواء على صفحات الماء، غير أن زرقته ظاهرة فهو فيروزي اللون فيروزي النغمة، وهذه الصورة مستوحاة من فيروزية الأصداء أي تصطفق مويجاته بهدوء. وتعبير (فيروزي الأصداء) ينتمي إلى صور (تراسل الحواس). واللون في الصورة مستمد من حجر الفيروز أحد الأحجار الكريمة، فهو من الألوان المستعارة.

والمقطع الثالث من قصيدة (نخبك باريس) قائم على مجموعة صور مفردة تتلاحق لترسم صورة واسعة تمتد على طول المقطع[1]:

التقيا...
والمرمرُ مثلُ مسلاتِ العنبرِ
وكريستالِ العبراتِ
كان َالمرقصُ صوفيَّ الرَّقصاتِ
موسيقى خافتةٌ
وحرائرُ باليةْ...
تعرجُ نحوَ الحزنِ...
فينفرطُ النّوُر زهوراً...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 47.

وسطَ السمواتِ

كان اللقاء في صالة مرمرها على هيئة مسلات من عنبر، وفي هذه الصورة يتحد الشكل (المسلات) باللون (العنبر) والعنبر ميّال إلى الحمرة، وإلى جانب الشكل واللون كانت هناك الانفعالات النفسية التي بلغت حد البكاء، أوحت بذلك صورة كريستال العبرات التي أوحت بصفاء الدموع وشفافيتها، حين نسبت الكريستال إلى العبرات. وكانت الرقصات متئدة منسابة صوّرت ذلك عبارة (صوفي الرقصات). كما بدا المرقص قديماً كما صورته (الحرائر البالية) التي تصعّد موجات الحزن إلى حد انفراط النور على هيئة زهور (ملوّنة) تحت سقف سماوي مرصع بالأضواء، كما يستشف من لفظة (سموات).

وتصوّر الشاعرة، في المقطع الرابع، مشهد لقاء آخر، مستعينة بالصور الملونة تلويناً مستعاراً، تسعف به انزياحاتها ولغتها الشاعرة[1]:

يا قطعةَ فردوسٍ... تعشَقُها الحُرِّيَّةُ
منذ تعوَّدها النُّدمانُ...
وأدمنَها السَّهَرُ
يا عاشقَةً...
يتشهّاها السُّمارُ...
ويعبُدُها السَّمَرُ
كالأنثى تشتعلُ...
وتعَضُّ على شفتَيْها منْ وَلَهٍ!
تختطفُ الرّوحَ... وتحتضرُ!!

وتزدحم الألوان منذ مستهل القصيدة، في تعبير (يا قطعة فردوس) فالفردوس متعددة الدلالة اللونية، ولا يمكن تخيلها إلا مزدانة بشتى الورود والأشجار والمياه. هكذا كانت باريس، وهي محبوبة للحرية، وهكذا يألفها الندمان حتى أدمنها السهر نفسه. فضلاً عن ذلك تبدو باريس عاشقة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 47-48.

يشتهيها السمار ويعبدها السمر، ثم هي تتجسد على هيئة أنثى مشبوبة الأشواق حتى إنها تعض على شفتيها من شدة الوله، الذي يقربّها من الاحتضار على الرغم من قدرتها على اختطاف أرواح العاشقين، واشتعال الأنثى يوحي بالتأزم والاحتقان والاحمرار، والعض على الشفتين يذكر بالحمرة، والاحتضار يوحي بالذبول والصفرة.

وإذا كان البحث قد توخّى أن تكون دراسته للصورة والصورة اللونية في قصيدة واحدة، وفي مقاطع متتالية منها، فإنه أراد أن يؤكد أن غير قليل من قصائد الشاعرة هو من قبيل (القصيدة الصورة). على أنه من المهم التوكيد على أن مقاطع القصيدة كلها البالغة أربعة عشر مقطعاً مرسومة بصور وصور ملونة. وقد غابت الألوان الأساسية في ما تبقى من قصائد وتكفّلت بتوفير الألوان، المستعارة من ألوان الطبيعة وموجوداتها وتكفل أيضاً حضور الدوال الملوّنة بطبيعتها فضلاً عن دور الموحيات باللون ودور الانزياحات في الإيحاء باللون.

وبعيداً عن (نخبك باريس) التي وضح فيها دور الصورة اللونية في التعبير عن تجلابة لينا، يسعى البحث إلى تقصي المزيد عن الصورة والصورة اللونية وخصائصها في شعر الشاعرة، وقد لمس البحث بدءاً أن اللون في صور الشاعرة، على وضوح دلالته غالباً يوحي بالعمق، إذ يغور في أعماق الصورة ليلمس آثار تجارب الشاعرة الذاتية.

وأول ما يظهر للباحث في صور الشاعرة ودور الألوان في تشكلها شحة الألوان البؤرية أو الأساسية، ذلك لأن الشاعرة تؤثر الغموض وتسعى إلى اعتماد التعبير غير المباشر عن رؤاها وتجاربها، لذلك نجدها تسفح من مشاعرها وأحاسيسها وحالتها الشعورية على هذه الألوان الصريحة لتفصح عن دلالات جديدة. من ذلك ما أضفته على البياض من مشاعر القلق والاضطراب والحزن في قصيدتها (البياض) التي استهلتها بهذه الصورة المفعمة بالحزن[1]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 61-65.

هناكَ على ذروةِ الحزنِ وحدي!
وبعضُ رسومٍ أحكُّ بها القلبَ...
كي يتسلَّى!
...
هنالكَ وحدي...
أسامرُ عقمَ المرايا
وكلُّ ضجيجِ السُّكون
وضوضاءَ صمتي...

فبعد هذا المشهد الذي يشي بأجواء القصيدة المأزومة، ومن ثم جاء (البياض) محملاً بدلالات مأزومة أيضاً، على الرغم من كونه (رمز النور الالهي)[1]، ورمز الطهر والنقاء والنو والسلام[2]، وعلى هذا النحو[3]:

ذبابُ المِظلاّتِ
يدهَنُ سقفَ المدى بالسَّوادِ
فحيث ادلهمَّ البياضُ
تصيرُ التماثيلُ داكنةً
فوق جسرِ الخريفِ...
تروحُ... وتغدو

فالبياض كان عليه أن يتوافق مع أجواء القصيدة المرسومة بالسواد، وسقف المدى فيها مدهون بـ(ذباب المظلات) ومفردتا هذه الصورة كلتاهما تشيان بالسواد، التماثيل في الصورة داكنة، والدكنة من مشتقات السواد، وهي تروح وتغدو فوق جسر الخريف، ومن ثم جاء البياض مشوباً بما يثلم نصاعته، فلا عجب أن يدلهم البياض. ويلاحظ أن لونين أساسيين اشتركا في رسم هذه الصورة هما السواد والبياض، ولا يمكن الحديث هنا عن الثنائية الضدية، لأن البياض مدلهم، ولم يتخلص

(1) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، مصر 1995م، ص 21.
(2) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص 41.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 64.

من هذه الشائبة التي لحقته بفعل جو القصيدة الحزين، فقد لحقته (الحلكة)، على الرغم من كونه رمز الإشراق[1]:

تحاصرُني حُلكةٌ من بياضِ الدّروبِ
فأنّى توجَّهتُ...
يُفضِ إِلَيَّ البياضُ...
وأفضِ

ويظهر ضيق الشاعرة بالبياض في قولها (تحاصرني حلكة من بياض الدروب). وهذا منتهى الضيق بالبياض.

وحتى الدوال الملوّنة بالبياض بدت عدائية[2]:

كلُّ شيءٍ ضاعَ منّي!
يشيخُ الغدُ باكراً ...
يعصب الثلجُ عينَ الجبالِ
مركباتٌ بيضاءُ... بأجنحة...
تمشي في شوارعِ السّماء

وهنا يتبدى مقدار الجهد الفني الذي تبذله الشاعرة لتشكيل الصورة اللونية، مع مراعاة دلالة اللون فيها على الحالة النفسية وتعبيره الدقيق عنها.

ومثال هذا الربط بين دلالة اللون الشائعة والمتعارف عليها، والحالة النفسية للمبدع، مما يفضي إلى تصوير أجواء القصيدة والتعبير عن تجربة المبدع، ما نجده في توظيف دلالات اللون (الأخضر) المتصلة بالخير والخصب والانبعاث والنهضة والتجديد والنعيم والنماء[3]، في شعر الشاعرة[4]:

هناكَ الخضارُ جميلٌ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 65.
(2) لينا أبو بكر، حلف أسوار القيامة، ص95.
(3) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 166، ومحمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص 42.
(4) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 38.

كريفٍ يُضاجِعُ عذراءَ
تشبهُ ماءَ الصِّبا... وبُكورَ الغرامْ

فالإحساس بما في الخضرة من حيوية جعل الشاعرة تؤنسن الريف حيث يتجسد الخضار، وتمنحه الفعل البشري مما بث في الصورة الحياة والحيوية والحركة المناسبة للخُضرة بدلالتها الحيّة.

ومن بين الألوان الأساسية، حظي اللون الأحمر بعناية الشاعرة بتعدد دلالاته، فقد استغلتها في التعبير عن مشاعرها المختلفة وحالاتها النفسية. فهذا اللون يأتي في سياقات كثيرة معبراً عن "سطوة الحب وما يصاحبها من فرح وسرور وانفعال"[1]، على نحو ما يظهر في هذا المقطع من قصيدة (وما تركت سواها)[2]:

أشياؤُها حولي...
فكحلُ العينِ والعينانِ
والعطرُ بينَ ثيابِها..
والأحمرُ الورديُّ...
والشفتانِ

كان تشديد الشاعرة على إبراز (الأحمر) في هذا المشهد واضحاً، فقد حددت لون حمرته بالوردية، ثم ذكرت بعده (والشفتان)، فأتت بموصوف تلازمه الحمرة، ثم إن الشاعرة ذكرت (الأحمر الوردي) صفةً لموصوف مجهول، هل هو ثوبها أو خدها؟ فتأمل المتلقي في المقصود بالوصف يجعله يركز على اللون الأحمر الذي تسيّد الصورة، على الرغم من اشتمالها على موحيات لون أو دوال ملوّنة (ككحل العين) و (العينيين) اللتين لا بد أن تكونا ملوّنتين، و (ثيابها) التي لا بد أن تكون هي الأخرى ملونة.

(1) انظر: فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص 138.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 107.

ومن إيحاءات اللون الأحمر: الإغراء ودفء العاطفة والحيوية والتضحية[1]. وفيه إشارات واضحة إلى أجواء الخمّارات والحانات والمراقص حيث تتأجج العواطف وتتفلت، وفي شعر لينا إشارات من هذا القبيل إلى الحانات التي تحرص على وصفها بالحمراء[2]:

الدبُّ الملعونْ...
والحاناتُ الحمراءْ...
وسراديبُ تلولبُ خارطةَ الليلْ...

وللألوان الأساسية الأخرى حضور في صور الشاعرة اللونية، إذ ورد اللون الأزرق ثلاث مرات، بدلالات مختلفة، استدعتها أجواء النص وحالة الشاعرة. وعلى هذا النحو ورد الأصفر، ولكن بنسبة أقل، ليوحي بالضعف والانكسار والحزن والكراهية[3]، وهكذا وردت سائر الألوان الأساسية الأخرى.

ومع شحة ورود هذه الألوان الأساسية في شعر لينا، ظهرت دلالاتها الاجتماعية والنفسية والرمزية.

غير أن الصور اللونية التي وشحت قصائد لينا كانت مرسومة غالباً بالألوان المستعارة من موجودات الطبيعة، وبالألوان المستوحاة من دلالة المفردات والصيغ الانزياحية التي تعتمد المجاز وأضربه، كالاستعارة والتشبيه والكناية وما إليها. ولم تقف اللغة الشاعرة عند ذلك، فاتكأت على ما للعاطفة من طاقة في التعبير عن التجارب الذاتية العميقة للمبدع، بما توفره من غنائية تمنح النص الشعري طرواته وحيويته، وتضفي عليه غلالة من الشفافية التي تكسر حدة الإغراب المجازي بما تتيحه للصور والجمل الشعرية أن تشف عن سمات التجربة الروحية للمبدع.

---

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 164.

(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 71.

(3) انظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 114، وانظر أيضاً: مجمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص 42. وانظر النص في خلف أسوار القيامة، ص 37.

من هذا النمط، من الصور اللونية، الذي يتحقق فيه المستوى الفني والتأثير العاطفي والنفسي، دون الاعتماد على الألوان الأساسية، ما يظهر في هذا المشهد من قصيدة (ساعة عمر)[1]:

يسبُرُ فيَّ رخام الروحْ
كلجينٍ يتوضأُ في استبرَقِ ذاتي
كالماسِ الباذخِ يصعَدُ أدراجَ البوحْ
مُحتفياً بالصَّدفِ البَّريِّ
ومفتوناً ببذارِ الغيبْ

صور هذا النص معتمدة، في بنائها، على الانزياح، الذي نلمس تجلياته في (يسبر في رخام الروح) وفي (لجين يتوضأ في استبرق ذاتي) و (يصعد أدراج البوح) و (مفتوناً ببذار الغيب)، وهي تشكل الجمل والعبارات التي يقوم عليها النص ليفيد المعنى المقصود، ومعتمدة في تحقيق ألوانها، على بعض الأحجار الكريمة (الماس، الذي يمتاز بلمعانه وصفاء بياضه غالباً، وشفافيته، ونقاوته، وعلى بعض الأقمشة الحريرية الغالية الثمن المتميزة بلونها الأخضر، وعلى بعض المعادن الثمينة (اللجين) ويتميّز اللجين ببياضه الناصع وارتفاع ثمنه، وعلى الصدف البري، وما يتصف به من بريق أبيض ولمعان وندرة أيضاً، والأمر نفسه يتحقق في الرخام الذي يتميّز بتعدد ألوانه.

وهذا يعني أن آلية الانزياح مثّلت أسلوب البناء وأداته، في حين وفّرت مفردات الطبيعة (الأحجار الكريمة والأقمشة والمعادن الثمينة والنادرة) الألوان، أي إن الألوان هي من نمط الألوان المستعارة.

وهذه صورة لونية أخرى تضافر على تشكيلها الانزياح، واشتغال الحواس الأخرى فضلاً عن حاسة البصر، بتقنية تراسل الحواس، كما استغلت المشاعر المتأججة مع هذه العناصر المتضافرة، فكانت هذه الصورة المؤثرة[1]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 88.

انتصَّتُهُ..
فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النَورِ...
وملمَسُهُ ديباج ُالعشبِ...
وكوثرُهُ اوركسترا المسكِ
وإيقاع ُالإحساسْ
يستأنِسُ بالسندسِ مُنتشياً
ويبرٌّ بنشوتِهِ
كيْ يسترسِلَ
في الإيناسْ
هُوَذا...
طاووسُ الفتنةِ
أو طفلُ الرغبةِ

أول ما يبدو في آلية تشكيل الصورة اللونية لدى الشاعرة، غياب الألوان الأساسية، مع وضوح حضور الألوان المستعارة وموحيات اللون، والإيحاءات اللونية، ممزوجة بالإيحاءات النفسية، مفرغة في أساليب تعبيرية قوامها الانزياح. ففي قولها: (قامته ريحان النور) امتزاج الألوان واختلاط مصادرها ومدركاتها، فقول الشاعرة (انتصته) يستدعي سماع صوت، لكن نتيجة التنصت ظهرت في (قامته ريحان النور)، وهي صورة شميّة بصرية لا علاقة لها، في الواقع، بالسمع. ومثل ذلك قول الشاعرة (وملمسه ديباج العشب) الذي يمتزج فيه الانزياح بتراسل الحواس، فالتعبير مجازي واضح ينطوي على صورة تراسل حواس هي (وملمسه ديباج العشب) فاللمس في الصورة انصب على لون هو لون العشب الذي وصف مجازاً بأنه (ديباج). وهنا اختلطت مدركات حاستي اللمس والبصر.

وجاءت بعد ذلك صورة كوثر الحبيب، موصوفاً مرة بأنه (اوركسترا المسك) وأخرى بأنه (إيقاع الألحان)، وفي اوركسترا المسك تراسل حواس، فالاوركسترا صوت والمسك مصدر رائحة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 88-89.

طيبة، وهذا اختلاط بين حاستي السمع والشم. وفي إيقاع الإحساس اختلاط المدرك السمعي (الإيقاع) بالمدرك اللمسي. وإذا كان هذا التشريح ضرورياً لرسم الفكرة، فإن الحبكة التي صورت تجربة الشاعرة، في الأصل، عصيّة على التفكيك، فاجتماع هذه العناصر والوسائل هو الذي صنع الإبداع في هذه الصورة اللونية، وهي نفسها التي صنعت الصورة الملوّنة في هذا المشهد[1]:

هُوَ ذا...
كسجايا الدِّفءِ وثيرٌ...
يأخذُني من ذاكرتي...
يغمُرُني بِدَفىءِ زَبَرْجَدِهِ
ويُدثرُني بأثيرِ الماسْ
يوقِدُ أقراطَ الليلِ بمشكاةِ الفضَّةِ
إذ يسكُبُ قطراتِ الغيمِ بأقداحِ
الرَّمَقِ
يقطفُ فاكهةَ اللَّذةِ...
والأرياقَ الطازجَةَ البِكْرَ

فموحيات الألوان التي تعد ألوانها من الألوان المستعارة تتعدد لتشكل طيفاً استعانت به الشاعرة على التصوير. وهذه الموحيات (الزبرجد) و (الماس) و (الأقراط) و (الفضة) و (الغيم) و (الأقداح) و (الفاكهة) إيحاؤها اللوني شديد الإدهاش وشديد التأثير، بفعل ما أصابها من انزياحات، فصارت (دفىء زبرجده) و (أثير الماس) و (يوقد أقراط الليل) و (مشكاة الفضة) و(يسكب قطرات الغيم) و (أقداح الرمق) و (فاكهة اللذة) و (الأرياق الطازجة البكر) و (سجايا الدمع). والتوتر النفسي يضيء هذه الصورة اللونية ويكسبها قدرة إثارة.

(1) خلف أسوار القيامة، ص 89.

يمكن القول، بعد هذه الرحلة الطويلة، بين الألوان والصور، في عالم لينا الشعري: إن قصيدتها" قصيدة صورة "[1]، تبلغ ذروة الجمال والإبداع، حين تتوشح بالألوان فتكون صورة لونية.

2-تراسل الحواس وتجليات اللون فيه

معظم الصور الشعرية مستمدة من الحواس، أو ما ترسمه الحواس، مما تلتقطه من الطبيعة، ومن بديع الصور وطريفها وأكثرها استثارة وإمتاعاً للذائقة الفنية، وربما استدعاء للدهشة، ما ترسمه حاسة نيابة عن حاسة أخرى، أو بوساطة تبادل الحواس المدركات، فيتحول البصري إلى سمعي، والسمعي إلى بصري، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة[2]، فتتخلق بذلك جماليات غير مألوفة. وبسبب ما يمتلكه التراسل من قدرة على التصوير والإثارة والإمتاع، يعمد الشاعر إلى اتخاذه وسيلة إلى بناء صوره، موظفاً مدركات إحدى حواسه مكان حاسة أخرى، فهو يبث في مشموماته أنغاماً تصدح بها، ويقبض على ما يسمعه بما يعن له من ألوان، ويبث فيما يشمّه دفقة من قوس قزح ألوانه، ويرقص ما يشمّه على ألحانه وأنغامه، وتصطبغ المشاهد التي يراها بأشذاء العطور[3].

ويقوم خيال الشاعر بمهمة صهر كل ما يختلج في ذاكرته من هذه الرؤى المختلطة الأنغام والأشذاء والألوان، ليقدم تجربته بهذا الثوب النادر التلوين.

وهذا النمط من التشكيل الصوري الغريب التلوين، لا يتم إلا عبر عمليات انزياح دقيقة وبالغة الإتقان، قوامها لغة موحية مطواعة قادرة على هذا التصوير الدقيق، مهيأة لنقل آثار التجربة من نفس إلى نفس.

---

(1) اشتد اهتمام النقاد بصلة الصورة الشعرية بالرسم، حتى صار الحديث عن (القصيدة الصورة)، متداولاً. هذا في إطار النظرة الكلية للفنون التي يجليها قول بيكاسو: ".. الفنون جميعها واحدة، إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة، وهذا هو ما عبرت عنه غيرترود شتاين بقولها: " إنني أكتب بعيني لا بأذني وبفمي.. في الواقع إني بوصفي كاتبة أكتب بعيني"، فرانكلين،ر. روجرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، بغداد، دار المأمون، 1990م، ص 45.

(2) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1978م، ص 418.

(3) انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، بيروت، دار المعارف،1984م، ص 333.

وحين تتراسل الحواس وتتداخل وتتناغم على هذا النحو، تتجرد المحسوسات عن حسيّتها، وتنزع عنها ماديتها، وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس موحدة، إذ إن تراسل الحواس أو تداخلها يعني التعبير عن وحدة النفس الإنسانية التي تتجلى عبر تداخل المدركات وتبادلها الأدوار عبر المخيّلة التي تصهر المتعدد، في الأعمال الفنية، وتحيله إلى الواحد[1].

والتأمل في تزامن الحواس وتوافقها وتناغمها يشي بأنها ذوات صلة وُثقى بمغزى الرمز المتعلق بسعي الفنان للإحساس بفكرة أن معنى العالم الحقيقي يختبىء خلف مظاهر الوجود، وما يُوحيه ظاهرها من أفكار جامدة. ومن ثم فإن هذا الفنان يظل في سعي دائب لإدراك المعنى الحقيقي للعالم وسر اختبائه، وإن كان هذا سعياً إلى ما وراء الحقيقة في مضمار التواصل بين المظاهر المادية والمظاهر الروحية للعالم، وليس معنى ذلك في المحصلة إلا توكيداً لمفهوم أن المتعدد يفضي في النتيجة إلى الواحد. وينبني على ذلك أنه على الرغم من امتلاك كل من الحركة واللون والصوت والنظر والشكل معناه الخاص به، إلا أن هذا المعنى يتضافر معه، بفعل ارتباطهما بأصل واحد، معنى آخر، للوصول إلى صورة كلية واحدة للوجود[2].

وينهض التراسل بمهمة تتضافر فيها لغة الفنان وحالته الشعورية المواتية لتصوير اختلاط تراسل الحواس وتزامن المدركات، بوسائل الاستعارة والتشخيص والتجسيد والتجريد. وفي المقابل، توحي صورة التراسل الدقيقة في تشكيلها بالمشاعر النفسية التي ولدت في ظلالها تلك الصورة.

إن عماد البناء في الأدب واللغة، بألفاظها وصيغها وأساليبها ووسائل التصوير والإبداع فيها، ولا سيما المجاز الذي يجد التراسل في رحابه الأجواء المثلى للولادة والوجود، فتبادل الحواس ومدركاتها لا يمكن أن يتم إلاّ من خلال صيغ مجازية، لأن اللغة بدلالاتها الوضعية تضيق بالإيفاء بالمعاني التي يقصدها التراسل. والضرب المؤهل من المجاز لاستيعاب التراسل يتمثل بالاستعارة

(1) انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1983م، ص 200، 201.
(2) انظر: عزمي الصالحي، دراسة لديوان (وبعد) للشاعر زياد صلاح، مجلة جرش الثقافية.

التي لا ينبغي لنا أن نقف عند حدود تطبيقاتها الشكلية، بل تتحرى تجلياتها في السياق أو في النظم لندرك سر الجمال فيها، بحسب ما يراه الجرجاني فيها "إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف عند حقيقته"[1]. فبوساطة الاستعارة يمكن تفجر طاقات اللغة الكامنة وتمكينها من نقل كل من دلالات اختلاط المشاعر النفسية وإغراب الأخيلة والرؤى الفكرية.

وتراسل الحواس، هذا الذي ينزاح فيه الأداء عن سويّة التعبير المعهود، تحفل به جمل الشاعرة لينا، فيمنح صورها سحراً، ويتكفل بنقل ما يختلط في مخيلتها من صور، وما يشتجر فيها من أحاسيس.

والشواهد على حفول شعر لينا بتراسل الحواس، وتبادل المدركات، كثير، يشير إلى ولعها بهذا الضرب من التشكيل الصوري، وإلى اضطرارها إلى اعتماده، بسبب تزامن المدركات وتبادل الحواس وظائفها، جرّاء محاولة نقل ما في المخيلة من تشكيلات وأصداء أحاسيس، من ذلك ما في هذا المشهد من صنيع تراسل الحواس[2]:

لكَ في قوارير الدّموعِ مِظَلّةٌ
وقطوفُ أهدابٍ رعتْكَ وزورَقُ
لكَ كوثرُ الرَّمَقِ المُبلَّلِ بالصّهيلِ
وسوسنُ الأيْكِ البَهِيِّ بروحِها... والليلكُ
لكَ شالُها المغزولُ من عشبِ النّجومِ
وقهوةُ العشاقِ يسكُبُها المساءْ
لكَ كلُّ ما تهبُّ السماءْ
لكَ كلُّ ما تهبُ النِّساءْ

وأوضح ما يتجلى فيه تراسل الحواس في هذه التشكيلات الصورية أن الرمق وهو بقية الروح التي تدرك ولا ترى منحته الشاعرة إلى الآخر مبتلاً، والبلل يلمس بحاسة اللمس، غير أنه

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 81.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 21.

مبتلٌّ بالصهيل أي صوت الحصان، وهو يسمع، ولا يلمس، كما منحته أيضاً سوسن الأيك. والسوسن نبتة زهرتها جذابة، وهي متعددة الألوان فمنها الأبيض والأزرق والأصفر والأحمر. والسوسن هذا، في الصورة التراسليّة، تابع للأيك وهو الشجر الكثيف الملتف ما يُوحي بشدة الخضرة، وهنا تختلط ألوان السوسن كما تختلط مدركات الحواس، بخضرة الأيك البهي المزروع بحقول روح الشاعرة مضافاً إليه ورد الليلك. ثم تمنحه الشاعرة شالها الذي يلمس باليد ويرى بالعين. غير أن هذا الشال مغزول من عشب النجوم والعشب أخضر والنجوم مضيئة النور. ومن ثم فإن الصورة لا تدرك إلا بإعمال الخيال الذي عليه أن يتخيل أن في النجوم حقولاً خضراء معشبة.

وفي قصيدة (نخبك باريس) مشهد صوره مرسومة، على طريق تراسل الحواس، بشتى الألوان المستعارة والموحية، والمشهد يصور لقاء الحبيبين في جو باريسي رقيق الهواء[1]:

قصرٌ من نهرٍ وشتاءْ...
والشمسيَّةُ خيمتُها الزرقاءْ
وهواءْ...
مثل البحرِ حريريٌّ
والماءُ طريٌّ...
كالماكياجِ النّاعمِ...
فيروزيُّ الأصداءْ

فتبادل الحواس مدركاتها واضح في (الماء طري)، فالماء صافٍ والصفاء من مدركات حاسة البصر، والطراوة التي وصف بها من مدركات اللمس. ومثله الماكياج الناعم، فالماكياج يدرك بالنظر، وقد وصف بالنعومة وهي من مدركات حاسة اللمس. والأمر أكثر وضوحاً جاء في (فيروزي الأصداء)، فالفيروز الأزرق من اختصاص البصر. وقد وصفت به الأصداء، على طريقة إضافة الصفة إلى الموصوف، والأصداء هذه من مدركات حاسة السمع، وقد أسهم اللون في

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 46.

تجسيد هذا التراسل، على نحو ما يلمح في الماكياج، وهو من الدوال المتعددة الألوان، وما يلمح أيضاً في الفيروز،وهو من الدوال اللونية، فضلاً عن اللون الأساسي الظاهر في الخيمة الزرقاء وفي لون البحر والنهر.

وفي المشهد الآتي من قصيدة (ساعة عمر) صورة من صور تراسل الحواس مرسومة بعناية، اختتمت بها الشاعرة مجموعة صور رسمت بها المشهد[1]:

يترجَّلُ عن فرسِ الأحلامِ
ويُمسِكُ بينَ يديْهِ ظِلالُ جُموحي
يصحَبُني نحوَ مجرّاتِ اللؤْلؤِ...
يُغويني بالبحرِ
وينثرُ في فوضى الشطآنِ زمرُّدَهُ
فيذوّبُ في برحاءِ المُهجَةِ رائحَةَ
الأزرقْ

ومع هذا التراسل لعب اللون دوراً مهماً في تلوين الصورة، وقد تضافرت مجرات اللؤلؤ مع الزمرد مع زرقة البحر في هذا التلوين. فصورة التراسل تشكّلت من خلال تبادل حواس اللمس والشم والبصر مدركاتها؛ فهو يذيب في شدة حزن قلبها رائحة البحر الأزرق؛ فالرائحة لا تذوب، فالإذابة من عمل اليدين وهي مهمة لمسيّة، والأزرق من مدركات البصر، وليس له رائحة تذوّب، وهذه القصيدة مفعمة بصور التراسل، كالصورة الآتية:

يُشعلُ حولَ رمادِ القلبِ شظايا الماءِ
ويُغمِضُ شفتيْهِ على جُزُرِ الفيروزِ
فيسترِقُ السَّمْعَ إلى... قَزَحِ
الأمواجْ

وما أجمل ما تمنحه جزر الفيروز وقزح الأمواج من دلالة لونية. وتختلط المدركات في هذا المشهد، نتيجة تبادل الحواس وظائفها، فالإغماض الذي هو من مهام البصر لا يصح على

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 85-86.

الشفتين، ولا يمكن أن يتم إغماض الشفتين على جزر الفيروز. ثم لا يمكن أن استراق السمع على قزح لوني ضوئي، فكيف إذا كان هذا القزح منسوباً إلى الماء لا إلى الضوء. ومثل صورة تراسل الحواس هذه ما جاء بعدها:

يتيمَّمُ بالبلَّوْرِ العاجيِّ...
ويستنشِقُ سحْرَ المُخْمَلِ
إذ يتضوَّعُ منْ محرابِ...
العاجْ

وتشكلت صورة التراسل في هذه الأبيات من التيمم، وهو فعالية لمسية، بالبلور وهو من رؤية البصر ثم من الاستنشاق، وهو من مدركات حاسة الشم، الذي وقع على سحر المخمل وهو من اختصاص البصر في اللون ومن اختصاص اللمس في ملمسه الناعم. وسحر المخمل هذا المدرك البصري اللمسي انتشر في محراب العاج.

وتتوالى صور التراسل في هذه القصيدة (ساعة عمر) لنجد منها هذه الصورة[1]:

هُوَ ذا..
يتحسَّسُ لغةَ الأنثى
ويجسُّ أوارَ الذوبانِ
وحشرَجَةَ البرقِ بذائقةِ اللمْسْ
ويُلملِمُ أنداءَ الصَّوتِ المُتعَرِّقِ
في جُبِّ الهمْسْ

تبادل المدركات، في هذا المقطع، رسم لنا هذه الصورة الغريبة، فلغة الأنثى من مدركات الصوت، وقد وقع عليها التحسس، وهو فعالية لمسية. أما أوار الذوبان فهو صورة وهمية وليدة هذا الانزياح الحاد ومن ثم فمن المستحيل أن يتم الإحساس به، وكذلك حشرجة البرق، إذ إن الحشرجة

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 87. ولا تخلو صورة التراسل هذه من ايحاءات لونية تأتي من قبل (أورا الذوبان) و (وحشرجة البرق).

من مدركات السمع إلا أنها أضيفت إلى البرق، وهو من مدركات البصر، أما الأنداء فهي من مدركات اللمس، وقد أضيفت إلى الصوت المتعرق في بئر الهمس.

وتتوالى في القصيدة نفسها صور من تراسل الحواس، تعبر عن حالة النشوة التي تصهر المدركات الحسية بفعل اختلاط الحواس نفسها. وهذا ما تعبّر عنه الحبيبة التي يراقصها الحبيب بجناحي نهر، فهي دنياه وحوريته الأولى[1]:

ويُراقصُني بجناحَيْ نهرٍ
الدنيا حوريَّتُهُ الأولى
وهواهُ ...وأنثاهْ
ويَرِقُّ إليَّ
فينسابُ كغدرانِ الياقوتِ الصّوفيِّ
فُراتاً مُحترِفاً...
مجراهْ
يسري بين ضفافِ...
سرابي ويقيني

وفي هذا التراسل استحال البشر المنظور، لفرط رقته، إلى فرات متلون بألوان غدران الياقوت المتعدد الألوان، بنبع من ضفاف سراب الحبيبة الشاعرة (أي من ضلالها) ثم من ضفاف إيمانها. ومن ثم فهو يبدو لها بهذه الصور التي تتضافر الحواس مجتمعة على رسمها[2]:

فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ
وملمَسُهُ ديباجُ العشبِ
وكوثرُهُ أوركسترا المسكِ...
وإيقاعُ الإحساسْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 87-88.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 88.

ويزيد صور التراسل إمتاعاً ما يضفيه اللون على التراسل من جمال فخضرة العشب المنسوبة إلى الديباج وما فيه من نعومة ورقة وخضرة أيضاً لوّنت صورة التراسل بهذا اللون الذي يناسب قامة الحب.

ومن ثم فهو يبدو، في صورة التراسل هذه، في قامة شذية لها رائحة النور، وملمسه فيها ملمس ديباج العشب، وماؤه موسيقى ذات رائحة مسكية، بل له موسيقى كإيقاع الإحساس. ولا يمكن أن يقف المتأمل على الصورة المطلوب رسمها إلا إذا ألغى تخصص الحواس ووحد بين مدركاتها. وعلى هذا النحو نجده يستأنس بالقماش السندسي مأخوذاً بنشوته مسترسلاً في أنسه:

يستأنِسُ بالسُّندسِ مُنتشِياً
ويبرُّ بنشوتِهِ... كي يسترسلَ
في الإيناسْ

ويشترك اللون في رسم صور التراسل هذه من خلال دواله الصريحة أو المستعارة كالريحان والسندس والديباج والعشب.

وصورة الحبيب في ظل هذه النشوة الطاغية لا يمكن تصويرها إلا عبر الحواس المختلطة الوظيفة، فهو وثير مثل سجايا الدفء، وهو خفي يتسلل ليختطف الحبيبة من ذاكرتها فيغمرها بدفيء زبرجده ويدثرها بأثير ماسه:

هُوَ ذا..
كسجايا الدَّفءِ وثيرٌ...
يأخُذُني من ذاكرتي...
يغمُرُني بِدَفيءِ زَبَرْجَدِهِ
ويُدثرُني بأثيرِ الماسْ

ولا يمكن تصوّر ماذا يعني وصف سجايا الحبيب إلا بإلغاء وظائف الحواس وتعويمها على هذا النحو:

يُوقدُ أقراطَ الليلِ بمشكاةِ الفضَّةِ

إذ يسكُبُ قطراتِ الغيمِ بأقداحِ
الرَّمَقِ

ومن تراسل الحواس أيضاً ما ترسمه هذه الصورة من القصيدة نفسها[1]:

نستلهِمُ منْ زخرَفةِ الأنْس
أريجَ اللازَوَرْدِ
ونفترِشُ الأنجُمَ حتّى نتمرّغَ كالشمعِ
بأسحارِ الألَقِ
يفرِشُ مأدَبتي بِرضابِ السَّوسَنِ
والعطرِ

فلم تقف براعة الشاعرة عند الصور الغريبة التشكيل خارج إطار التراسل، بل عمدت إلى التراسل لتزيد غرابة الصور غرابة، فتجعل اللازورد أريجاً يتضوّع. والأريج من مدركات حاسة الشم، واللازورد من مدركات حاسة البصر. وقد أضفى وجوده في صورة التراسل هذه سحراً مستمداً من زرقته ومن لونه البنفسجي أيضاً[2].

ولا شك في أن اختلاط المدركات، جرّاء تبادل الحواس وظائفها، حين تأتي هذه الألوان منزاحة غالباً، وإن كانت في الأصل من المدركات البصرية، يزيد الصورة إدهاشاً وغرابة. خاصة حين تستمد هذه الألوان من الدوال الملونة بطبيعتها، ومن موجودات الطبيعة الموحية باللون.

وعلى الرغم من ندرة صورة التراسل في الموروث الشعري العربي، ربما بسبب حرص الشعراء القدامى على التزام سنن الأداء في الأساليب المتواضع عليها، ثم على الرغم من قلة ظهوره في الشعر الحديث، إلاّ لدى الشعراء الذين أولعوا بحدة بالانزياحات ومالوا إلى التغريب مجارة للتحديث، كما يتوهمون، على الرغم من ذلك يظهر ميل الشاعرة لينا إلى صور التراسل، تعبّر بها

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 90.
(2) يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر ، ص 64-89.

عن اختلاط الصور وشدة انزياحها في مخيلتها، كما تعبّر عن وحدة أحاسيسها تجاه ظواهر الطبيعة وموجوداتها.

وفضلاً عن ذلك تُشكل صور تراسل الحواس، لدى لينا، في الألوان مجالاً لعرض الألوان واختلاطها، وينبغي ألا ننسى أن لينا شاعرة صورة، وأن للون مكانه في رسم هذه الصورة.

وفي مشاهد قصيدة (البياض) المرسومة بالصور، تبرز صور تراسل الحواس أيضاً لتسهم في رسم مشاهدها، ومن ذلك[1]:

هنالكَ وحدي...
أسامرُ عُقمَ المرايا
وكُلَّ ضجيجِ السُّكونِ
وضوضاءَ صمتي...
ويملأُني كلُّ هذا الفراغِ الأصمِّ...
بفوضى الوجومِ
فكيفَ أرتِّبُ في عتمَةِ الوقتِ...
صوتي؟
....
لهذي المدينةِ طعمُ العواصفِ... والذكرَياتِ!
فكيفَ أعيدُ شهِيَّتَها لارتداءِ حُزيرانَ...
عندَ الصَّباحِ؟!
وأكنُسُ بالشَّمسِ صَلصالَها المتراكِمَ... كالوحلش
حتى يذوبَ... ويقضي؟
وكيفَ إذا ما تعثَّرْتُ بالعطرِ؟
وانهمرَ الطيفُ مُسترسِلاً بالصّدى...
يستثيرُ حناني وحقدي!
أُلملِمُ ما يتناثرُ من كبوَتي؟
غيرَ أنَّ الهواءَ وَإن تنفسَ حولي... اختنقتُ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص61-63،62.

وإنْ بللَ النَّهرُ ظلي... احترَقتُ!
ومرّغَ بينَ رمادِ الرَّذاذِ...
ملامِحَ جلدي

هذه المشاهد مرسومة بصور من الثنائية الضدية، وصور من التشخيص، وصور من الانزياحات الشديدة التغريب، وقد تخللها صور التراسل لتزيد من حظ الصورة ودورها في رسم هذه المشاهد، على نحو ما يظهر في هذه الصور. (فكيف أرتب في عتمة الوقت صوتي) فهنا يختلط المدرك البصري بالمدرك السمعي، إذ أضيفت العتمة، وهي من وظائف البصر، إلى الصوت الذي هو من وظائف السمع، فكانت هذه الصورة الغريبة المبنية على الانزياح الظاهر في أرتب صوتي في عتمة الوقت، هذا فضلاً عما أوحته العتمة من ظلمة روحية تشير إلى الاضطراب والقلق. وقد مهدت الشاعرة لهذه الصورة من التراسل بعثورها بالعطر، وهو تراسل يختلط فيه عمل حاسة الشم بنوع من الإحساس اللمسي المرتبط بالتعثر.

وهذه صورة مرسومة بتراسل الحواس:

لهذي المدينةِ طعمُ العواصِفِ... والذكرياتِ!
فكيفَ أعيدُ شهِيَّتَها لارتداءِ حزيرانَ...
عندَ الصَّباحِ؟!
وأكنُسُ بالشَّمسِ صَلصالَها المُتراكِمَ... كالوحلِ
حتى يذوبَ... ويقضي؟

فالمدينة شيء منظور، غير أن الشاعرة جعلت من طعم العواصف، والطعم من مدركات حاسة الذوق، والعواصف شيء منظور محسوس، فقد طوّعت حواس ثلاثاً مختلفة في اختصاصاتها لتشترك في رسم صورة التراسل هذه. ثم يمكن أن يقال مثل ذلك في إعادة الشهيّة للمدينة، والشهيّة أقرب ما تكون إلى حاسة الذوق، وقد نسبت للمدينة. ويقال مثل ذلك أيضاً في "وانهمر الطيف مسترسلاً بالصدى"، فالطيف من مدركات البصر، وحين ينهمر يحتاج إلى شيء من وظائف اللمس. أما استرساله بالصدى فمن وظائف السمع. واختلاط الطيف بالصدى على هيئة الانهمار

تشكيل لصورة لونية مختلطة بصوت (الصدى) الذي يشكل بدوره موسيقى مصاحبة للانهمار الملوّن.

وفي المشهد الباريسي من قصيدة (نخبك باريس) تختلط وظائف الحواس لترسم صوراً يتلاحم فيها اللون بالصوت بالطعم بالعطور، فتثير الدهشة متلاحمة بالمتعة والإعجاب بغرابة تكوين المشهد[1]:

قمرُ الفانيلا...
في قالبِ شوكولا..
ليلٌ باريسيُّ النَّكهَةِ...
من صنعِ فرنسا...
ولذيذُ الأنسامْ
منْ يتذوَّقْ باريسَ... مساءً
يَغْتَلِ الأحلامْ!
يستثنِ العالَمَ من دُنياهُ...
ويَدْخُلْها...
بسلامْ
باريسُ...
وغليونُ الجازِ... يُراقصُها
في قاربِ ماءٍ طوَّقَهُ الرَّملُ سياجاً
وتدلّى منْ أسقفِهِ الفَرْقَدْ
يتنشّقُ فجراً بُرْجوازيّاً...
تجذِبُهُ رائحَةُ الصُّبحِ...
وقد رسمَتْ نرجيلَةَ تَنّورٍ
في الأفْقِ...
تُزركِشُ أزياءَ المشهَدْ
يا كُلَّ تفاصيلِ الرّوحِ تعالَيْ...
نشربُ نخبَ فرنسا...

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 56-58.

مَنْ لمْ يَسْكَرْ فيها...

ما هامَ...

ولا....

هذا القوس قزح المرسوم بشتى أنواع الصور والتشكيلات المجازية، تأخذ من خلاله صور تراسل الحواس دورها المتميّز في رسم مشهد باريس الساحر الذي يتحلى فيه (قمر الفانيلا) على هيئة (قالب شوكولا) في (الليل الباريسي النكهة) الذي تختلط فيه الأضواء والألوان بالطعوم لتشكل (النكهة الباريسية). فلباريس (طعمها المسائي) الذي يمكن المرء من اغتيال الأحلام لا تحقيقها فحسب. من ذلك أن يشهد هذا المرء باريس يراقصها غليون الجاز، وفي هذا تعبير تختلط الأجواء التي يغطى أنوارها الدخان بأنغام موسيقى الجاز، فيتلاحم المنظور بالمسموع في صورة تشخيصية ساهم اختلاط الحواس بتشكيلها، حيث يراقص غليون الجاز باريس كل ذلك في جانب من البحر وفي وسط قارب يتدلى من أسقفه الفرقد لكي يتنفس فجراً برجوازياً، يصنعه مصوغاً من الضوء ومظاهر الترف المنظورة التي يشخص فيها التنور على هيئة النارجيلة في أفق باريس، إنه مشهد مصنوع من أزياء مزركشة. لقد تضافرت الدوال اللونية (القمر والفجر والمساء والفرقد والتنور..) مع الإشارات الذوقية (الشوكولا والنكهة واللذة والغليون والاستنشاق والنرجيلة) والإشارات البصرية (الليل والقمر والمساء والفرقد والزركشة والأزياء والتنور) مختلطة بفعل تراسل الحواس، لترسم هذا المشهد.

ولم يكن من اليسير للحواس أن تلعب هذه اللعبة الفنية المعقدة، فتتبادل الوظائف أو تلغي تخصصاتها أو تُوقد آليات عملها، لولا اللغة الشاعرة وما تتيحه للشاعر المبدع من سبل وطرائق تعبيرية، من خلال ما تستحدثه مفرداتها وصياغاتُها على علاقات مبتكرة خاصة تمكّن من التعبير عن الأخيلة الغريبة التي تعن للشاعر، والتي تعبّر عن حالته الشعورية في وقت معاً.

3- الثنائية الضدية واللون في شعر لينا

من البنى المتحركة أو من آليات البناء الداخلي البينة الظهور، في قصائد الشاعرة لينا، ما يسمى (الثنائية الضدية). وتحفل قصائد الشاعرة بوفرة من الثنائيات الضدية، فتزيد صورها وسائر جملها الشعرية، طرافة وعمق دلالة وظلال ألوان.

والثنائية الضدية تقنية قديمة عُني بها الأجداد، في عصورهم الأدبية، إبداعاً وتنظيراً، فاعتمدوها في نتاجهم الأدبي، وبحثوا فيها وفي أنواعها وآليات تشكيلها، في مصنفاتهم البلاغية والنقدية، تحت مصطلحات (الطباق) و (المقابلة)، و(التضاد)[1] أيضاً. وتعني هذه المصطلحات الجمع بين المتضادين، أي المعنيين المتقابلين في الجملة[2]. وتُعد هذه المجموعة، لدى البلاغيين العرب ضرباً من ضروب البديع المعنوي، التي يحصل بها تحسين الكلام[3].

وفي النقد الحديث شاع مصطلح (الثنائية الضدية)، لتحل محل المصطلحات الثلاثة (الطباق والمقابلة والتضاد). وهو مصطلح تسلل إلى الأدبيات النقدية العربية من النقد الغربي الحديث، ضمن ما تسلل من مصطلحات تخص (الثنائيات).

والثنائيات، وبخاصة التضاد، ذات جذر فلسفي شغل المعنيين بالفلسفة وتابعهم النقاد. ويعود الاهتمام به إلى فكرة أن (التضاد) سمة الوجود، فهو أساس التقابل في اللغة. وهذا ما يؤكده عبد الرحمن بدوي حين يقول: "والوجود في مشاقة مع ذاته... التناقض جوهره، والتغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحققه... والتغيير معناه المغايرة أي أن يصير الشيء إلى ذاته، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود... وإذا كان التغيير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر

---

(1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، مجلد 1، الجزء2،المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1993م، ص188.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص188.

(3) جلال الدين القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، 1982م، ص 161-162.

الوجود كذلك..."[1]، ومهما يكن من أمر فإن الثنائيات الضدية في أشكالها الإبداعية ظهرت في النماذج القديمة من أدبنا العربي قبل اتصال العرب بالفكر الغربي وتأثرهم به. على أنه ليس ببعيد أن تكون شدة الولع بالثنائيات من بعض آثار التلاقح الأدبي.

ولئن كان البحث قد وقف، في ما مرّ من فصول، على شيء من الثنائية الضدية وقفات سريعة، فإنه يسعى في هذا المطلب إلى أن يقف عليها وقفة تأمل، وهي في إطارها الكلي، ليسبر مدى تغلغلها في قصائد الشاعرة، ليرى أثرها في رسم صور الشاعرة اللونية، وأسلوب توظيفها للون في التشكيل الصوري.

وفي البحث المفصل عن (الإشراق والعتمة) الذي استغرق شطراً كبيراً من الدراسة ما يمكن، إذا ما نظرنا إليه نظرة شاملة، أن يسلك ضرب منه، في جزأيه الخاصين بالإشراق والعتمة، في باب (الثنائية الضدية)، لما تشكله مظاهر الإشراق، إذا ما اقترنت مع مظاهر العتمة في سياق ما، من تناقض وتضاد. يمكن أن يُعدا ضرباً من الثنائية الضدية التي تقوم أساساً على مبدأ حضور الضوء وغيابه، والضوء أساس الألوان. وهذا ما سيلامسه البحث في الثنائية الضدية.

أما ما يخص اللون في الثنائيات الضدية، بكل أنماطها، لدى الشاعرة، فإنه يحمل كل الخصائص التي حملها في سائر قصائدها على مختلف موضوعاتها، وهذا أمر متوقع، فالثنائيات الضدية جزء من البنية المتحركة للقصيدة، ومن ثم فالغريب ألا تحمل (أي الثنائيات الضدية) الخصائص الفنية فيها. وعلى هذا الأساس تغيب المباشرة، في التعامل مع الألوان، والألوان الأساسية بخاصة، أو تكاد تغيب في العبارة الشعرية لدى الشاعرة إلا نادراً. والإشارة إلى الألوان تتم عبر التقنيات التي توحي بالألوان ولا تصرح بها. واستعارة الألوان من موجودات الطبيعة بخاصة

(1) عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي، ط2، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1955م، ص 24-26.

واضحة في صور الشاعرة، فضلاً عن كل وسائل تحقيق اللون التي اعتمدتها الشاعرة. وستتم الإشارة إلى هذه الخصائص في مواضعها من الدراسة.

وقد تتحقق الثنائية الضدية، في شعر لينا، على هيئة بسيطة، تتمثل في ورود كلمتين متضادتين بالمعنى، دون أن تتشكلا على هيئة صور. وهو ما يسميه البلاغيون طباقاً. ومن أمثلته ما نجده في أول مقطع من أول قصيدة في الديوان، إذ يجيء على هذا النحو[1]:

آخرُ رقمٍ صفرْ!
أوّلْ رقمٍ قبل التكوينِ...
هو الجذرْ!

فالطباق تحقق في ورود لفظ (آخر) يقابله لفظ (الأول).

ومن هذا النمط من الثنائية الضدية، ما جاء في قصيدة (حالة موت)، تقول الشاعرة[2]:

مشؤومٌ ضنكٌ...
تحدوهُ تعاسَتهُ نحوَ الشّرْقِ
فيستبسِلُ عند حدود جَهَنَّمِهِ...
لكنَّ اللعنَةَ والغفرانَ... سواءْ

فالطباق أو الثنائية الضدية (المفردة) يتأتى من قبل اللفظتين المتضادتين في المعنى: اللعنة والغفران الواردتين في قول الشاعرة:

لكنَّ اللعنَةَ والغفرانَ سواءْ

ومع التضاد المتضمن في (مشؤوم ضنك) و (المشرق)، يوحي التعبير بتضاد العتمة مع الإشراق والمشرق.

ومن هذه الثنائية الضدية (المفردة)، أي الطباق غير القائم على الصورة، ما جاء في قصيدة (ساعة عمر)[3]:

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 7.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 33.
(3) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 87-88.

ويَرِقُّ إليَّ...
فينسابُ كغدرانِ الياقوتِ الصّوفيِّ
فُراتا مُحترِقاً...
مجراهْ
يسري بينَ ضفافِ...
سرابي ويقيني
فهوَ... ملاكُ...
يساري ويميني

فالطباق ظاهر في المعاني المتناقضة في (سرابي) و(يقيني) ثم في (يساري) و(يميني)، غير أن هذا النمط من الثنائية الضدية قليل في شعر لينا الذي تتسيد الصور وصور الثنائية الضدية مشاهده. وصورة انسياب غدران الياقوت موحية بانسياب ألوان متموجة متعددة كتعدد ألوان الياقوت[1]، والسراب واليقين يتضمنان معنى الإشراق والعتمة المعنويين.

والنمط الآخر من الثنائية الضدية الذي يكاد يكون غائباً في شعر لينا هو ما يدعوه البلاغيون والنقاد القدامى ب (طباق السلب) وهو الطباق القائم على النفي. ومما جاء فيه، على ندرة ظاهره في شعر لينا قولها[2]:

الغيبُ...
شُعاعٌ يعبرُ نافذةَ الروحْ...
وقياماتٌ ...
تتلوى في بوقٍ شرْقيْ
والمشرقُ...
غيبٌ لا مرئي!

(1) عن ألوان الياقوت انظر: يحي بن ماسويه، كتاب الجواهر، ص 43.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 9.

فالمشرق مصدر يدل على الإشراق، لكنه مع ذلك غير مرئي، وهنا يحصل التضاد السلبي. وظهور الإشراق وعدم رؤيته يوحي بتضاد الإشراق والعتمة، فضلاً عما يوحيه تعبير شعاع يعبر نافذة الروح من توهج فالشعاع ضوء والضوء أصل الألوان وسبب ظهورها.

أما ما يجيء من الثنائية الضدية على هيئة تشكيل صوري، فيمثله ما تكتظ به هذه التشكيلات الصورية الذهنية القائمة على التناقض المشغول بغريب الانزياحات الحادة[1]:

تُحاِصرُني حُلكَةٌ من ْبياضِ الدّروبِ
فأنّى توجَّهتُ...
يُفضِ إلَيَّ البياضُ...
وأفضِ
وأقرب منّي إلَيَّ بعيدُ!
فهلْ يرحَبُ الكونُ بَعْدُ...لضيقي؟
...
أُسَجّي عظامي... بِمِعطفِ عُرْيي...
وقد وهنَ العظمُ منِّيَ ...
واشتعَلَ الخطوُ قفراً...
وضلَّ الطريقُ اتِّجاهي...
وقَصْدي!
...
لِيَ الممكنُ المستحيلُ!
وصِفرُ الحياةِ...
كأنِي أمشي...
...
لأجلِ التوقُّفِ عندي!
أنا مَنْ أضعتُ أنايَ!
وقد كنتُ أبحثُ عنّي!
فكيفَ توحَّدْتُ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 65–66، وهذه المقاطع من القصيدة الموسومة بـ (البياض).

لمّا اهتدَيْتُ

بضدّي؟!!!

فإذا كانت الثنائية الضدية واضحة في المعاني المتناقضة في (حلكة من بياض الدروب) و (أقرب مني إلي بعيد) و(يرحب الكون مني لضيقي) و(معطف عُريي) و(ضلّ الطريق اتجاهي وقصدي) و(الممكن المستحيل) و(أمشي لأجل التوقف) و(اهتديت بضدي)، فإن للتراكيب الانزياحية والتفنن في صياغة التراكيب والصور أثراً فاعلاً في إبراز التناقض تصويراً لأنواع التحديات والمعانيات التي تريد القصيدة إبرازها في تجربة الشاعرة الذاتية.

ومع صور التناقض التي اصطبغ بها هذا المشهد ظهرت صور من الألوان الأساسية، وهي نادرة الحضور، لميل الشاعرة إلى عدم المباشرة وإيثارها الصور المتشحة بالغموض، لونية أو غير لونية، ومن أمثلة هذه الصور والتشكيلات اللونية ما يوحيه تعبير (حلكة من بياض الدروب) فالبياض، وهو في مقدمة الألوان الأساسية ومن أكثرها ظهوراً في الموروث الشعري، جاء ليشكل مع (الحلكة)، وهي من تدرجات اللون الأسود ثنائية ضدية لونية. ويظهر التضاد بالإشراق والعتمة في صورة (واشتعل الخطو قفراً وضل الطريق اتجاهي وقصدي) فاجتماع الاشتعال والضلال شكل هذه الثنائية الضدية اللونية، مصوغة على هيئة صور.

وفي قصيدة (وما تركت سواها) ظلال من هذه الثنائية الضدية القائمة على التشكيل الصوري، وإن كان أخف إغراقاً في تصوير التناقض، وأقل شدة ميل إلى الانزياحات. ويبدو أن أجواء هذه القصيدة، المحمّلة بفيض من الغنائية، لم تدع المجال رحباً أمام التحليق الانزياحي، وأمام الإمعان في إبراز حدة التناقض، لذا جاءت صور التناقضات بادية الهدوء. تقول الشاعرة[1]:

ولأنها في كلِّ زاويةٍ هناكَ...
رأيْتَني... مُتجذّراً بمكاني

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 108-109.

لكنَّها رحلتْ!

وما تركتْ سواها!

فهْيَ حاضِرَةٌ وإنْ غابتْ...

كظلِّ الحلمِ في أجفاني...

وتروحُ عني وهْيَ واثقةٌ...

بأنَّ رحيلها... كوصالها سيّانِ

يا منْ قتلتِ القلبَ في الإثنينِ

إنَّ الموتَ في الحالينِ

قد أحياني!

ومن التشكيلات الصورية المبنية على الثنائية الضدية، هذا التشكيل من قصيدة البياض[1]:

أُلملِمُ ما يتناثرُ من كبْوَتي؟

غيرَ أنَّ الهواءَ وإن تنفسَ حولي... اختنقتُ!

وإنْ بللَ النَّهْرُ ظلي... احترَقتُ!

ومرَّغَ بينَ رمادِ الرَّذاذِ ...

ملامح جلدي

أمامي الوراءُ...

وقنديلِيَ المُستضاءُ بِسُدْفَتِهِ

وابتداءُ النِّهاياتِ...

حتى التقاء الذي سيُصيَّرُ قَبْلي

بما كانَ بعدي!

فالجمل الشعرية، في هذه التشكيلات الصورية، مبنية جميعاً على التضاد، فليس في هذا المشهد شطر يخلو منه.

وهذا بيِّن في (ألملم ما تناثر من كبوتي) و(تنفس حولي اختنقت) و(بلل النهر ظلي احترقت) و(رماد الرذاذ) و(أمامي الوراء) و(قنديلي المستضاء بسدفته) و(ابتداء النهايات) و(النقاء الذي سيصير قبلي بما كان بعدي).

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 63.

والإيحاء بالإشراق والعتمة، والظلال والتفتح، بيّن في هذه التشكيلات الصورية الظاهرة التضاد، على نحو ما نرى في (وإن بلّل النهر ظلي احترقت) و (قنديلي المستضاء بسدفته).

والشاعرة لينا مولعة بالتضاد، فهي تتكئ عليه في رسم صورها والتعبير عن رؤاها وأخيلتها، وهذا ما نجده في هذا المشهد[1]:

ما الفقرُ سوى شرفٍ زانٍ!
الفقرُ...
رغيفٌ وهمِيٌ...
ورَفاهٌ شَرِهٌ... للجوعِ
ولعبةُ بؤْسْ!

ولا عجب أن تتخذ الشاعرة من التضاد وسيلة من وسائل بناء قصيدتها، فالتضاد يعد نوعاً من الإيقاع، فهو أحد جوانب إيقاع البنية المتحركة للقصيدة، إلى جانب الإيقاعات الأخرى كالصراع، وإيقاع التناص، وإيقاع أزمنة الأفعال.

وثمة نمط أو (نوع) آخر من الثنائية الضدية، يشيع في شعر لينا، لم يبحثه البلاغيون والنقاد القدامى، وهذا النمط لا يتشكل من وجود لفظين متناقضين أو متقابلين في المعنى أو من صورتين متناقضتين في المعنى، وإنما يتشكل من قبل وجود تركيب إضافي، أو تركيب وصفي، أو تركيب إسنادي، يحمل تناقضاً بين طرفي التركيب. وهذا النمط الغريب من الثنائية الضدية الذي يشيع في الشعر الحديث أقرب ما يكون أحياناً إلى المفارقة اللغوية.

ومن أمثلة هذا النمط من التضاد ما نجده في هذا التركيب الوصفي[2]:

ولها كمنجاتُ الطفولةِ... ريْثما
تغدو عرائِسُها فراشاتٍ...
تفتشُ في غُبارِ الأمسِ عنْ... وهجٍ
ضريرْ!

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 73.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 23.

فالتضاد يستوحي من هذا التركيب الوصفي (وهج ضرير)، وهذا التضاد لم يألفه الشعر القديم. ومن ثم لم يلق عناية من دارس. ويلمح من هذا التركيب تضاد الإشراق بالعتمة، أو الضوء بالظلام.

ويستفاد التضاد من هذا التركيب الإضافي في قول الشاعرة من قصيدتها (حالة موت)[1]:

مشؤومٌ يتشفى بالشؤْمِ
فلا عُذْرَ لهُ إلاّهُ
ولا فرحَ سوى...
خِرَقٍ منْ أسمالِ هياكِلَ
ترتقُها...
مومِسُ ذاكِرَةً... عذراءْ!

فهذا التركيب الإضافي في (ترتقها مومس ذاكرة عذراء) يوحي بثنائية ضدية غريبة تترشح من لفظي (مومس وعذراء) وما بينهما من تضاد لغوي ومعنوي، يكاد يقترب من المفارقة اللغوية، فضلاً عما فيهما من عتمة معنوية وإشراق معنوي.

ومثل ذلك ما في قول الشاعرة من تركيب وصفي متناقض عقلاً في قولها[2]:

يتقوقعُ في عنقودِ هواءْ!
يشهَقهُ حانوتِيٌّ يرعى توليفَةَ موتاهُ
وقد نفقتْ في الدَّركِ العُلوِيَّ...
دوابُ الأحياءْ!

فالثنائية الضدية تكمن في التركيب الوصفي (الدرك العلوي) الذي يشي بمفارقة لغوية أيضاً، فوق ما فيها من تضاد معنوي بين الإشراق والعتمة.

وفي التشكيلات الصورية في هذا المشهد من قصيدة (حالة موت) ثنائيات ضدية[3]:

أيُّ عيونٍ تسكُنُها العتمَةُ تُبصرُ؟

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 31-32.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 33.
(3) خلف أسوار القيامة، ص 34.

كانَ لهُ عينانِ... ولكنْ...
عيْنا زرقاءِ يمامٍ....
عمياءْ!
ليسَ عليْهِ جُناحٌ...
إنَّ النَّكبةَ آسِنَةٌ...
والمسكين
تتشّفَ بالفَحْمِ...
لئلاَّ يتعفَّنَ بالماءْ!

فالثنائيات الضدية توحيها التراكيب الاسنادية (تسكنها العتمة تبصر) و(تتشّف بالفحم لئلا يتعفن بالماء)، في حين جاءت الثنائية الضدية من التركيب الوصفي في (عينا زرقاء يمام عمياء)، وبين العتمة والإبصار تضاد في الإشراق والإعتام.

وجاء التركيب الإسنادي (ينسجم الانقسام) موحياً بالثنائية الضدية في قول الشاعرة[1]:

حدائقُ عطشى...
وصحراءُ جرداءُ...
ملأى!
فأيُّهُما زَمَنٌ يشكُمُ الموتَ؟
أوْ فلَكٌ يغفِرُ الارتطامْ؟
مجرَّدُ أنْ تتشظى العناصرُ...
تنشطِرُ الأحجياتُ...
وينسجم الانقسامْ!!!

وفي المشهد نفسه نلاحظ الثنائيات الضدية في قول الشاعرة (وصحراء جرداء ملأى) و(أو فلك يغفر الارتطام).

وفي المشهد الآتي ثنائيات ضدية جاءت على هيئة تراكيب إضافية، كما في (ضجيج السكون) و (ضوضاء صمتي)[2]:

(1) خلف أسوار القيامة، ص 41.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 61.

هنالكَ وحدي...
أسامرُ عقمَ المرايا
وكلُّ ضجيجِ السُّكونِ
وضوضاءَ صمتي...

وفي هذه التشكيلات الصورية ما يوحي بشيء من التضاد بين العتمة والإشراق.

وبعض الصور والجمل الشعرية المبنية على التضاد تتسم بالغرابة والإبعاد والانزياح، على نحو ما نرى في المقطع المعنون (لا ريف) من مقاطع قصيدة (للتاريخ بقية)[1]:

كمْ يبقى منْ ساعتِهِ الرّمليَّة
بعدْ؟
باقةُ صلبٍ؟
أمْ
متحفُ وردْ؟
وإلى أينَ يؤدّي هذا الزحفُ الحجريُّ
إذ يمتدّ؟
كم يبقى من قطعةِ جغرافيا؟
لا يُغريها "إيتكيتُ" الإسمنتِ
ولا طغيانُ الضّدّ؟
ماذا بعدْ؟
أريافٌ طاعِنَةٌ في المجدِ

ومن الغرابة، في صور الثنائية الضدية، ما نجده، في المشهد الشعري الآتي، من ثنائية ضدية معنوية بين ما يوحيه من دلالات الإشراق والعتمة[2]:

ومجونُ فراغٍ... تسبحُ فيه عناصرُهُ
فيُسيِّرُها
كالبحرِ يشاطرُهُ المركبُ
قدرَ التجديفْ

(1) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 15.
(2) لينا أبو بكر، خلف أسوار القيامة، ص 17.

هي فوضى ساكنَةٌ
وسكوتٌ قسرِيٌّ!
يجترِحُ الصّمْتَ...
وهذا الصمتُ...
يُخيف!!!

ما مرّ من صور الثنائية الضدية بأنواعها المختلفة تغيب الألوان الأساسية إلا مرة واحدة أشرق فيها البياض، فظهرت طرائق الشاعرة في النظرة إلى اللون والتعامل معه. ويتمثل ذلك بميل الشاعرة الواضح إلى تحاشي الألوان الأساسية والبؤرية وإيثارها أساليب التعبير عن اللون بالإيحاء والإشارة واستحضار صور الإشراق.

الخاتمة

تكاد النتائج التي تمخضت عنها فصول الرسالة ومباحثها ومظانها، بعد الدراسة المدققة الممحصة، تؤكد صحة الفرضيات التي توقعتها الرسالة لدى قراءتها الأولى، والتي عملت على امتحان صحتها طوال البحث.

- لقد أكدت النتائج صحة افتراض أن لغة الشاعرة لينا تحمل سر الإبداع، وأنها هي التي نهضت بمهمة استحضار اللون بكل مستوياته ودلالاته في شعرها.
- يظهر قلة ميل الشاعرة إلى استخدام الألوان الأساسية في رسم صورها، وإيثارها تدرجات الألوان والألوان المستوحاة والمستعارة، مستغلة قدرة كثير من المفردات على إيحاء اللون، والتفاوت في درجات الإيحاء، لذا قسم البحث هذا النمط من الألفاظ على قسمين: قسم صريح بالدلالة وقسم موحٍ بالدلالة.
- أعان المعجم اللوني الأطروحة في تقصي دلالات الألوان، ثم في حصر المفردات الخاصة باللون، مهما كان نوعها: أساسية أو بؤرية أو مستعارة أو موحية أو ملونة بطبيعتها. ولقد مهد المعجم لعمل دراسة تحليلية وافية تمخضت عن أحكام وأراء في أهمية اللون في بناء قصيدة الشاعرة.
- وإذ تكون مفردات حقول العتمة والإشراق أكثر المفردات اللونية وجوداً في شعر الشاعرة، فقد احتلت فصول ومباحث هذا الموضوع الحيز الأكبر في الأطروحة، وحاول البحث أن يتحرى عن الإيحاءات النفسية للون ومدى تصويره للحالة النفسية للشاعرة، فضلاً عن مستوى تأثيره في الملتقي.

- إبداع الشاعرة في استغلال الألوان المستعارة من موجودات الطبيعة لتلون بها صورها، وفي مقدمة ما استغلته ألوان الورود، كالنرجس والبنفسج والليلك واللبلاب والورد. فحضور هذه الأنواع من الورود، في التشكيل الصوري، يثري المعنى فوق ما يوفره من إطلالة على اللون ودلالته. ولا يقل عن ذلك أهمية ما يوفره حضور مفردات النبات من معان ودلالات لونية. ومن هذه الألوان المستعارة ما استفادته الشاعرة من ألفاظ الأحجار الكريمة كالزبرجد والياقوت والزمرد والفيروز، فهذه توفر من الألوان ما تحتاجه الشاعرة لتشكيل صورتها اللونية، وإبراز المعنى الذي تريد التعبير عنه. ويقال الأمر نفسه فيما استفادته الشاعرة من ألوان المعادن الثمينة ومعانيها، كالذهب واللجين والفضة. ووفرت الأقمشة الثمينة والملابس للشاعرة فرصة الاستفادة من ألوانها فضلاً عن الإفادة منها في بناء جملتها الشعرية، إلى جانب وجود دوائر دلالية أخرى مر بها البحث كدائرة الأفلاك.
- وجد البحث في الدوال الملوّنة بطبيعتها قدرة على الإيحاء استثمرتها الشاعرة في تلوين صورها، كالدم والكحل والفحم. وأهم من ذلك الدوال ذوات الألوان المتعددة كالطاووس والفردوس والجنة.
- قيام غير قليل من قصائد لينا على الصورة الملونة، حتى أننا وجدنا ما يمكن تسميته (القصيدة الصورة) وقد تم التركيز على الإيحاءات النفسية والعاطفية في الصورة اللونية لدى لينا.
- تمكنت الشاعرة معتمدة على المجاز والقدرة على الانزياح، من إبداع صور تراسل كان للون في تشكيلها نصيب وافر.
- ولان الثنائية الضدية، في كثير من صور الشاعرة تقوم على تناقض الألوان، أو تناقض العتمة والإشراق، وهي موضوعة لونية، فقد جعلت البحث يهتم بهذه الوسيلة ويجلي دورها في رسم صور الشاعرة اللونية، والإسهام في صياغة المعنى المطلوب والجملة الشعرية المناسبة.

كانت هذه النتائج شواهد كافية على دور اللون في رسم الصورة اللونية في شعر الشاعرة وأهميته في بناء الصورة المؤثرة والموحية.

هذا وأحمد الله وأشكره على توفيقه حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1984م.
2. إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي العربي**، القاهرة، دار الفكر العربي، ط3، 1974م.
3. ـــــ: الشعر العربي المعاصر: **وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط(2)، بيروت، دار العودة، 1972م.
4. ـــــ: **التفسير النفسي للأدب**، بيروت، دار العودة، 1984.
5. أبو إصبع، صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979م.
6. اقدح، حسناء: الصورة الشعرية عند المعتمد بن عبّاد، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (28)، العدد (2)، 2012م.
7. أمين، بديعة: **في المعنى والرؤية–دراسات في الأدب والفن**، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1979م.
8. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد: **العقد الفريد**، صيدا–بيروت، المكتبة العصرية، ط2، ج3، 1999م.
9. ابن هذيل، علي بن عبد الرحمن: **حلية الفرسان وشعار الشجعان**، تحقيق محمد عبد الغني حسن، دار المعارف، القاهرة، 1951م.
10. مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ط (2)، 1960م.

11. أوفسيانيكوف، ميخائيل؛ وخرايشنكو، ميخائيل: **جماليات الصورة الفنية**، ترجمة رضا الطاهر،عدن، دار الهمذاني، 1984م.

12. بارت، رولان: **نقد وحقيقة**، ترجمة منذر عيّاشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1994م.

13. بخاتي، سمير: **علم النفس في حياتنا**، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط2، 1979م.

14. بدوي، عبد الرحمن: **الزمن الوجودي**، القاهرة، النهضة المصرية، ط2 1955م.

15. ـــــ: **في الشعر الأوروبي المعاصر**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980م.

16. البطل، علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980م.

17. أبو بكر، لينا: **ديوان المحارة الجريحة**، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2000م.

18. ـــــ: **ديوان خلف أسوار القيامة**، بيروت، دار الساقي، ط1، 2005م.

19. تليمة، عبد المنعم: **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، القاهرة، دار الثقافة، 1978م.

20. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد: **فقه اللغة وسر العربية**، بيروت، دار الكتب العلمية، 1970م.

21. الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ط2، ج3، 1978م.

22. الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، بيروت، دار المعرفة، ،1981م.

23. ـــــ: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، بيروت، دار المعرفة، 1994م.

24. جواد، فاتن عبد الجبار: **اللون لعبة سيميائية-بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري**، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2009م.

25. جويو، ج. م.: **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**،القاهرة، ترجمة سامي الدروبي، 1948م.

26. حسين نوفل، يوسف: **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**، القاهرة، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط1، 1985م.

27. ـــــ: **الصورة الشعرية والرمز اللوني**، مصر، دار المعارف، 1995م.

28. حمدان، أحمد عبد الله: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، **رسالة ماجستير**، نابلس- فلسطين، جامعة النجاح، 2008م.

29. حمودة، يحيى: **نظرية اللون**، القاهرة، دار المعارف، 1981م.

30. خليفة، عبد الكريم: الألوان في معجم العربية، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، العدد33، تموز-كانون أول، 1987م.

31. الخويسكي، زين: **معجم الألوان في اللغة والأدب والعلوم**، بيروت، مكتبة لبنان، ط1، 1992م.

32. داكو، بيير: **تفسير الأحلام: بحث في سيكولوجية الأعماق**، ترجمة وجيه أسعد، دمشق، وزارة الثقافة، 1985م.

33. دياب، محمد حافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، **مجلة فصول**، القاهرة، مجلد (5)، العدد (2)، يناير فبراير مارس 1985م.

34. أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، دار العلم للملايين، 1980م.

35. ربابعة، موسى: جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، **مجلة جرش للبحوث والدراسات**، المجلد 2، العدد2 حزيران 1998م.

36. رباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، إربد، منشورات جامعة اليرموك، 1980م.

37. ـــــ: **الصورة الفنية في النقد الشعري–دراسة في النظرية والتطبيق** ، إربد، مكتبة الكتاني، ط(2)، 1995م.

38. روجرز، فرانكلين ر.: **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر، بغداد، دار المأمون، ط1، 1990م.

39. ريتشاردز، أ.أ: **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، وزارة الثقافة، 1963م.

40. زغريت، خالد: جماليات تأثير اللون في شعر الأغربة الجاهليين، **رسالة ماجستير**، جامعة البعث، سوريا، 2005م.

41. الساير، محمد عويد: إسهامات اللون في تشكيل الصورة الشعرية عند أبي البقاء الزندي، **مجلة آفاق الثقافة والتراث**، جامعة الأنبار العراق، العدد (65)، ربيع الثاني 1430هـ/ مارس 2009م.

42. سيمون عساف، ساسين: **الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1982م.

43. السيوطي، جلال الدين: **حسن المحاضرة وتاريخ مصر والقاهرة**، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم، مصر، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1967م.

44. ـــــ: **شرح مقامات السيوطي**، تحقيق سمير الدروبي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1989م.

45. ـــــ: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، القاهرة، دار الفكر، 1996م .

46. ـــــ: **مقامة الرياحين**، تحقيق سمير الدروبي، عمان– الأردن، وزارة الثقافة، 2008م.

47. شبول، محمد: بنية اللون ودلالته في شعر أبي تمام، **رسالة ماجستير**، مكتبة الآداب، جامعة جرش، 2014م.

48. شنوان، يونس: **اللون في شعر ابن زيدون**، إربد، منشورات جامعة اليرموك،1999م.

49. صالح، قاسم حسين: **سيكولوجية إدراك اللون والشكل**، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م.

50. الصالحي، عزمي، دراسة لديوان (وبعد) للشاعر زياد صلاح، مجلة جرش الثقافية.

51. طالو، محيي الدين: **الرسم واللون**، دمشق، دار دمشق، 1961م.

52. ظاهر، فارس متري: **الضوء واللون–بحث علمي وجمالي**، بيروت، دار القلم، 1979م.

53. عامر، محمود فهمي طاهر: حيدر محمود حياته وشعره، **رسالة ماجستير**، جامعة مؤتة، 1987م.

54. عباس، إحسان: **فن الشعر**، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، 1993م.

55. عبد الباقي، محمد فؤاد: **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، القاهرة، دار الحديث، 1987م.

56. عبد الحميد، شاكر: التفصيل الجمالي– دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، **عالم المعرفة**، الكويت، سلسلة كتب يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (267)، 2001م.

57. عبد الرحمن، نصرت: **في النقد الأدبي الحديث**، عمان، مكتبة الأقصى، 1979م.

58. عبد الله الغذامي: **تشريح النص-مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، بيروت، دار الطليعة، ط1، 1981م.

59. عبد المطلب، محمد: شاعرية الألوان عند أمرئ القيس، **مجلة فصول**، مجلد(5)، العدد (2)، يناير فبراير مارس 1985م.

60. عبارة، عبد المعين محمود: **معجم مفردات القرآن العظيم**، ط1، قطر، إدارة إحياء التراث الإسلامي، 1989م.

61. عبد الوهاب، شكري: **الإضاءة المسرحية**، مصر، الهيئة المصرية العامة، 1985م.

62. ـــــ: **القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء**، الإسكندرية-مصر، مؤسسة حورس الدولية، 2008م.

63. عبو، فرج: **علم عناصر الفن**، ميلانو-ايطاليا، دار دلفين، ج2، 1982م.

64. عثمان، صلاح: **الواقعية اللونية، قراءة في ما هية اللون وسبل الوعي به**، ط(1)، دار الوفاء للطباعة والنشر،2007م.

65. أبو العدوس، يوسف: **الاستعارة في النقد الحديث-الأبعاد المعرفية والجمالية**، عمان، منشورات الدار الأهلية، ط1، 1998م.

66. ـــــ: **التشبيه والاستعارة منظور مستأنف** ، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

67. عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت، دار التنوير، ط (2)، 1982م.

68. العقاد، عباس محمود: **مراجعات في الأدب والفنون**، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966م.

69. علوش، جميل: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والفرنج، **مجلة عالم الفكر**، المجلد (29)، العدد (1)، سبتمبر 2000م.

70. علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، عرض وتقديم وترجمة: الدار البيضاء، الناشر: دار الكتاب اللبناني، ط(1)، 1985م.

71. غربال، محمد شقيق وزملاؤه: **الموسوعة العربية الميسرة**، بيروت، دار نهضة لبنان، مجلد2، 1986م.

72. غطاس عمر، أنطوان: **الرمزية في الأدب العربي الحديث**، بيروت، دار الكشّاف، 1949م.

73. فانوس، وجيه: الرمز الأسطوري وحاوي، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد (38)، 1986م.

74. الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب: **القاموس المحيط**، بيروت–لبنان، دار الجيل، 2005م.

75. قاروط، ماجد: تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين، **رسالة دكتوراه**، جامعة حلب، 2005.

76. القرشي، سلمان: تأملات في لغة الشعر، **مجلة الرافد**، المجلد (1)، العدد (93)، أيار 2005م.

77. القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966م.

78. القزويني، الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980م.

79. القزويني، جلال الدين: **شرح التلخيص في علوم البلاغة**، تحقيق محمد مصطفى رمضان صوفية، طرابلس، المنشأة العامة للنشر، ط1، 1983م.

80. الكبيسي، طراد: ائتلاف واختلاف المتضادات، بين الظلمة والنور في رواية (بالأبيض والأسود) لجميلة عمايرة، **مجلة أفكار**، العدد (220)، شباط 2007م.

81. كورك، جاكوب: **اللغة في الأدب الحديث–الحداثة والتجريب**، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانونيل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1989م.

82. لويس، سي دي: **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م.

83. بن ماسويه، يحي: **كتاب الجواهر وصفاتها**، تحقيق عماد عبد السلام رؤوف، مصر، مطبعة دار الكتب، 1976م.

84. ماضي، عاهد: **ألفاظ الألوان في العربية–دراسات لغوية**، دمشق، دار الشام للطباعة، 2000م.

85. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: **الكامل في اللغة والأدب**، بيروت، مؤسسة المعارف، 1982م.

86. مجمع اللغة العربية: **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 1970م.

87. محمد سعيد، جمال: **تأملات بين الألوان والغرائز والشيخوخة**، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، 1998م.

88. محمد علي، إبراهيم: **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية**، طرابلي–لبنان، مؤسسة جورس بوس للنشر، ط (1)، 2001م.

89. محمود عبد القادر أبو عون، أمل، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي – شعراء المعلقات نموذجاً، **رسالة ماجستير**، 2003م.

90. مختار عمر، أحمد: **اللغة واللون**، الكويت، دار البحوث العلمية، 1981م.

91. المسدي، عبد السلام: **السياسة والسلطة واللغة**، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2007م.

92. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين: **مروج الذهب ومعادن الجواهر**،القاهرة، شركة القدس للتصدير،ط1، الجزء1، المجلد2009،1 م.

93. مقالح، عبد العزيز: شعرية اللون–قراءة في كائنات (مملكة الليل)، **مجلة فصول**، مصر، مجلد (15)، العدد (3)، 1996م.

94. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين مكرم: **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، ط3، 1994م.

95. ميدني، ابن حويلي الأخضر: الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (21)، العدد (43)، السنة 2005م.

96. ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م.

97. نافع، عبد الفتاح: جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز نموذجا، **مجلة التواصل**، العدد (4)، جوان 1999م.

98. النمري، الحسين بن علي: **الملمع**، تحقيق وجيهة السطل، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1976م.

99. أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي: **ديوان أبي نواس**، بيروت، دار صادر، 1900م.

100. ـــ: **شرح ديوان أبي نواس: الحسن بن هانئ**، تحقيق مجيد طراد، بيروت، دار الفكر العربي، ط1، 2003م

101. النوتي، أحمد موسى أحمد: التشاؤم ومظاهره في الشعر الجاهلي، **رسالة جامعية**، جامعة اليرموك، 1991م.

102. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، بيروت، دار العودة، 1978م.

103. ويليك، رينيه؛ وارن، أوستن: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ولعلوم الاجتماعية، 1972م.

104. اليافعي، نعيم: **تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1983م.

Colour and its Manifestations in the poetry of Lina Abu Baker

A PhD THESIS
BY
EMAN MOHAMMAD RABEI

SUPERVISED BY:
PROF YOUSEF ABU ALAdous

ABSTRACT

This dissertation tackles colour and its manifestations in the poetry of Lina Abu Baker. It has been divided into four chapters as follows: the first chapter includes two sections, the first one deals with colour in life, art, and literature, while the other is concerned with the study of essential colours and their significance in the poetry of Lina Abu Baker. Among the results of investigation in this chapter is the observation of the importance of colours in the lives of people because of their political and social significances, in addition to the psychological significance. The white colour, for instance, is appealing for everybody, contrary to black colour; green colour gives spirit of optimism and relief for the soul, red suggestswarmth, revolution, and blood. The presence of all these colours in their different significances, in the poetic sentences of Lina, carry with it meanings that grant the sought idea in an added depth and significance. However, the inclination of the poetess for some ambivalence and fine ambiguity led to less inclination to use explicit essential colours in drawing her imagery and to her preference to gradual manipulation of inspired and borrowed colours.

The second chapter comes to study the suggestiveness of colour in the poetry of Lina Abu Baker through two sections. The firstone considers the symbols of the shiningcolours in the poetry of Lina through the phenomenon of shining and darkening. It also considers reading of the field

of clear wordings that signify shining, and then the study of the significant and suggestive words of shining. The second section studies the symbols of darkness in the poetry of Lina through two sections as well: the field of clear words signifying darkness, and the field of suggestive and signifying words of darkness. The outcomes of this are the observation of the ability and skill of the poetess to use words that signify darkness, and the use of words that signify shining, and this is according to the context and the psychological moment of the poet. This is all in addition to the idea that the fields of darkness and shining are more recurring than other words in the poetry of Lina.

The third chapter examines the borrowed colours in the poetry of Lina taken from metals, precious stones, flowers, clothes and textiles, plants, colourfulnatural signifiers, the orbits and stars. Of the results of this research is the observation of the creativity of the poetess in exploiting of the means for colouring her images, and this confirms the role of drawing colouful imagery and its importance in constructing the suggested image.

The fourth chapter is an artistic study for it exhibits the images from manifested colours in the poetry of Lina through the colourful image and the communication of senses though binary opposition. Of the results of this chapter is the possibility of saying that the poems of Lina are "poems of the image", and thus it has been concentrated on psychological and emotional suggestions in the coloufulimage.

The study used the descriptive and analytical methodology, and statistical method, and other methods as far as the study has required. The sources are varied and consist of dictionaries, books, histories, and other, in order to reach to the target of research, hoping that the reached consequences are satisfactory.