الصورة اللونية
أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري

د. فاتن عبد الجبار جواد
استاذ مساعد
جامعة تكريت- كلية التربية

الملخص

شهدت القصيدة الحديثة في سياق تطورها الحداثي والرؤيوي والحضاري جملة تحولات في أنموذج بنائها وتشكيلها وصيغ تعبيرها وتمثيلها للوجود، ولا شك في أن ((كلّ التحولات التي عرفها البناء المعماري أو التشكيلي للقصيدة، إنما كان مردّها إلى استفادة فن الشعر من الفنون الجميلة الأخرى))(١)، إذ راح الشعر يتداخل معها وينهل من معينها الجمالي والتشكيلي والرؤيوي بلا حدود، وعلى النحو الذي يحفظ هوية الجنس الأدبي الشعري طبعاً، لكن الشعر الحديث في شبكة علاقاته الحديثة كشف عن مرونة كبيرة وقابلية فذّة في حركة الإفادة والأخذ والتوظيف من هذه الفنون .

تنفتح العلاقة بين فن الشعر وفن الرسم على أكثر من وشيجة عميقة وجوهرية بينهما، على المستويات التقانية والشكلية ولعبة المعنى والتخييل والتأمل ورحابة الفضاء، إذ إن شبكة الصور المعروفة في فن الشعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان والكتل، مع التفريق بين الصفة الإطلاقية التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات، والصفة التجسيدية المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان وأدوات الرسم الأخرى(٢)، على النحو الذي تظلّ فيه المقاربة الفنية النوعية بينهما قائمة وحاضرة في أفق التلقي والاستقبال، مثلما هي حاضرة وقائمة في أفق الرصد والمعاينة والفحص النقدي . يحيل فضاء اللون وتجلياته في المجال الحيوي الشعري على مرجعه التشكيلي، ويستلهم إشارة التدليل الجمالي فيه من المخزون المرجعي أولاً، ثم ما يلبث أن ينفتح على مجاله اللساني الجديد، لتأخذ الدلالة السيميائية (اللغوية) وضعها المختلف والمغاير عن حدود المرجعية الدلالية للصفة اللونية، إذ ((إن كل المعطيات الموصوفة في النموذج اللساني يمكن أن تتحول إلى كوة نطل من خلالها على الأنساق غير اللسانية، فالقوانين التي تتحكم في اشتغال الأنساق الأخرى مبنية وفق قوانين اللسان))(٣)، على النحو الذي يبدأ فيه النسق اللساني بالتحكّم في النسق القادم من حقل فني آخر ويخضعه لقوانينه، ويرعنه على وفق معطياته وخصائصه النوعية .

ولما كانت الرؤية السيميائية في منظورها المعرفي والمنهجي هي ((علم مكرّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال، أي الوسائل التي بوساطتها تتولّد المعاني ويجري تبادلها معاً))(٤)، فإنها على هذا الأساس تسهم في إنتاج هذا التحويل الدلالي الذي يشغّل اللون في السياق الشعري بوصفه رمزاً دلالياً يحيل على إشكالية المعنى، إذ إن الأصل في أية ممارسة سيميائية دالة هو أنها تخلق النظام الرمزي لإنتاج المعنى من جهة، وحمله واستهلاكه في مجال التواصل الخطابي من جهة أخرى(٥)، بحيث يصبح خطابها الموجّه للقارئ قابلاً للتداول والعمل والاشتغال والحركة بكفاءة عالية بين منطقة النص ومنطقة التلقي .

وبحسب العالمة السيميائية جوليا كرستيفا فـ ((أن القانون الذي يتحكّم، أو إن شئنا الرئيس، الذي يؤثر في أية ممارسة اجتماعية يكمن في حقيقة أنه يرمز، أي أنه يستخدم اللغة))(٦) بطاقتها الرمزية التي تعمل في النص بآليات الترميز والتدليل العلامي، الذي يسهم إسهاماً عميقاً وفاعلاً وجوهرياً في إنتاج لعبة المعنى الشعري وترويجها في الخطاب . إن إشارة التدليل الجمالي في النصوص عموماً تتداخل فيما

بينها تداخلاً سيميائياً غائراً في أعماق حركية العلامة، ضمن آلية النظام اللغوي بمفهومه الإشاري، فأنموذج الإشارة الفنية (الموسيقى، الرسم، الشعر، القصة، الرواية، ...) تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتشكيله وتوصيله(٧)، على النحو الذي يقود إلى لعبة معنى هي نتيجة نوعية خاصة لهذا التداخل .

إن الفضاء التشكيلي العام الذي أهّل الفنون جميعاً لكي تتداخل مع بعضها يتأتى أساساً من طبيعة العصر وخصوصيته، إذ انفتح العصر بخزينه الهائل على الأشياء ومنحها معنى متموجاً جديداً، سواءً على المستوى الشكلي المادي أو المضموني الروحي، إذ ((يقول بودلير : ومن المظاهر المميزة للوضع الروحي في قولنا إن الفنون جميعاً تنزع نحو تعزيز أحدها الآخر على أقل تقدير، إن لم تعمل على أن يكون بعضها بديلاً للبعض الآخر، وذلك بإعارة ذلك الآخر قوى ومصادر جديدة، والتناظر الجمالي يعبّر عن هذه الروابط المتأصلة في الفنون ويضيف بعداً جديداً من الغنى والتركيبية))(٨) إلى النصوص الأدبية عموماً ومنها الشعر خصوصاً .

في الوقت الذي حصل فيه التداخل العميق بين الفنون على مدى واسع وشامل، كان انفتاح القصيدة على الأجناس الأخرى أو الفنون المجاورة أكثر مظاهر التحولات البنائية وضوحاً في القصيدة الحديثة على مستوى الرؤية والتعبير والتشكيل البنائي أيضاً(٩)، مما غذّى هذه القصيدة ومدّها بنسغ تقاني وروح رؤيوية وتعبيرية وجمالية جديدة .وعلى هذا الأساس وانطلاقاً من هذه الرؤية ((ما عادت القصيدة اليوم، تصنع نهرها الخاص من لغة نضّاحة بالشجن أو البهجة أو التأمل، إنها مفتوحة الآن على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير))(١٠)، حتّمت عليها تطوير أسلوبيتها التعبيرية وإنضاج رؤيتها الجمالية وموقفها من الأشياء، فضلاً على تعميق خطابها وشحنه بقيم تعبيرية مضافة.

اتصل فن الشعر بفن الرسم منذ البدء اتصالاً وثيقاً وعميقاً وأساسياً، على نحو تداخلت فيه تقانات كلّ منهما بالآخر تداخلاً واضحاً يعمّق طاقتهما التعبيرية (لغةً وصورةً وإيقاعاً فضائياً)، وبلغ هذا التداخل حدّاً كبيراً حيث وصف المشتغلون في هذا الحقل الرسم بأنه شعر صامت، كما وصفوا الشعر بأنه رسم ناطق(١١)، على هذا النحو الجدلي الذي يؤكّد جدلية العلاقة وصميميتها وصعوبة تجاوزها أو التغاضي عن خطورتها في مقاربة الفنين معاً .

لا يتوقف الأمر عند حدود التواصل الشكلي العام بين الفنيين، بل يتوغل في الخصوصيات التي يتمتع بها كلّ فن منهما، إذ إن ((ربط الشعر بالرسم كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسّام يقدّم المعنى بطريقة حسيّة، هذا عن طريق المشاهد التي رسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتّش عن الصورة البصرية الواضحة في الشعر، أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصورة على أنها محاكاة ـ من نوع ما ـ والمدركات الحسيّة التي يفترض أنها أصل الصور))(١٢) .

ويعدّ اللون بتمظهراته المختلفة وقيمه المتنوعة أحد أهم آليات فن الرسم، وأفاد منه الشعر ـ ولاسيما الحديث منه ـ فائدة تجاوزت حدود الوصف، منتقلة على تفجير طاقات البعد السيميائي فيها وتوظيفها على نحو بالغ التميّز في التشكيل الشعري . فاللون بطبيعته ((شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها والمعبّر عن نفسيتها))(١٣)، فضلاً عن كونه المعبّر البصري عن الشكل، لأنه ليس بوسعنا مطلقاً ((أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا بحضور اللون، وذلك لأن اللون انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعدّ اللون الجانب الظاهري للشكل))(١٤)، إذ لا يمكن مطلقاً رصد أية ظاهرة فنية على أساس محتواها من دون تفهم طبيعة شكلها .

وهو ذو تأثير بالغ السعة والأهمية على الطبيعة الفنية للفنان وعلى موضوعه الفني وعلى عناصر التشكيل فيه أيضاً، وتكمن أهميته الكبرى هنا في قدرة لون ما على التعبير ((عن حالة معينة، ويعبّر اللون الآخر عن حالة أخرى وقد يختلف الفنانون في انطباع أحدهم عن الآخر في لون معين))(١٥) .

على صعيد ترحيل فاعلية اللون إلى المجال الشعري وتشغيله في حقله فإن ((الذات الشعرية وجدت في إيقاع اللون، كواحد من مظاهر المجال التخييلي، تعبيراً أكثر خفاءً وأشدّ رمزية من إيقاع الصوت نظراً لارتباطها الحميم الذي تؤكده بعض النظريات الموسيقية والرياضية الحديثة))(١٦)، وبما يناسب ويتلاءم ويحقق جوهر الفعل الشعري وتطلّعه الدائم إلى مزيد من الانفتاح على رحابة التخييل، وعلى عمق الخفاء وكثافة الرمز . إن توظيف اللون في الشعر يحتاج إلى وعيه وإدراك طبيعة تشكّله في الطبيعة أولاً، وفي فن الرسم بنماذجه وأشكاله وحدوده ثانياً، ليتمكّن الشاعر بعد ذلك من الإفادة من طاقاته هذه وتحويلها إلى حقل الشعر، إذ لاشك في ((أن التوظيف اللوني في الشعر يجب أن يتمتّع بحساسية خاصّة، ففي الوقت الذي تحتاج فيه قصيدة معينة استخداماً لونياً كثيفاً وواسعاً، فإن أخرى قد لا تحتاج اللون إلا في حدود ضيقة جداً، أو لا تحتاجه قطعاً، ويتوجب على الشاعر أن يتمتّع بهذه الحساسية ليكون توظيفه للألوان مناسباً وشعرياً))(١٧) .

وبعد ذلك يصبح اللون حالة إبداعية خاصة متدخّلة في صلب النسيج الشعري وفاعلة في جوهر المعنى الشعري، بحيث يتحوّل إلى آلية إنتاج تنسجم وتتآلف مع آليات إنتاجه الأخرى، فقد ((ساعدت الألوان في صور كثير من الشعراء على توليد انسجام وتناسق بين أجزائها حمّلتها جوّاً إيحائياً معيناً استحوذ على حواس القراء عبر عصور طويلة، وفرض عليهم دونما وعي حالة شعورية معينة، تعجز عن أدائها الألفاظ المجرّدة في كثير من الأحيان))(١٨) .

لذا فإن توظيف اللون في الشعر كان دائماً بحاجة إلى شاعر فنان يعي خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر، ويدرك كيف يستغل أمثل الطاقات اللونية في اللون ليفاعلها بمنطقة شعرية يعينها في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المفاعلة، ليكون الناتج في أعلى مراحله أنموذجية وأداءً وتشكيلاً ومعنىً وحضوراً .

على هذا الأساس فإن الشعراء الذين انهمكوا في تشغيل عنصر اللون في قصائدهم ((تفاوتوا في درجة اهتمامهم بها كما تفاوتوا في مقرتهم في توظيفها توظيفاً فنياً ـ ويمكن القول دونما مبالغة ـ إنه لم يخرج عن ذلك شاعر قديم أو حديث))(١٩) .لكنه في الشعر الحديث خاصة ـ وبحكم تطوّر أساليب التعبير الفني وأدواته وتقاناته فيه ـ أصبح للثقافة اللونية بكل طبقاتها ومستوياتها وفعالياتها ((أثر مهم في إدراك الألوان بحسّها الفني المرهف، ومن ثمّ استخدامها الاستخدام الأمثل في الوصف والتعبير))(٢٠)، على النحو الذي يؤلف انسجاماً وتجانساً عاليين بين طبيعة الأداة وكيفية استخدامها ودرجة تأثيرها، بما يحقق جمالاً استثنائياً في القول، فـ ((لولا تجانس الألوان لمات الشعر بين طيّات البشاعة))(٢١)، ولكان افتقر إلى الكثير من معطياته الجمالية .وعلى صعيد الاستخدام الشعري للطاقة الإيحائية التي يتمتع بها اللون في الميدان الشعري، فإن ((التعبير بالألوان كثيراً ما يكون وسيلة من وسائل التعبير الرمزي لما لها من إيحاءات خاصة))(٢٢)، تتشظى وتتنوع وتتعدد على أكثر من مستوى وبأكثر من سبيل وطريقة .

يمعن اللون إمعاناً سافراً في التدخّل والتمثّل والتأثير والتغيير والمشاركة حتى يبلغ قلب الجوهر الشعري، مسهماً في تشكيل لغته وصوره وبناء أنموذجه، فضلاً عن امتزاجه باللغة الشعرية واشتغاله على توجيه حيواتها بطاقتها السيميائية المكوّنة في بؤرة اللغة .

إن اللون بهذا التدخّل العميق في النماذج والأشياء يؤكد على نحو واضح بأنه من المستحيل علينا أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا بحضور فاعل اللون، وذلك لأن اللون هو انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعدّ اللون الجانب الظاهري الأبرز للشكل(٢٣)، بما يمتاز به من حيوية ونشاط كوني يقرر مصير الأشياء في المنظور البصري على هذا الأساس .

يبقى اللون وعلى الرغم من كل التفسيرات النظرية التي توضّح جزءاً محدداً من عوالمه وفضاءاته موضوعاً معقّداً، وهو في كلّ التصورات والرؤى والأفكار ((جزء مهم من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي، واللون لا يؤثّر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط، بل ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر في تفضيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر، يعتمد على حاسة البصر أو

أية حاسة أخرى))(٢٤)، على النحو الذي يسهم إسهاماً فاعلاً في صوغ معنى لوني للحياة والأشياء عموماً .

إن استنطاق اللحظة الشعرية التي ينجز فيها اللون سيميائية داخل كينونة اللغة، هو ما يقودنا إلى إدراك القوّة الشعرية التي يتمخّض عنها اللون في صياغة التشكيل، ومن ثم تلمّس المستوى الذي ينتقل فيه من دلالة الصفة بطابعها البلاغي المجرّد على فاعلية العلامة بطابعها السيميائي المركب .

لا شك في أن حضور ((اللوني)) في ((الشعري)) لا يتوقف عند حدود التشكيل السيميائي بالمعنى النصّي المجرد، بل يتجاوز ذلك إلى صوغ نظم جمالية تحدد العلاقة بن النص والعالم، على النحو الذي يتبدّى فيه الجمال بوصفه ((حركة يولّدها صراع أبدي متكرر بين الأرض والعالم أو نظام لعب خاص تتفتّح فيه ذات اللاعب وتعانق وجود اللعب في إندماج يفككها، لتغيب ظلاً خافتاً في السراديب المظلمة أو فاعلاً يستقطب المجتمع في تأسيس فني))(٢٥)، يرقى بالصيغة الأدبية ـ وهي تزمع إنتاج لعبة معنى باستثمار كينونات الوجود المادي ـ إلى مقام إنساني يؤسس لعلاقته الجمالية مع الأشياء .

إذ يرى علماء الجمال في هذا الصدد ((أن جمال الفن أشدّ تأثيراً في النفس من جمال الطبيعة، لأن الجمال الفني مؤلّف مختار واع متقن متعلّق بالصنعة، وقيمته لا تتصل بالنافع كما هو الشأن في الجمال الطبيعي، ذلك لأن جمال الفن يمتاز بميله إلى الإبداع والطرافة والانحراف عن الأصل))(٢٦)، الذي يولّد سيميائياً العلامة الجمالية التي تسهم إسهاماً فعلياً في تشكيل لعبة المعنى في المجال الفني، على النحو الذي يتحول فيه الفن إلى ضرورة بشرية خطيرة لا يمكن إنتاج معنى الحياة بنزعته الإنسانية الراقية من دونه .

مقاربة إجرائية

يوفّر المدخل النظري شبكة مقومات لمقاربة إجرائية لمجموعة من النصوص الشعرية تتجانس في رؤيتها وحساسيتها الشعرية، وتنتمي إلى فضاء شعري وثقافي وإنساني جدلي يراهن على الكلام مثلما يراهن على النضال، ويراهن على الجمال مثلما يراهن على الصبر، ويراهن على الصورة مثلما يراهن على الإيقاع، في حساسية شعرية تذهب إلى منطقة اللون الشعري لتؤلّف صورها اللونية استناداً إلى هذه المعطيات وانطلاقاً من هذه الرؤى .يتفاعل الشاعر خليل دهوكي في قصيدته ((متى ستأتين؟)) مع اللون الأسود بوصفه لوناً مركزياً وجوهرياً، ضمن إطار الفضاء الجمالي للون الذي يحيل على فضاء إنساني وثقافي:

حينما أتأمل خارطة عينيكِ السوداوين
تسقط الجراح من جسدي واحداً تلو الأخرى (٢٧)

إن ((خارطة عينيك السوداوين)) وهي تخضع للظرف الزمني ((حينما)) المرتبط بحالة التأمل ((أتأمل))، تشيع في السطر الشعري الأول الذي يتلبّث فيه اللون بعداً جمالياً له مرجعية عالية الحضور في الثقافة الجمالية المحلية لسطوة العينين السوداوين على من يتعامل معهما عاطفياً، إلا أن الاستجابة الصورية المفارقة تنقل الصورة اللونية من حيّز الإيجاب إلى حيّز السلب ((تسقط الجراح من جسدي))، إذ يعمل اللون الأسود هنا على استيلاد الرؤية المناقضة لحيويته في العينين إلى أزمته المؤلمة، حين يقود إلى إسقاط الجروح من الجسد، وبأسلوبيته التدرجية ((واحداً تلو الآخر))، على النحو الذي ينشىء صراعاً درامياً في الصورة اللونية بين واقع اللون الجمالي في العينين، وإسهامه في التذكير بالجراح الساقطة من الجسد التي تجعل الاستمتاع بجمالية اللون في العينين مقترناً بالمأساة ومرهونة بالتجربة المرّة التي تحيل دون التعاطي الجمالي مع مشهد الصورة .

الشاعر عبد الرحمن مزوري في قصيدة ((الكركي)) يذهب مباشرة على القيمة السلبية في اللون الأسود، ليصنع صورته اللونية استناداً إلى رؤيا اللون الأسود المتربطة بالموت عادةً :

الحمامات قلوبهنّ مليئة بالآلام والآهات ..

مبتورات الضفائر
حتى صخور وشجيرات قريتنا في حلبة الرقص
ارتدتْ السواد أيضاً (٢٨)

إن الصورة الاستعارية التي أنسنت الصخور والشجيرات وارتدت بموجبها اللون الأسود كما تفعل الصبايا ((ارتدت السواد أيضاً))، إنما تحيل على اشتراكها مع الإنسان في العيش داخل حدود المأساة بدلالة ((أيضاً))، وتناسباً صورياً مع الجزء الأول من الصورة اللونية ((الحمامات قلوبهنّ/مليئة بالآلام والآهات/مبتورات الضفائر))، التي يشيع فيها السواد الرمزي المقترن بالدوال السلبية المهيمنة على حركية الصورة . يستخدم الشاعر محسن قوجان في قصيدته ((قبل البارحة)) اللون الأسود لبناء صورة شعرية ذات محمول ثقافي وفكري، وبأسلوبية حكائية سردية تحكي قصة الجدل بين طرفين طبقيين هما ((الأغا)) الذي يمثل صورة الطاغية الجلاد، والمواطن البسيط الذي يمثل صورة الضحية :

قبل البارحة كانت تلك الأزقة الضيقة
الصغيرة لقريتنا، مليئةً بالأصوات والضحكات،
وعيون "حمو" تتابع "زلفى" المفعمة بالأمل .
كان يذرع درب النبع جيئة وذهاباً .
عندما كانت "زلفى" تقبل بدلال
قبل أن ينفخ الأغا في مزماره السحري
قبل أن يغرقنا بالماء الأسود ويبتلع الوهاد والوديان .. (٢٩)

ويرسم صورته اللونية عبر مفارقة حكائية أيضاً، إذ يصوّر الحياة بكل حيويتها وبهجتها وفرحها ((مفعمة بالأمل))، وهي تنفتح على قصص الحب بين ((حمو وزلفى)) بالأصوات الحية والضحكات المرحة، لكنه ما يلبث أن يستدرك زمنياً بالدال الزمني ((قبل)) وهو يفصل بين زمنين متناقضين، حيث تدخل شخصية ((الأغا)) دخولها الصوتي المدمّر ((مزماره السحريّ))، الذي يتوازى مع دخول اللون الأسود المقترن وصفياً بالماء ((الماء الأسود))، وهو يغطي كل أرجاء الصورة بمعناه اللوني ((يغرقنا))، على النحو الذي يحيل فيه الصورة على ظلام دامس يسحق أصوات الحب وضحكاته، ويبتلع الأمل بما ينطوي عليه صوته من آليات تدمير وتحطيم واستحواذ، وبما يتمظهر به دال ((الماء)) من رمزية أسطورية وموروث شعبية كثيفة، تأخذ أقصى بعدها السيميائي من خلال صفتها اللونية المهيمنة ((الأسود)) .

وفي قصيدة أخرى له بعنوان ((لا تأخذيني معك)) يذهب الشاعر محسن قوجان إلى المنطقة الموازية لمنطقة اللون الأسود المرتبط بالجلاد، ليرسم صورة مناقضة للصورة اللونية السابقة، صورة تشتعل بالبهجة والفرح والحياة الزاهية بعيداً عن صورة الطاغية الجلاد الذي يسرق كل هذه المعاني، ويستخدم في رسم هذه الصورة اللون الأبيض الذي يمثل معادلاً لونياً وموضوعياً للون الأسود :

أحقاً إن شعرك المحنّى يسرّح بعطر الشبو
وأزهار الياسمين الشاردة؟
وبريق عينيك يستضاء بكحل أميرة الحوريات؟
لذلك تغدو أمواج عشقك سرب نوارس بأجنحتها البيضاء
تشتري أحاسيسي الرقيقة وأغاني مجانين المدينة
تغدو فراشات ذهبية مضيئة
تطير صوب خيال بعيد عن الأحلام . (٣٠)

إن الحوار العاطفي الدافئ الذي يجري بين أنا الشاعر والآخر الحبيب، يخضع لآليات صورة تكتظّ بكل معاني السعادة والمسرّة، وتصل أعلى مراحل تعبيرها في هذا السياق في الصورة الوصفية التشبيهية ((تغدو أمواج عشقك/سرب نوارس/بأجنحتها البيضاء/تشتري أحاسيسي الرقيقة/.....))، إذ ينهض اللون الأبيض الطائر ((أجنحتها البيضاء)) بطاقة فيض لوني ينتشر على كل أجزاء الصورة، بحيث تتلون كل الدوال المؤلفة للصورة باللون الأبيض، وتأخذ منه كل معاني ودلالات الرؤية الإيجابية الجمالية في الصورة . ويعود الشاعر مؤيد طيب في قصيدة ((العشق والنار)) إلى استيحاء اللون الأسود مرّة أخرى، من أجل إنتاج صورة لونية تأخذ من الأسود كامل أبعاده السلبية الدالة على القهر والحرمان والقتل والموت :

حبيبي
من وجهك قد علمتُ كم هو مشرق وطني
ومن شعرك قد علمت
كم هو حالك الليل الذي يقبل على موطني
لكن عشقك في قلبي نار
إن انفجر أيّ ليل سيصمد أمامه؟
أو أي شبح أسود
سيقطع الطريق أمام هذه النار؟ (٣١)

إذ يبدأ برسم الصورة المثلى للحبيبة والوطن وهما يدلان على الإشراق والعشق والحياة المفعمة بالجمال، إلا أن المفارقة الصورية تحصل حين يستدرك الراوي الشعري على صورته الإيجابية بـ ((لكن))، حيث تزدحم الدوال الغارقة في معنى السلب ((نار/انفجر/ليل/شبح/ أسود/سيقطع/النار))، على النحو الذي يتدخل فيه اللون الأسود في قلب الصورة ليوجهها الوجه السلبية، لاسيما وأنه يصف ((شبح)) ليضاعف القيمة الدلالية السلبية له، ويضع الصورة اللونية رهينة سيميائية لموحياته ودلالاته، ويسهم في خنق اللقطات الجميلة التي تزينت بها الصورة في مرحلة تكوينها الأولى قبل حالة الاستدراك الصوري، الذي سمح بدخول اللون الأسود ليهيمن على فضاء الصورة اللونية .ويصل ها المدى الدلالي اللوني إلى أقصاه عند مؤيد طيب في قصيدته ((ثلجنا أيضاً أسودَ هطل))، ليبلغ اللون الأسود أعلى درجات تعبيره السلبية في تلوين صورة الطبيعة البيضاء به، في مفارقة ودهشة ودامية في آن واحد :

أيّها الجبل جثتك في الغربة
بقيت بلا أهل، بلا هدايا
لذلك حتى ثلجنا أيضاً
ارتدى السواد ثمّ هطل (٣٢)

إذ إن تحول بياض الثلج الناصع في الطبيعة إلى سواد عبر أنسنته ((حتى ثلجنا أيضاً/ارتدى السواد))، إنما يرسم صورة لونية تحكي دراما العذاب الإنساني في أجلى صورها وأقساها، على النحو الذي يتلاءم فيه مع أجزاء الصورة الأخرى ((الغربة/بلا أهل/بلا هدايا))، بحيث أن ارتداء السواد يشملها شمولاً احتوائياً ويلوّنها بلونه المميت . الشاعر رمضان عيسى يستخدم اللون الأصفر في قصيدة ((لحظات التمرّد)) بدلالة لا تبتعد كثيراً من إيحاءات اللون الأسود :

اللعنة على ذلك الحلم
عندما تحاصره مخالب الليل
لحفنة ضوء نهار جديد
يرثي جرحه وأنينه
وبنخب الشفق الأصفر لم يسكر ..!! (٣٣)

إن اللون الأصفر الذي استخدمه الشاعر هنا ليصف ((نخب الشفق)) يكفّ عن أداء دوره اللوني التقليدي الذي يجب أن يؤديه، وذلك لأن الجملة المنفية المجزومة التي ((لم يسكر ..!!)) حالت دون أن يلعب اللون لعبته في الصورة، على النحو الذي يفسّر حركة الدوال السالبة التي سبقت دخول اللون الأصفر معترك الصورة مثل ((اللعنة/تحاصره/مخالب الليل/يرثي/جرحه/أنينه))، وهي تستجيب استجابة فاعلة وكلية لموت اللون وتحجيم فعله وصيرورته اللونية في فضاء الصورة .

لكن الشاعر سلمان كوفلي يفارق هذه النماذج في فعالية استخدام الأسود واستثمار سيميائيته، ليجعل منه لوناً تندلع من مركز إشعاعه صور الجمال المجدولة في قصيدته الموسومة بـ ((حرام)) :

ليشمّوا الوردة
والأجمل أن تتفتّح وأن تحتضن الندى
وتكون ذا عطر طيب
لكنّ أجمل الأزهار هي المصطفّة والمستورة
وأكثرهنّ تقوى هي ذات اللون الأسود (٣٤)

إد يتدرج في رسم صورته اللونية عبر شبكة خطوط صورية يمكن وضع مرتسم يوضح حركتها في اللوحة الصورة على النحو الآتي :

ليشمّوا ـــــ الوردة
ـــــ الأجمل
ـــــ أن تتفتّح ـــ
ـــــ أن تحتضن ـ الندى
ـــــ تكون ـــ ذا عطر
ـــــــــ طيب
لكنّ ـــــــــــ
أجمل الأزهار ـــــ المصطفة ـ
ـــــ المستورة ـ
أكثرهنّ تقوى ـــــ هي ـــ
ـــــــــ ذات ـــ
ـــ اللون الأسود ـــــ

حيث ينتهي في رسم الصورة اللونية إلى هيمنة اللون الأسود، وهو ـ كما يمكن أن نلاحظ في المرتسم ـ قد استنهض كل مقوماته وقيمه ومعانيه وحساسيته الجمالية، ليلوّن الطبيعة ويدعم قوتها الجمالية بفضائه لونيته . في قصيدته ((لوحة عارية)) يستخدم الشاعر شكري شهباز القيمة غير المباشرة للون، من أجل مضاعفة القيمة السيميائية والرمزية لحركة اللون في الصورة :

عجوز مهموم غاضب
من كلّ ما يحيط به
ومن كلّ أعضاء جسده
الليل الحالك صيّاد الألوان الفاتحة
لذا جيوبي مليئة بالغضب (٣٥)

تتجلّى الصورة اللونية في اللقطة الصورية التشبيهية ((الليل الحالك صيّاد الألوان الفاتحة))، التي يتمظهر فيها اللون الأسود تمظهراً خفياً من خلال ((الليل الحالك))، الذي يؤنسنه الشاعر ويحوّله إلى صيّاد يصيد ((الألوان الفاتحة)) ويحيلها إلى سواد بلونه، إذ تتمتع ((الألوان الفاتحة)) هنا بدلالة غاية في السعة والتنوّع الذي لا يقف عند حدّ، ويمكن تأويل الصورة اللونية أكثر من تأويل لأنها صورة مفتوحة

على أكثر من احتمال تأويلي، لكن العودة إلى المشترك الصوري السابق لظهور اللون في الصورة ((عجوز/مهموم/غاضب))، ينحو بالصورة نحواً سلبياً يلتحم باللقطة الاستنتاجية اللاحقة ((لذا جيوبي مليئة بالغضب))، حيث تتعمّق دلالة السلب في فضاء الصورة .

وينفتح الشاعر شكري شهباز على فضاء العلاقة بين فن الرسم وفن الشعر، ليحقق من هذه المزاوجة التشكيلية رؤية جديدة لوظيفة اللون الشعرية وهي تسعى إلى تشييد الصورة اللونية في قصيدته :

أحسّ أنّ ظلّي يجعل نفسه رسّاماً
يريد أن يسرق ألوان قوس قزح
لوجهك
وحيناً أحسّ أنّ جسدي قطعة غيم وردية
ترشّ قصاصات الألوان
على صدرك العاري العاري
نعم حقاً إنني أحسّ بذلك (٣٦)

إن تحوّل ظلّ أنا الشاعر إلى رسّام يجعله ينهض بمهمة الاستحواذ على القيمة اللونية في المشهد الصوري ((يريد أن يسرق ألوان/قوس قزح))، من أجل أن يقدمها هدية للعلامة الجسدية ((وجهك))، ثم ما يلبث جسد الراوي الشعري ذاته أن يتمظهر في قلب الصورة ((أحسّ أن جسدي))، وهو يتقلّد اللون ويمضي به في سياق فضائي عالي الجمالية ((قطعة غيم وردية))، تمتلك فيه الصورة اللونية القدرة على تحويل قطع الغيم اللونية إلى مطر لوني ((ترشّ قصاصات الألوان))، يأخذ في فعله الانتشاري معنى إيروسياً ((على صدرك العاري العاري)) يسهم في مضاعفة القيمة التشكيلية والسيميائية للفعل اللوني في الصورة . يواصل الشاعر شهباز إنتاج حساسيته اللونية التي يرسم بها صوره اللونية الثرية بكل إمعان وقصدية ورهافة :

في هذه القرية التي يدعونها مدينة
الليل ثوب مثير
على جسد هذه المرأة العاشقة
عيناها والسماء غارقتان في اللون البنفسجيّ (٣٧)

إذ يظهر اللون الأسود بدلالته الرمزية ((الليل ثوب مثير)) ليغطي الجسد ((على جسد هذه المرأة العاشقة)) بحساسية إيروسية واضحة، تتضاعف هذه الحساسية الإيروسية من خلال حضور اللون البنفسجي ((عيناها والسماء/غارقتان في اللون البنفسجي))، وهو يهيمن على فضاء الصورة اللونية ويسهم في تكثيف الرؤية التشكيلية والدلالية في المعنى الشعري للمشهد.

أما الصورة اللونية عند الشاعرة صبرية هكاري في قصيدتها الموسومة بـ ((ما السبب؟))، فإنها تأخذ شكلاً صراعياً درامياً تحكي شعرياً من خلاله محنة الإنسان والأرض والطبيعة والمصير :

الورود الحمراء بدأت بالصراخ والأنين
الأزهار ذات الجدائل الندّية
غدت بلا حارس بلا رقيب
أصبحت مرتعاً للثعالب
غدت جرداء
هيّا قولي ما السبب فأنا لا أعلم !!
جعلوه أفاعٍ سوداء تلاحقهم
حتى ضاعت حقوقهم في مهبّ الريح (٣٨)

إذ تتحول ((الورود الحمراء)) إلى فم مشبع بالصراخ والأنين متجاوزة في ذلك طبيعته اللونية الموحية بالجمال والرغبة والإثارة، وتقابل في الجزء الثاني من الصورة اللون الموازي ((أفاع سوداء)) الذي

يكثّف مستوى الإحساس بالقهر والاضطهاد، للوصول إلى نتيجة دلالية للصورة ((حتى ضاعت حقوقهم في مهب الريح))، بحيث تسهم الحالة اللونية المنسجمة سيميائياً بين طرفي الصورة في إثارة حساسية التناسب والتوافق في أجزائها . وتفيد الشاعرة تريفة دوسكي في قصيدة ((الخيانة)) من الحساسية الاستعارية للون الأبيض، للتعبير عن ثقل التجربة العاطفية ووطأتها على الروح والجسد عبر معاناة شديدة القسوة :

يا صاحب العزاء
أيها الذنب
سألقي بقبلاتك ودفتر قصائدي إلى جهنم
كلماتك الهرمة جعلت عظامي ماءً
وغدت ساقية
جعلت شعر الأشجار أبيض (٣٩)

إن شبكة الصور المتراكبة تراكباً جدلياً ((يا صاحب العزاء/أيها الذنب/سألقي/جهنم/كلماتك الهرمة/جعلت عظامي ماء/غدت ساقية))، تتماسك تماسكاً صورياً وتتفاعل تفاعلاً سيميائياً لتنتج هذه الصورة اللونية الاستعارية ((جعلت/شعر الأشجار/أبيض))، إذ تحوّلت الطبيعة بأنموذجها ((الأشجار)) إلى بشر يسهمون في حمل ثقل المعاناة التي أرهقت التجربة، وحوّلت شبابها إلى مشيب بدلالة اللون ((أبيض))، على النحو الذي كشفت فيه الصورة اللونية عن قيمة تعبيرية بلاغية ذات أداء شعري شامل . ويرسم الشاعر ناجي طه برواري صورة لونية إشكالية في قصيدته ((حلم))، تطوي على فضاء جدلي قاسٍ :

قبل الفجر
كنت تبدين وردة في عينيّ
ظفائرك الأربعة
كانت تغدو أفاعي سوداء بين الضحك والبكاء (٤٠)

فالضفائر الأربعة التي جاءت بعد صورة إيجابية ((قبل الفجر/كنت تبدين وردة في عيني))، تتحول تحولاً مفاجئاً وغريباً حين تخضع لصورة وصفية لونية إشكالية ((كانت تغدو أفاعي سوداء))، وتزداد الصورة جدلاً وإشكالية حين تنفتح على المجال الفضائي ((بين الضحك والبكاء))، على النحو الذي تلتبس فيه الرؤية السيميائية للصورة وتكشف عن موقف شعري متداخل في حساسيته الدلالية، ووضع شعري ينطوي على قدر من الغموض الخصب. أما الشاعر هزرفان فإن قصائده تكشف عن اهتمام نوعي باللون والصور اللونية، ففي قصيدة ((من أماسي الهجرة الجماعية)) يستخدم الأسلوب المونتاجي الذي يعتمد على اللقطات الصورية المستقلة، التي تتآلف داخل لوحة الصورة بعد تدخّل لقطة اللون فيها :

ستة كلاب
ثلاثة أكوام تراب
شجرة عارية
ثلج أسود
مطر غاضب يهطل (٤١)

إن لقطة ((ثلج أسود)) التي ترتفع في إشكالية حضورها ودلالاتها اللونية هي التي تمنح اللقطات الأخرى قيمتها التشكيلية والسيميائية، وتوجّه دلالاتها باتجاه تعميق الرؤية السلبية في مشهد الصورة اللونية .وفي قصيدته ((العودة يا حبيبتي الغالية)) يستخدم اللون الأصفر استخداماً دموياً سلبياً بدلاً عن الأحمر الدموي:

صدرك وأوراق الأرز
والشعر المخضّب بالدم الأصفر
هاهم أمام ناظري
هاهم في يدي (٤٢)

إذ إن ((الدم الأصفر)) يتحرك دلالياً للتعبير عن فقر هذا الدم في القراءة السطحية للمشهد اللوني، إلا أن العودة إلى المفردات الأخرى المكوّنة للصورة تحيلنا على مستوى آخر للاستخدام اللوني هنا، على النحو الذي يبدو فيه ((الدم الأصفر)) وكأنه الانسياح الذهبي للون الشعر، بحيث يكتسب صفة جمالية، على الرغم من هذا الاستخدام مع الموصوف ((الدم)) يبدو غريباً على صعيد الاستخدام الشعري عموماً .

وربما يفسّر المقطع اللوني اللاحق من القصيدة ذاتها هذا المنحى التفسيري لهدف اللون الدلالي :

رموشك وأوراق الأرز وقصيدتي
متداخلة من الشوق معاً ييبسان
يحتدم الأحمر والأبيض في وجهك
وعلى الشفاه ترتسم مدن قرمزية
الدم يقود أنهار عشقك
الثلج يعشق أحلامي
معذّب أنا كلّ الليالي
كلّ لياليّ حوريات تزينهنّ الأقراط والجدائل (٤٣)

فشبكة الألوان المحتدمة في الصورة اللونية هنا ((الأحمر/الأبيض/قرمزية))، فضلاً عن الإشارات اللونية غير المباشرة التي تحفل بها الدوال واللقطات الشعرية في المقطع، تعمل كلّها على إنضاج الصورة اللونية التي تنتج الصورة الدلالية المعبّرة عن تجربة القصيدة العاطفية .

يقدّم الشاعر فاضل عمر في قصيدته الباطنية الموسومة بـ ((التنبؤ بمقدم الدجال أو دخان شمعة ثملة)) تجربة شعرية خاصة، تتشكّل من خلال حوارية تشكيلية بين الذات والآخر، الذات التي تمتحن خيالها ورؤيتها ومصيرها بدلالة الآخر الذي يهدد هذه الرؤية، ويهاجم هذا الخيال، ويسعى إلى تدمير هذا المصير وإفناء فضائه الجمالي المرتبط بالأشياء والوجود :

هم أعلم أنهم هم
أمواج الدم الأسود
تتدفّق من صفحات ظلام مخّي
تهاجم دفتر مشاعري وآمالي
تأكل نفسها
تصبّ خثرة تاريخ عفن بين خطواتي
أيها الناس أيّ عقل يملك الصفحات
سيغدو قطعة سوداء
سيبحث المردة فيها عن أنفسهم (٤٤)

يتمثّل اللون الأسود عبر مسارين، المسار الأول يرتبط بالآخر الجمعي ((أعلم أنهم هم/أمواج الدم الأسود))، حيث ترتبط قوّة اللون بقوّة الدلالة وقوّة رمزيتها المتمثلة بـ ((أمواج/الدم))، على النحو الذي يتجسّد فضاء التهديد والفناء والموت المنبثق من حساسية اللون، من خلال سلسلة الأفعال الدرامية ((تتدفق ـ تهاجم ـ تأكل ـ تصبّ)) وهي تمضي في سبيل تشكيل رؤية دلالية إقصائية لوضع الذات الشاعرة . والمسار الثاني يرتبط بالخارج المتشكّل ضمن فضاء استفهامي مرتبط بالمركز المنتج للفعل والإرادة ((أي عقل يملك الصفحات/سيغدو قطعة سوداء))، ليرسم لوحة القتامة والموت في منطقة الآخر الجمعي المناهض لحركة الذات الشعرية وسياستها ((سيبحث المردة فيها عن أنفسهم))، ليندمج المساران

في تشكيل بصري ورؤيوي واحد، يحكي قصة التجربة ويفتح موحياتها على المدى بلا حدود، وكأن القصيدة بلونها السود المعبّر دائمة التدليل والتصوير .

قصيدة عارف حيتو الموسومة بـ ((أمل طفل)) تتجه في تشكيلها اللوني إلى عالم الطفولة، لتستدرج اللون الأصفر بكل ما ينطوي عليه من زهو وجمال وانتماء حرّ إلى الطبيعة:

البارحة صباحاً كان طفل يبكي
وأمه تقدّم له السكاكر
لم يهدأ
ألبسته ثوباً أصفرَ جميلاً
لم يهدأ (٤٥)

إن جملة ((ألبسته ثوباً أصفرَ جميلاً)) تنفتح على حركة سردية احتفالية يتحوّل فيها اللون ((أصفر)) إلى فاعل صوري، يستمد من صفته المنصوبة ((جميلاً)) طاقة تشكيلية أكبر على تلوين الصورة باللون الأصفر، وهو يشغل كل دوال المقطع بحساسيته التشكيلية .الشاعر حسن سليفاني في قصيدة ((٣ صور)) يستخدم القيمة غير المباشرة للون في إطارها الاحتمالي المفتوح على الآفاق :

ابتسامة طفلتي
فرح انتفاضة
وألوان لم تسمّى بعد (٤٦)

فالألوان التي تسمّى بعد هي تلك الألوان التي ترتبط بالحال الشعورية المؤلفة للتجربة، وهي تتشكّل على وفق نماذج احتمالية تخضع أساساً لرؤية المتلقي الذي ستتنوّع نظريه لاحتمالية الألوان غير المسمّاة، وتخضع أيضاً لطبيعة الرؤية التشكيلية التي يحظى بها .أما قصيدته ((فيضان)) فإنه يضاعف من هذه القيمة غير المباشرة للون ويربطها بشبكة الدوال الأخرى المؤلّفة للمقطع الشعري :

نهر كالرماد له لون
يمضي غاضباً هازئاً
بالسحب وأكياس الرمل
والنظرات الحيرى للجند (٤٧)

إن حساسية التشكيل اللوني هنا ((نهر/كالرماد/له لون)) يعكس تصوّراً عميقاً لحال النهر وتجربته، فتشبيه ((النهر)) بـ ((الرماد)) يقترح ابتداءً لوناً ما ينتجه لون الرماد، وتأتي عبارة ((له لون)) تعبيراً تشكيلياً عن تخصيص اللون على النحو الذي يستجيب لمسيرة ((النهر)) في رحلته الأزلية، إذ يؤنسن عبر صيغة ودلالة الحالين المتعاقبين ((غاضباً/هازئاً)) بالمكان والأشياء، ويكشف عن قوة طبيعية وإنسانية هائلة بوسعه المقاومة من خلالها، ويلعب اللون الغامض والإشكالي دوراً مهماً في عموم الصورة .

ينفتح اللون الأحمر على كل احتمالاته التشكيلية في الصورة اللونية التي يرسمها الشاعر حسن نوري في قصيدة ((الهوية))، وهي تستخدم الأحمر بكل طاقته التعبيرية ـ التشكيلية والسيميائية ـ :

على حدود قامتك الحمراء المتمردة
احترقت هويتي ..
قصة عشقنا رويت بلا إنصاف من أفواه حاقدة
في مجالس باردة
لم يبق لي سوى يشماغ أحمر معطّر بالدم
ليغسل ثانية بدم جديد
أملاً جديداً
لحبك النابع في القلب (٤٨)

يهيمن اللون الأحمر هيمنة مطلقة على الحال الشعرية والتجربة الشعورية في شبكة الدوال، فالعبارات اللونية ((قامتك الحمراء/يشماغ أحمر/معطّر بالدم/بدم جديد)) تعمل كلّها بنسق تشكيلي واحد وملتئم من أجل إعلاء شأن القيمة التعبيرية اللونية للأحمر، في رسم الصورة النضالية التي تحول حمرة القامة المتمردة واليشماغ الأحمر الذي يوضع عادة على الرأس كعلامة للتحدّي والشموخ والرفعة، فضلاً على حمرة الدم الذي يستخدم بوصفه عطراً، والدم الذي يعبّر عن حضوره اللافت عبر وصفه بـ ((الجديد))، إلى فضاء نضالي ثوري يحرّض الإنسان على الحياة الحرّة من خلال الدفاع عن قيمة اللون في الأشياء .

ينحو الشاعر بيار باقي نحواً رمزياً وأسطورياً في تشكيل صورته اللونية، إذ يؤلّف في قصيدته ((كل ليلة)) فضاءً احتمالياً ينتهي إلى استخدام اللون الأبيض بوصفه ملاذاً ومخلّصاً:

إذا نمت حتى الصباح
ولم يوقظك مارد ما من النوم
ولم يسألك: من ربّك؟
ما اسمك الثلاثي؟
اعلم إما أنك أيضاً مارد
أو أن حظّك أبيض ...!! (٤٩)

فعبر هذه الحكاية الاحتمالية المفترضة التي يمكن أن تحصل في إطار التصوّر الشعري للشاعر، يتوجه الراوي الشعري إلى ذاته المنفصلة عنه هنا انفصالاً رمزياً ليضعها تحت رحمة تشكّل الحكاية المفترضة بين احتمالين، ينتهي الاحتمال الثاني إلى اللون الأبيض الذي يشتغل دلالياً في مسار تهكّمي، يضع الحال الشعرية في وضع شعري ملتبس وغامض وإشكالي . يشغّل الشاعر بلند محمد في قصيدة ((المطر)) الحسّ التشكيلي الإيروسي في رسم الصورة اللونية داخل أفق التجربة الشعرية :

كان إله المطر يسوق الغيوم في تشرين الثاني
البرق يمنح الزقاق بريقاً
وتلك الفتاة التي أينع نهداها توّاً
كانت ملابسها قد تبللت والتصقت بجسدها
وتبدو كالعارية
كان الخجل يحمّر وجهها (٥٠)

تبدأ الصورة بوضع فضاء الطبيعة كظهير تشكيلي للوحة الشعرية، حيث تعمل دوال الطبيعة ((المطر/الغيوم/البرق/ بريقاً)) بإشغال الحيّز الشعري بدلالاتها ورؤاها، وإشاعة المناخ الشتوي المحفّز على الإثارة، تدخل بعدها شخصية ((تلك الفتاة)) ميدان اللوحة لتفتح فيها الفضاء الإيروسي من خلال اللقطات الصورية الأنثوية ((أينع نهداها/كانت ملابسها قد تبللت/التصقت بجسدها/تبدو كالعارية))، على النحو الذي يسهّل عملية دخول اللون في الصورة ((كان الخجل/يحمّر وجهها))، فآلة الخجل بوصفها آلة شعورية ووجدانية عالية التأثير والفعل تسهم في تسير الفعل اللوني ((يحمرّ))، باتجاه إكساء الصورة بحساسيته اللونية عبر الواجهة الجسدية الأولى واللافتة ((وجهك))، على النحو الذي لا يتبقّى من سلسلة فعاليات الحراك الشعري في الصورة سوى هذا التأثير اللوني، وهو يلوّن كل أجزاء الصورة بلونه وحساسيته ودلالته . ويختزل الشاعر بيزان ئاليخان صورته اللونية في جملة شعرية واحدة من قصيدته الموسومة بـ ((لوحة الحياة)) :

الحياة حمامة ... ترفرف بأجنحة بيضاء (٥١)

فالأجنحة البيضاء حين ترفرف بها أجنحة الحمامة تعمل على إنتاج صورة الحياة، إذن الحياة هنا ذات معطى لوني طائر، ترسمه هذه الصورة على نحو اختزالي غاية في الكثافة والتركيز والخصب والشعرية.

وتتوافق رؤية الشاعر بشير مزوري في قصيدة ((الكادح))، وهو يرسم بالأبيض الموحي صورته اللونية الطبيعية المؤثثة بالحياة :

فلو لم تكن هناك مثل هذه الليالي الثلجية
ربما لم أكن (٥٢)

إن صورة ((الليالي الثلجية)) تنتج بطبيعة الحال اللون الأبيض على نحو جمالي طبيعي مكتنز، وترتبط هذه الصورة اللونية البيضاء المرتبطة بالثلج ـ فضاءً وشكلاً وطبيعةً ومكاناً ـ بالسارد الشعري، الذي يرهن وجوده الإنساني والجمالي والحيوي باللون وموحياته وموصوفه ((الليالي الثلجية)) .

يدخل الشاعر د. سكفان خليل هدايت في أعماق الذات الشعرية ليستبطن فضاء الشعور في قصيدة ((توجس))، ويطلق من خلال ذلك رؤيته الخاصة للصورة اللونية التي يرسمها الشعور:

هذا الشعور أحياناً بالونٌ ملوّنٌ
يأخذني معه محلّقاً صوب السماء الزرقاء
وأحياناً سيل مطر يجرفني معه
وأحياناً أخرى قنبلة
أخشى أن تنفجر تحت قدميّ في أيّ آنٍ (٥٣)

تنفتح صورة ((بالونٌ ملوّنٌ)) على مساحة عمل شعرية فضائية تمثل حساسية الشعور وديناميته ولونيته، في أول نسخة صورية من نسخ تعريف الشعور، حيث تستمل الصورة فضاءها باللقطة اللاحقة ((يأخذني معه/محلّقاً صوب السماء الزرقاء))، إذ يتجلى اللون الأزرق في ((السماء الزرقاء)) بوصفه لون الأمل والانفتاح والحرية العائد على مفهوم الشعور .ويظلّ الحسّ اللوني المعلّق في مفردة ((بالون)) وإيحاءات الأزرق السماوي فاعلاً وعاملاً حتى في اللقطات اللاحقة، وهي تخضع للاحتمال الزمني في التكوين والتشكيل ((أحياناً سيل مطر ..../ أحياناً أخرى/قنبلة ....))، على النحو الذي يسهم فيه اللون في ضخّ الصورة الكلية للمشهد الشعري بطاقته اللونية التي تستمر في عطائها وتأثيرها .

إلا أن اللون الأسود الذي يحظى بقيمة اعتبارية وتشكيلية وسيميائية هائلة في هذه القصائد، يبقى هاجساً شعرياً أصيلاً فيها، ففي قصيدة ((السوق السوداء)) للشاعر شمال ئاكره يي ومنذ عتبة العنوان يتمظهر الأسود تمظهراً لافتاً، ليكرّس مقولته اللونية في الصورة :

أشرقت الشمس
أحرقت معظم ستائر الليل الدامس الظلام
مساء
ابتاع الليل من السوق السوداء
شيئاً آخر (٥٤)

إن إشراقة الشمس حملت على عاتقها مهمة تفتيت السواد في الصورة، فالفعل الذي نهضت به ((أحرقت)) عمل على تغييب اللون الأسود ونفيه من المشهد ((معظم ستائر الليل الدامس الظلام))، وظهرت المفارقة الشعرية البالغة الدلالة بين سواد ((الليل)) بلونيته الطبيعة الظاهرة، و ((السوق السوداء)) بلونيتها الاعتبارية الرمزية المحجوبة والمستترة والمتمظهرة من خلال نتائج عمل هذه السوق في عناصر العمل المشكّلة لها، فالليل الأسود تمحوه إشراقة الشمس إلا أن السوق السوداء لا تنمحي إلا بإشراقة الضمير الحيّ والسلوك الوطني النظيف . يستخدم الشاعر مصطفى سليم ئاكره يي اللون بأسلوبية رثائية في قصيدة ((سمفونية تايتانيك))، ويجعل من فضاء الصورة اللونية التي يؤلفها مجالاً رحباً لعرض تجربته الذاتية بدلالة تجربة السفينة الغرقى :

كلّ ألوان الأمواج
رحلت مع هموم تايتانيك
تعال اعرض مخالبك للريح

لنذهب نحن أيضاً
لنذهب نحن أيضاً (٥٥)

فعبارة ((كلّ ألوان الأمواج)) تتمخّض عن صورة لونية مشتبكة، يقارن بها الشاعر اشتباك عواطفه ومشاعره التي تصنع تجربته الجمعية، التي تنتهي إلى الجملة الشعرية المكررة ((لنذهب نحن أيضاً)) في سياق تعبيري يعكس عمق مأساته من جهة، وتشبيهها بمأساة السفينة ((تايتانيك)) التي غيّبت معها الألوان ((ألوان الأمواج)) وأغرقتها معها .

يعود اللون الأسود عند الشاعر زارو دهوكي في قصيدته ذات المناخ الإيقاعي المنطلق من عتبة العنوان ((أغنية أحمدو خه م))، ليتحوّل إلى سبيل للرفض والتعبير عن قوة الاستشهاد من أجل الوطن :

ارفعي رأسك يا أماه وتأملي
فخلف كلّ صخرة
كلّ شجرة في هذا الوطن
شاب يترصّد
لذا يا خه م أملي أن لا تبكيني
ألا تعلّقي يافطة سوداء في باب بيتنا (٥٦)

إن تحوّل طلب الأنا الشاعرة في حواره الشفاف مع أمه التي تمثل هنا الطبيعة والوطن، إلى رجاء بعدم تعليق اليافطة السوداء التي تدل على الموت، لأن هذا النوع من الموت لا يرتبط باللون الأسود، على النحو الذي يتمظهر طلبه لتأليف صورة لونية زاهية تحكي قصة الشهادة البيضاء، التي تختفي وراء رفض السواد وما يرتبط به من حزن وبكاء . بهذا يكون اللون بمعطياته التشكيلية والأدائية المستمدّة من فن الرسم قد لعب دوراً بالغ الأهمية والخطورة في توجيه إشكالية المعنى الشعري، وأسهمت في ضخّ القصيدة بطاقات جديدة على التشكيل والتدليل والتصوير، بحيث ظهرت القصائد وكأنها لا تستطيع الاستغناء عن اللون بوصفه أداة شعرية فاعلة في إنتاج المعنى الشعري .

الهوامش والمصادر

(١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤: ٢١٢ .
(٢) في شعرية الضوء، صلاح صالح، ضمن كتاب في الشعرية البصرية، مجموعة مؤلفين، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ١٩٩٧ : ١٧ ـ ١٨ .
(٣) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٥ : ١١٣ .
(٤) سيمياء المسرح والدراما، كير إيلام، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢ : ٥ .
(٥) اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، (سلسلة رسائل جامعية)، بغداد، ط١، ٢٠٠٤ :١٥٧.
(٦) البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ١١٤ ـ ١١٥ .
(٧) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، : ٢٧٠ .
(٨) اللوحة والرواية، جيفري ميرز، ترجمة مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧ : ٧ .
(٩) الدلالة المرئية ـ قرءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٣: ١٦٠ .

(١٠) م . ن :١٥٧ ـ ١٥٨ .
(١١) ينظـر الشـعر والرسـم، فـرانكلين روجـرز، ترجمـة مـي مظفـر، دار المـأمون، بغـداد، ١٩٩٠ومصادره : ٤٦ .
(١٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار الثقافة لطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٤ : ٣٤٤ .
(١٣) اللون، محمد يوسف همام، مطبعة الاعتماد، ط١، القاهرة، ١٩٣٠ : فاتحة الكتاب : ١ .
(١٤) دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، د. عياض عبد الرحمن الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٣: ١٩ .
(١٥) الصورة في التشكيل الشعري ـ تفسير بنيوي ـ، سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠ : ٦٧ ـ ٦٨ .
(١٦) إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، د. علوي الهاشمي، مجلة الآداب، بيروت، العدد ١١ ـ ١٢، السنة ٣٦، ١٩٨٨ :١٤٣.
(١٧) اللون في شعر نزار قباني، ياسين عبد الله نصيف، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، ١٩٩٩ : ١٥ .
(١٨) الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، نوري حمود القيسي، مجلة الأقلام، العدد (١١)، السنة (٥)، ١٩٦٩ : ٧٦ .
(١٩) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي، نزار قباني، صلاح عبد الصبور، د. يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٨٥ : ٣٧ .
(٢٠) اللون في شعر نزار قباني : ١٢ .
(٢١) الضوء واللون، بحث علمي جمالي، فارس متري ظاهر، دار القلم، ط١، بيروت، ١٩٧٩ : ٧ .
(٢٢) الألوان ودلالتها السياسية والاجتماعية والنفسية، محمد بن عبد الله بن آية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٩٥ : ٢٠٩ .
(٢٣) دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، د. عياض عبد الرحمن الدوري : ٣٧ .
(٢٤) سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم صالح حسين دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢ : ٥ .
(٢٥) وجود النص ـ نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٩٢ : ٤٧ ـ ٤٨.
(٢٦) المحور التجاوزي في شعر المتنبي، دراسة في النقد التطبيقي، د. أحمد علي محمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦ : ١٢٦ . وينظر النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٠ : ٢٧ .
(٢٧) قصائد من بلاد النرجس، قصائد كردية مترجمة، ترجمة حسن سليفاني، ط١، دهوك، ١٩٩٩، مطبعة كلية الشريعة :١١ .
(٢٨) م . ن : ١٩ .
(٢٩) م . ن : ٢٤ .
(٣٠) م . ن : ٢٦ .
(٣١) م . ن : ٤٠ .
(٣٢) م . ن : ٤٢ .
(٣٣) م . ن : ٤٦ ـ ٤٧ .

(٣٤) م . ن : ٥٠ .
(٣٥) م . ن : ٥٦ - ٥٧ .
(٣٦) م . ن : ٥٨ .
(٣٧) م . ن : ٥٩ .
(٣٨) م . ن : ٦٢ .
(٣٩) م . ن : ٦٤ .
(٤٠) م . ن : ٧١ .
(٤١) م . ن : ٨٢ .
(٤٢) م . ن : ٨٦ .
(٤٣) م . ن : ٨٧ .
(٤٤) م . ن : ١٠٠ .
(٤٥) م . ن : ١٠٩ .
(٤٦) م . ن : ١١٨ .
(٤٧) م . ن : ١٢٧ .
(٤٨) م . ن : ١٣٤ .
(٤٩) م . ن : ١٤٢ .
(٥٠) م . ن : ١٥١ .
(٥١) م . ن : ١٥٨ .
(٥٢) م . ن : ١٦٥ .
(٥٣) م . ن : ١٦٩ - ١٧٠ .
(٥٤) م . ن : ١٧٧ .
(٥٥) م . ن : ١٨٢ .
(٥٦) م . ن : ١٨٤ .

أحيانا	نادرا