الصورة اللونية في شعر لينا أبو بكر

Colour and Manifestations in The Poetry of Lina Abu Baker

إيمان محمد ربيع و أ.د يوسف أبو العدوس •

الإيميل :Emanrabei11@gmail.com

تلفون: 0778450611

ملخص البحث :

يدرس هذا البحث جماليّة تشكيل الصورة اللونية، في شعر الشاعرة الأردنية لينا أبو بكر، فاللون أحد وسائل وصف النفس الإنسانية ومكوّن مهم من مكوّنات الصورة الشعرية، إذ أنه في وروده في القصيدة سواء أكان صريحاً أو موحياً له دلالات جمالية ورمزية تستحق البحث والدراسة، لذا ارتأت الباحثة أن ترصد الصور اللونية في هذه الدراسة في شعر الشاعرة لينا أبو بكر لتعرف مدى تأثره الشاعرة بالألوان عن طريق دراسة الدلالات اللونية في شعرها .

انصبّ اهتمام البحث على براعة الشاعرة في استخدام الألوان ودلالاتها والتركيز على دور الحواس في بناء الصورة، لاستثمارها في تشكيلها، من خلال توظيفها تقنيات عديدة منها: التشكيل الاستعاري، الذي تشكل عبر محاولة الشاعرة التحليق في آفاق المجاز البعيدة، ولعاً بالإغراب.

وتأتي أهمية دراسة الصورة اللونية في شعر لينا أبو بكر، لأنها تبوح بما يدور في نفس الشاعرة وأفكارها، إذ تمثل الصورة اللونية جزء من الصورة البصرية، وذلك لأن اللون مدرك حسّي بصري.

إن اللون من أهم مظاهر الطبيعة ومن أهم عناصر تشكيل الصورة الأدبية لما له من دلالات جمالية ونفسية واجتماعي ودينية ورمزية وغيرها. لذلك عمدت الشاعرة على توظيفه حيث كان له حضور قوي في شعرها، وهذا ما ستعمل الباحثة بشكل جاد على إبرازه من خلال هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الصورة، اللون، الدلالة، الاستعارة، المجاز.

Abstract

This research work studies the aesthetics of the formulation of the colour image in the poetry of the Jordanian poetess, Lina Abu Baker. Colour is one of the means for describing human selfhood, and an essential component of poetic image, since its appearance in the poem, explicitly or implicitly, has aesthetic and symbolic significance that deserves separate consideration. Thus, the researcher tries to examine the image of colour in the poems of Lina Abu Baker to know the extent of her being influenced by colours through the study of the colour meanings in her poetry.

The main interest of the work is to point out the poetess' skill in the use of colours and their significance, and to focus on the role of senses in constructing the image, in order to invest it by the use of a number of techniques such as metaphorical formulation, that is built up through the attempt of the poetess to hover over the distant horizon of metaphor to realize the uncanny.

The importance of the study of colour in Lina Abu Baker's poetry springs from revealingher inner self and ideas, because the image of colour represents part of the visual image, and because it is a sensual and visual component by nature. Colour is one of the aspects of nature and of the most important element in the formulation of the literary image because it has aesthetic, psychological, religious, symbolic significance. Accordingly, the poetess sought to invest it strongly in her poetic product. This is the main purpose that the research will try to pinpoint through this study.

Keywords; picture – color – semantics – metaphor - trope

مقدمة :

ليس ثمة من شاعر يبلغ مستوى الإبداع والتميّز، إلاّ إذا امتلك من طرائق الأداء الشعري ووسائله ما يؤهله لبلوغ هذه المكانة.

ليست بدعاً بين الشعراء والشواعر، فهي بلغت المكانة الشعرية عبر تميّز شعرها ♦ والشاعرة لينا أبو بكر بالتجديد والابتكار، في التعامل مع اللغة وتوظيفها رمزاً وتحميلها دلالات تستفيدها من السياق والتركيب والانزياح. وفي الصورة الشعرية والتفنن في تشكيلها عبر وسائل التصوير البياني المختلفة، 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. وسيتم التركيز على الصورة اللونية التي وظفتها الشاعرة لتحقيق هذا الإنجاز الشعري المتميّز.

وإذا كانت الصورة هذه تنتمي في ظاهرها إلى الحقول البلاغية وفنون البيان، فإنها في حقيقتها ليست إلا ظاهرة من اللغة الشاعرة. فاللغة أهم وسائل الإيحاء وبوساطتها يتم التعرف على دلالات القصيدة وأبعادها[1]. فضلاً عن 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 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"[3].

وقد أفاض النقاد القدامى والمحدثين 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 خلال علاقة بين شيئين يتم تصويرهما عن طريق المشابهة بينهما وهذه المشابهة تأتي على هيئة تجسيد أو تشخيص، أو عن طريق تراسل الحواس وطريق الاستعارة"[4].

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 ترابط يجمعها، في الواقع ولا في المنطق، فنكون من ثم بإزاء صورة متسمة بالغرابة. وهذا يساعد على ميل المتلقي إلى عدم الوقوف عند 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 يحتاج 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 سيدي لويس للصورة بأنها " رسم قوامه الكلمات" ويضيف مكمّلاً :" .. الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[5].

أما مثال القسم الثاني (فيمثله التحليلي) 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"[6].

ومن خلال 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.

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- 250 هـ) يفهم الشعر على أنه " ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[7]. 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.

ومن قراءة كتابي عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) يظهر مدى ما أولاه للصورة من اهتمام، وقد خص التصوير بشيء من رؤيته للنظم، 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 اللتصوير"[8].

ويظهر في قول عبد القاهر تكرار لفظة (تصوير)، مما 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.

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"[9].

وكانت دراسة النقاد العرب القدامى منهجية وشاملة، فالقرطاجني ربط بين الصورة والخيال، وبحث في الأثر النفسي للصورة في المتلقي، وتابع علاقة اللفظ بالمعنى[10].

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 أهتم العرب بآرائهم ودراستهم للصورة سيدي لويس في كتابه (الصورة الشعرية). وهو يرى " أن الصورة رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[11].وهذا ربط وثيق بين فني الشعر والرسم، 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"[12] ذلك أن الصور يمكن أن تقدم إلى المتلقي في عبارة أو جملة شعرية مغلفة بالوصف المحض لكنها توصل إلى خيال المتلقي شيئاً من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية[13].

ويعيد أ.أ. ريتشاردز للاستعارة مكانها في بحث الصورة، إذ لا يرى أنها ليست أكثر من زخرف وعنصر جمالي زائد، بل يرفض هذه الأفكار، ويرجع تشكيل الصورة إلى العمل الاستعاري، ويرى أن المعنى المجرد الحقيقي أو (الطرف الأول والمستعار له) هو وحده ذو الأهمية وأن قارئ الصور يمكنه أن يدرك هذا المعنى المجرد دون اعتبار للصفة المجازية نفسها وبغض النظر عنها، ويتابع هذا الحكم بقوله:" إن الاستعارة الوسيلة العظمى التي تجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينهما علاقة من قبل"[14].

لقد شدد النقاد الغربيون على أهمية الدور الذي تلعبه الصورة في بناء القصيدة، حتى عدوها إحدى دعائم الشعر، فهي عندهم " جوهر الشعر وهي روحه وجسده"[15]. وهؤلاء النقاد ينظرون إلى الفن، والشعر منه، على أنه لغة انفعالية، لا تتوسل بالكلمة وإنما بوحدة هي الصورة[16]. وبدون هذا الجوهر أي الصورة الفنية، يتوقف الفن عن أن يؤلف إدراكاً للعالم الواقعي[17]. ويرى أكثر من ناقد غربي، وفي مقدمتهم أورا باوند أن الصورة إنما تولد من خلال ائتلاف العقل والعاطفة في لحظة زمنية محدودة[18].

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 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[19]، ويعلّق اختيار الشاعر موضوعات صوره وتشكيلاتها في أوضاع مختلفة تساق جميعاً نحو المواءمة والاتساق، على حضور ذوق الشاعر وتجربته الذاتية[20]، 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[21].

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"[22]. وبناءً على ذلك، تكون كل صورة خيالية نتاج عناصر موضوعية وذاتية معاً.

وحظيت مصادر تشكل الصورة بعناية الباحثين العرب، ومن هؤلاء علي البطل الذي يرى "أن الصورة 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"[23]، وكما يؤكد علي البطل على مصادر تشكل الصور يهتم كذلك بدور المجاز وفروعه في بناء الصورة، يظهر ذلك في قوله :" .. ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل والظلال والألوان. وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي[24]، ويعنى هنا علي البطل بالتشكيل الفني بعينه، أي الخلق الفني، الذي يعمد إليه الشعر[25]. أما في القديم فقد اهتم ابن قتيبة بالمعنى، وعبد القاهر بالمجاز، وذهب جابر عصفور إلى الربط الواضح بين الصورة وعمل الرسام، فالفنان أو الشاعر كما يرى جاكوب كورك 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[26]. وهذا ما نجده عند جابر عصفور الذي يرى "أن 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"[27].

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 مناشطه.

وتتجلى هذه الدلالات والرموز الفنية والنفسية والدينية والاجتماعية والأسطورية في الصور الأدبية ولاسيما الشعرية فتمنحها جمالاً وسحراً أو تأثير فضلاً عما تحمله من معانٍ ودلالات.

إن للون تأثيره الشامل الملموس في نفس المتلقي وطبعه ومزاجه، فهو يسمو بالروح كما تسمو بها الألحان ويريح بذلك الإحساس[28] فتأثيره غير مقصور على إمتاع البصر وراحة النفس وإرضاء الذائقة الفنية.

فاللون في الصورة الأدبية يوحي بجلاء لكل هذه الدلالات ويحدث التأثير المتوقع، فالأبيض 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[29].

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 "[30]، أي أن تأثير الصورة اللونية النفسي يمنحها تأثيرها ومن ثم مكانتها، هذا فضلاً تعدد أشكال ورود اللون في الصورة، فقد يرد مفرداً أو مركباً، ممزوجاً بغيره من الألوان، ومتغلغلاً بغيره من المحسوسات[31]، وهذا يعدد أنماط التأثير في المتلقي.

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"[32].

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"[33] .

إنّ 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.

فقصيدة (نخبك باريس) قائمة في كل مقاطعها على صور من شتى الأنماط، فمقطعها الأول يمضي على هذا النحو[34]:

اقتربت منه قليلاً ..

كستائر من فل وبنفسج

وارتجفت بين ذراعيه

كمنديل فوق كمنجة شمبانيا ..

أو فاكهة من نار تتأجج ..

قالت حرٌ أنت !

فقال:

يأسرني الكونياك ولا مخرج

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[35]:

قصر من نهر وشتاء

والشمسية خيمتها الزرقاء

وهواء مثل البحر حريري

والماء طري ..

كالماكياج الناعم ..

فيروزي الأصداء

هذا العالم كورال

تتغنى بالعشق ..

وباريس غناء

صوّرت الشاعرة باريس بأنها 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[36]:

التقيا ...

والمرمر مثل مسلات العنبر

وكريستال العبرات

كان المرقص صوفي الرقصات

موسيقى خافتة

وحرائر بالية

تعرج نحو الحزن

فينفرط النور زهوراً .. وسط السموات

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[37]:

يا قطعة فردوس .. تعشقها الحرية

منذ تعوّدها الندمان ..

وأدمنها السهر

يا عاشقة ..

يتشهاها السمار ..

ويعبدها السمر

كالأنثى تشتعل ..

وتعض على شفتيها من ولهٍ!

تختطف الروح .. وتحتضر

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 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 تجربة 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[38]:

هنالك على ذروة الحزن وحدي!

وبعض رسوم أحك بها القلب كي يتسلى

هنالك وحدي .. أسافر عقم المرايا

وكل ضجيج السكون .. وضوضاء صمتي

فبعد هذا المشهد الذي يشي بأجواء القصيدة المأزومة، ومن ثم جاء (البياض) محملاً بدلالات مأزومة أيضاً، على الرغم من كونه (رمز النور الإلهي)[39] ، ورمز الطهر والنقاء والنور والسلام[40]، ولحظة الشروق[41] وعل هذا النحو[42] :

ذباب المظلات

يدهن سقف المدى بالسواد

فحيث ادلهم البياض

تصير التماثيل داكنة

فوق جسر الخريف

تروح وتغدي

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 وتغدي 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 من هذه الشائبة التي لحقته بفعل جو القصيدة الحزين، فقد لحقته (الحلكة)، على الرغم من كونه رمز الإشراق[43]:

تحاصرني حلكة من بياض الدروب

فأنى توجهت ..

يفضِ إليّ البياض

وأفض

ويظهر ضيق الشاعرة بالبياض في قولها (تحاصرني حلكة من بياض الدروب). وهذا منتهى الضيق بالبياض.

وحتى الدوال الملوّنة بالبياض بدت عدائية:

كل شيء ضاع مني

يشيخ الغد باكراً

يعصب الثلج عين الجبال

مركبات بيضاء .. بأجنحة

تمشي في شوارع السماء

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[44]، في شعر الشاعرة:

هناك الخضار جميل

كريف يضاجع عذراء

تشبه ماء الصبا .. وبكور الغرام

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[45]، على نحو ما يظهر في هذا المقطع من قصيدة (وما تركت سواها)[46]:

أشياؤها حولي ..

فكحل العين والعينان

والعطر بين ثيابها ..

والأحمر الوردي ..

والشفتان

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.

ومن إيحاءات اللون الأحمر: الإغراء ودفء العاطفة والحيوية والتضحية[47]. وفيه إشارات واضحة إلى أجواء الخمّارات والحانات والمراقص حيث تتأجج العواطف وتنفلت، وفي شعر لينا إشارات من هذا القبيل إلى الحانات التي تحرص على وصفها بالحمراء[48]:

الدب الملعون ..

والحانات الحمراء

وسراديب تلولب خارطة الليل

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[49]، 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.

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)[50]:

يسبر في رخام الروح

كلجين يتوضأ في إستبرق ذاتي

كالماس الباذخ يصعد أوراخ البوح

محتفياً بالصدف البري

ومفتوناً ببذار الغيب

صور هذا النص معتمدة، في بنائها، على الانزياح، الذي نلمس تجلياته في (يسبر في رخام الروح) وفي (لجين يتوضأ في إستبرق 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[51]:

اتنصتُهُ ..

فإذا قامته ريحان النور ..

وملمسه ديباج العشب ..

وكوثره اوركسترا المسك

وإيقاع الإحساس

يستأنس بالسندس منتشياً

كي يسترسل

في الإيناس

طاووس الفتنة

أو طفل الرغبة

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 (اتنصته) يستدعي سماع صوت، لكن نتيجة التنصت ظهرت في (قامته ريحان النور)، وهي صورة شمّية 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 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[52]:

هو ذا ...

كسجايا الدمع وثير ..

يأخذني من ذاكرتي

يغمرني بدفء زبرجده

ويدثرني بأثير الماس

يوقد أقراط الليل بمشكاة الفضة

إذ يسكب قطرات الغيم بأقداح الرمق

يقطف فاكهة اللذة

والأرياق الطازجة البكر

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 (دفء 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.

لقد توصلت الباحثة بعد الدراسة إلى أهمية اللون في رسم الصورة الشعرية ودورها في التركيز على الإيحاءات النفسية والعاطفية في شعر لينا أبو بكر مما يؤكد القول بأن: قصيدتها قصيدة صورة[53]، تبلغ ذروة الجمال والإبداع، حين تتوشح بالألوان فتكون صورة لونية.

الخاتمة:

نخلص بأن الشاعرة لينا أبو بكر جددت في توظيف اللون كونه يمثّل عنصرا مهما من عناصر تشكيل الصورة الأدبية، إذ عمدت إلى توظيف اللغة توظيفا جماليا يحمل العديد من الدلالات الرمزية والإيحاءات والإنزياحات مستغلة موجودات الطبيعة وما فيها من دوال لونية، فحضور اللون يتغلغل في شتى مجالات الحياة ليشكّل مجمل الدلالات والرموز التي تعكس ما في النفس من شعور، وبذا يظهر جليا أهمية اللون في بناء الصورة الشعرية.

هوامش البحث:

• أ.د يوسف أبو العدوس قسم اللغة العربية و نائب رئيس جامعة اليرموك، وإيمان محمد ربيع طالبة دكتوراه في جامعة اليرموك.

♦ بحث مستل من رسالة الدكتوراه .

[1] – انظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981م، ص 100، والقرشي، سلمان، تأملات في لغة الشعر، المجلد(1)، **مجلة الرافد**، العدد (93)، (أيار 2005م)، ص 116.

[2] – القرشي، سلمان، "تأملات في لغة الشعر"، مقال سابق، ص 117.

[3] – لويس،سي دي ، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، (دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م)، ص 100.

[4] – الجرجاني،عبد القاهر ، **دلائل الإعجاز**، ترجمة محمد شاكر، ط3،(مطبعة المدني بالقاهرة، 1992)، ص254.

[5] – لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ص 23.

[6] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، (دار المعرفة، 1981م)، ص 127.

[7] – الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، (مصر، 1938م)، 3/ 131- 132.

[8] – الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص 40-41.

[9] – الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص 127.

[10] – انظر: القرطاجني،حازم ، **منهاج البلغاء**، (تونس، 1966م)، ص 89.

[11] – لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ص 23.

[12] – لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ص 73,

[13] – انظر:لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ص 72.

[14] – ريتشاردز،أ.أ، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، (القاهرة، وزارة الثقافة، 1963م)، ص 310.

[15] – عبد الرحمن،نصرت ، **في النقد الحديث**، (مكتبة الأقصى، عمان، 1979م)، ص 26.

[16] – ويليك، رينيه ، وارن، واستن ، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، (دمشق، 1972م)، ص 318.

[17] – أوفيانيكوف، ميخائيل، **جماليات الصورة الفنية**، ترجمة رضا الظاهر، (دار الهمذاني، عدن، 1984م)، ص 9.

[18] – انظر: عبد الرحمن،نصرت ، **في النقد الحديث**، ص 201، وانظر أيضاً: عباس،إحسان، **فن الشعر**،(دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1993م)، ص 90.

[19] – الرباعي،عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، (مكتبة الكتاني، إربد، 1995م)، ص 1.

[20] – انظر: الرباعي،عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، (منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1980م)، ص 45.

[21] – الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، ص 1.

[22] – ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، (دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981م)، ص 8.

[23] – البطل،علي ، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، (دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980م)، ص 30.

[24] – البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ص 30.

[25] – البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري**، ص 31.

[26] – كورك، جاكوب ، **اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب**، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، (بغداد، 1989م)، ص 2002.

[27] – عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب**، (بيروت، ط2، 1982م)، ص 344.

[28] – أقدح،حسناء ، الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد(28)، العدد (2)، 2012، ص 59.

[29] – لمزيد من الاطلاع يمكن العودة لمجموعة منتقاة من هذه المظان مثل:عبد الحميد، شاكر، **التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، ومختار،أحمد، **اللغة واللون**، ونافع،عبد الفتاح، **جماليات اللون في الشعر**، وعبد الوهاب،شكري، **القيم التشكيلية والدرامية في اللون**، وذكرت هذه المظان لا على سبيل الحصر وإنما على سبيل الانتقاء.

[30] – نوفل،يوسف، **الصورة الفنية واستيحاء الألوان**، ط(1)، (دار الإتحاد العربي للطباعة، القاهرة، 1985م)، م. س ، ص .

[31] – نوفل، يوسف، **الصورة الفنية واستيحاء الألوان**، ص .

[32] – شنوان،يونس، **اللون في شعر ابن زيدون**، (إربد، 1999م)، ص 5.

[33] – العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الأدب والفنون**، (دار الكتاب العربي، 1983م)، ص 24.

[34] – أبو بكر، لينا، **ديوان (خلف أسوار القيامة)**،ط(1)، دار الساقي، بيروت، 2005م، ص 45.

[35] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 46.

[36] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 47.

[37] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 47-48.

[38] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة** ، ص 64-65.

[39] – نوفل،يوسف حسن، **الصورة الشعرية والرمز اللوني**، (دار المعارف، مصر 1995م)، ص 21.

[40] – ذياب،محمد حافظ ، جماليات اللون في القصيدة العربية، **مجلة فصول**، المجلد (5)، العدد (2)، يناير مارس،1985م، ص 41.

[41] – الخريشة،خلف، إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، **مجلة جامعة أم القرى**، ج15، ع25،شوال 1423هـ.، ص860.

[42] – أبو بكر لينا،**خلف أسوار القيامة**، ص 62-63.

[43] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 65.

[44] – عمر،أحمد مختار ، **اللغة واللون**، ص 166، وذياب،محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، مقال سابق، ص 42.

[45] – انظر: جواد، فاتن عبد الجبار، **اللون لعبة سيميائية** – بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1985م، ص 138.

[46] – أبو بكر، لينا،**خلف أسوار القيامة**، ص 107.

[47] – عمر،أحمد مختار ، **اللغة واللون**، ص 164.

[48] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة** ، ص 71.

[49] – انظر: عمر،أحمد مختار ، **اللغة واللون**، ص 114، وانظر أيضاً: ذياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، مقال سابق، ص 42. وانظر النص في أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة** ، ص 37.

[50] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 85.

[51] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 88-89.

[52] – أبو بكر، لينا، **خلف أسوار القيامة**، ص 89.

[53] – 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"، ر. روجرز، فرانكلين، **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر، (بغداد، 1990م)، ص 45.

المصادر والمراجع

1- أوفيانيكوف،ميخائيل : **جماليات الصورة الفنية**، ترجمة رضا الظاهر، دار الهمذاني، عدن، 1984م .

2- البطل، علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980م .

3- أبو بكر، لينا: **ديوان خلف أسوار القيامة**، ط1، دار الساقي، بيروت، 2005م .

4- الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان** ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، 1938.

5- الجرجاني،عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، دار المعرفة، 1981م .

6- ــ : **دلائل الإعجاز**، مكتبة القاهرة، 1961م .

7- جواد، فاتن عبد الجبار: **اللون لعبة سيميائية–بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1985م .

8- الرباعي،عبد القادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري–دراسة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الكتاني، اربد، ط(2)، 1995م .

9- ــ: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، منشورات جامعة اليرموك، اربد، 1980م .

10- روجرز، فرانكلين ر.: **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر، ط(1)، دار المأمون، بغداد، 1990م .

11- ريتشاردز، إ. إ: **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، وزارة الثقافة، 1963م .

12- شنوان،يونس: **اللون في شعر ابن زيدون**، اربد، 1999م .

13- عباس،إحسان : **فن الشعر**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1993م .

14- عصفور،جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت، ط (2)، 1982م .

15- العقاد، عباس محمود : **مراجعات في الأدب والفنون**، دار الكتاب العربي، 1966م .

16- ــ : **مراجعات في الأدب والفنون**، دار الكتاب العربي، 1966م .

17- عمر،أحمد مختار: **اللغة واللون**، دار البحوث العلمية، الكويت، 1981م.

18- الغذامي،عبدالله : **تشريح النص–مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، ط(1)، دار الطليعة، بيروت، 1981م .

19- القرطاجني،حازم : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966م .

20- كورك،جاكوب: **اللغة في الأدب الحديث–الحداثة والتجريب**، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد، 1989م .

21- لويس،سي دي: **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، 1982م .

22- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1978م .

23- مصطفى ناصف : **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981م .

24- نصرت عبد الرحمن : **في النقد الأدبي الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، 1979م .

25- نوفل، يوسف حسين: **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**، ط(1)، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، 1985م .

26- ويليك، رينيه، وارين،واستن: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972م .

الأبحاث

1- اقدح،حسناء: الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (28)، العدد (2)، 2012م .

2- ذياب،محمد حافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، **مجلة فصول**، القاهرة، مجلد (5)، العدد (2)، يناير فبراير مارس 1985م .

3- علوش،جميل: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والفرنج، **مجلة عالم الفكر**، المجلد (29)، العدد (1)، سبتمبر 2000م .

4- القرشي،سلمان: تأملات في لغة الشعر، **مجلة الرافد**، الجلد (1)، العدد (93)، أيار 2005م