

التقنيات الأسلوبية في شعر لميعة عباس عمارة:

ديوان لو أنبأني العراف أنموذجاً

الدكتورة زينب علي عبد الحسين المعموري

دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها

الجامعة المستنصرية / كلية القانون

Dr.zainab.a@uomustansiriyah.edu.iq

الملخص:

يتناول البحث تقنيات الأسلوب لدى لميعة عباس، وهو ما اشتمل على التعريف بالشاعرة وأهم أعمالها، ومفهوم الأسلوب، وناقش البحث المستوى الصوتي في الديوان، من ناحية اللفظ المفرد، والبنية المقطعية، مبرزاً أثرها الدلالي في القصائد.

ودرس البحث مستوى الإنشاء في الديوان، ومدى التناسب بين الأساليب الإنشائية والفكرة العامة للقصيدة، ودورها في إبراز التقنيات الأسلوبية للشاعرة.

وتتناول البحث دور المفارقة في قصائد الشاعرة، ومدى إسهام الحذف في تعميق دلالتها، مع التطبيق على مقطوعات مختارة من الديوان.

الكلمات المفتاحية: (أسلوب - إنشاء - صوت - مفارقة - حذف).

Stylistic techniques in the Poetry of Lamia Abbas Emara _Diwan if Anbani Al_Arraf is a model

Dr. Zainab Ali Abdulhussein Al-Ma'moori
Ph.D. of Philosophy in Arabic Language and Arts
Accurate Specialization: Modern Criticism
Al-Mustansiriyah University, College of Law

Abstract:

The research examined the style techniques of Abbas's masterpiece, which included the introduction of the poet and her most important work, and the concept of style. The research discussed the vocal level of the Diwan, in terms of singular vocabulary and CT structure, highlighting its semantic effect in poems.

The research examined the level of creation in the Diwan, the proportionality between constructivism and the general idea of the poem, and its role in highlighting the poet's style techniques.

The research examined the role of the paradox in poet's poems, and the extent to which the deletion contributed to deepening their significance, applying to selected pieces of the Diwan.

Key words: Style - Create - Sound - Paradox – Delete.

أهمية البحث

نظرا لأهمية الشاعرة لميعة عباس عمارة على الساحة الشعرية النسوية في الأدب العربي الحديث العراقي وتفرد سياقاتها التعبيرية باستعمال المفردة ذات الطابع الممزوج بعراقيته الأصلية ولامتداد المدرسة الجديدة التي ظلت ذات حضور لافت، صاحبها منذ ظهورها على يد الشاعرة العراقية (نازك الملائكة)، والتي انمازت بانضواء كثير من الشعراء المبدعين تحت لوائها، ومنهم الشاعرة العراقية لميعة عباس عمارة، التي لمعت وتألفت بأسلوبها في مدونات الشعرية بين السهولة القريبة إلى استعمال المتلقي اللفظي وبين امتناع الانفتاح الاستعمالي بوصفه سمة تفرد تعبيرية لتوظيف

وتطويع المفردة في الفضاء الشعري للنص في استعمال الشاعرة ، وهو ما كان جديرا بتخصيص دراسة لتناول تقنيات الأسلوب في شعرها، من جانب ولكونها لم تحض باستحقاقها الفني من حيث دراسة شعرها بدراسات تحليلية لدراسة التقنيات الأسلوبية التي وظفتها الشاعرة في شعرها وهو ما مثّل حافزا للشروع في اختيار هذا الموضوع.

حدود البحث:

لما كان النتاج الشعري للشاعرة غزيرا ثرا، فقد اقتصر البحث على أحد دواوينها، الشعرية وهو ديوان (لو أنبأني العرّاف)، بما يمثل حدود البحث المكانية.

فرضيات البحث:

اعتمد البحث على عدة تساؤلات مثّلت فرضياته، مما استهدف الإجابة عنها، وهي:

- ما الإتجاه الشعري الذي تمثله الشاعرة؟
- ما المقصود بعلم الأسلوب؟ وما وظيفته الدلالية في القصيدة؟
- ما المستويات الصوتية للفظ المفرد في قصائد الشاعرة؟
- ما المستويات الصوتية للمقاطع في قصائد الشاعرة؟
- ما مستوى الإنشاء في قصائد الشاعرة؟ وما دورها الدلالي في القصائد؟
- ما مفهوم المفارقة؟ وما دورها في قصائد الشاعرة؟
- ما الدور الدلالي للحذف في قصائد الشاعرة؟

خطة البحث

اعتمد البحث المنهج التحليلي الاستقرائي في دراسة النصوص الشعرية للشاعرة ، حيث يقوم بتحليل دلالات الألفاظ والتراكيب والإنشاء من منظور أسلوبى، وإبراز الثيمات النصية وانفتاحها العاطفي في البنية التركيبية للمدونات الشعرية للشاعرة . اقتضت

طبيعة البحث أن يقع في تمهيد ومبحثين، حيث تكوّن التمهيد من مطلبين، فتناول المطلب الأول التعريف بالشاعرة، بينما تناول المطلب الآخر مفهوم الأسلوب من حيث الماهية والتأطير.

وجاء المبحث الأول بعنوان: المستوى الصوتي في الديوان، في مطلبين، ناقش الأول المستوى الصوتي للفظ، بينمت تناول المطلب الآخر البنية الصوتية المقطعية. وجاء المبحث الثاني بعنوان: المستوى التركيبي في الديوان، في مطلبين، حيث ناقش المطلب الأول مستوى الإنشاء في الديوان، بينما تناول المطلب الآخر التوظيف الدلالي للحذف والمفارقة في الديوان.

والخاتمة وفيها أهم نتائج البحث، وتوصياته.

التمهيد:

المطلب الأول

التعريف بالشاعرة

شاعرة عراقية تنتمي إلى مدرسة الشعر الجديد، هاجرت من العراق إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

تميزت بغزارة الإنتاج الشعري، من أعمالها:

- (الزاوية الخالية)، مطبعة الرابطة ببغداد، ١٩٥٩م.
- (عودة الربيع)، مطبعة اتحاد الأدباء ببغداد، ١٩٦٢م.
- (أغاني عشتار)، المطبعة التجارية ببيروت، ١٩٦٩م.
- (عراقية)، دار العودة ببيروت، ١٩٧١م.
- (يسمونه الحب)، دار العودة ببيروت، ١٩٧٢م.
- (لو أنبأني العراف)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.

المطلب الثاني

علم الأسلوب: الماهية وتأثير المصطلح

- لغة: يعود أصل اللفظ للجذر اللغوي (سلب)، و"السین واللام والباء أصل واحد، وهو أخذ الشيء بخفة واختطاف". (الرازي، ١٩٧٩، ٩٢/٣).
- و"الأسلوب بضم الهمزة الطريق والفن وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم" (الفيومي، د.ن، ٢٨٤/١).
- اصطلاحاً: هو "الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير". (الشايب، ٢٠٠٣، ص ٤١).
- وهو "المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القلب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض" (ابن خلدون، ٢٠٠٤، ٣٩٧/٢).
- وترتكز الدراسات الأسلوبية على عدة محاور، هي:
- المستوى اللفظي الدلالي، ويشمل علم الدلالة، ودراسة اللفظة المفردة وهيئتها.
- المستوى التركيبي، ويتم فيه دراسة الجملة وتركيبها كالتقديم والتأخير، والحذف، والقصر، وغيره.
- المستوى التصويري، وفيه تُدرس الصور المختلفة في النص من صور جزئية، أو كلية مع مكوناتها. ويُدرس في هذا المستوى كل أنواع الصور.
- المستوى الإيقاعي، وهنا يُدرس علم العروض والقافية، وعلم الأصوات. ويدخل في هذا المستوى كل ما يمت للصوت بصلة. (عبد المطلب، ١٩٩٤، ص ١٨٥)، من المنطلقات السابقة، يتبين لنا أن علم الأسلوب علم يدرس النص على نحو شامل، فهو يتجاوز مستويات القدماء، ويتعدى نظرية النظم إلى ما هو أشمل وأعم.

وتتجلى أهمية التحليل الأسلوبي في كونه "يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل - بهذا - يمكن أن يمهد الطريق للناقد، ويمده بمعايير موضوعية، يستطيع على أساسها ممارسة عمله... كذلك تتمثل أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يمدنا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقص قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة، مما يزيد من هذه الخبرة، فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب، وأفكاره وملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوي عليها النص" (سليمان، ٢٠٠٤، ص ٥٣).

المبحث الأول المستوى الصوتي في الديوان المطلب الأول اللفظ المفرد

تناول القدماء صفات الحروف التي تتأثر بمنطقة النطق في الإنسان، وما لها من سمات، وذلك على النحو الآتي:

- **الجهر:** وهو انحباس جري النفس عند النطق بالحرف لقوته؛ وذلك لقوة الاعتماد على مخرجه. وحروف الجهر تسعة عشر حرفاً، وهي: أ ب ج د ذ ر ز ض ط ظ ع غ ق ل م ن و ي ا.

٢- **الهمس:** وهو ضد الجهر، فهو انطلاق النفس عند النطق بالحرف لضعفه؛ وذلك لضعف الاعتماد على مخرجه. وحروف الهمس عشرة وهي: ت ث ح خ س ش ص ف ك هـ.

٣- **الشدة:** وهي انحباس الصوت عند النطق بالحرف لتمام قوته؛ وذلك لتمام قوة الاعتماد على مخرجه، وحروف الشدة ثمانية وهي: أ ب ت ج د ط ق ك.

٤- **الرخاوة:** وهي ضد الشدة، فهي انطلاق الصوت عند النطق بالحرف لتمام ضعفه؛ وذلك لتمام ضعف الاعتماد على مخرجه. وهي ستة عشر: ث ح خ ذ ز س ش ص ض ظ ع ف ه و ي ا.

٥- **التوسط بين الشدة والرخاوة:** وذلك حين لا يتم انطلاق الصوت ولا انحباسه. وحروف التوسط خمسة هي: ر ع ل م ن.

ومما سبق يتضح أن الذي يجري مع حروف الهمس ولا يجري مع حروف الجهر إنما هو النفس لا الصوت، وأن الذي يجري مع حروف الرخاوة ولا يجري مع حروف الشدة إنما هو الصوت لا النفس.

٦- **الاستعلاء:** وهو خروج صوت الحرف من أعلى الفم؛ وذلك لعلو اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى. وحروف الاستعلاء سبعة وهي: خ ص ض ط ظ غ ق.

٧- **الاستقال:** وهو ضد الاستعلاء، فهو خروج صوت الحرف من أسفل الفم؛ وذلك لتسفل اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأسفل. وحروف الاستقال اثنان وعشرون، وهي: أب ت ث ج ح د ذ ر ز س ش ع ف ك ل م ن ه و ي ا.

٨- **الإطباق:** وهو انحصار صوت الحرف بين اللسان والحنك الأعلى؛ لارتفاع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى حتى يلتصق. وحروف الإطباق أربعة، وهي: ص ض ط ظ.

٩- **الاستفتاح:** وهو ضد الإطباق، فهو جريان النفس لانفراج ظهر اللسان عند النطق بالحرف وعدم إطباقه على الحنك الأعلى. وهذه الحروف خمسة وعشرون، وهي: أب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ع غ ف ق ك ل م ن ه و ي ا.

١٠- **الصفير:** وهي ثلاثة: ص، س، ز. وسميت صفيرية؛ لأنها تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان، فينحصر الصوت هناك إذا سكنت وكصفير الطائر. (الصالح، ١٩٦٠، ص ٢٨٣).

وبناء عليه، تؤثر صفة الصوت في الفكرة العامة دلاليًا؛ لما تحدثه من أثر صوتي قوي يؤثر في الشعور لدى المتلقي.

وقد تعددت المواضيع التي تناسبت فيها الإيحاءات الصوتية للحروف مع الدلالة العامة للقصيدة، ومن ذلك قول الشاعرة:

"الْحُبُّ بِبَارِيسَ يُعَانِقُ حَتَّى التَّلَجَّ
بَلَا لُغَةٍ تَتَغَزَّلُ أَفْوَاهُ النَّاسِ وَأَعْيُنُهُمْ
كَيْفَ أَعْلَمُهُمْ؟
كَيْفَ أَعْلَمُهُمْ شِعْرَ جَمِيلٍ وَكَثِيرٍ وَالْمَجْنُونُ؟
كَيْفَ أَعْلَمُهُمْ جَهْلِي؟
تَضْحَكُ مِنِّي حَتَّى رُوحِي الْمَحْبُوسَةُ
فِي جَسَدِي
مُنْذُ قُرُونٍ". (لمیعة، ١٩٨٥، ص ٢٤).

اشتملت المقطوعة على شكوى الشاعرة من ثبات مشاعر الحب لدى الأوروبيين، واتصافها بالبرودة وكأنها استمدت وجودها من برودة الجو، ومن ثم، أدت حروف الصفيح معنى الانكسار والشعور بخيبة الأمل، كالسين في (باريس)، وأدت الجيم، كحرف من حروف القفلة معنى الاصطدام المفاجئ، وانكسار أحلام المحب على جبال الجليد.

وشاعت حروف الحلق في السطر الثاني، كالعين في (لغة)، والعين في (أعينهم) بما يعكس حالة من تعثر لغة المشاعر وصعوبة التعليم، فتكرر حرف العين في (أعلمهم)، فدل الاستفهام: كيف أعلمهم على يأس الشاعرة من تحرك مشاعر أولئك المتجمدين، وضاعف ذكر الشعراء: جميل بثينة وكثير عزة ومجنون ليلي من عدم رضا الشاعرة عن منهج الأوروبيين في الحب والتعبير عن عواطفهم.

وتعود حروف الصفر مرة أخرى في (محبوسة)، حيث دل حرف السين على انكسار السجين، وضاعفت الواو الممدودة من الشعور بمرارة الحبس، على النحو الذي دلت عليه في (القرون)، من تطاول الأمد، واحتياج الأنثى إلى لغة المشاعر، ومن يتغزل فيها، لا أن تأتي العاطفة مُفرَغة من مضمونها كما ترى الشاعرة في الشعر الأوروبي. وتقول الشاعرة مخاطبة من يبحث عن ذاته فلا يجدها:

"يا درويشاً يَفْبُعُ فَوْقَ التَّلِّ
سَيُغْطِيكَ التَّلْجُ كَشَيْطَانٍ آخَرٍ
وَالْحُورِيَّاتِ
لا يُطْرِبُهُنَّ الْوَتَرُ الْمَقْطُوعُ
فَلا تَحْلُمِ بِالدَّبَكَاتِ
أَسْرَابَ مَرَّتْ مِنْ هَذَا الدَّرْبِ
مُحَمَّلَةً بِعَلَامَاتِ الْإِسْتِفْهَامِ؟
هَلْ أَنْتِ الْأَعْقَلُ مِنْ دُونِ كَلَامِ.
الصَّخْرَةُ أَعْقَلُ مِنْكَ". (لمیعة، (ص ٢٩).

حيث افتتحت الشاعرة المقطوعة بالنداء للتبنيه (يا درويشاً)، ودلّ الانتقال من النون الساكنة إلى الياء الممدودة على استرسال المجنون فاقد العقل في غيّه، فيبدو السكون حالة مؤقتة، وسرعان ما يستأنف حركاته الجنونية، وعكس التتوين حالة الانتشاء التي تسيطر على المجنون، وأدى حرف الطاء (سيغطيك) معنى إطباق الثلج على الشاعر من كل مكان، فيصير الباحث عن ذاته أشبه ما يكون بدمية لا يرى لها ملامح.

وتتناسب حرف الشين في (شيطان) بما له من افتراش اللسان؛ للتعبير عن السكوت وقت الحاجة للكلام، مما أعطاه بعداً صوتياً خاصاً دلّ على التحذير من مغبة الخنوع والخضوع لضياح الهوية، وعزّز حرف الواو في (الحوريات) من الشعور بالانتشاء

والطرب على النحو الذي تناقض مع عدم إعجابهن بالخانع الذليل الذي سيطر عليه اليأس والسكون، فبدا كأنه عازف على آلة بلا وتر، فافتقد بذلك التواصل مع الآخرين. وجمعت الشاعرة لفظ (الدبكات) للكثرة، وتحفيز المخاطب على عدم الغياب عن محافل الجياقن وأسهم حرف الكاف، بما له من شدة خفّفها المد بالألف بما ناسب الاحتفال، في تعزيز الشعور بالتقص لدى المستسلم للحياة، فضلاً عن لفظ (الدرب) الذي ينتقل فيه من الدال اللثوية المنفجرة التي تعكس الحيوية إلى الراء المكررة الساكنة التي تدل على التردد، وتتذر ببداية الاستكانة، نهاية بالباء الساكنة التي أوحى بخمود الرغبة في الحياة على الإطلاق، وهو ما أشعر السامع بطبيعة المراحل المتدرجة التي يمر بها الإنسان، فتتطفيء شعلته، وتخمد روحه، فتضيع ذاته وتمحي ملامحه. وأبرزت المفارقة بالمقابلة معنى الحياة في مقابل الموت، والسكون في مقابل النشاط، فتمثّل السامع المتزاوجات المتضادة على النحو الذي يحفز على الحياة، ويحذر من مغبة السكون، وهو ما تطلب تكرار حرف العين الحلقي في (أعقل)، إذ يتم الانتقال من حرف حلقي إلى آخر حلقي كذلك، فيتولد الشعور بضرورة التفكير والتعقل في نظر القضية المطروحة، وأن ثمة مستقبلاً مضطرباً في انتظار من يتعاس عن الإقبال على الحياة.

وتقول الشاعرة:

أَنَا بِنْتُ النَّضَالِ، أَرْضَعُنِي الْجُوعُ

وَأَوْهَى مَفَاصِلِي الْحَرَمَانُ

خُضْتُ غَضَّةً، فَفِي كُلِّ فَجٍّ

مِنْ حَيَاتِي، مَجْرَى دَمٍ، وَسِنَانُ

وَتَلَفْتُ، يَسْرِقُ الْجُرْحُ مِنْ صَدْرِي

خَضِيْبًا، وَيَدَّعِيهِ الْجَبَانُ

فَهْنِيْنَا لِلْمُدَّعِينَ الْبُطُولَاتِ

لَهُمْ مَرْقَصٌ عَلَيْهَا وَحَانٌ". (لمیعة، ص ٥٦-٥٧).

وتبدو الشاعرة، في المقطوعة، غير راضية عن صنف منتشر بين الناس، ممن يدعون البطولة الزائفة على منصات التتويج، في مقابل الشرفاء الذين يبذلون حياتهم في صمت، فتمثل السامع المفارقة بين الصنفين، وأسهمت الحروف في استزادة السامع من شعور النعمة على الصنف الأول، وعرفانه بالجميل المستحق للصنف الثاني، إذ شاعت حروف الحلق والإطباق في قول الشاعرة: أرضعني الجوع، فجاءت الضاد المطبقة تعكس الحال الضيقة التي عانى منها المناضل الحقيقي، وأكدت العين الحلقية المعنى، وقد تكررت في (الجوع)، حيث امتداد الواو المناسب لطول فترة العسرة، والانتهااء بحرف العين الحلقى الذي أكسبته السكون عمقاً عكس الفاقة الشديدة.

وفي المقابل، شاع المد في: الجبان - حان، حيث الامتداد التلقائي الذي يعكس السطحية التي تشير إلى البطولة الزائفة، وسهولة ادعائها باللسان، حيث يقبع أولئك الأبطال في الحانات، وضاعف المصدر الميمي (مرقص) من قوة المعنى؛ إذ أوحى بتفرغ ذلك الصنف من الأبطال للرقص والغناء، وامتد التتوين المضموم في نهاية اللفظ بما أعطى نغمة موسيقية ناسبت الرقص، وكأن السامع يشاهد ذلك الصنف من الأبطال منخرطاً في الغناء، مسترسلاً في اللهو، فلا يعرف معنى البطولة إلا عند تسلّم نياشين البطولة الزائفة، وأكاليل الغار التي تقطر من عرق المنا ضلين الشرفاء.

وبناء عليه، فقد اتسمت البنية الصوتية للألفاظ، لدى الشاعرة، بالقدرة على التعبير عن الفكرة العامة التي تدور حولها القصيدة، بما يؤكد براعة الشاعرة، والتلقائية في اختيار الألفاظ دون مبالغة أو تصنع.

المطلب الثاني

البنية الصوتية المقطعية

تباينت تعريفات الدارسين للمقطع الصوتي، فعرفه عبد التواب رمضان بأنه "كمية من الأصوات، تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها... ففي العربية الفصحى مثلاً، لا يجوز الابتداء بحركة؛ ولذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامتة، فالمقطع على هذا عبارة عن: قمة إسماع، غالباً ما تكون حركة، مضافاً إليها أصواتاً أخرى عادة -ولكن ليس حتماً- تسبق القمة أو تلحقها، أو تسبقها وتلحقها. (عبد التواب، ١٩٩٧، ١/١٠١).

أما عن قوانين الكتابة الصوتية فيسيطر على نظام المقاطع، في اللغة العربية، أمران هامان:

"الأول: الحرف المشكل بما يسمى السكون يجب تحريكه بأي حركة حين يقع في وسط الكلام بعد حرف مد.

الثاني: لا يصح أن يتوالى في وسط الكلام حرفان مُشكَّلان بالسكون، أو بعبارة أخرى: خاليان من الحركة. وعلى هذا إذا تصادف أن اشتمل الكلام المتصل على حرف مد، وكان ما بعده حرفاً مشكلاً بالسكون وجب تحريك هذا الساكن، أو إذا تصادف أن توالى في وسط الكلام حرفان خاليان من الحركة، وجب تحريك الأول منهما". (السعران، ١٩٩٧، ص ٣٢).

ونستطيع القول: إن الأنواع الثلاثة من المقاطع الصوتية هي: ص ح / ص ح ص / ص ح، هي الشائعة في الكلام العربي عامّة، وفي الشعر.

فأندتها: "لها توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنفسية. أما المقاطع الطويلة بأنواعها الثلاثة: ص ح ص / ص ح ص ص / ص ح ص ح ص ص.

ومما يجدر ذكره عدم انتظام البنية العروضية لدى الشاعرة، إذ تتعدد التفعيلات في المقطع الواحد، على النحو الذي يعكس تلقائية الشاعرة وعدم التزامها بالبحر الشعري المعروف، وهو ما سنبينه في موضعه.

تقول الشاعرة في وصف اللقاء بحبيبتها، وقضاء أوقات اللهو البريء على الجليد:

يُزِمْنِي بِالْتَّلَجِّ حَبِيبِي

فَأَصِيحُ وَأَرْكُضُ

أَهْوَىٰ فَوْقَ الثَّلَجِ وَنَضَحَكَ

يَغْسِلُنَا الْمَطَرُ الطِّفْلُ

يُعِيدُ طُفُولَتَنَا

فِي الدَّرَبِ الْأَخْضَرِ مُلْتَوِيًا

يَصْنَعُ نَحْوَ صَلَاحِ الدِّينِ". (لمبعة، ، ص ١٩-٢٠).

تناولت الشاعرة وصف لحظات اللقاء مع حبيبها، حيث جبال الثلج واللعب بالكرات الثلجية، وجاء النقطيع العروضي كالآتي:

يرميني بتتلجي حبيبي

-/-// -/-/-/ -/-/-/

مستفعل مستفعل مفاعل

يتضح من النقطيع عدم انتظام البحر العروضي لدى الشاعرة، وهو ما يميل إلى بحر السريع، ويعكس خروج خاص على قوانين البحر العروضي تميز به شعراء التجديد على نحو ما ذكرته (نازك الملائكة): " فإنما تكون الحرية، في الشعر الحر، في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر، كما في "فاعلن" في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلا بد له أن يوردها في مكانها، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع. وإنما حدود حرية

أن يزيد عدد التفعيلة "مستفعلن" -المكررة في أصل الشطر- وينقصها فيقول في قصيدته مثلاً:

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن". (الملائكة، د.ن، ص ٨٠).

وجاء التقطيع الصوتي على النحو الآتي:

(يرميني): ويتمون من ثلاثة مقاطع مغلقة: (ير) = ص ح ص + (مي) = ص ح ص +

(ني) = ص ح ص، مما يعزز حالة الصفاء المتولدة عن خصوصية العلاقة بين

الحبيبين، وانغلاقها عليهما وهدهما، وإن كانا وسط اللاهين على الجليد.

(ثلج): ويتكون من مقطع طويل مغلق = ص ح ص ص، ويوحى بالانخراط في اللهو

والمرح، ويؤكد سعادة كل منهما بالوقت الذي يقضيه مع الآخر.

(حبيبي): ويتكون من ثلاثة مقاطع: قصير: (حـ) = ص ح + متوسط مغلق = (بي) ص

ح ص + متوسط مغلق (بي) = ص ح ص، مما يؤكد خصوصية العلاقة.

وتقول الشاعرة في هجرتها من العراق إلى الولايات المتحدة الأمريكية:

"أَقُولُ سَأَهْجُرُ كُلَّ الْعِرَاقِ

وَلَسْتُ بِأَوَّلِ صَبٍّ هَجَرَ

فَيَهْتَفُ بِي هَاجِسٌ لَا يُرَدُّ

مَكَانَكَ إِنَّ الْمَنَايَا عِزَّ

هُنَا تُقْتَلِينَ هُنَا تُدْفَنِينَ

وَأَمَّا السُّرَى فَمَنَايَا أُخَرِّ

وَتَعْصِفُ بَغْدَادُ فِي جَانِحَيَّ

أَعَاصِيرَ مَنْ وَلَهُ لَا تَذَرُ". (لمیعة، ص ٣٣-٣٤).

اختارت الشاعرة بحر المتقارب، وتقطيعه:

أقولو سأهجر كلل عراقي

-/-// -/-/ -/-// -/-//

فعل فعول فعول فعول

حيث يتتابع وتد مجموع وسبب خفيف بانتظام، مما يناسب حالة الاسترخاء التي تصاحب اتخاذ القرار، والعزم على الهجرة من بغداد إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وحذف الساكن الأخير من (فعولن) على النحو الذي أكسب الأبيات موسيقية، وانتقالا من الأوتاد إلى الأسباب بما يكسب السطور الشعرية خفة وتلقائية تناسب الدفقة الشعرية التي تزامنت مع الهجرة من الوطن.

وجاءت المقاطع الصوتية تناسب الموضوع المتناول، ومن ذلك قول الشاعرة: أقول سأهجر كل العراق، وتقطيعه الصوتي كآتي:

(أقول): وتكون من مقطعين: قصير: الهمزة (أ) = ص ح + طويل مغلق (قول) = ص ح ص ص، مما يناسب الشعور بالانكسار والرغبة في الهجرة بعد التعب من البقاء في الوطن الذي ضاق على أهله، فناسبه المقطع المغلق المناسب لانغلاق الوطن.

(أهجر): ويتكون من مقطعين متوسطين مغلقين: (أه) = ص ح ص + (جر) = ص ح ص، مما يعزز الشعور بانغلاق الوطن في وجه أبنائه.

(العراق): ويتكون من ثلاثة مقاطع: متوسط مغلق (ال) = ص ح ص + قصير (ع) = ص ح + طويل مغلق (راق) = ص ح ص ص، ويدل تعدد المقاطع المغلقة على مدى الضيق الذي يشعر به المواطن العراقي في وطنه قبل الهجرة، فلا يجد أمامه سوى الهجرة منها.

المبحث الثاني
المستوى التركيبي في الديوان
المطلب الأول
مستوى الإنشاء في الديوان

الإنشاء هو : " الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه". (عتيق، ٢٠٠٩، ص ٦٩).

- قسما الإنشاء: ينقسم الإنشاء إلى قسمين، هما:
أ- إنشاء طلبي:

وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب.
ويكون خاصة في: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء.
* يضاف إليها: العرض، والتحضّيز، والدعاء، والالتماس.
ب- إنشاء غير طلبي.

وهو ما لا يستدعي مطلوباً، وله صيغ كثيرة ومنها: المدح، والذم، وصيغ العقود، والقسم، والتعجب، والرجاء.

* يضاف إليها: رُبّ، ولعلّ، وكَم الخبرية. (قاسم، ٢٠٠٣، ص ٢٨٢).
وقد تعددت مواضع الإنشاء في الديوان، فأدى وظيفته الدلالية، ومن ذلك قول الشاعرة مخاطبة (بغداد):

"عَتَبْتُ عَلَى الدَّهْرِ يُعْطِي الْكَثِيرَ
مَتَى؟ حِينَ نَبْلُغُ حَدَّ الْكِبَرِ؟
وَتَخْلُو الْجَوَانِحُ مِنْ عَشْقِهَا
وَيَنْزِلُ فِيهَا الضَّنَى وَالضَّجَرُ؟

بأي الضلوع أضُم هَواك؟

وَكَمْ يَسْتَقَرُّ إِذَا مَا اسْتَقَرَّ؟". (لمیعة، ص ٣٧-٣٨).

سيطرت على الشاعرة العاطفة الحزينة الملتاعة؛ لاضطرابها مغادرة بغداد، والهجرة إليها، مما طرح تساؤلاً ملحاً على الشاعرة: متى العودة؟ وفي أي عمر ستكون؟ مما أظهر المستقبل في عينيها مُنْشَحاً بالمجهول المضطرب، ومن ثم، كان من المناسب تعدد أساليب الاستفهام في المقطوعة، وكأنها توجه الأسئلة لنفسها فلا تستطيع الإجابة، وتحتاج بذلك إلى من يشاركها الموقف المرير للفراق، الذي أثار ذلك التساؤل، فكان لفت انتباه السامع، ومحاولة إشراكه في القضية. (القزويني، د. ن، ١٥٤/٣)، أملاً في الوصول إلى أجوبة وحلول: إذا كان الحب قدراً قَدَرَهُ اللهُ في القلوب، ألا يحتاج إلى قوة دافعة من الغضاضة والشباب؛ ليبقى دافقاً حياً؟ وإذا كانت الغربة، بكل ما فيها من مغريات، تلتهم ذلك الشباب، وتفضي بالإنسان إلى نهاية الطريق، وقد تقدّم به العمر، أكون في تلك المرحلة قادراً على مبادلة وطنه حباً بحب ووفاء بوفاء.

في ذلك الموقف، يبدو الزمن رغم كثرة عطاياه (يعطي الكثير) لا يحسن اختيار التوقيت، فيمنح الوطن بعد انقضاء سنوات الشباب (حين نبلغ حد الكبر)، فينشغل الإنسان بما طرأ على حالتيه: البدنية والنفسية من تغيير (وتخلو الجوانح من عشقها)، فتسأم الحياة وما فيها (ينزل بها الضنى والضجر).

حينئذ، تأتي التساؤلات منطقية: كيف للإنسان أن يجمع بين الحب ومرارة الأيام في قلبه (بأي ضلوع أضُم هَواك)، وعلى افتراض الجمع بينهما، كم يبقى من العمر لتبقى مشاعر الحب نابضة في القلب (وكم يستقر إذا ما استقر)، وضاعف من قوة المعنى استعارة الحياة للجوانح، كاستعارة مكنية منحت التشخيص والحياة للتصوير (حبكة، ١٩٩٦، ٢/٢٤٣)، فضلاً عن المجاز المرسل (الجوانح - الضلوع) كمجاز عن القلب، إذ عبرت بالمحل وأرادت الحال فيه. (حبكة، ١٩٩٦، ٢/٢٤٣).

مثّل الإنشاء، الوارد في صورة الاستفهام، حالة من الحيرة والتعجب المشوبتين بالنفي والاستبعاد (الدسوقي، د.ن ، ٤٠٠/٢). ؛ إدراكًا من المتكلم بالنتيجة مسبقًا، إذ كانت أمام خيارين، أحلاهما مُرٌّ شديد الوطأة على النفس، فإما البقاء داخل الوطن بلا وطن، وإما الهجرة إلى بلاد غريبة، والبقاء فيها أحلى سنوات الشباب محرومة من الوطن. وتكشف (لمیعة عباس) عن تصورهما لمفهوم الحبيب، ووجوب معاملته بحنو كطفل، دونما قيود قد تقتل الحب في القلوب، تقول مخاطبة حبيبها:

"أَيُّهَا الطِّفْلُ الَّذِي أَغَشَقْتُهُ

أَظِلُّ اللَّهْوَ لِتَبْقَى وَلَدِي

عَشْ كَمَا شِئْتَ

فَرَاشًا، بُلْبُلًا، نَحْلَةً

أَشْرِكْ مَعِي أَوْ وَحْدَ

أَنَا أَهْوَاكَ كَمَا أَنْتَ

اسْتَرَحْ

لا تُبَادِرْنِي بِغُذْرِ فِي غَدٍ". (لمیعة، ص ٥٠).

تتجلى فلسفة العشق لدى الشاعرة، فتتمثّل الحبيب كما لو كان طفلًا كبيرًا، ومن ثم، تعددت الأساليب الإنشائية؛ لإسدائها النصائح له كما تفعل الأم مع ولدها الصغير، فبدأت بمصارحته له، ومكاشفته بنظرته له، فجاء الإنشاء (أيها الطفل) يكشف عن توصيف لهذا الحبيب، يهدف إلى تنبيهه إلى القاعدة التي تتعامل بها الحبيبة معه، ومثّل الأمر (أطل اللهو) حضًا وتشجيعًا على التحلي بصفات الطفل، مما يعكس ميل الشاعرة لعفويتها وبراعتها، وعزّز التعليل (لتبقى ولدي) هذا المعنى، وتوالت أفعال الأمر: عش كما شئت؛ للحض والتشجيع على الاستمرار في معاملتها بذات البراءة التي يتعامل بها الأطفال، ومن ثم، تطلب الموقف تعدد التشبيهات البليغة: فراشًا، بلبلًا،

نحلة، وهي من باب الجمع بين الحال وصاحبها كمشبه ومشبه به (قاسم، ٢٠٠٣، ص ١٦١)، مما يدل على تعدد محاور الرؤى لدى الحبيبية رغم توحيد ماهية الحب. وتبدو الحبيبية وثيقة من نفسها، وبأن حبيبها لن يشرك معها غيرها في قلبه، وهو ما أداه الأمر في قولها: أشرك معي أو وحد، إذ قصدت التدلل على الحبيب، والثقة بصدق حبه، فجاءت المقابلة بن الإشراك والتوحيد تبرز المعنى بالضد، وتطبع حبها لحبيبها بما يشبه الطقس الديني، وتوالى الأمر بقولها: استرح للالتماس، وإخبار المخاطب بقوة العلاقة بين الطرفين، وأن ثمة مغفرة وتسامحاً في نزواته إن وقعت، فبدا مفهوم الحب لدى الشاعرة مزيجاً من الثقة والتسامح، وحب الشخص لذاته على النحو الذي أفاده قولها: أنا أحبك كما أنت، إذ أفادت الجملة الاسمية الثبوت والتحقق (ابن الأثير، د.ن، ١٥١/٣).

(، وأوحى ضمير المتكلم (أنا) بذاتية القرار، والثقة من صدق الحب، واتساع مساحة التسامح والثقة في العلاقة، وهو ما دل عليه قولها: لا تبادرني بعذر في غد، كنهى رقيق للالتماس؛ ثقة منها بأن الحبيب عائد لا محالة إذا ما استهوته نزوة أو مغامرة، وأن مساحة المغفرة لديها تتسع له؛ كونه حبها الوحيد، ومن ثم فلا يحتاج إلى الاعتذار؛ بدلالة تنكير (عذر) للعموم والشمول (حبكة، د.ن، ١٥١/٣). وتقول مخاطبة أبا فراس الحمداني:

"يا وَاِعْدًا أَفْدِيكَ وَاعِدُ

مُتَمَهِّلًا وَالْعُمْرُ وَاحِدُ

أَمْعَلِّي بِالْوَصْلِ تَقْتُلْنِي

تُواصِلُ أَوْ تُبَاعِدُ

تَوْقِي إِلَيْكَ نُبُوءَةُ الْعَرَّافِ

ما بَرِحَتْ تُرَاوِدُ" (لمبعة، ص ٦٨-٦٩).

انتشرت في الأبيات عاطفة الإعجاب، وتمثّل الفارس الحبيب، على النحو الذي انطبق على أبي فراس الحمداني، الذي رأت فيه الشاعرة مثلاً للنضال، وفارساً في ميادين العشق والهوى لا يقلّ عنه في حومات القتال.

من هنا، جاء النداء (يا واعدًا) لتنبيه المنادى الذي جاء على صورة النكرة غير المقصودة للعموم (الحازمي، ٢٠١٠، ص ٦٠٢)، وكأنه قد توارى بين الزحام، وهو أدلّ على إحساس الشاعرة به، وتقربها إليه (أفديك واعد)، فعبرت الشاعرة بالمضارع عن تجدد الشعور تجاه المنادى مما يوحي بالثبوت وقناعة الشاعرة بما له من حظوة ومكانة في قلبها، وضاعف تنكير (واعد) من تلك الحظوة إذ دلّ على التعظيم، وحمل السطر الثاني (متمهلاً والعمر واحد) معنى العتاب، وأدّى الطباق معنى التريث في حق الفارس المحبوب، في مقابل استعجال الشاعرة الوصال، واستحثائها فارسها على سرعة القدوم. وأكدت الشاعرة، في السطر الثاني، المعنى بالنداء (أمعلي بالوصل)، فاستعملت الهمزة لنداء القريب (ابن الأنباري، ٢٠٠٣، ١/٨٥).

(، وهو أبلغ في التدليل على الشوق الذي تكابده وتعانيه، واقتبست الشاعرة من قول أبي فراس:

مُعَلِّتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُونَهُ إِذَا مِتُّ ظَمَانًا فَلَا تَزَلِ الْقَطْرُ (الحمداني، ١٩٩٤، ص ١٦٢).

وقد أوحى النداء باستبطاء الوصال من الشاعرة، وعتابها لفارسها على شدة الإعراض والتجاهل، ومن ثم، فقد جاء النداء ان (يا واعدًا-أمعلي) بمثابة رد الاعتبار لأبي فراس؛ إذ كتب بيته المقتبس منه؛ عتاباً لحبيبه على تأخر الوصال، فإذا بالشاعرة تقف منه موقفه ممن صدّت وأعرضت عنه، وقد تكون لميعة رغبت في التعريض بتمثلها نفسها الحبيبة التي أجابت أبا فراس ولو بعد قرون.

وأكدت الشاعرة هذا المعنى في قولها: (توقي إليك نبوءة العراف)، فأبرز التشبيه البليغ

ما قصدت إليه الشاعرة من رغبتها في الرجوع بالزمن إلى عصر أبي فراس؛ لتكون حبيبته التي تبادله وصلاً بوصال، وصلها حبيبها أم هجرها، وهو ما أدته المقابلة (تواصل - تباعد) من إبراز المعنى بالضد، فكان المنادى المحور الذي دارت عليه المعاني في المقطوعة كلها، فبرز المستوى الإنشائي في الأبيات بصورة لافتة.

المطلب الثاني

التوظيف الدلالي للحذف والمفارقة في الديوان

أولاً: الحذف

- **الحذف لغة:** يعود أصل اللفظ إلى الجذر اللغوي (حذف)، و" الحذف: قطف الشيء من الطرف كما يحذف طرف ذنب الشاة" (الفراهيدي، د.ن، ٢٠١/٣)، وقد سمت العرب حذافة وهو كل ما حذفته من شيء فطرحته منه" (ابن دريد، ١٩٨٧، ٥٠٨/١).

- **الحذف اصطلاحاً:** " عبارة عن أن يحذف المتكلم من كلامه حرفاً من حروف الهجاء، أو جميع الحروف المهملة، بشرط عدم التكلف والتعسف" (الأزراري، ٢٠٠٤، ٤٤٨/٢).

يرتبط الحذف بالإيجاز؛ إذ ينقسم الإيجاز إلى قسمين، أحدهما الإيجاز بالحذف، وهو ما يحذف منه المفرد والجملة، لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه". (ابن الأثير، ١٣٧٥هـ، ص ١٢٤).

أورد الطالبي: "اعلم أن الإيجاز بحذف المفردات أوسع مجاًلاً من حذف الجمل؛ لأن المفردات أخف في الاستعمال، فلهذا كثر فيها؛ إذ غرض الحذف الإيجاز، كحذف كلمة يوجد ما يدل عليها، أو حذف جملة أو أكثر" (حنكة، د.ن، ٢٧٢/٢)، مما يربط الحذف برغبة المتكلم في الاختصار.

ثانياً: المفارقة

- لغة: يعود أصل اللفظ إلى الجذر اللغوي (فرق)، و"الفاء والراء والقاف أصيل صحيح يدل على تمييز وتزييل بين شيئين" (ابن فارس، ٤/٤٩٣)، و"قيل: فرق للصلاح فرقاً، وفرّق للإفساد تفریقاً، وانفرق الشيء وتفرق وافترق". (ابن منظور، ١٤١٤ هـ، ١٠/٢٩٩).

- اصطلاحاً: يعرفها محمد العبد بأنها "صيغة من التعبير تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفياً يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى يدرك أن هذا المنطوق، في هذا السياق بخاصة، لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية". (العبد، ٢٠٠٦م، ص ١٥).
وبدل التعريف السابق على أن المفارقة تمثل إدراك السامع للحد المعنوي الفاصل بين ظاهر القول وباطنه، ومن ثم، فلا يمكن بحال قبول الكلام على ظاهره.
فالمفارقة اجتماع متناقضين على نحو يؤدي دلالة معينة، وتنقسم إلى:
ويتفرع على ذلك أشكال عدة للمفارقة على النحو الآتي:

- مفارقة المنافرة: حيث تقوم على التناقض في الموقف بحكم علاقة التضاد المعنوي.

- مفارقة الأحداث: وتقوم على التعارض بين الأحداث بحيث تتولد المفارقة.

- المفارقة الدرامية: حيث ترتبط المفارقة بالمغزى النفسي للصراع. (ميويك، ١٩٩٣، ص ٧٥-٨٧).

وقد تعددت المواضع التي قامت على المفارقة في شعر لميعة عباس، وأسهم الإيجاز بالحذف في إبرازها، ومن ذلك مخاطبة الشاعرة لزوجها المقاتل على الجبهة:

"رَاحَتْ ذِرَاعِي تَجِسُّ مَكَانَكَ

عَادَتْ تُجَمِّعُ حَوْلِي دِثَارِي الْخَفِيفُ

مَكَانُكَ لَا هَهُنَا..

قَدْ تَذَكَّرْتُ

أَنْتَ رَحَلْتَ مَعَ الْجَيْشِ أَمْسَ

أَرَاكَ وَمُتَرَبِّةً جَبْهَةً الْفَارِسِ الْعَرَبِيِّ

وَصَوْتُ الْقَدَائِفِ يَشْحَنُهُ بِالرُّجُولَةِ

عَدَا سَاعَانِقُ فِيكَ الْبُطُولَةِ

غَفَرْتُ لِبَرْدِ لِيَالِي الْخَرِيفِ

وَوَحْشَةِ تِلْكَ اللَّيَالِي الطَّوِيلَةِ". (لمیعة،، ص ١٧).

إذ تبدو لهفة الشاعرة بين محرين زمنيين: الماضي الذي يمثل الذكرى، والحاضر ثقيل الوطأة على النفس الذي أفاقت عليه الشاعرة كواقع متحقق، فعبرت بالفعل الماضي (راحت) لتحقيق وقع الفراق غير محدود الأمد، وما صاحبه من افتقاد الحبيب، ومحاولات البحث عنه في محيط المكان المعهود: تجس مكانك، وباستعمال الفعل المضارع تولد إحياء بتجدد تلك المحاولات بلا طائل، ومع تنامي الشعور بالافتقاد استعملت الشاعرة التركيب نفسه: الفعل الماضي (عادت)، والمضارع (تجمع)؛ لوصل الزمنين على النحو الذي يعكس أن رحيل الحبيب وقع منذ فترة قصيرة، وتناسب الشعور بافتقاد الذات الراحلة مع الحبيب المغادر مع الشعور بفراغ المكان، وخفة الدثار (دثاري)، وعبرت ياء المتكلم عن تخصيص الشاعرة بالتجربة، ومعاناتها لها.

من هنا، تضافرت مفارقة الموقف بين البقاء والرحيل مع الإيجاز الذي مثل النقاء الزمنين، في قولها: قد تذكرت، وهو إيجاز بحذف المفعول؛ لعموم الذكريات في ذهن الشاعرة (التبريزي، د. ن ، ٢٤٨/١). ، على النحو الذي أكدته بقولها: أنت رحلت مع الجيش أمس، حيث ميدان القتال، ومواجهة الأعداء، مما أسهم في توسيع مساحة التلاقي بين الحبيين مرة أخرى على جبهة القتال للذود عن الكرامة العربية، فعبر الفعل

(أراك) عن عمومية الرؤية للفارس العربي العائد لتوه من معركة، وعليه تراب القتال، فأدى اسم المفعول (متربة) معنى الحدوث والثبوت (السكاكي، ١٩٨٧، ٥٠/١)، وضاعف التصوير الاستعاري من عمق لحظة العودة المتخيلة: وصوت القذائف يشحنه بالرجولة: إذ استحالت أصوات القذائف إلى مصدر للطاقة، وتحولت الرجولة إلى هذه الطاقة، وهما استعارتان مكنيتان، أسهمتتا في تجسيم الشحن المعنوي (المراغي، د. ن، ص ٢٧٥)، وعددتا من صورته، كطاقة تارة، ورجولة تارة أخرى، مما مهد للحظة اللقاء المتخيلة وما فيها من خيال: غدا سأعانق فيك البطولة، فتمثلت الشاعرة البطولة بإنسان تعانقه، وامتد التصوير الاستعاري: غفرت لبرد ليالي الخريف، فتمثلت البرد مذنباً يطلب المغفرة، وبرز الإيجاز مرة أخرى؛ لعموم غفران الشاعرة كل ذنوب الليالي الطويلة، في قوله: وحشة تلك الليالي الطويلة، فامتد التشخيص في الصورة؛ بدلالة التشريك المتحصل من العطف بالواو، واللقاء المتخيل بعد الغيبة الطويلة؛ بدلالة اسم الإشارة للبعيد (تلك) لتغذية الشعور بالمفارقة الزمنية الكامنة في مغادرة الحبيب، وما يعتريه من لحظات شعور بالاعتراب النفسي، وعودته مرة أخرى مُتَشَحّاً بأكاليل النصر والبطولة، مما أكد عمق المفارقة، ودو الإيجاز في المقطوعة.

وتقول مخاطبة خليل مطران:

"سَامِرَ النَّيْلِ أَيَّ مَجْدٍ عَرِيضٍ

قَدْ تَبَادَلْتُمَا فَعَزَّ الْبَيَانُ

كُنْتُ سَمَحًا سَمَاحَةً، وَعَنِيفًا

عُنْفُهُ، عَفُو سَدَّهَا أَسْوَانُ

يُكَبِّحُ النَّيْلُ بِالسُّدُودِ، وَلَمْ يَكْبَحْ

جَمَاحًا مِنْ شِعْرِكَ الطُّغْيَانُ" (لميعة، ص ٥٧).

تناولت الشاعرة مآثر الراحل (خليل مطران)، فسيطرت على المقطوعة عاطفة الأسف والأسى، وهو ما انعكس على النسيج التركيبي، فمثلَّ النداء (سامر النيل) شعور المتكلم بتعظيم المرثي، وبيان علو مكانته، وقربه إلى القلوب؛ بدلالة حذف حرف النداء، وعبر الاستفهام: أي مجد عريض قد تبادلتما، عن معنى التعجب؛ لحياسة المرثي قصب السبق في الشعر الذي زاد عن عرينه طوال عمره، كما زاد النيل عن مصر وحماها من الجفاف، فتولَّد في ذهن السامع معنى اشتراك الطرفين في الخصوبة، مما نشأت عنه مفارقة تمثَّلت في اتجاه المرثي الشعري في مقابل المهمة المنوطة بالنيل، وضاعف التصوير الاستعاري من المعنى وأكده، في قولها: قد تبادلتما فعز البيان، إذ جعلت الشاعرة من النيل شخصًا يتبادل الحديث مع المرثي، مما أسهم في تشخيص الصورة (الطالبي، ١٤٢٣ هـ، ١٥٦/١)، وابتعثت الفقيد حيًّا من مرقد ينجي النيل، وكأن كلاً منهما يتناول مآثره في محفل الأمجاد، مما اتسعت معه مساحة المفارقة، في قولها: كنت سمحًا سماحه، وعنيفًا عنفه، فقوي المعنى المقصود بالمطابقة بين الحالتين: السماحة والعنف، فتولَّد تناقض تقتضيه المفارقة، من اجتماع السماحة والعنف، فبرز دور السد العالي الرابض على حدود البلاد، يحفظ المياه من الضياع، وزادت الاستعارة المكنية في حقه من تشخيص الصورة (سماحه - عنفه)، إذ قرَّبت الاستعارة بين مكانة المرثي ومكانة النيل والسد الذي يحميه، كصِمَامِي أمان للشعر الذي هو سر الروح، في مقابل الماء الذي هو سر الحياة، وهو جوهر المفارقة في المقطوعة.

إلا أن الشاعرة قدمت المرثي خطوة، فذهبت إلى تفوقه على النيل في التدفق والعتاء؛ إذ يقف السد حاجزًا أمام تدفق النيل، بينما لا يعوق الطغيان شعر مطران عن التدفق، وقد أسهم الإيجاز في تقوية المعنى، في الفعل المبني للمجهول (يُكَبِّح)؛ إذ حذفت الشاعرة الفاعل لعمومه وشيوعه وصعوبة حصره، (الجنابي، ٢٠٠٦، ص ١٤١)، مما عكس انسيابية الشعر وتلقائيته لدى مطران، وضاعف من مكانته الشعرية، فعبرت عنه

المقابلة بين (يكبح- لم يكبح)، وفيها معنى المفارقة بالضد، (الجنابي، ٢٠٠٦، ص ١٤١)، فضلاً عن أن استعمال الاستعارة زاد المعنى قوة: لم يكبح جماحاً من شعرك الطغيان، وهي استعارة مكنية، جسدت شعر مطران فصار كالماء المتدفق، وشخصت الطغيان الذي بدا شخصاً عاجزاً عن التصدي لشعر مطران الهادر في عنفوان.

تقول الشاعرة مخاطبة (نضال)، إحدى معجباتها؛ لراثها:

تَأَخَّرْتُ أَذْرِي، وَلَنْ تَسْمَعِي

وَإِنْ كَانَ شَخْصُكَ يَحْيَا مَعِي

تَأَخَّرْتُ أَذْرِي وَشَاءَ الْقَضَاءُ

أَنْ أَتَوَانِي وَأَنْ تُسْرِعِي

قَصِيدَةُ عُرْسِكُمَا هَذِهِ

تَرَدَّتْ سَوَادًا مِنَ الْمَطْلَعِ". (لمیعة، ص ٦١).

برزت مفارقة الموقف في المقطوعة؛ إذ مانت من طلبت من الشاعرة كتابة قصيدة لها ولزوجها في حفل عرسهما، فقدّر الله أن تكتب الشاعرة القصيدة لراثهما، ومن ثم، تعددت المقابلات بين الجمل في صدارة المقطوعة، وعبرت عن معنى التأخير وعدم قدرة المراثية على سماع ما كُتِبَ فيها (تأخرت- لن تسمعي)، إذ جاء الفعل الثاني نتيجة للأول، وفيه إيجاز بحذف المفعول لعموم عدم القدرة على السماع الناتج عن الموت، والتقدير: لن تسمعي كل ما كتبته فيك، وهو ما صبغ الافتتاح بالصبغة الحزينة المناسبة للراث (ابن رشيق، ١٩٨١، ١٤٧/٢).

وتجلّت المفارقة الدرامية بين التأخير وعدم لحاق المعجبة بسماع ما كتب عنها، وبين معايشة الشاعرة للموقف باستمرار، فاستعملت (إن) في قولها: وإن كان شخصيك يحيا معي؛ للمفارقة بين حالتي: النسيان والتذكر بعد رحيل الفقيدين.

وقدّمت الشاعرة الفعل (تأخرت) على (أدري) لإظهار الشعور بالذنب، والتقدير: أدري أنني تأخرت، وحذفت المفعول به، وتقديره: أدري تقصيري، فكأنها أقرّت بتقصيرها مرتين؛ بالتصريح بالتأخير، وإضماره مستترًا للفعل (أدري)، وكرّره في السطر الثالث لتأكيد الاعتراف بالتقصير (أبو الفتح العباسي، د. ن ، ٩١/٢).

وجاءت المفارقة، للمرة الثانية، في المقابلة بين الفعلين: أتوانى-تسرعي؛ لتبرير التقصير غير المتعمد؛ إذ لم تتوقع الشاعرة رحيل الفقيده وزوجها قبل كتابة القصيدة، وأن تتحول قصيدة التهنية إلى قصيدة رثاء.

وكانت النتيجة في النهاية أن اصطبغت القصيدة بالحنن، وحمل المطلع دلالة المواساة بدلاً من التهنية، وضاعف التصوير الاستعاري من معنى الحزن، في قولها: تردّت سوادًا من المطلع، وهي استعارة مكنية (المراغي، د. ن، ص ٢٧٦)؛ إذ شبّهت الشاعرة القصيدة بالفتاة التي ارتدت ثياب الحداد، وفيها تشخيص مثل تعويضًا لغياب المراثيين.

الخاتمة:

تناول البحث التقنيات الأسلوبية في شعر لميعة عباس عمارة: ديوان لو أنبأني العراف أنموذجًا، وناقش علم الأسلوب محدّدًا الماهية والتأطير الوظيفي، والمستوى الصوتي للألفاظ والمقاطع لدى الشاعرة.

ودرس البحث المستوى الإنشائي لدى الشاعرة، وأوضح دوره في أسلوب الشاعرة، فضلًا عن دور المفارقة والحذف في إبراز دلالة النص، والتطبيق على مقطوعات مختارة من الديوان.

النتائج والتوصيات

توصلت الدراسة إل النتائج الآتية:

- ١- يُعنى علم الأسلوب بالوسائل التي يعتمد عليها الشاعر أو الكاتب للتأثير في المتلقي.

- ٢- نوّعت الشاعرة لميعة عباس في تقنيات الأسلوب، فجاء شعرها متماسكاً، وأسهم ذلك في تنويع الدلالات في قصائدها.
- ٣- اعتمدت الشاعرة لميعة عباس على المفردات ذات الدلالة الصوتية المميزة للحروف، على النحو الذي تناسب مع الدلالة العامة للقصيدة.
- ٤- شاعت حروف الصفير لدى الشاعرة لتجسيد لحظات الانكسار، واعتمدت على حروف الحلق لتجسيد اللحظات النفسية الصعبة، فضلاً عن حروف الفقلقة الساكنة لإبراز المفاجآت والتقلبات الحياتية.
- ٥- تابعت الشاعرة ما اعتاده شعراء المدرسة الجديدة من عدم التقيد بقوانين البحور العروضية، وهو تقليد تناولته (نازك الملائكة) كما أشرنا في موضعه.
- ٦- شاعت المقاطع المتوسطة والطويلة المغلقة في قصائد الشاعرة، واستطاعت توظيفها دلالياً، لا سيما في لحظات الحب الحاملة التي تقتصر على الطرفين، أو لإبراز لحظات اليأس وقرار الهجرة من العراق.
- ٧- اعمدت الشاعرة على الأساليب الإنشائية في لفت انتباه السامع، وإشراكه في الموضوع الذي تتناوله القصيدة، وأدى أسلوب الاستفهام وظيفة خاصة في شعرها؛ إذ تكررت مواضعه، مما يعكس اعتماد الشاعرة على توجيه السؤال للقارئ بما يضمن تحقيق مشاركته في النص، وانخراطه في البحث عن جواب له.
- ٨- برزت المفارقة في قصائد لميعة عباس، وبخاصة المفارقة اللفظية التي ارتبطت أحياناً بالدراما في القصيدة، وجاء التصوير تلقائياً غير متكلف، وهو سمة من سمات مدرسة الشعر الجديد.
- ٩- يلاحظ ميل الشاعرة إلى الاسترسال، مما كان له أثر واضح في بساطة الأسلوب، وكأنه نثر صيغ شعراً والعكس.

يوصي البحث بما يأتي:

١- التوسع في دراسة النتاج الشعري للشعراء العراقيين وبخاصة شعراء الحداثة وما

بعدها

والاهتمام بالدراسات التقنية الأسلوبية المتنوعة لهم للوقوف على سمات التفرد التعبيرية

وتوظيف المفردة وأثر التصويت الإيقاعي والدلالي في خلق التصوير المشهدي

أو التصويري للشعر العربي العراقي .

٢- التركيز على النتاج الشعري الذي يتناول أنماط المفارقة، وبخاصة الدرامية منها.

٣- دراسة البنية الصوتية للألفاظ تطبيقًا على آيات القرآن الكريم؛ للوقوف على أسرارها

القرآنية، كنموذج للتناسق الدلالي الصوتي. في توظيف النص القرآني في التجربة

الشعرية لدى الشعراء المحدثين وأثرها في صناعة منتج دلالي من خلال انصهار

المعنى الموظف شعريا ، بالإتكاء على تضمين المدلول القرآني في فضاء النص .

المصادر:

١- الشايب، أحمد. (٢٠٠٣). الأسلوب. ط١٢. مكتبة النهضة المصرية. مصر.

٢- سليمان، فتح الله أحمد. (٢٠٠٤). الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية . مكتبة الآداب.

٣- الأنباري، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال

الدين. (٢٠٠٣). الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين

ط١. المكتبة العصرية.

٤- القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين الشافعي ،

المعروف بخطيب دمشق، (د. ن). الإيضاح في علوم البلاغة. ط٣. دار الجيل،

بيروت.

- ٥- الجناجي، حسن بن إسماعيل بن حسن بن عبد الرازق. (٢٠٠٦). البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع. المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة. مصر.
- ٦- الدمشقي، عبد الرحمن بن حبنكة حسن الميداني. (١٩٩٦). البلاغة العربية. ط١. دار القلم. دمشق. الدار الشامية. بيروت.
- ٧- عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤). البلاغة والأسلوبية. مكتبة لبنان ناشرون.
- ٨- ابن الأثير ، نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري.(١٣٧٥). الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، مطبعة المجمع العلمي.
- ٩- الأزدي، أبو بكر محمد بن الحسنين دريد. (١٩٨٧). جمهرة اللغة. ط١. دار العلم للملايين. بيروت.
- ١٠- الدسوقي، محمد بن عرفة. حاشية الدسوقي على مختصر المعاني. المكتبة العصرية. بيروت.
- ١١- الأزراي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي. خزانة الأدب وغاية الأريب. (٢٠٠٤). دار ومكتبة الهلال - بيروت. دار البحار. بيروت.
- ١٢- الصالح، صبحي إبراهيم. (١٩٦٠). دراسات في فقه اللغة. ط١. دار العلم للملايين.
- ١٣- لميعة عباس. (١٩٨٥). ديوان (لو أنبأني العرّاف) قصيدة (شتاء باريس). ط٢. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ١٤- الدويهي. (١٩٩٤). ديوان أبي فراس الحمداني. ط٢. دار الكتاب العربي.
- ١٥- التبريزي، يحيى بن علي بن محمد الشيباني أبو زكريا. شرح ديوان الحماسة (ديوان الحماسة: اختاره أبو تمام حبيب بن أوس). دار القلم. بيروت.

- ١٦- الطالب، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ. (١٤٢٣هـ). الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ط١. المكتبة العنصرية. بيروت.
- ١٧- السعران، محمود. (١٩٩٧). علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي. ط٢. دار الفكر العربي. القاهرة.
- ١٨- عتيق، عبد العزيز. (٢٠٠٩). علم المعاني. ط١. دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. لبنان.
- ١٩- علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، محمد أحمد قاسم - محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٢٠- المراغي، أحمد بن مصطفى. دن. علوم البلاغة: البيان، المعاني، البديع. دط.
- ٢١- الأزدي، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. (١٩٨١). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط٥. دار الجيل.
- ٢٢- الحازمي، أحمد بن عمر بن مساعد مكتبة الأسد. (٢٠١٠). فتح رب البرية في شرح نظم الآجرومية (نظم الآجرومية لمحمد بن أب القلاوي الشنقيطي). ط١. مكة المكرمة.
- ٢٣- الملائكة، نازك صادق. (د. ن). قضايا الشعر المعاصر. ط٥. دار العلم للملايين. لبنان.
- ٢٤- الفراهيدي البصري، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم. (د. ن). كتاب العين. دار ومكتبة الهلال.
- ٢٥- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين. (١٤١٤هـ). لسان العرب. دار صادر. بيروت. ١٤١٤هـ.
- ٢٦- ضياء الدين، نصر الله بن محمد بن الأثير. (د. ن). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. الفجالة. القاهرة.

- ٢٧- رمضان عبد التواب.(١٩٩٧). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. ط٣. مكتبة الخانجي. بالقاهرة.
- ٢٨- الفيومي الحموي، أبو العباس، أحمد بن محمد بن علي.(د.ن). المصباح المنير في غريب الشرح الكبير. د.ط.المكتبة العلمية. بيروت.
- ٢٩- أبو الفتح العباسي، عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد.(د.ن). معاهد التنصيص على شواهد التلخيص. د.ط. عالم الكتب. بيروت.
- ٣٠- الرازي، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني.(١٩٧٩). معجم مقاييس اللغة. د.ط. دار الفكر. مصر.
- ٣١- محمد العبد.(٢٠٠٦). المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة. ط٢. مكتبة الآداب.
- ٣٢- دي. سي. ميويك.(١٩٩٣). المفارقة: موسوعة المصطلح النقدي. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ٣٣- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب(١٩٨٧). مفتاح العلوم. ط٢. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.
- ٣٤- ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد.(٢٠٠٤). مقدمة ابن خلدون ، ط١.