الصورة اللونية في شعر لينا أبو بكر: (ديوان خلف أسوار القيامة (نموذجاً

Colour Image in The Poetry of Lina Abu Baker :"Behinde the Walls of Resurrection Collection" as an Example

Imej Warna dalam Puisi Lina Abu Baker: Kajian Kes Antologi "Di sebalik Tembok Kebangkitan Semula"

إيمان محمد ربيع*

يوسف أبو العدوس**

ملخص البحث:

يدرس هذا البحث♦ جماليّة تشكيل الصورة اللونية، في شعر الشاعرة الأردنية لينا أبو بكر، 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. وكان من نتائج البحث الاطمئنان إلى أن اللون في صور الشاعرة، على وضوح دلالته غالباً ما يوحي بالعمق؛ إذ يغور في أعماق الصورة ليلمس آثار تجارب الشاعرة الذاتية، وقد لمس البحث أن الصور التي وشحت قصائدها كانت مرسومة غالباً بالألوان المستعارة وبالألوان المستوحاة من دلالة المفردات والصيغ الانزياحية التي تعتمد المجاز وأضربه كالاستعارة والتشبيه وما إليها، وقد لمس البحث أيضاً تعدد دلالات الألوان في شعرها وتنوعها حسب ورودها في السياق.

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. The researcher tries to examine the image of colour in the poems of Lina Abu Baker to know the extent

* طالبة دكتوراه، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، المملكة الأردنية الهاشمية.

** أستاذ بروفيسور، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ونائب رئيس جامعة اليرموك، المملكة الأردنية الهاشمية.

أرسل المقال بتاريخ: ٢٠١٧/٢/٢٥م، وقبل بتاريخ: ٢٠١٧/٧/٢٦م

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 revealing her 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. Consequently, colour is one of the imagery of the poems is quite obvious but suggestive of depth that expresses the personal experiences of the poetess. The research work found that the poetic images in her poems drawn in colours were borrowed and suggested by her poetic diction and displaced expressions that relied on metaphors and similes and other images. Moreover the work found that the significance of the colours vary according to their occurrence in the contexts.

Keywords: image – color – significance – metaphor – allegory.

Abstrak

Kajian ini menelusuri estetika formulasi imej warna dalam puisi penyajak Jordan Lina Abu Bakar. Ini adalah bertujuan untuk melihat sejauh mana beliau dipengaruhi oleh kajian makna warna dalam puisi beliau. Tujuan utama kajian adalah untuk melihat bakat beliau dalam mengeksploitasi warna dan maksudnya serta menumpukan peranan panca indera dalam membina imej untuk digunakan dalam beberapa teknik seperti pembentukan metafora yang terbina melalui pecubaan beliau untuk menjelajahi ufuk makna metafora dalam menampilkan maksud yang pelik. Kepentingan kajian ini teretus daripada usaha untuk dimensi diri dan idea penyajak keranan imej warna menampilkan sebahagian daripada imej visual dan boleh digarap dan dirasai yang dietuskan oleh alam semula jadi. Kesan daripada itu, warna sebagai satu penampilan imej di dalam puisi beliau adalah sangat jelas dan mengkiaskan kedalaman makna yang mencerminkan pengalaman si penyajak. Kajian ini turut mendapati penampilan imej warna dalam puisi-puisi beliau adalah diadun dan yang dikiaskan oleh pilihan perkataan beliau serta olahannya yang bersadurkan metafora, perbandingan dan beberapa teknik perlambangan yang lain. Selain itu, kajian ini turut mendapati kepentingan warna adalah pelbagai dan mengikut ujarannya dalam konteks yang berkenaan.

Kata kunci: imej – warna – kepentingan – metafora – perlambangan.

مقدمة:

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، فهي بلغت المكانة الشعرية عبر تميّز شعرها 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 أم 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.[١] فضلاً عن كونها وسيلة الإبداع والتجديد والاكتشاف لدى الشاعر،[٢] 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.

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 آراء الدارسين والنقاد الكبار، قدامى ومحدثين عرباً وغربيين، وهذا التعريف البسيط يفهم الصورة على أنها: (تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي أو عاطفي متخيّل. ويتم التصوير من خلال علاقة بين شيئين يتم تصويرهما عن طريق المشابه بينهما وهذه المشابهة تأتي على هيئة تجسيد أو تشخيص، أو عن طريق تراسل الحواس وطريق الاستعارة).[٣]

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 (Cecil Day Lewis) للصورة بأنها رسم قوامه الكلمات، ويضيف مكمّلاً: (... الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة)،[٤] وقوله: (فالصور تضيء الطريق للموضوع، وتساعد على كشفه، خطوة خطوة للكاتب، والموضوع لينمو مسيطراً تدريجياً على انتشار الصور).[٥]

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).[٦]

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 (١٥٥هـ)، 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 (١٥٥-٢٥٠هـ) يفهم الشعر على أنه: (ضرب من النسيج وجنس من التصوير).[٧] ويربط الجاحظ بين النسيج ويعني الصياغة والتصوير ويعني الرسم، وهذا موضع اهتمام النقاد المحدثين.

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).[٨]

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، فضلاً عن عنايته بالجانب النفسي وأهميته في تشكيل الصورة وتأثيرها في المتلقي.

وكانت دراسة النقاد العرب القدامى منهجية وشاملة، فالقرطاجني ربط بين الصورة والخيال، وبحث في الأثر النفسي للصورة في المتلقي، وتابع علاقة اللفظ بالمعنى.[٩]

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)،[١٠] وهي كذلك (الملكة التي تحلق وتبث الصور الشعرية)،[١١] 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.[١٢]

ويعيد أ.أ. ريتشاردز I. A. Richards، (للاستعارة مكانها في بحث الصورة؛ إذ يقول: (إن الاستعارة الوسيلة العظمى التي تجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينهما علاقة من قبل).[١٣]

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).[١٤] وهؤلاء النقاد ينظرون إلى الفن، والشعر منه، على أنه لغة انفعالية، لا تتوسل بالكلمة وإنما بوحدة هي الصورة،[١٥] ودون هذا

الجوهر أي الصورة الفنية، يتوقف الفن عن أن يؤلف إدراكاً للعالم الواقعي.[١٦] ويرى أكثر من ناقد غربي، وفي مقدمتهم أورا باوند أن الصورة إنما تولد من خلال ائتلاف العقل والعاطفة في لحظة زمنية محدودة.[١٧]

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،[١٨] ويعلّق اختيار الشاعر موضوعات صوره وتشكيلاتها في أوضاع مختلفة تساق جميعاً نحو المواءمة والاتساق، على حضور ذوق الشاعر وتجربته الذاتية،[١٩] 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).[٢٠]

أما مصطفى ناصف فيرى: (أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس والمشاعر، والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية).[٢١] وبناءً على ذلك، تكون كل صورة خيالية نتاج عناصر موضوعية وذاتية معاً.

ويرى علي البطل (أن الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها)،[٢٢] 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)،[٢٣] ويعنى هنا علي البطل بالتشكيل الفني بعينه، أي الخلق الفني الذي يعمد إليه الشعر.[٢٤] 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.[٢٥] وهذا ما نجده عند جابر عصفور الذي يرى (أن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة سواء كانت لمحتوى مجرد أم مادي محسوس يمكن للعين الباصرة رؤيتها في حالة الرسام أو عن طريق عين العقل أو المخيلة في حالة الشاعر).[٢٦]

أولاً: دلالات 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.

تتجلى 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،[٢٧] 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.[٢٨]

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)؛[٢٩] 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،[٣٠] 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).[٣١]

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).[٣٢]

ثانياَ: الصورة اللونية في شعر لينا أبو بكر

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:

اقتربت منه قليلاً ...
كستائر من فل وبنفسج
وارتجفت بين ذراعيه[٣٣]

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، ولون الفل والبنفسج أقدر على إبراز حالة الانفعال.

والمقطع الثاني من القصيدة تصوير لباريس ومشاهدها:

قصر من نهر وشتاء
والشمسية خيمتها الزرقاء
وهواء مثل البحر حريري
والماء طري ...
كالماكياج الناعم ...
فيروزي الأصداء
هذا العالم كورال
تتغنى بالعشق ...
وباريس غناء[٣٤]

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 ملمس؛ أما ماؤها ففطريٌ 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:

التقيا ...
والمرمر مثل مسلات العنبر
وكريستال العبرات
كان المرقص صوفي الرقصات
موسيقى خافتة
وحرائر بالية
تعرج نحو الحزن
فينفرط النور زهوراً ... وسط السموات[٣٥]

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:

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[٣٦]

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).

ثالثاً: الألوان ودلالاتها في شعر لينا أبي بكر

وبعيداً عن قصيدة **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.

وأول ما يظهر 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:

هنالك على ذروة الحزن وحدي!

وبعض رسوم أحك بها القلب كي يتسلى

هنالك وحدي ... أسافر عقم المرايا

وكل ضجيج السكون ... وضوضاء صمتي[١]

فبعد هذا المشهد الذي يشي بأجواء القصيدة المأزومة، ومن ثم جاء البياض (محملاً بدلالات مأزومة أيضاً، على الرغم من كونه "رمز النور الإلهي"، ورمز الطهر والنقاء والنور والسلام، ولحظة الشروق وعل هذا النحو[٢]:

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:

تحاصرني حلكة من بياض الدروب

فأنى توجهت ...

يفضِ إليّ البياض

وأفض[٣]

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 لأخضر المتصلة بالخير والخصب والانبعاث والنهضة والتجديد والنعيم والنماء،[٤] 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[٥]، على نحو ما يظهر في هذا المقطع من قصيدة وما تركت سواها:[٦]

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 والعينيين اللتين لا بد أن تكونا ملوّنتين، وثيابها التي لا بد أن تكون هي الأخرى ملونة.

ومن إيحاءات اللون الأحمر: الإغراء ودفء العاطفة والحيوية والتضحية[٧]. 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:

الدب الملعون ...

والحانات الحمراء

وسراديب تلولب خارطة الليل[٨]

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[٩]، وهكذا وردت سائر الألوان الأساسية الأخرى. ومع شحة ورود هذه الألوان الأساسية في شعر لينا، ظهرت دلالاتها الاجتماعية والنفسية والرمزية.

رابعاَ: الاستعارة والمجاز في شعر لينا أبي بكر

إن 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.

إن أكثر صور الشاعرة، وتعابيرها الشعرية وليدة التشكيلات اللغوية المعتمدة على المجاز والاستعارات، كما في قصيدة **لو كان بالإمكان أن تأتي معي!**:

وكلُّ ما في الأرض منْ شوقٍ

تكدّس كالجمار بأضلعي

تأتين؟

أم ... أبقى؟

ومن 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**:

يسبر في رخام الروح

كلجين يتوضأ في إستبرق ذاتي

كالماس الباذخ يصعد أوراخ البوح

محتفياً بالصدف البري

ومفتوناً ببذار الغيب[١٠]

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 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:

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[٣٧]

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:

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[٣٨]

فموحيات الألوان التي تعد ألوانها من الألوان المستعارة تتعدد لتشكل طيفاً استعانت به الشاعرة على التصوير. وهذه الموحيات كالزبرجد، والماس، والأقراط، والفضة، والغيم، والأقداح، والفاكهة، إيحاؤها اللوني شديد الإدهاش وشديد التأثير، بفعل ما أصابها من انزياحات، فصارت دفءزبرجده، وأثير الماس، ويوقد أقراط الليل، ومشكاة الفضة، وسكب قطرات الغيم، وأقداح الرمق، وفاكهة اللذة، والأرياق الطازجة البكر، وسجايا 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،[٣٩] تبلغ ذروة الجمال والإبداع، حين تتوشح بالألوان فتكون صورة لونية.

الخاتمة:

نخلص بأن الشاعرة لينا أبو بكر جددت في توظيف اللون كونه يمثّل عنصراً مهماً 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 شتّى مجالات الحياة ليشكّل مجمل الدلالات والرموز التي تعكس ما في النّفس من شعور، وبذا يظهر جليا أهمية اللون في بناء الصورة الشعرية. ويمكن القول بأن لغة الشاعرة لينا، تحمل سرّ الإبداع، وأنها هي التي نهضت بمهمة استحضار اللون بكل مستوياته ودلالاته في شعرها.

إن تقنية الانزياح، وما تفرضه من اعتماد المجاز وأنواعه، كالاستعارة والتشبيه، هي التي تسهم بتشكيل الصورة. فالصور الاستعارية وكذلك المجازية كان لها الحظ الوفير في شعر الشاعرة لينا؛ إذ إنها وظّفت اللون في خدمة الصور.

اللون في قصيدة لينا يخضع لسياق الشعر، فتتغير دلالته حسب الغرض الشعري الذي يرد فيه، فالأسود يدل على الحزن والموت وكذلك يدل على السيادة والفخامة .

عنيت الشاعرة بالدوال اللونية الرامزة، كما عنيت بالدوال اللونية المستعارة من الطبيعة وموجوداتها، بالإضافة لاعتمادها الانزياحات وما تقتضي من استعارة وتشبيه ومجازات أخرى تنتج هذه الدوال اللونية أبعاداً أوسع وأعمق.

وقد كشف البحث على قيام قصائد لينا على الصورة الملونة، حتى أننا وجدنا ما يمكن تسميته "القصيدة الصورة" وقد تمّ التركيز على الإيحاءات النفسية والعاطفية في الصورة اللونية لديها.

هوامش البحث:

♦ بحث مستل من رسالة الدكتوراه.

♦ شاعرة أردنية، مقيمة في لندن، صحفية وكاتبة نقد سينمائي في مقال أسبوعي في جريدة النقد العربي اللندنية، لها العديد من الدواوين، وشاركت في المهرجانات الشعرية والثقافية العربية.

[١] انظر: الغذامي، عبد الله، **تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، ط١، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١م)، ص١٠٠. انظر: القرشي، سلمان، "تأملات في لغة الشعر"، **مجلة الرافد**، المجلد(١) ع(٩٣)، أيار، ٢٠٠٥م، ص١٦.

[٢] انظر: القرشي، سلمان، "تأملات في لغة الشعر"، **مقال سابق**، ص ١١٧.

[٣] أبو أصبع، صالح، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م)، ص٣٠.

[٤] لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م)، ص٢٣.

[٥] المرجع السابق، ص ١٠٠.

[٦] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، (القاهرة: دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٨١م)، ص١٢٧.

[٧] الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي، ١٩٦٥م)، ج٣، ص١٣١-ص١٣٢.

[٨] الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص٤٠-ص٤١.

[٩] انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد بن الحبيب بن الخوجة، (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م)، ص٨٩.

[١٠] لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ص٢٣.

[١١] المرجع السابق، ص٧٣.

[١٢] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٧٢.

[١٣] ريتشاردز، أ.أ، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٦٣م)، ص٣١٠.

[١٤] عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٩م)، ص٢٦.

[١٥] انظر: ويليك، رينيه وأوستن ارين، **نظرية الأدب**، ط٣، ترجمة: محي الدين صبحي، (دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢م)، ص٣١٨.

[١٦] انظر: أوفيانيكوف، ميخائيل، **جماليات الصورة الفنية**، ترجمة: رضا الظاهر، (عدن: دار الهمذاني، ١٩٨٤م)، ص٩.

[١٧] انظر: عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، ص٢٠١؛ وانظر أيضاً: نقلا عن عباس، إحسان، **فن الشعر**، (بيروت: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص٩٠.

[١٨] انظر: الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، (إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٩٥م)، ص١.

[١٩] انظر: الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، (إربد: منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٠م)، ص٤٥.

[٢٠] الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، ص١.

[٢١] ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١م)، ص٨.

[٢٢] البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها**، (بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨٠م)، ص٣٠.

[٢٣] المرجع السابق، ص٣٠.

[٢٤] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٣١.

[٢٥] انظر: كورك، جاكوب، **اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب**، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، (بغداد: دار مأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩م)، ص ٢٠٠٢.

[٢٦] عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب**، ط٢، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٢م)، ص٣٤٤.

[٢٧] انظر: أقدح، حسناء، "لصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد(٢٨)، ع(٢)، ٢٠١٢م، ص٥٩.

[٢٨] لمزيد من الاطلاع يمكن العودة لمجموعة منتقاة من هذه المظان مثل: عبد الحميد، شاكر، **التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، (الكويت، **ساسلة** عالم المعرفة، ٢٠٠١م)؛ وعمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، (الكويت، دار البحوث العلمية، ١٩٨١م)؛ ونافع، عبد الفتاح، "جماليات اللون في الشعر ابن المعتز نموذجا"، **مجلة التواصل**، الدار البيضاء، ع(٤)، جوان ١٩٩٩م؛ وعبد الوهاب، شكري، **القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء**، (الإسكندرية: القاهرة، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م). وذكرت هذه المظان لا على سبيل الحصر وإنما على سبيل الانتقاء.

[٢٩] نوفل، يوسف، **الصورة الفنية واستيحاء الألوان**، ط١، (القاهرة: دار الإتحاد العربي للطباعة، ١٩٨٥م)، ص: م. س ، ص .

[٣٠] انظر: المرجع السابق، ص11 .

[٣١] شنوان، يونس، **اللون في شعر ابن زيدون**، (إربد: جامعة اليرموك عمادة البحث العلمي، ١٩٩٩م)، ص٥.

[٣٢] العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الأدب والفنون**، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣م)، ص٢٤.

[٣٣] أبو بكر، لينا، **ديوان خلف أسوار القيامة**، ط١، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م)، ص٤٥.

[٣٤] المرجع السابق، ص٤٦.

[٣٥] المرجع السابق نفسه، ص٤٧.

[٣٦] نفسه، ص٤٧–ص٤٨.

[٣٧] نفسه، ص٨٨–ص٨٩.

[٣٨] نفسه، ص٨٩.

[٣٩] 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: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠م)، ص٤٥.

References المراجع

ʿabbās, ʾiḥsān, *Fan al-Shir*, 2nd Edition, (Beirut: Dār al-Thaqāfah Lilnashr Wa al-Tawzīʿ, 1993).

ʿabd al-Raḥmān, Naṣrat, *Fī al-Naqd Fī al-Naqd al-ʾadabi al-Ḥadth: Dirāsah Fī Mathāhib Naqdiyyah Ḥadīthah Wa ʾuṣūluha al-Fikriyyah, (*Amman: Maktabah al-ʾaqṣa, 1979).

ʾabu ʾuṣbaʿ, Ṣāliḥ, *al-Ḥarakah al-Shiʿriyyah Fī Filastn al-Muḥtallah*, (Beirut: al-Muʾassasah al-ʿarabiyyah Lildirāsāt Wa al-Nashr, 1979).

Abu, Bakr, Līna, *Diwān Khalf al-ʾaswār*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Sāqi, 2005).

Al-ʿaqqād, ʿabbās Maḥmūd, *Murājaʿāt Fī al-ʾadab Wa al-Funūn*, (Beirut: Dār al-Kitab al-ʿarabiyy, 1966).

Al-Baṭal, ʿali. Al-Ṣurah *al-Shiʿriyyah Fī al-Shir al-ʿarabiyy atta ʾkhir al-Qarn al-Thāni al-Hijriyy: Dirāsah Fī ʾuṣluha Wa Taṭawwuruha*, (Beirut: Dār al-ʾandalus Liltibāah Wa al-Nashr, 1980).

Al-Ghathāmi, ʿabd Allah, *Tashrḥ al-Naṣ: Muqārabāt Tashrīḥiyyah Linuṣūṣ Shiʿriyyah Muʿāṣirah*, 1st Edtion, (Beirut: Dār al-Ṭalīʿah, 1981).

Al-Jaḥiẓ, ʿamru Bin Baḥr, *al-Ḥayawān*, Taḥqīq: ʿabd al-Salām Hārūn, (Cairo: Maktabah Muṣṭafa al-Ḥalabi, 1938).

Al-Jurjāni, ʿabd al-Qādir, *ʾasrār al-Balāghah*, (Cairo: Dār al ʿMaʿrifah Lilṭibāʿah Wa al-Nashr, 1981).

Al-Qurashiy, Salman, "Taʾammulāt Fīī Lughah al-Shiʿr", *Majallah al-Rafid*, al-Mujallad(1), ʿadad(93), 2005.

Al-Qurṭājanniy, Ḥāzim, *Minhāj al-Bulaghāʾ Wa Sirāj al-ʾudabāʾ*,

Taḥqīq:Muḥammad Bin al-Ḥabīb al-Khujah, (Tunisia: Dār al-Kutub, 1966).

Al-Rubāʿi, ʿabd al-Qādir, *Al-Ṣurah al-Faniyyah Fī al-Naqd al-Shiʿriy: Dirāsah Fī al-Naẓariyyah Wa al-Taṭbīq*, 2nd Edition, (Irbid: Maktabah al- Kattani, 1995).

Al-Rubāʿi, ʿabd al-Qādir, *al-Ṣurah al-Faniyyah Fī Shiʿr ʾabi Tammām*, (Irbid: Manshurāt Jāmiʿah al-Yarmūk, 1980).

ʾaqdah, Ḥasnāʾ, "al-Ṣurah al-Shiʿriyyah ʿinda al-Muʿtamid Bin ʿabbād", *Majallah Jāmiʿah Dimashq*, al-Mujallad(28), ʿadad(2), 2012.

Kork, Jackub, *al-Lughah Fī al-ʾadab al-adīth: al-Ḥadāthah Wa al-Tajrīb*, Tarjamah: ʿazīz ʿamanūʾīl, (Baghdad: Dār al-Maʾmūn Liltarjamah Wa al-Nash 1989).

Luwis, C. d., *al-Ṣurah al-Shiʿriyyah*, Tarjamah: ʾaḥmed Naṣīf al-Janābi Wa ʾākharūn, (Baghdad: Dār al-Rashīd, 1982).

Nāṣif, Muṣṭafa, *al-Ṣūrah al-ʾadabiyyah*, (Beirut: Dār al-ʾandalus Liltibʿah Wa al-Nashr Wa al-Tawzīʿ, 1981).

Nofal, Yousif Ḥasan, *al-Ṣurah al-Shiʿriyyah Wa Istiḥyāʾ al-ʾalwān*, 1st Edition, (Cairo: Dār al-Ittiḥād al-ʿarabiyy Lilṭibāʿah, 1985).

Ofianekuf, Mekhael, *Jamāliyyāt al-uūrah al-Fanniyyah*, Tarjamah: Riḍa al-Ẓāhir, (Adan: Dār al-Hamadāni, 1984).

Ritchard, E. E., *Mabādiʾ al-Naqd al-ʾadabi*, (Cairo: Wazarah al-Thaqāfah, 1963).

Rogers, Franklin, R., al-Shiʿr Wa al-Rasm, 1st Edition, Tarjamah: Mai Muẓafar, (Baghdad: Dār al-Maʾmūn, 1990).

Shunwan, Yunus, *al-Lawn Fī Shiʿr In Zaidūn*, (Irbid: Manshurāt Jāmiʿah al-Yarmūk, 1999).

ʿumar, ʾaḥmed M ukhtār, *al-Lughah Wa al-Lawn*, (Kuwait: Dār al-Buḥūth al-ʿilmiyyah, 1981).

ʿuṣfūr, Jābir, *al-Ṣurah al-Faniyyah Fī al-Turāth al-Naqdi Wa al-Balāghi ʿinda al-ʿarab*, 2nd Edition, (Beirut: al-Markaz al-Thaqāfi al-ʿarabiyy, 1982).

Wilik, Reneh, Wa Wastun Warin, *Naẓariyyah al-ʾadab*, 3rd Edition, Tarjamah: Muḥiyy al-Dīn Ṣubḥi, Murājaʿah: Ḥusām al-Khaṭīb, (Damascus: al-Majlis al-ʾaʿla Liriʿāyah al-Funūn Wa al-ʾādāb Wa al-ʿulūm al-Ijtimāʿiyyah, 1972).