الصورة، واللغة، والبنية، في شعر لينا أبو بكر
(ديوان خلف أسوار القيامة أنموذجا)

إيمان محمد ربيع **أ.د. أمل طاهر نصير**

قسم اللغة العربية / كلية الآداب

جامعة جرش / الأردن

الاستلام	القبول
2012 / 09 / 23	2012 / 11 / 07

ABSTRACT

This research examines language and the structure of image and general construction of the poem in the Collection of poems "Behind the Walls of the Resurrection" by the Jordanian poetess Lina Abu Bakr. The research focused on the skill of the poetess in adapting the language to be invested in the formation of the image via metaphorical formation technique. It is particularly interested in exotic and rare exotic image which was formed through the poetess attempt to fly away in the metaphorical prospects and passion.

It also focused on other methods and techniques adopted by the poetess, such as bilateral contrast and the impact of psychological aspects of conflict in their passion, as well as messaging senses, deviations, inclusion, and sometimes linguistic improvisation.

In a study of the general structure of the poem, the skill of the poetess in the use of sections in building poems which is based on many stanzas in order to avoid length shown in the construction of the poem, and her skill in making the stanza like an independent musical cycle, provided by the appropriate rhythm to the atmosphere of the stanza and the meanings that it includes, as well as what prevailing rhyme provides in the fission of the stanza, and the special rhyme of the close of the stanza which is often poem ends rhyme. The paper had also a glimpse at short and medium length poems.

The results of the research show that the poetry of Lina Abu Bakr is a clear modernist project, which attempts to adapt the uniqueness brilliantly poetic language of the sentence, and the poetic image and excellence of the exoticness of images and its ability to Interestingness.

ملخص البحث

يدرس هذا البحث* اللغة، وبنية الصورة، والبناء العام للقصيدة، في ديوان (خلف أسوار القيامة)، للشاعرة الأردنية لينا أبو بكر.

انصبّ اهتمام البحث على براعة الشاعرة في تطويع اللغة لاستثمارها في تشكيل الصورة، عبر تقنية التشكيل الاستعاري، وعني بشكل خاص بالصور الغريبة والنادرة والطريفة، التي تشكلت عبر محاولة الشاعرة التحليق في آفاق المجاز البعيدة، ولعاً بالإغراب.

كما عني بالوسائل والتقنيات الأخرى، التي اعتمدتها الشاعرة، كالثنائية الضدية وأثر مظاهر الصراع النفسي في الولع بها، وكتراسل الحواس، والانزياحات الحادة، والتضمين، والارتجال اللغوي أحياناً.

وفي دراسة البناء العام للقصيدة جرى التركيز على براعة الشاعرة في استغلال المقطعية في بناء القصائد الطوال المبنية على مقاطع كثيرة، لتلافي الطول الظاهر في بناء القصيدة، ومهارتها في جعل المقطع دورة موسيقية مستقلة، يوفرها الإيقاع المناسب لأجواء المقطع والمعاني التي يضمها، فضلاً عمّا توفره القافية السائدة في اشطار المقطع، والقافية الخاصة بختام المقطع، التي غالباً ما تكون قافية نهايات مقاطع القصيدة كلها، وعرّج البحث سريعاً على القصائد القصار والقصائد المتوسطة الطول.

وكان من نتائج البحث الاطمئنان إلى أن شعر لينا أبو بكر يمثّل مشروعاً فيه سمات حداثية واضحة، وأنه يحاول أيضاً التفرد ببراعة تطويع اللغة للجملة الشعرية، وللصورة الشعرية، والتميّز بغرائبية الصورة، وقدرتها على الإمتاع.

مقدمة

تعلو الأصوات في أسواق الشعر العربية، تختلط وتصطخب، بفعل متغيرات كثيرة، وتتلقف أذن الناقد من بينها أصواتا فيها عذوبة وصفاء، يتميز من بينها صوت فيه جدّة وحلاوة، مع شيء من أمارات أصالة تعود بذاكرة المتلقي إلى منابع الشعر الأولى، إنه صوت الشاعرة لينا أبو بكر*، الذي شدّ أسماع متذوقي الشعر، في منتديات عمان ولندن الأدبية، وبهر قراءه في ديوانها الثاني (خلف أسوار القيامة)، كما بهرهم ديوانها الأول (المحارة الجريحة). وشعر المجموعتين يرضي نهم العقل بأفكاره ومعانيه، ويأسر المخيلة بصوره وألوانه وظلاله، ويداعب الذائقة الفنية، ليستدرجها إلى دنياه، وإن كان الشعر في (خلف أسوار القيامة) أكثر تطلعا إلى دنيا الجدّة والحداثة، رغم ما فيه من سيما الإرث الأدبي.

---

* بحث مستل من رسالة دكتوراه

* التعريف بالشاعرة مثبّت في آخر البحث.

ويكمن سر إطلالة لينا، على المشهد الشعري الحديث، بهذه اللغة الموسومة بالخصوصية والفرادة، في اعتمادها على المجاز[1]، تحلق بأجنحته إلى مدياته البعيدة، ليتيسر لها، من ثم، تشكيل صورها المتشحة بالغرابة والمراوغة، واتسام صوغ جملها المتقنة السبك، بالابتكار، مع وضوح حرصها، في الصورة والجملة الشعرية، على البقاء في حدود الغموض الشفيف، الذي لا يستعصي على الذائقة السليمة، ولا يتجاوز المألوف اللغوي والأدبي، إلا حين تستبد بالشاعرة نشوة التحليق بعيدا في سماوات المجاز.

ومن ثم فإن تقنية الانزياح، وما تفرضه من اعتماد المجاز وضروبه، كالاستعارة والتشبيه والكناية، هي التي تهيمن على لغة الأداء الشعري في قصائدها، ولا سيما في آلية تشكيل الصورة والعبارة الشعرية. غير أن هذا التشكيل الفني وحده، على أهميته، غير كاف للتعبير عن التجارب الذاتية العميقة للشاعرة، فللعاطفة دورها الفاعل في هذا التعبير، بما توفره من غنائية تمنح النص الشعري طراوته وحيويته، وتضفي عليه غلالة من الشفافية، التي تخفف من وطأة الإغراب المجازي، وشدة الانزياح، لتشف الجمل الشعرية عن قسمات تجربتها الروحية، وتفسح المجال أمام رموزها لتطل من ثنايا عباراتها الشعرية.

إن ما يوفره الدفق العاطفي من غنائية يمنح عناصر البناء الفني الطواعية، للتضافر، مع سائر تقانات التشكيل الجمالي الأخرى، لانجاز رسم صور[2] القصيدة وتشكيل جملها، ومن ثم الاسهام في تكوين بنية القصيدة كلها.

وتشي العبارة الشعرية، في المقطع التاسع من قصيدة (للتاريخ بقية)، بقدرة الشاعرة على توظيف خصيصة تحليقاتها المجازية هذه، في تشكيل الصور المتشحة بغلائل الغرابة[3]:

يخرجُ من هسْتيريا اللبلابِ الصّاعدِ
نحو القبْرِ

1- يعرّف المجاز بأنه ما أُريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، أو كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجور بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها. انظر: بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، دار ابن حزم، بيروت، ط4، 1997م،ص 148-149، ويعرّف الجرجاني المجاز بقوله:" كل كلمةٍ أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني الأول فهي مجاز" أسرار البلاغة، ط1، مطبعة المدني، جدّة، 1991م، ص 351.

2- في تعريف سي دي لويس للصورة، على إيجازه، توضيح لمفهومها، فهي عنده "رسم قوامه الكلمات"، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، بغداد، 1982م، ص21. ويفصل عبد القادر الرباعي مفهومها بأنها "تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقاربة بين عنصرين، هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهري وآخر باطني، وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة". الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد، 1981م، ص 85. وفي الموروث النقدي العربي ما يشير إلى تنبه النقاد القدامى لأهمية الصورة في التشكيل الشعري، انظر: رأي الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ص 132، ورأي عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954م، ص 40- 41.

3- لينا أبو بكر: خلف أسوار القيامة، دار ساقي، ط1، بيروت، 2005، ص13-14.

ويُعشّبُ بُركانَهْ...
يسْندُ... هذا الجبلَ المتكوِّرَ...
بالصَّخْرِ
ويُعدِّلُ ميزانَهْ...
سيزيفْ...
زَمَنٌ عربيٌّ...
يهْجُرُ كارَ القهْرِ
ويُفجِّرُ وسطَ جهنَّمَ
نيرانَهْ

فمن خلال هذه البنى الشعرية المفعمة بالغرابة، تتبدى نزعة الولع بالانزياح، إلى حد ينذر بتجاوز اللغة الشعرية المألوفة، جرّاء محاولات إلغاء نمط العلاقات الاستعارية، وتجاوز قيودها والرغبة بالانزياح، بعيدا إلى ما وراء قوس قزح المجاز، لاصطياد الفكر والرؤى والأخيلة التي تتوخاها الشاعرة لتجسيد تجربتها، وبناء قصيدتها.

إن عملاً فنياً، من هذا النمط، لن يتم إلا عبر تطويع اللغة لمقتضيات مجاز من هذا النوع الجريء. ولينا، على ما يبدو، ذات براعة في هذا الفن، ولا أدل على براعتها في تطويع اللغة، واستثمار طاقاتها، بل تجاوز بعض أعرافها أحيانا، من التشكيلات الشعرية التي تتضمنها إحدى مقاطع قصيدة (للتاريخ بقية)[1] التي وظفتها الشاعرة للتعبير عن أخيلتها ومعانيها، التي لم تألفها الشعرية العربية عبر تحولاتها المعروفة، إلا نادراً حتى في السياقات المجازية في بديع مدرسة أبي تمام، وهذا ما يمكن عده نوعا من المباشرة بارتياد مشروع شعري يتطلع بشغف إلى الحداثة والجدّة والفرادة:

كمْ يبقى منْ ساعَتِهِ الرّمليَّة
بعْدْ؟
باقَةُ صلبٍ؟
أمْ
متحَفُ ورْدْ؟
وإلى أيْنَ يُؤَدّي هذا الزَحْفُ الحجريُّ
إذا يمْتدّ ؟
كمْ يبقى منْ قِطْعَةِ جُغْرافْيا؟
لا يُغْريها "إتيكيتُ" الإسْمنتِ

1- خلف أسور القيامة، ص 15-16

ولا طغْيانُ الضّدّ؟
ماذا بعْدْ؟
أرْيافٌ طاعِنَةٌ في المجْدِ
يُصادِرُها...
قانونُ المَجْدْ ...

وتتضافر غرائبية هذه الصور مع ما في المقطع من موسيقى راقصة تنتهي بإيقاع حاد تحدثه الدال المجهورة الساكنة، لتحدث هذا المشهد الشعري الآخاذ.

وفي نشوة التحليق في فضاء المجاز، قد تقع الشاعرة لينا، على الرغم من حرصها على عدم الايغال في غمرات الغموض، في شيء من عتمات الابهام، مردّه إلى تشظي بعض العلاقات بين أطراف التشكيل الاستعاري أو خفائها وهي ترسم صورها الموشاة بالغرابة، التي توقع المتلقي، رغم مراسه وألفته لعبة الحداثة وما تستتبع من تغريب، في شراك التأويل والحدس، وهو يجاهد للوقوع على الأفكار والمعاني المقصودة، ويحاول ملامسة حدود الرؤى وأسرارها، ليقترب من دلالة الصورة، فلا مناص له من التعويل على التأويل، واعتماد الحدس، للإحاطة بدلالات مقاصد الشاعرة، على نحو ما نجده في مستهل قصيدة (نزال)[1]:

لا شَيْءَ يَخْلقُ شَيْئَهُ !
كلٌّ يُجابِهُ نَفْسَهُ فَيَشي بِها ...
والذاتُ يقْصِمُها
الوِصالْ !
إنّ التنافُرَ شُحْنَةٌ كَوْنِيَّةٌ
مُنْشَقةُ الغَوْغاءِ
مُنذ توَحَّدَتْ في الدَّمِّ
تشترِط النِّزالْ!

ولا مراء في أن لكل مجتهد في سعيه نصيبا، يجنيه من جهده في فهم المقصود بحسب حذقه التأويل، وثقافته، وألفته لهذا النمط من الافتنان في صوغ الأخيلة؛ فهذه التشكيلات الغريبة من الصور تستدعي جهداً وسعة مراس لاستشفاف دلالاتها. فليس من اليسير تأويل ما يُوحيه هذا المقطع الشعري[2]:

لا شَيْءَ يَخْلقُ شَيْئَهُ !
كلٌّ يُجابِهُ نَفْسَهُ فَيَشي بِها..

1- خلف أسوار القيامة، ص 27.
2- خلف أسوار القيامة،ص 61.

والذاتُ يفصِمُها الوِصالْ !
إنَّ التنافُرَ شُحْنَةٌ كَوْنيَّةٌ
مُنْشقةُ الغَوْغاءِ
مُنذ توَحَّدتْ في الدَّمِّ
تشترِط النِّزالْ !

فليس بغير التأويل، وإعمال الخيال، يمكن إدراك ما وراء هذه التشكيلات الشعرية، من المرامي.

إن إنعام النظر في طبيعة التشكيلات اللغوية، التي صيغت بها المقاطع الشعرية، التي مرّ الإستشهاد بها، يكشف عن أن الشاعرة كانت جريئة في تخطيها أنماط الدلالات المجازية المألوفة في الشعرية العربية التقليدية، بل في الشعرية المعاصرة أحيانا من خلال تجاوزها المشهود على الدلالات الأدبية المتداولة في المعجم الأدبي العربي، فبخلاف المفروض، في التعبير الاستعاري، من وضوح العلاقة بين المستعار والمستعار له، لا نكاد نجد أية ملامح لعلاقات مفترضة بين أطراف الاستعارات[1] في ما مرّ من شواهد، ومعنى ذلك أن التشكيلات التخييلية تجاوزت المسافة المألوفة بين حدي الاستعارة.

غير أن كل ذلك الافتنان، وما تمخض عنه من غموض شفيف، يصل بعضه حافات العتمات أحيانا، في الصورة والجمل الشعرية، لم يسلبها عنصر الإثارة بل أضفى عليها غلالة إغراء ومتعة، تزيدان من نهم المتلقي، وتدفعانه للإبحار في خضم هذه اللعبة. وفي كثير من مقاطع لينا يزيد ذلك النهم ما في جملها الشعرية من جاذبية، مصدرها الخبي من المعاني والمغري من الصور، التي أبدعتها الأخيلة والظلال والألوان.

إن أكثر صور الشاعرة، وتعابيرها الشعرية وليدة هذه التشكيلات اللغوية المعتمدة على المجاز المحلّق، والاستعارات المجنحة[2]، التي يكاد بعضها يستغلق حتى على التأويل. غير أن هذا لا يعني غياب بعض القصائد والمقاطع الشعرية، التي تتشكل تعابيرها وصورها من المجاز القريب والبسيط التركيب، ومن الاستعارات المألوفة المنسابة ذوات الحدود الواضحة العلاقة، التي

1- الاستعارة من المجاز اللغوي، وقد تفنن النقاد والبلاغيون في تعريفها، بحسب رؤاهم ومناهجهم، فالجرجاني يعرفها بقوله:" أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي المعروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية" عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص29، وكان ابن المعتز قد عرفها في كتابه (البديع) بقوله: "اتعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها، لشيء قد عرف بها" البديع، تحقيق كراتشو فسكي، لندن، 1935م، ص 2. أما ضياء الأثير، فيرى: "أنها نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لها دون التشبيه" . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، الرياض، 1983م، 2/ 88.

2- يحصر الباحث نواف قوقزة مصطلح الاستعارة بالاستعارة المؤسسة على التشكيل، وهو التشكيل الاستعاري، أو بالاستعارة التشكيلية، ويعنى بها ما يسميه البلاغيون (الاستعارة المكنية)، انظر: نوّاف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، 2000م، ص 108.

لا تحتاج إلى كدّ الذهن لاستيعابها وتذوقها. ومن المتابعة المدققة يظهر أن للعاطفة المشبوبة والمشاعر المستثارة، والتجارب المتسمة بالعمق والصدق الواقعي أثراً واضحاً في اتسام الصياغات التي تحتويها بالسهولة والانسيابية والتدفق. وفي شعر الديوان شيء من هذا الأداء السهل الذي لا يستعصي على الذائقة[1]:

وكلُّ ما في الأرضِ منْ شوقٍ
تكدَّسَ كالجِمارِ بأضلعي
تأتينَ؟
أمْ ...أبْقى؟
فقلتِ :
نراهِنُ العشقا !
أدندِنُ :
يا صديقةُ ...
كانَ مَوْعِدُنا غَداً !
وتأخر العمرُ الذي ...
ما عشْتِه أبداً معي ..
لو أننا عُدنا !

ومثل ذلك ما نجده في هذا المقطع[2] :

واسْتوطَنتْ عمري ..
فأمْسَتْ كالزمانِ دقائِقاً وثواني
ولأنها في كلِّ زاويَةٍ هناكَ...
رَأيْتَني ...مُتجذّراً بِمَكاني
لكنّها رحلتْ !
وما تركتْ سِواها !
فَهْيَ حاضِرَةٌ وإنْ غابتْ ..
كظلِّ الحلمِ في أجفاني

لقد أثمر تضافر براعة التشكيل اللغوي، والطاقة على التخييل لدى الشاعرة، قدرة مشهودة على إبداع الصورة الشعرية النادرة في تكونها، التي يرفدها الخيال[3] بلمساته الساحرة، لذا قام

1- خلف أسوار القيامة، ص101.
2- خلف أسوار القيامة، ص 108.
3- للخيال دور مهم في التشكيل الاستعاري، فهو أساس الصورة وهي وليدته وهو الفاعل في تشكلها. والخيال والصورة لا ينفصلان. ويعرّف ريتشاردز الخيال بأنه " القوة التركيبية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة في الصورة"، عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1982م، ص 26. أما عبد القادر الرباعي فيصف الخيال بأنه :" نشاط عقلي وروحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة، أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم" الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 80، وانظر أيضا: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط2، بيروت، 1981م، ص 138.

بناء قصائدها على الصور المركبة الغريبة التكوين، فضلاً عن حفولها بالصور المفردة[1] والجزئية، لقد دأبت لينا على التعويل على هذه الصور المركبة المحملة بالموارية والمراوغة في بناء قصائدها. والصور المتسمة بهذه السمات تحتاج إلى مفردات منزوعة من حيزها الحيادي، لتكتسب في سياقاتها الجديدة معاني ودلالات مغايرة لما ألفت من معان ودلالات. وهذه اللعبة ليست سهلة، وإتقانها كان وراء إبداع هذا النمط من المعاني والأفكار والأخيلة الجديدة والطريفة.

وآثار سمتي طاقة التشكيل اللغوي، والافتتان في التخييل، الظاهرتين في الصور والأخيلة، وما تتركانه من غرابة في الجمل الشعرية، واضحة في تضاعيف هذا المقطع الموسوم (لا مرئيات هندسية)[2]:

الهواء ..
جسدٌ ملموسُ الأضلاعْ ..
ولقيطٌ يقتنِصُ اسْتنفارَ الثعبانِ
لجُرْعة ..روحْ !
الرّوحْ ..
قيْلولةُ عمرٍ
في دائِرَةِ اللاشيْء ...
كأنّ السرَّ بها : أن لا سرّ لها !
مثل الغيْبِ تجيءُ ...
ومثل الغيْبِ تروحْ !
الغيْبُ ..
شُعاعٌ يعْبُرُ نافذةَ الروحْ ..
وقياماتٌ ..
تتلوّى في بوقٍ شرْقيْ
والمشْرِقُ...
غَيْبٌ لا مرْئي !

فالمقطع قائم على هذه الصور المفردة المبنيّة على تهويمات رؤى الشاعرة في آفاق المجاز الرحبة. ولا يعني الحديث عن إفصاح هذا المقطع عن هذه الظاهرة الفنيّة تفرّده بها، فكل

1- الصورة المفردة، وتعني عند الرباعي "الوضع الذي تتجمع فيه العناصر فرادى لتشكل صورة مفردة"، والمفردة عنده إما راكدة أو نامية، والراكدة هي التي لا تزال غير متمكنة في أعماق النفس والخيال، وغير قادرة على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح، أما النامية فهي التي لا تكتفي بحدود عامة وإنما تنمو في أوضاع خاصة تخرجها ثرية نابضة بالحياة"، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، إربد، 1980م، ص 177 فما بعدها.

2- خلف أسوار القيامة، ص8-9.

المقاطع، التي تشاركه في بناء القصيدة تشي، بسيطرة هذه الظاهرة على بنائها، وبمطاوعة المفردات لحذق الشاعرة لتشكيل صياغاتها على وفق رؤاها وأخيلتها.

وإلى جانب ما في هذه الصور والتعابير الشعرية من غموض يستجيب للتأويل، ومعانٍ فيها طرافة وابتكار، تطل، من خلل هذه التشكيلات الشعرية، فتنة تصبي المتلقي بسحرها فيعيا عن إدراك مصدرها. ولعل سر ذلك يكمن في براعة الشاعرة الأنثى وما تملك من مهارة في تمييز تدرج الألوان والإحساس بدلالاتها لتستثمره في توشية تعابيرها. فكل ما في هذه الاستعارات والتشبيهات والظلال والألوان يوحي بأنه من وشي امرأة[1]:

اقتَرَبتْ مِنهُ قَليلاً ...
كَستائِرَ منْ فُلٍّ وبَنَفْسَجْ ...
وارْتجَفَتْ بيْنَ ذِراعَيْهِ
كَمِنديلٍ فوْقَ كَمَنجَةِ شَمْبانيا ...
أوْ فاكِهَةٍ منْ نارٍ تتأجّجْ...
قالتْ:
حُرّ أنت َ!

فقال :

يأسِرُني الكونياكُ، ولا مَخْرَجْ !
قَصْرٌ منْ نهْرٍ وشِتاءْ ..
والشمْسِيَّةُ خَيْمَتُها الزرقاءْ
وهواءْ ..
مثل البحْرِ حَريرِيٌّ
والماءُ طرِيٌّ ...
كالماكْياجِ النّاعِمِ...
فيْروزِيٌّ الأصْداءْ

ولم تكتف الشاعرة بما طرّزت به صورها من تشبيهات وألوان وظلال أنثوية الطابع، بل تركت الايقاع الموسيقي يسهم في اغناء هذه اللوحة الجميلة بالسحر، إذ افتتّت في توزيع موسيقاها المستمدة من (الجيم) المقطوعة بالسكون فزاد المشهد جاذبية.

وكان تعويل الشاعرة، على (الثنائية الضدية)[2]، والمزاوجة بين المتناقضات، وتشكيل المفارقات اللغوية والمعنوية، والاستحالات، من الأساليب البارعة، التي اعتمدها في توليد صورها ومعانيها ورؤاها.

1- خلف أسوار القيامة، ص 45-46.

2- الثنائية الضدية مصطلح حديث يرادف مصطلحي (الطباق) القائم على الجمع بين المتضادين أي المعنيين المتقابلين في جملة، بحسب رأي القزويني، وهو ضرب من ضروب البديع المعنوي، التي يحصل تحسين الكلام بها، كما يرى البابوتي. أما (المقابلة) فتحصل بتضاد العبارات والمعاني المستفادة منها. القزويني، الايضاح، ط 5، بيروت، 1980م، 477/2 ومحمد بن محمد البابوتي، شرح التلخيص، ط1، طرابلس، 1983م، ص 613.

ومن الملاحظ أن تعويل الشاعرة على ثنائيات التضاد الظاهري (ليل/ نهار) مثلا: وهو ما ندعوه بالطباق، في هذه التشكيلات اللغوية، أقل كثيرا من تعويلها على التضاد المولد من الجدليات الثنائية (كابصار الأعمى)، و (إمطار الصحو) وما شابه،ولا شك في أن النمط الثاني أكثر عمقاً وإمتاعاً.

ويزخر شعر لينا بصور الثنائية الضدية، والمفارقة، والجمع بين المتناقضات، فهي من أعمدة تشكيلها الشعري، ومن أمثلة هذا النمط من ثنائيات التضاد ما نجده في[1]:

كالبحْرِ ... يُشاطِرُهُ المرْكبُ
قدَرَ التجْديفْ
هيَ فَوْضى ساكِنَةٌ
وَسُكوتٌ قسْرِيٌّ !

فمن الغريب أن تكون الفوضى ساكنة، ومثل ذلك[2] :

ولها كَمَنجاتُ الطفولةِ ... ريْثما
تغدو عَرَائِسُها فَراشاتٍ
تفتشُ في غُبارِ الأمْسِ عنْ... وهْجٍ
ضريرْ!

فالوهج الضرير تعبير فيه غرابة متأتية من الجدليات الثنائية. ومثل هذا ما نجده في (شفافية السّعير)[3]. ومن الإغراق في الثنائية الضدية الجدلية ما تنطوي عليه هذه الصورة[4]:

مشؤومٌ يتشفى بالشؤْمِ
فلا عُذرَ لهُ إلاّهُ
ولا فرحَ سوى ...
خِرَقٍ منْ أسْمالِ هَياكِلَ
تَرْتقُها ...
مومِسُ ذاكِرَةٍ ..عَذراءْ !

وأيــة مفارقــة هــذه : أن تكــون المــومس عــذراء !؟. وهــذه صــور محملــة بالمفارقــات والاستحالات والتناقض من مثل (الدرك العلوي)[5]:

يتقوْقعُ في عُنقودِ هَواءْ !

1- خلف أسوار القيامة، ص 17.
2- المرجع نفسه، ص 23.
3- خلف أسوار القيامة ، ص 24.
4- المرجع نفسه، ص31- 32.
5- المرجع نفسه، ص 33.

يشهَقهُ حانوتِيٌّ يَرْعى تَوْليفَةَ مَوتاهُ
وقدْ نفقتْ في الدَّركِ العُلوِيِّ...
دوابُ الأحْياءْ !

ومن غريب المفارقات التي أحدثها ثنائية التضاد ما جاء في هذا النص[1] :

كانَ لهُ عَيْنانِ... ولكنْ...
عيْنا زرْقاءِ يمامٍ...
عَمْياءْ !

فلا يمكن أن تخطىء ذائقة المتلقي هنا جمال المفارقة في أن تكون عينا زرقاء اليمامة عمياوين. وولع الشاعرة بهذا التضاد وما يحدثه من مفارقات وما يضفيه على النص من عمق ومتعة ظاهرين في قولها[2] :

أمامي الوَراءُ...
وقنديلِيَ المُسْتَضاءُ بِسُدْفَتِيهِ
وابتداءُ النِّهاياتِ...
حتى النِقاء الذي سيُصيَّرُ قَبْلي
بما كانَ بَعْدي !

ومثل ذلك ما نجده في هذا النص[3] :

وكُلُّ ضَجيجِ السُّكونِ
وضوْضاءَ صَمْتي...
ويَمْلأُني كلُّ هذا الفراغِ الأصمِّ...
بفوْضى الوُجومِ
فكيْفَ أرَتِّبُ في عَتْمَةِ الوقتِ...
صَوْتي ؟
...
أُلمْلِمُ ما يتناثرُ منْ كَبْوَتي؟
غيْرَ أنَّ الهواءَ وإن تنفسَ حَوْلي... اخْتنقتُ !
وإنْ بللَ النَّهرُ ظلي... احترَقتُ !
ومرَّغَ بيْنَ رَمادِ الرَّذاذِ...
مَلامِحَ جِلدي

1- المرجع نفسه، ص 34.
2- خلف أسوار القيامة ، ص 63.
3- المرجع نفسه، ص 61- 63.

فهذا النص محمّل بهذه الثنائية الضدية وما أحدثته من مفاجآت ومفارقات، تستحوذ على إعجاب المتلقي مثل: (ضجيج السكون) و (ضوضاء صمتي) و (فوضى الوجوم) و (أن الهواء إذا ما تنفس اختنقت) و (إن بلل النهر ظلي احترقت)، وهذه الظاهرة منبثة في كل صور المجموعة الشعرية وجملها وتعابيرها.

ويُصاحب ما تحدثه صدمة المفاجأة، وحدة المفارقة، في الصور والجمل الشعرية، التي تحدثها الثنائية الضدية بأنواعها، متعة ونشوة تزيدان من تعلق المتلقي بالنص لاستجلاء سر اللعبة الفنية فيه .

وعلى الرغم من أن أكثر الصور مستمدّة من الحواس، ولا سيما حاسّة البصر، نجد أن غير قليل من صور الشاعرة لينا وأخيلة تعابيرها وجملها الشعرية ذات طبيعة ذهنية. وهذا ما يضفي عليها سمة العمق، ويمنحها صفة الندرة والطرافة.

وغالباً ما يلازم الصور الذهنية شيء من فتور في التدفق والانسياب، بسبب اعتمادها على الانزياحات الحادة والاستعارات البعيدة، التي تستدعي تأمل المتلقي، لكن على الرغم من ذلك نلحظ في هذه التشكيلات الصورية انسيابا وتدفقا، بفعل ما تصدر عنه من إحساس شعري دافق، وما يصاحبها من صدق عاطفي في التعبير عن التجربة الذاتية.

ولا شك في أن تقنية الثنائية الضدية لا يمكن أن تنهض وحدها – على أهميتها– بهذا الدور في تعميق دلالات التشكيل الصوري، ومعاني الجمل الشعرية بعامة، وانما تتضافر معها أفانين من الانزياحات والاستعارات المعتمدة على تجاوز العلاقات، بين المستعار والمستعار له، التي يفرضها المستوى المعياري للاستعارة، وبذا تطول المسافة بين حدي الحقيقة والمجاز وتخفى على المتلقي مسوغات الانزياحات عن الدلالات الحقيقية، فيضطر إلى التأويل. ولا شك في أن انجازاً فنياً على هذا المستوى من الافتنان لن يتم إلا عبر ترويض اللغة لمقتضى الشعرية.

وحين تتوافر في النص هذه الانزياحات الحادة والاستعارات البعيدة، إلى جانب ما تقوم عليه معانيه وأخيلته ورؤاه من ثنائية ضدية ومن جمع بين المتناقضات، تظل مخيلة المتلقي مشدودة بين نشوة المتعة وحدة الدهشة.

فمن تضافر خصيصتي التضاد والانزياح الحاد رسمت التشكيلات الصورية في هذا النص[1]:

ويُراقِصُني بِجَناحَيْ نَهْرٍ
الدنيا حوريَّتُهُ الأولى
وهواهُ... وأنثاهْ
ويَرِقُّ إليَّ ...

1– خلف أسوار القيامة، ص 87– 88.

فينسابُ كغدرانِ الياقوتِ الصّوفيِّ
فُراتاً مُحْترِفاً...
مَجْراهْ
يسْري بيْنَ ضِفافِ ...
سَرابي ويقيني
فهْوَ... مَلاكُ ...
يَساري ويَميني
وَهْوَ رَسولُ الحُبِّ ومَوْلاهْ
يتعبَّدُ في غارِ العِشقِ خَشوعاً
...
أتنصَّتُهُ...
فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ
وملمَسُهُ ديباجُ العُشْبِ
وكوْثرُهُ اورْكِسْترا المِسْكِ...
وإيقاعُ الإحْساسْ
يسْتأنِسُ بالسُّندُسِ مُنتَشِياً
ويبرُّ بنشوَتِهِ... كيْ يسْترسِلَ
في الإيناسْ
هُوَ ذا ...
طاووسُ الفِتنَةِ
أو طفْلُ الرَغبَةِ
عُذريُّ النَّجدَيْنِ
ونارِيُّ الوسْواسْ...
هُوَ ذا ...
كَسَجايا الدِّفْءِ وَثير...
يأخُذُني من ذاكِرتي...
يغمُرُني بِدَفيءِ زَبَرْجَدِهِ
ويُدثرُني بأثيرِ الماسْ
يوقِدُ أقراطَ الليْلِ بِمِشكاةِ الفِضَّةِ
إذ يسْكُبُ قَطراتِ الغيْمِ بأقداحِ

الرَّمَقِ

وما يزيد التشكيلات الصورية والعبارة الشعرية، في هذا النص، طرافة وندرة، ما فيه من فن في استعمال (تراسل الحواس)*، أو تبادل وظائف الحواس في رسم الصور، على نحو ما هو ظاهر في هذا المقطع[1]:

أتنصَّتُهُ...

فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ

وملمَسُهُ ديباجُ العُشبِ

وكوْثرُهُ اورْكِسْترا المِسْكِ...

وإيقاعُ الإحْساسْ

فهنا تتبادل حواس البصر والسمع والشم واللمس وظائفها، لتتضافر معاً في رسم هذه الصورة البديعية.

وتراسل الحواس هذا مصدر طرافة غير قليل من صور الشاعرة وحلاوتها، وهو مبثوث في تضاعيف استعاراتها على نحو خاص، على نحو ما يظهر في هذه الصورة[2]:

لك كوثرُ الرَّمَقِ المُبلَّلِ بالصّهيلِ

وسَوْسَنُ الأيْكِ البَهِيِّ بِروحِها... والليْلكُ

ففي هذه الصورة المفردة تتبادل حاستا اللمس والبصر الأدوار في رسم المشهد، وفي الصورة الآتية تشترك حاستا الذوق والسمع في عملية الرسم[3]:

ولها نَداكَ ...

ولِذَةُ القيثارِ في عَزْفِ الرِّياحِ

على انتِشاءِ السِّنْدِيانْ...

والصورة الآتية المرسومة بتقنية تراسل الحواس أسهمت في تحقيقها حواس البصر والسمع واللمس[4]:

هناكَ...

*- تراسل الحواس: نوع من تداخل الحواس وتناغمها، فتتيسر معه رؤية الأصوات وسماع الألوان وتذوق الأنغام وشم الجمال المرئي، ويتأتى ذلك عبر التوسع، في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة إلى مجالات أخرى مبتكرة، ويصف محمد غنيمي هلال (تراسل الحواس) بأنه وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة،" النقد الأدبي الحديث، بيروت، 1973م، ص 422، وانظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ص 135.

1- خلف أسوار القيامة، ص 88.

2- خلف أسوار القيامة، ص 21.

3- المرجع نفسه، ص 23.

4- خلف أسوار القيامة، ص 38.

ملائِكَةٌ تتمشّى على القلبِ
تحْكي وتهْدِلُ مثلَ الحَمامْ
ومِنضَدَةٌ ...
لاسْتِراحَةِ راحِلةٍ...
تسْتقلُّ خُطاها...
لتبلغَ صوْتَ المِدادِ...
وتنْحَتَ لوْنَ الكلامْ

ومهارة الشاعرة، في استثمار الطاقة التعبيرية للغة، إحدى أهم أدواتها في تجسيد تشكيلها الفني في القصيدة، فهي تفتنّ في ابتكار دلالات جديدة لمفردات جملها الشعرية، لتجعلها مطاوعة لتجسيد أخيلتها وبناء صورها المبتكرة.

ومن هذه المهارات ارتجالها صيغ غير مألوفة في العرف اللغوي، ونسجها على منوال غير متعارف عليه، وجراءتها الظاهرة على اشتقاق الأسماء من الأفعال، واستلال الأفعال من الأسماء، وارتجالها أفعالاً جديدة في صيغ غير مسموعة، وجموعاً على غير ما قياس، من ذلك ارتجالها فعلا من الاسم (لولب)[1]:

والحاناتُ الحمْراءْ...
وسراديبُ تلوْلِبُ خارِطةَ اللّيْلْ...

وارتجالها فعلا من (أفعى)[2]:

ذلك سيركٌ تتأفعى فيه النِّسْوَةُ ليْلاً
بين الأحداقِ ... وحول الخيطانْ

والشاعرة مولعة بابتكار مصادر صناعية غير مسموعة:

روما امْرَأةٌ!
تُتقِنُ ذِئبيَّتَها!
وتيودورا... هِبَةُ الرحمنْ!!
...
مندورا
تصنع شيطانيّتها...

ومن الجراءة اللغوية تعدية أفعال، تتعدى بحروف، تعديةً مباشرة[3] :

أتنصَّتُهُ

1- خلف أسوار القيامة، ص 71.
2- المرجع نفسه، ص 72.
3- المرجع نفسه: ص 88.

فإذا قامَتُهُ رَيْحانُ النّورِ

ومن غرائب تجرؤ الشاعرة على اللعب باللغة، ارتجالها صيغة لفعل من جذر فعل لازم، ثم تعدية هذا الفعل تعدية مباشرة؛ فالفعل (شعوذ) اللازم هو الصبغة الشائعة، غير أن الشاعرة ارتجلت (تشعوذ) وعدّته تعدية مباشرة في قولها[1]:

فهلِ اكْتفيْتِ بما تُشعْوِذُ غُرْبَتي

ويظهر ولع لينا بـ (التضمين)، بصفته إحدى وسائلها في ترويض اللغة، ويتمثل التضمين في تعدية أفعال بحروف تتعدى بها أفعال أخرى غيرها فتكتسب معاني الأفعال التي تتعدى بها هذه الحروف، وقد يتمثل بتجريد الأفعال من الحروف التي تتعدى بها، أو حتى تضمين أسماء معاني أسماء مغايرة جديدة،بقصد تحميل النص دلالات مبتكرة، تثري النص بايحاءات مضافة.

ومن أشق مهام الشاعر التعامل مع اللغة خارج سياقاتها المألوفة، لكونها محكومة باصطلاح الجماعة اللغوية عليها. فهي لعبة محفوفة بالمخاطر ولا يقوى عليها غير البارعين من المبدعين، إذ قد يؤدي الإمعان في الابتداع اللغوي إلى مقارفة الخروقات اللغوية أو الإغراب، غير أن لينا، بما تملكه من حذق في التعامل مع اللغة، تجاوزت أمثال هذه المخاطر، فلم يفقد شعرها، رغم هذه الجرأة، غنائيته الدفاقة وقدرته على الإمتاع.

وأحلى الشعر ما كان مبرّأ من المفردات غير العربية، إلا إذا اقتضت الضرورة، وساعد السياق على ذكر كلمة من هذا القبيل. ويبدو أن الشاعرة استمرأت، تحت وطأة إحساسها بالسطوة على اللغة، أن تطعم بعض تراكيبها بهذه المفردات الأعجمية. غير أن أغلب هذا التطعيم جاء موافقا لمقتضيات السياق، خاصة حين تستقي الشاعرة تعابيرها وصورها من مشاهد حياتها الجديدة في الغربة.

لقد تهيأت للشاعرة كل مقومات الأداء الشعري الخلاّق، وتوافر لها، من تجارب الحياة، ما هيأ لروحها أن تغتني بالعواطف والمشاعر، التي تتطلع للبوح، ولمخيلتها أن تكتنز بالأخيلة والرؤى، التي تؤهلها للتعبير عن تجارب عميقة ناجحة، وقد كان من حصيلة ذلك هذه القصائد المنفردة بطرافتها وبكارتها، المزهوّة بالموضوعات المؤهلة لاستيعاب تجارب الشاعرة بجدارة.

فقد استقت الشاعرة موضوعاتها من استجابات عقلها الواعي لأحداث الواقع، ومما تراكم من الذكريات السالفة التي ما تزال تنبض في قلبها، فتترك في روحها آثارها العميقة، التي تحاول الشاعرة غسلها بالتماهي في دنيا الغربة والتوحد في منافيها.

ومن تناقض هذين الحالين، الحال الأولى المتمثلة بما يحمله الماضي من ذكريات الطفولة والصبا المحملة غالبا بأصداء أحداث حزينة، والحال الثانية المتمثلة بجهد محاولة التآلف

1- خلف أسوار القيامة: ص 10.

مع الحياة الجديدة في الغرب، المفعمة بالغضارة والجدة وابتسام الآمال، على رغم غصص الغربة... ينشأ صراع حاد، تنعكس آثاره في شعر لينا وصورها وعبارتها الشعرية، على هيئة توتر، وظلال معاناة، وشيء من الاحساس بالضياع، ما يورث شعرها عمقاً ونغماً فيه شجن[1]:

مشؤومٌ يتشفى بالشؤْمِ
فلا عُذرَ لهُ إلاّهُ
ولا فرحَ سوى ..
خِرَقٍ منْ أسمالِ هَياكِلَ
تَرْتقُها
مومِسُ ذاكِرَةٍ .. عَذراءْ
مشؤومٌ حينَ يشاءُ
ومشؤومٌ حينَ يشاءْ !
لكأنَّ دَبيبَ يَباسٍ مُرْتجِفاً أيْقظَهُ
فَمَضى في أعْقابِ زقاقٍ
لمْ يهْزلْ بعْدُ
ولكنَّ عَصاهُ تشيخُ رُوَيْداً

وقد تكون آثار هذا الصراع، والإحساس بالتشظي، وراء إيثار الشاعرة أساليب الثنائية الضدية، والتمرد على العلاقات المفترضة والمقاربات والمشابهات في الصور الاستعارية والتشكيلات المجازية.

وتعمق حدة هذا الصراع موجات حزن، ما فتئت تصاحب الشاعرة، منذ فجيعتها برحيل والدها، فسحابات الإحساس بالحزن تترك ظلالها على ألوان الصور والأخيلة في قصائدها، فضلا عما يتركه الشجن الأنثوي الذي تضرب جذوره في حنايا روحها.

وهذا ما تعبر عنه مرثاتها الموسومة (تنهد النوار)التي تصوّر فيها الشاعرة وداع أمها لزوجها[2] :

سكِرت بآنية المساء نجومُها
وتدثَّرت بالبدر من خفرٍ
فعرّاها البريق
ومضت تواري في ستائر هُدبه مرْجانها
ليبنوه في لحظ العقيقْ

1- خلف أسوار القيامة، ص 31-32.

2- لينا أبو بكر: المحارة الجريحة، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2000م، ص 17.

فإذا تنسَّم في محيّاها الأقاح تمايستْ
وتنهَّد النَّوار في رئة الحريق

وعلى الرغم من آثار طراوة الحياة الجديدة وغضارتها، وما تعكسه من أمل وتفاؤل في شعر لينا، تطل أثار عتمة الحياة الماضية، وما شاب أمالها من منغصات واضحة، في تشكيلاتها الاستعارية، وفي صورها وأخيلتها ورؤاها، تزيد ملامحها شجون الغربة، ومن ثم تكون قصائد الشاعرة نتاجا لهذا الصراع، فيمتزج فيها الحزن الشفيف بالتطلع إلى وضاءة الحياة. وأمثلة هذا التمازج تتضح في التجارب الشعرية، التي جسدتها مجموعة من قصائد الديوان، كقصيدة، (نخبك باريس)، التي عبرت عن وضاءة الحياة الجريئة، وغضارتها في دنياها الجديدة، وصوّرت مشاهد من الإشراق والتألق فيها، وإن لم تستطع حجب سحابة حزن من ذكريات الماضي. وهذا مشهد، فيه صور من هذه الحياة[1]:

التَقيا ...
والمَرْمَرُ مثلُ مسلاتِ العَنْبَرِ
وكْريسْتالِ العَبَراتِ
كانَ المَرْقَصُ صوفيَّ الرَّقَصاتِ
موسيقى خافِتةٌ
وحَرائِرُ باليةْ
تعْرُجُ نحوَ الحُزْنِ
فَيَنفَرِطُ النّورُ زُهوراً
وسطَ السَّمَواتِ
...
يا قِطعَةَ فِرْدوْسٍ .. تعْشَقُها الحُرِّيَّةُ
منذ تَعَوَّدها النُّدمانُ
وأدْمَنَها السَّهَرُ
يا عاشِقَةً
يتشهّاها السُّمَّارُ
ويعْبُدُها السَّمَرُ
كالأنثى تشْتعِلُ ..
وتعَضُّ على شَفَتَيْها مِنْ وَلَهٍ
تخْتطفُ الرّوحَ.. وتحْتضرُ!!

1- خلف أسوار القيامة، ص 47-48.

ومثل هذه القصيدة، قصائد (البياض) و(الفردوس) و (ساعة عمر)، التي تضج بمشاهد فيها إثارة وفتنة مألوفتان في المجتمع الأوروبي، الذي تسعى الشاعرة إلى أن تتآلف معه[1]:

يسْبُرُ في رُخام الرّوحْ
كلُجَيْنٍ يتوضأُ في اسْتبْرَقٍ ذاتي
كالماسِ الباذِخِ يصْعَدُ أدراجَ البوْحْ
مُخْتفِياً بالصَّدَفِ البرِّيِّ
ومَفتوناً ببذارِ الغبْبْ
يترجَّلُ عن فرسِ الأحْلامِ
ويُمْسِكُ بينَ يديْهِ ظِلالَ جُموحي
يصْحَبُني نحوَ مجرّاتِ اللؤْلو
والزنبقْ
يُغويني بالبحْرِ
وينثرُ في فوْضى الشطآنِ زمرُّدَهُ
فيذوِّبُ في برحاءِ المُهْجَةِ رائِحَةَ
الأزرقْ
يسدُلُ شلاّلَ النرْجِسِ
فوْقَ قميصِ العُرْيِ الفاتِنِ
يُغْرِقني فيهِ
كيْ لا أغرَقْ

وإذا كانت التجارب الذاتية للشاعرة، على هذا النحو من الفرادة والخصوصية والجدة، فإن بها حاجة إلى بنى جديدة ملائمة، قادرة على التعبير عن هذه التجارب، مؤهلة لإستيعاب ما يفرضه تشكيل البنية من صور ومعانٍ وأفكار. ودراسة قصائد الشاعرة تكشف بوضوح عن أنها وفقت في اختيار ما يلائم تجاربها من بنى، إذ جاءت أكثر قصائدها متميزة بالطول، حتى إن بعضها مبني، لاستيعاب هذا الطول، على مقاطع غير قليلة، لتستجيب لما تعتمده الشاعرة من سردٍ شعري تقتضيه صيغة المشاهد، ولما ترسمه من صور وتشكيلات استعارية، تكمل البنية الفنية للقصيدة، ولتعين، في الوقت نفسه، المقاطع على استكمال دورتها الموسيقية، ذلك أن الشاعرة تركن إلى إكمال المقاطع بقوافٍ موحدة، مع وضوح افتتانها في توفير شيء من الموسيقى الداخلية للمقطع.

وفي ديوان الشاعرة بعض القصائد المتوسطة الطول، أما القصار فقليلة.

1- خلف أسوار القيامة، ص 85-86.

ويبدو أن سمة المقطعية، في القصائد، مقصودة لتلافي الطول الظاهر، حتى لا يحس بوطأته المتلقي، على نحو ما نراه في ثلاث قصائد، أطولها القصيدة الأولى في الديوان، (للتاريخ بقية)، وهي مؤلفة من اثني عشر مقطعا.

ولا يعني تشكل القصائد الثلاث الطويلة من مقاطع، أن هذه المقاطع مستقلة عن البنية الموضوعية والفنية للقصيدة، فهي، مع استقلالها الشكلي ظاهرياً، ليست غير أجزاء في بنية فنية متكاملة.

ولملاحظة تضافر المقاطع على بناء القصيدة، وكيفية تحقق الدورة الموسيقية في كل مقطع، ننظر إلى القصيدة الأولى في الديوان، وهي ذات الأثني عشر مقطعاً (للتاريخ بقية)، فنجد مقطعها الأول الموسوم (جذر الصفر) جاء على هيئة سرد تعريفي، ليشكل تمهيدا للمقاطع التالية، اعتمادا على رؤى تجريدية وتشكيلات من المجاز الانزياحي الحاد المغلف بالغرابة المتأتية من التشكيل الاستعاري الذي ينزع إلى تجاوز شروط الملاءمة والمشابهة المفروضة[1]:

آخرُ رقمٍ صفرْ !
آخرُ رقمٍ صفرْ !
أوّلُ رقمٍ قبل التكوينِ...
هو الجَذرْ!
والمُنْتصَفُ الكوْنِيُّ مُعادَلَةٌ...
يتقاطعُ فيها الكُلاّنِ...
بجذر الصفرْ!

وينحو المنحى نفسه المقطع الموسوم (مرئيات هندسية)[2]:

الرّوحْ...
قيْلولةُ عمرٍ
في دائِرَةِ اللاشيْءْ...
كانّ السرَّ بها : أن لا سرّ لها !
مثل الغيْبِ تجيءُ...
ومثل الغيْبِ تروحْ!
الغيْبُ...
شُعاعٌ يعْبُرُ نافذةَ الروحْ...
وقياماتٌ...

1- خلف أسوار القيامة، ص 7.
2- خلف أسوار القيامة، ص 8-9.

تتلوّى في بوقٍ شرْقيْ
والمشْرِقُ...
غيْبٌ لا مرْئي!

ويبدو أن مهمة التعريف احتلت مكانة في مستهلات القصيدة، فبعد المقطعين الأولين يتولى مقطع (سندباد) مهمة التعريف، ليشكل تمهيدا للانتقال إلى تقنية الإخبار السردي، الذي لم يتخلص تماما من بعض مهمات التعريف، على نحو غير مباشر، ليسلم إلى موضوعة جديدة، تبدو أنها تشكل أحد المحاور المركزية في القصيدة، إذ تتجلى فيها معانيات الشاعرة في ظل حياتها الجديدة، التي لم تتخلص في أحضانها من هموم الوطن، على نحو ما يفصح عنه المقطع (السابع).

وتشي الموسيقى الداخلية لمقاطع المستهل بالتؤدة والتريث، ربما إشعاراً بما ينتظر المتلقي من طول القصيدة، فضلا عن مقتضيات السرد، التي تتلاءم مع التأمل والتأني المرتبطين بقافية، تنتظم أغلب أسطر المقاطع، ثم القافية الختامية، التي تنهي الدورة الموسيقية التي ينهض بها المقطع. وعلى مدى القصيدة كلها نلمح العناية بالإيقاع العام للتشكيلات والجمل الشعرية، الذي ينهض بتوفير الموسيقى الملائمة لبنية القصيدة ومحاورها، وهذا ما يمكن أن نلمسه في المقطع الموسوم (المدن نساء)، حيث تتوزع التنويعات الإيقاعية بحذق ومهارة[1] :

يزْدَوِجُ البحْر !
لِماذا ؟
نَسَقٌ مُتَّسِقٌ ...
يخْرُمُهُ وادْ ...
يطمُرُ أرْشيفَ الدّنيا ...
ويعمَّر فوقَ الطمْيِ... بلادْ
إرَمٌ... وُثِقَتْ في عُنُقِ الصّحْراءْ
وأُبيحَتْ للصَّيْحَةِ... عادْ
يزْدَوِجُ البحْرُ...
لأنَّ المُدُنَ نِساءٌ...
يتزيَّنَّ للرّيحِ...
ويقترِفنَ الموْتَ... بأحْضانِ الجلادْ!

ولا يمكن اغفال قصيدة (نخبك باريس)، ثانية القصائد الطوال، وهي مرقمة المقاطع، التي لا تحمل عنوانات. هذه القصيدة، التي تحمل سمات أسلوب الشاعرة وما يمثل من جدة

1- خلف أسوار القيامة، ص 14.

وابتكار، تنهض مقاطعها بمهمة تصوير أحداث لقاء رجل وامرأة، في مرقص باريسي. وقد جاء كل مقطع منها ليروي، ايماء مرة، وتصريحاً أخرى، ما حفلت به لحظات اللقاء من أشواق مشبوبة، نهضت بالتعبير عنها لغة مناسبة لدنيا الليل الباريسي، تصوّر ذلك مشاهد مقطعها الخامس[1]:

في المِرْآةِ...هُناكَ
رآها...
تلبِسُ خُلخالَ الماءِ...
وترْمُقهُ
يدْعُوها...
فتراوِغُهُ...
يتمنَّعُ!
تثأرُ منهُ بِفِتنَتِها...
وَتذوبُ!
فيسْألُ:
أيّ كَمين؟
يا أوبِرايَ الجَيّاشَةَ:
يا أجْمَلَ سطْوٍ...
أنتِ الأقْوى
لو تَبْكينْ!

وتلازم القافية السائدة أغلب أشطر كل مقطع. وعلى نحو ما تحقق في القصيدة الأولى، شكل كل مقطع من هذه القصيدة دورته الموسيقية ذات الإيقاع الخاص بها، وقد حاول السرد الشعري فرض شيء من هيمنته، تساعده في ذلك طبيعة موضوع المقطع، غير أن طراوة مشاهد اللقاء الراقصة سرّعت من إيقاع التدفق الموسيقي، وخففت من سطوة السرد، لتسمح للصور المغموسة بالإثارة لتطل في ثنايا المقطع[2]:

العِشْقُ المجْنونُ
السّاكِنُ...
بَيْنَهُما...
وَهُما...
شوْقٌ...

1- خلف أسوار القيامة، ص 48- 49.
2- خلف أسوار القيامة، ص 50.

يتداعى...
مَعْصوبَ الشفَتَيْنِ
وطَلْقَ القُبُلاتِ... يهُزّهُما
يكْبُرُ حُبُّهُما...
يمْتدُّ...
و
يمْتَدُّ...
فلا يتسِعُ الكوْنُ لَهُ ! !
أيْنَ؟
سِوى باريس...
يَضُمُّهُما؟!

وثالثة القصائد الطوال، وهي قصيدة (البياض)، ذات مقاطع غفل من الأرقام والعنوانات، وتنتهي مقاطعها كلها بروي الدال المكسورة، وقد مهد الشطر الأول من القصيدة لهذا الروي، فهو مختوم بروي الدال المكسورة.

ويلاحظ تردد هذا الروي في بعض أشطر القصيدة، ليشكل الإيقاع الأساسي في القصيدة كلها، فضلاً عن تشكيله ختام جميع المقاطع، وإنهاء دورتها الموسيقية أيضا. وقد شارك روي الدال هذا المشبّع بالكسر، بما يحمله من صوت شديد الجهر، ونبرة حادة، إحدى علامات الوحدة الفنية في القصيدة، فضلا عن ايحائه بالشجن العميق الذي تسيطر ظلاله على القصيدة[1]:

هنالكَ وحْدي ..
أسامِرُ عُقمَ المَرايا
وكُلَّ ضَجيجِ السُّكونِ
وضوْضاءَ صَمْتي...
ويَمْلأُني كلُّ هذا الفراغِ الأصمِّ...
بفوْضى الوُجومِ
فكيْفَ أرَتِّب في عَتْمَةِ الوقت...
صَوْتي؟
وتظمَأُ روحي لِسُؤْرَةِ عمري ..
ويهْترىءُ العمْرُ حَدّي!
فماذا لَدَيَّ سِوايَ؟!

1- خلف أسوار القيامة، ص 61- 62.

وقاطِرَةٌ مِنْ غَمامِ المَنافي
وَبَرْدُ الشتاءِ...
وَحَنْظلُ بَرْدي؟

ويلاحظ كيف افتتّت الشاعرة في استثمار أصداء الإيقاع الصاخب لتبث في ثنايا التشكيلات الشعرية دفقات أحزانها وشجاها، غير أن زخم هذه العواطف لم يصرفها عن ممارسة لعبتها اللغوية، ومحاولة ثني عنق اللغة في أثناء رسمها صورها وأخيلتها[1]:

لهذي المَدينَةِ طعْمُ العَواصِفِ... والذكْرَياتِ!
فكيْفَ أعيدُ شهِيّتَها لارْتِداءِ حُزَيْرانَ...
عنْدَ الصَّباحِ؟!
وأكْنُسُ بالشَّمْسِ صَلصالَها المُتَراكِمَ... كالوَحْلِ
حتى يذوبَ... ويقضي؟
وكيْفَ إذا ما تعَثرْتُ بالعْطرِ؟
وانْهَمَرَ الطيْفُ مُسْتَرْسِلاً بالصّدى...
يسْتثيرُ حَناني وحِقدي!

ولم تحل هذه السمة المقطعية في بناء القصيدة، دون اتضاح ملامح الوحدة الموضوعية فيها، ذلك أن الترابط بين لوحات القصيدة يستمد حضوره من ايحاء خواتيم المقاطع السابقة للاحقتها بما يمكن من التواصل مع السابقة بأفكارها ومعانيها ومن ثم يتم بناء الموضوع مساوقا لبناء القصيدة، لتحقيق الوحدة الموضوعية فيها.

ونزعة بناء القصيدة على مقاطع ظاهرة لا في القصائد الطوال، فهي تحاول فرض وجودها على القصائد الوُسَط والقصار أيضا، وإن كان وجودها غير مرتبط برقم أو عنوان للمقطع، أو بالفرز بوساطة النقاط الأفقية التي تحجز بين مقطع وآخر، غير أنها تحتفظ بشيء من التقفية الملازمة للقصائد الطوال عادة. ويلاحظ أن القافية غير موحدة بين مقاطع القصائد القصار والوسط، فلكل مقطع قافية سائدة، على نحو ما نجده في القصائد الطوال التي تختم مقاطعها قواف متعددة باستثناء قصيدة (البياض) التي استأثرت بالسيادة على سطورها قافية الدال المشبعة بالكسر، وقصيدة (وما تركت سواها)، التي تهيمن على تقفيتها النون المشبعة بالكسر والمسبوقة بألف المد.

إن ملازمة سمة المقطعية لكثير من قصائد الشاعرة، يمكن عدها من خصائص البناء لديها. والجديد في هذه المقطعية نهوضها بتشكيل دورة موسيقية، تزيدها القافية التي تتسيد أغلب أشطرها وتلازم خاتمتها جمالاً .

1- خلف أسوار القيامة: ص62.

وفي قصيدة (حالة موت)، التي تسيّدت أشطرها وخواتيم مقاطعها، ألف المد المختومة بالهمز، يتضح دور المقطعية في بناء لينا .

وطلبا للتنويع الموسيقي، نجد قافية مغايرة، تقف إلى جانب القافية السائدة لتلون إيقاع القصيدة وتسهم في إغناء معانيها وأفكارها[1]:

يا منْ تَرَكوهُ ضَميراً خَرِقاً
يَتوغَّل في جِلدِ الأفْعى صَيْفاً...
وشِتاءً...
تتقَمَّصُهُ الحِرْباءْ
ماذا أضْناهُ سِواهُ ؟
وما اسْتترتْ فيهِ أناهُ!
فدلَّ علَيْه:
شَظاهُ الرّاكِدُ في القشِّ
وشَرْخُ دُفوفٍ
وغَريمُ إخاءْ!
أيُّ عُيونٍ تَسْكُنُها العَتمَةُ تُبْصِرُ ؟
كانَ لهُ عَيْنانِ... ولكنْ...
عيْنا زرْقاءِ يمامٍ...
عَمْياءْ!

وهكذا تتميز البنية الشعرية في قصائد لينا بالإحكام والمطاوعة، اللذين يؤهلانها لاستيعاب التجارب الذاتية للشاعرة، وتجسيدها في معمار القصيدة، وهذا ما يشد المتلقي إلى دنيا شعرها، على الرغم من شدة ما يعتور صورها وجملها الشعرية من انزياحات شديدة تذهب بها إلى حافات المجاز.

سيرة ثقافية للشاعرة لينا أبو بكر

- لينا عبد الرحمن عبد الله أبو بكر.
- شاعرة أردنية مقيمة في لندن.
- ولادة الكويت عام 1973، خريجة آداب الجامعة الأردنية.
- المحار الجريحة: ديوانها الأول صدر عام 2000 بتكريم من وزارة الثقافة الأردنية.
- خلف أسوار القيامة: ديوانها الثاني، صدر عن دار الساقي في بيروت عام 2005.

1- خلف أسوار القيامة، ص 33- 34.

- ديوانها الثالث ينتظر الصدور في مطلع الشهر الثاني عشر من هذا العام.
- كاتبة عامود أسبوعي متخصص بالنقد الإعلامي في جريدة القدس العربي اللندنية.
- كاتبة نقد سينمائي في مقال أسبوعي في جريدة النقد العربي اللندنية.
- عضوة في اللجنة العربية في الملتقى العربي البريطاني.
- عضوة في المنظمة الحقوقية society Outreach، مجلس اللوردات البريطاني.
- شاركت في العشرات من المهرجانات الشعرية والثقافية العربية مثل عكاظية الشعر العربي في الجزائر، احتفالات العاصمة عمان في مئويتها الأولى، مهرجان أمانة عمان الثقافي 2009، مهرجان شعر رابطة أدباء المنفى في بريطانيا، ومهرجان كامرن السنوي في لندن، ومهرجان ذكرى مذبحة دير ياسين عام 2000، 2007، وتلبية دعوة من الرئيس جاك شيراك والسيد عبد العزيز سعود البابطين للمشاركة في مهرجان شعري في باريس دورة (شوقي و لامارتين)، والمشاركة في مهرجانات جرش الثقافية لدورات عديدة، تلبية دعوة للمشاركة في معرض الكتاب اللبناني 2005، ورئاسة عدد من الأمسيات الشعرية والأدبية في الملتقى الثقافي في لندن، المشاركة في مهرجان الشعر المغربي 2007، المشاركة في مهرجان عمان عاصمة الثقفاة العربية 2002، وغير ذلك من المهرجانات والملتقيات والمناسبات الأدبية والثقافية.
- اختيرت قصائدها كأصغر شاعرة عربية للانضمام إلى اكبر معجم شعر عربي معاصر معجم (البابطين).
- حصلت على المركز الأول في المسابقات الشعرية في الجامعة الأردنية للسنوات 1994، 1993، 1995.
- شاركت في عشرات الندوات الحوارية في الإذاعات والقنوات الفضائية، والمنتديات الثقافية.
- حصلت على جائزة جامعة عمان الأهلية في الإبداع الشعري في عامي 1993،1994.

المصادر والمراجع:

1) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م.
2) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، ج2 الرياض، 1983م.
3) ابن المعتز: البديع، تحقيق كراتشكو فيسكي، لندن، 1935م.
4) أبو بكر، لينا: ديوان خلف أسوار القيامة، دار الساقي، بيروت–لبنان، ط1، 2005م.

5) ديوان المحارة الجريحة، منشورات أمانة عمان، ط1، عمان، 2000م.
6) البابرتي، محمد بن محمد: شرح التلخيص، ط1، طرابلس، 1983م.
7) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر.
8) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954م.
9) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد، 1981م.
10) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، إربد، 1980م.
11) ساسين، عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1،1982م.
12) طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدةن دار ابن حزم، بيروت، ط4، 1997م.
13) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، بيروت، 1973م.
14) القزويني: الايضاح، ط5، ج2، بيروت، 1980م.
15) قوقزة، نواف: نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، 2000م.
16) لويس، سي دي: الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دون (ط)؛ 1982.
17) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ط2، بيروت، 1981م.