التشكيل الفني للرجل في شعر نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة

الأستاذ المساعد الدكتور
جولان حسين جودي
Jolan.judi@uokufa.edu.iq
جامعة الكوفة ـ كلية التربية
الباحثة
نـجلاء حسين وناس
Ng9710973@gmail.com
جامعة الكوفة ـ كلية الآداب

The artistic composition of a man in the poetry of Nazik Al-Malaika and lamea Abbas Amara

Asst. prof. dr.
jolan Hussein judi
University of Kufa - College of Education
Researcher
Naglaa Hussein wanas
University of Kufa - College of Literatur

الملخص:-

يتمحور موضوع هذا البحث حول التمثُّلات الفنية للرجل عند الشاعرتين المجددتين نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة، إذ تطرق البحث إلى الوقوف على أهم الروافد التي أرتوت منها الشاعرتان لتسهم بشكل فاعل وبناء في تكوين مرتكزات تجربتهما الشعرية الحداثية. وقد سلّط البحث الضوء على الأُسس الجمالية والإبداعية المبثوثة في طيات الألفاظ المنتقاة والدالة على معان عميقة حملتها بنية النصوص المختارة، من صور بيانية إيحائية ومعجم لغوي وأساليب شعرية وايقاعات موسيقية متناغمة مثلتّها الأصوات والأوزان والقوافي (الداخلية والخارجية) بما يكشف عن الدوال الفنية التي تُسهم في عقد موازنة بين نتاج الشاعرتين على المستوى التشكيلي وانفتاح الرؤية الشعرية لديهما.

الكلمات المفتاحية: الرجل، المرأة، نازك الملائكة، لميعة عباس عمارة، الصورة، اللغة، الايقاع.

Abstract:-

The topic of this research revolves around the artistic representation of a man by the two renovated poets, Nazik Al – Malaika and Lamea Abbas Amara, as the research touched on the most important tributaries from which the two poets sought To contribute effectively and constructively to the formation of the foundations of their modernist poetic experience. The research has shed light On the aesthetic and creative foundations disseminated in the folds of selected words and indicating deep meanings Loaded by the structure of the selected texts. From suggestive graphic images, linguistic dictionaries, poetic styles and rhythms Harmonious music represented by sound, weights, and rhymes(internal and external), which reveals. The artistic functions that contribute to striking a balance between the two poets have on the plastic level and openness contribute to a balance between the production of poetic vision.

KeyWords: The man, nazik al-malaika, lamea abbas amara, imag, language, rhythm.

المقدمة:ـ

لقد ارتكز البحث على دراسة دواوين الشاعرتين نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة دراسة فنية؛ وقد عُنِيَ بالكشف عن الدوافع الغرائزية والمشاعر المكبوتة وتصعيدها إلى مستوى أعلى بحيث تكون مقبولة اجتماعياً وهذا بالضبط ما تحقق في ما تناوله البحث بالنسبة لمنجز الشاعرتين نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة فمن داخل إحساس الشاعرتين بالاغتراب النفسي والاجتماعي وجّهت الشاعرتان نظرتهما صوب الرجل، وكيف مثّلت كل شاعرة صورة الرجل، كما تعكسها أشعارها؟ إذ تقمّصت الشاعرتان الشجر والأزهار والأنهار والبحر والقمر و....إلخ وهذا هو ديدن الشعراء الرومانتيكيين، إذ يميل الشاعر الرومانتيكي إلى التقمص مما يدل على الهروب من الواقع إلى الخيال والهيام بالطبيعة الخلابة واستلهام الصور البيانية من جمال تصويرها الإلهي البديع واستنطاق جماداتها الكونية وبعث الروح الشعرية فيها. فهذه الموجودات علاوة على ما تحمله من رمزية عالية فهي طيعة أمام روح الشاعر الهاربة لتكون ملجأ نفسياً لها ومأوى آمناً تشكو له مأساتها. وقد تمثل هذا في كثير من قصائد الشاعرتين التي ساد فيها عدد من الصور الرؤيوية؛ فصور الرجل وكثير من الصور التي اعتمدتها الشاعرتان هي صور قديمة لا يكاد يخلو إبداع فني في أي عصر من العصور منها، وتترك آثارها على شكل ومحتوى الخبرة الفنية. ولكن ليس بالمحتوى الظاهر نفسه بل بحمولتها الرمزية حيث يتم مزجها بالخبرات الفردية والخيالية الخاصة بالمبدع نفسه. ومن هذا المنطلق يحاول البحث أن يبسط القول في التشكيل الفني لرؤية الشاعرتين من خلال الصورة الفنية واللغة الشعرية والموسيقى.

المبحث الأول

التشكيل التصويري

تتشكل الصورة في النص الشعري بناءً على توظيف الفنون البيانية فيه، حتى وصفه الجرجاني بقوله: "ثم إنك لا ترى علماً هو أرسّخ أصلاً وأبسق فرعاً، وأحلى جنى، وأعذب وِرداً وأكرم نتاجاً، وأنوّر سراجاً، من علم البيان"[1]، فالجرجاني يقدّم تصوّراً عما يؤدي علم البيان في نفس المتلقي، وهو ما يعكس أهمية دراسته بوصفه "معرفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن

الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[٢]، إذ يوفر علم البيان قراءة المعنى والكشف عنه، وهو ما يسهم في الكشف عن إبداع النص[٣].

أولاً - الصورة التشبيهية:

عرّفه العسكري فقال: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الأخر بأداة التشبيه"[٤]، بينما عرّفه القزويني بأنه "الدلالة عل مشاركة أمر لأمر بمعنى"[٥]، وتبرز جمالية التشبيه في وظيفته في أداء المعنى اعتماداً على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، ثم اعتماداً على إيحائية تلك العلاقة للتأثير في المتلقي[٦]، وتخضع هذه الصفات المشتركة إلى المقارنة بينهما عبر استيعاب معاناة الشاعر عند ممارسة العمل الإبداعي من دون أن يكون هناك تفضيل لطرف على آخر[٧]. ولهذا صارت الصورة المعتمدة على التشبيه صورة إيحائية تقدّم المعنى للمتلقي بناءً على تأسيس علاقة تنحرف فيها الصورة الحقيقية إلى صورة أخرى مجازية[٨].

وهذا ما نجده في خطاب نازك للرجل[٩]:

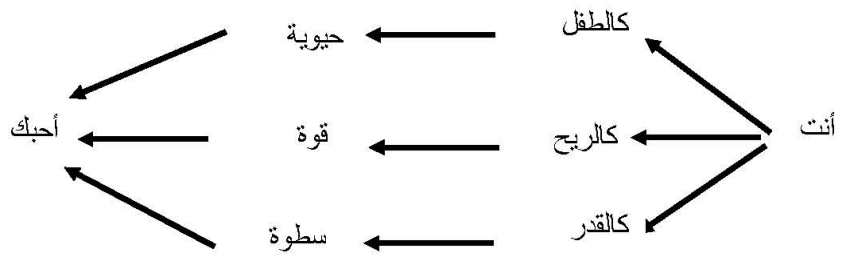
أنِّي أُحبك نابضاً متحركاً

كالطفل، كالريح العنيفةِ كالقَدَرْ

عطشانَ للمجد العظيم فلا شذىً

يُروْي رؤاك الظامئاتِ ولا زهَرْ

ترسم الشاعرة صورة الرجل المثالي الذي تريده أن يقاسمها الحياة، فتخلق منه صورة تتعدد انعكاساتها بصور متعددة، فتلتئم أركان الصورة التشبيهية في هذا السياق؛ عبر إنشاء علاقات دلالية بين المشبه الواحد وبين المشبه به المتعدد، وتترك وجه الشبه مُضمراً يكتشفه المتلقي عبر التمعن بدلالات الألفاظ وما تستلزم، وتجعل لكل مشبَّه به قيمة دلالية، فهي تُشبهه بالطفل؛ بما يحمل من حيوية ونماء، بينما تشبهه بالريح العنيفة؛ بما تحمل من قوة وإصرار، ثم تشبهه بالقدر بما يحمل من سطوة، فالشاعرة هنا تكشف عن الصفات التي تحبها بالرجل، ويمكن لنا أن نمثل هذه الصورة بمخطط كالآتي:



لقد ارتبطت الصورة التشبيهية بالتأكيد والتوضيح والمبالغة، فضلاً عن سيطرة الجمالي في توظيفاتها واستعمالاتها[١٠]، ولهذا نجد الشاعرة تكثف من توظيفها في سياقاتها الشعرية.

أما في شعر لميعة عباس عمارة، فان الصورة التشبيهية في سياقات الرجل الشعرية قد اعتمدت على غير المحسوس لتجعله مشبهاً به، فنجد أنَّ الشاعرة تشكّل الصور التشبيهية تشكيلاً بنائياً تمثيلياً، ففي قولها تخاطب الرجل الحبيب[١١]:

فأنتَ بعيدٌ

وأنتَ قريبٌ

تساويتَ عندي

كبيتٍ من الشعرِ يملأُ صمتي

وتمنعني رهبةٌ أن أقوله.

تبدأ الشاعرة برسم مسارين للصورة هنا عبر ثنائية ضدية تتمثل في لفظتي (بعيد/ قريب)، وتُفيد من تقنية تكرار الضمير المنفصل(أنت) للبعيد المختلف عن (أنت) للقريب، لكن الشاعرة تجعل منهما متشابهين عبر الفعل(تساويت)، الذي تتجلّى فيه المساواة الخارجية التي لا تملك فيها الشاعرة تدخُّلاً في إنشائها بدلالة ضمير المخاطب في الفعل، مع هيمنة سلب الفعل الإرادي من الشاعرة، فتأتي جملة التشبيه متوفرة على أركانها كاملة، وتعقد الشاعرة علاقة المشابهة بين (أنت/ المحسوس) وبين (بيت الشعر/ غير المحسوس) في وجه الشبه، الذي يمثل صورة متحركة خاصة بالشاعرة، مع بقاء عنصر التضاد المعنوي يسيطر على البناء الدلالي، فبينما يملأ هذا البيت الشعري صمت الشاعرة فإنَّ (رهبة) قوله تمنعها من أنْ تقوله، ولعلنا نلمح مدى رغبة الشاعرة في كسر هذا القيد المتمثل بـ(تمنعني،

رهبة) الذي يسيطر عليها بفاعل خارجي يسهم الرجل في إنتاجه عبر ثنائية الغياب والحضور الواقعي والنفسي.

من ذلك نجد أنّ نازك الملائكة قد اعتمدت في توظيف الصورة التشبيهية في سياقاتها الشعرية الخاصة بالرجل على تشبيهه بالمحسوسات وخلق صورة مثالية له تعتمد صفات القوة والسلطة، من دون أنْ يكون لهذه الصورة أثر نفسي واضح يحتوي انفعالاتها الشعورية بل جاء وصفاً خارجياً للرجل، بينما نجد أنّ لميعة قد وظفت تشبيه الرجل بغير المحسوس مع هيمنة تصوير الأثر النفسي لهذه الصورة، وقد جاء واضحاً عززه توظيف الصورة التشبيهية.

ثانياً - الصورة الاستعارية:

يتأسس البحث في موضوع الصورة الاستعارية إلى مفهوم الإنابة التي يُسخِّر الشاعر فيها طاقاته التعبيرية لبث ما يريد إيصاله بطريقة مُغايره؛ ولعل في تعريف الجاحظ للاستعارة بقوله "هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[١٢]، أن هناك طرفين تنشأ بينهما علاقة إنابة أحدهما عن الآخر، وهذا يقتضي وجود طرف وغياب الآخر، وهو ما اشتقهُ المحدثون للتعريف بالاستعارة في كونها: "استعمال اللفظ في غير ما وُضعَ لهُ لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي"[١٣].

لقد أثبتت الصورة الاستعارية حضورها من خلال أبرز سمة جمالية تمتلكها وهي قدرتها على التخييل والابتكار عن طريق "إبداع واقع جديد بنته كلمات اكتسبت عمقاً دلالياً من عشرات الصياغات التي استعملت فيها، وشكّلت هذه الاستعمالات تقاطعاً مدركاً مع ذلك الرصيد الثر"[١٤]، ولهذا اعتمدت الشاعرتان توظيف البنى الاستعارية في سياقاتهما الشعرية الخاصة بوصف الرجل، تقول نازك الملائكة[١٥]:

برّاق الغاياتِ الساهي قلباً

والقلبُ سيُمْرِعُ يُنْبتُ ورداً رَطْبا

والوردُ يَرُشّ المْهدَ أريجاً عَذْبا

وأريجُ الوردِ لعوبٌ يَهْوَى الوَثْبا

والوَثْبُ سيوقِظُ طفلي

بابا بابا

فتجعل من صورة براق (ولدها) انعكاساً لصورة الرجل الإيجابي الذي يخلصها من وحدتها ومعاناتها، فضلاً عمّا يمثله من ولادة وحياة جديدة لها، فتأخذ الصور الاستعارية في هذا السياق مساحة وافرة منه، فتجعل غير المرئي مرئياً؛ وذلك عبر إسناد الأفعال الحسية للمحسوس(القلب) تارة، وإسنادها لغير المحسوس(أريج الورد) تارة أُخرى، وهي إذ تصوّر العلاقة بينها وبين ولدها (برّاق)؛ فإنها تكشف عن انفعال نفسي؛ لتشكّل تصويراً متسلسلاً، فبرّاق القلب، والقلب يمرع وينبت ورداً، والورد سيكون له أريج، وهذا الأريج لعوب ويهوي الوثب، وهذا الوثب سيوقظ الطفل، كل هذه الصورة المُتعالقة تُقدّم في سياق حدث درامي، يأخذ فيه الزمن بنية أساسية، من خلال استعمال الأفعال بصيغ متنوعة، يكون أساسها هو الزمن المستقبل في الفعل (سيمرع)، وهو يؤسس نقطة الشروع لترتكز عليها باقي أجزاء صورة البرّاق/الرجل بوصفه مخلصاً لها من وحدتها.

وعلى ذات النسق التركيبي تؤسس لميعة عباس عمارة بنية تصويرية استعارية تنطلق منها سياقاتها الشعرية مرتكزة على بنية الجملة الفعلية لتشكّل صورتها الاستعارية الشعرية، فتوظف الشاعرة في سياقاتها الشعرية الاستعارية عناصر الإيحاء الجمالي من خلال إنشاء العلاقات غير المألوفة بين الألفاظ بالشكل الذي يُكسبها دلالات أخرى تُخرجها من دائرة الموضوعية إلى دائرة التصوير الانفعالي وهو ما يكسب الاستعارة شعريتها بوصفها قيمة تصويرية جمالية[١٦]، فتبرز صورة الرجل المخلص صورة استعارية في قولها[١٧]:

لمحت الحب في عينيكَ

يتبعني ويرشدني

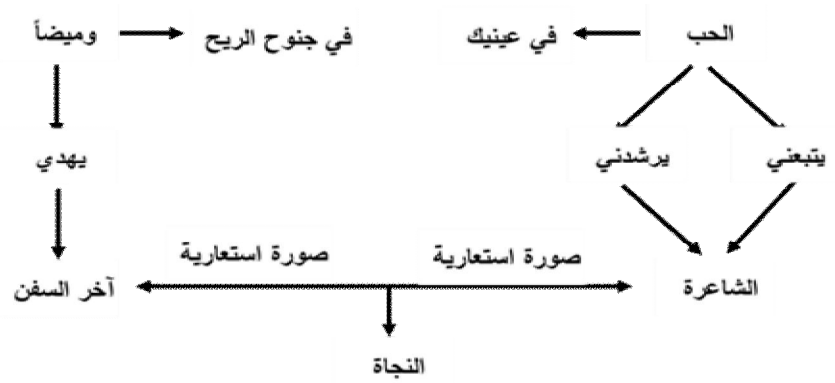
وميضاً في جنوح الريح

يهدي آخر السفن

تبرز الطاقة الانفعالية في هذا السياق الشعري عبر تحويل غير المرئي إلى مرئي عبر استعمال الفعل البصري (لمح) الذي وقع الحدث فيه على (الحب) في عملية تقابلية تصوّر مشهد اللقاء فترتكز عليه باقي أجزاء الصورة الحسية المتمثلة بالفعلين (يتبعني/ يرشدني)

حتى يتحوّل هذا (الحب) إلى ضوء حين تشتد الريح فيكون هادياً للسفن.

إن الشاعرة هنا تُنشأ علاقة بين صورتين استعاريتين يمثل تحوّل الحب ضوءاً نقطة الربط بينهما تتخذ الاستعارة فيهما البعد التمثيلي والذي يوافق البناء الدرامي للمشهد، لكن اللافت في هذا التصوير الاستعاري هو أن الشاعرة تجعل من نفسها مركزاً تصويرياً يدور حوله تشكيل الصورة في بناها السطحية والعميقة، وهذا ما يكشف عنه التخطيط الآتي:



وعلى هذا نجد أنّ نازك توظف الاستعارة في السياق الشعري الخاص بالرجل توظيفاً فنياً تبرز فيه صورة الرجل الإيجابي الذي تمثل في البرّاق بصفته صورة من صور الولادة والخلاص لها من معانتها، في حين نجد أنّ لميعة قد استثمرت توظيف البنى الاستعارية في إبراز صورة الرجل الإيجابي بوصفه مخلصاً وما يترتب على هذا الخلاص من بناء حياة جديدة.

المبحث الثاني

التشكيل اللغوي

تؤسس اللغة للعلاقة بين النص ومبدعه من جهة، وبين النص والمتلقي من جهة أخرى، لذا فهي الواسطة التي ينقل بها المبدع صوره الجمالية إلى المتلقي، "فاللغة في أي شعر إبداعي إشاريةٌ، تحمل دلالة رمزية تتجاوز ما تحمله اللغة الطبيعية، وكلّ لغة تفتقر إلى هذه الدلالة لا تدخل في عالم الشعر"[١٨]، لهذا احتلت اللغة الشعرية ومفرداتها الإيحائية أهمية مهمة في التشكيل الشعري، إذ تكمن قدرة المبدع في توظيف اللغة بالارتقاء من لغة التخاطب اليومي

إلى لغة جمالية تحقق فردانية الشاعر وتشكل هويته الخاصة بالاتجاه الذي ينقل تجربته الشعورية للمتلقي نقلاً صادقاً(١٩).

يسهم المعجم الشعري إسهاماً فاعلاً في تشكيل لغة الشاعر وأسلوبه في توظيف ألفاظه والنزوع بها إلى مستوى الفن والجمال عبر استثمار دلالات الألفاظ الإيحائية، بحيث تصبح "كل لفظة قادرة أن تكون طاقة شعرية لها إيحاءاتها ودلالاتها واشعاعاتها النفسية والفكرية بما تكوّنه من علاقات وروابط، وبما تشعّه من انفعالات بمصاحباتها اللغوية وبمجموعاتها اللفظية الصوتية"(٢٠).

أولاً - ألفاظ الطبيعة:

لقد كان لشخصية نازك الملائكة الرومانسية الحالمة صدى في شعرها عبر اعتمادها ألفاظ الطبيعية في تشكيل معجمها الشعري لا سيما السياقات الشعرية الخاصة بالرجل، مثل(الرياح، عصفورتين، عش، جناح، الجوارح، بحيرة، الليل، الخريف، النهر، القمرية، غصون الشجر، الغريد، الاعشاش، الشذى، العطر، الزهرة، الفضاء، المغاني، الورد، الصبح، الندية، الصخر، الأشواك، الوديان، القمر).

وتستعمل ألفاظ الطبيعة في منحى تفيض به الرمزية لتكون ملجأً نفسياً لها في الهروب من الواقع، ومأوى آمن تشكو لها مأساتها، فتُحمّل ألفاظ الطبيعة دلالات أُخرى، بما بثّته فيها من طاقات إيحائية تناسب الجو النفسي الذي يُهمين عليها وهذا ما نجده في قولها(٢١):

ينامُ الوردُ أو يصحو

ويبسِمُ في المَدَى ليلُ ندٍ أو ينتشي صُبْحْ

سواءٌ ذاكَ أو هذا، حبيبي، فأنت مَشْغولُ

فالشاعرة هنا تجعل من ألفاظ الطبيعة دورة حياة يومية معتمدة فيها على تقنية التشخيص ثيمةً تصويرية تمنح الألفاظ رمزية وطاقة إيحائية تعكس مدى الضغط النفسي الذي يلقيه جفاء الرجل على صدرها، فلم تجد غير الطبيعة لتجعلها جسراً إلى قلبه في سياق شعري هادئ يأخذ به التأمل أبعاداً جمالية

وغير بعيد عن هذا الاستعمال الرمزي نلحظ ألفاظ الطبيعة حاضرة في شعر الشاعرة لميعة عباس عمارة، إذْ مثّلتْ هذه الألفاظ واحداً من مصادر معجم الشاعرة الشعري؛ بما وُجدت فيها من طاقات إيحائية قادرة على احتواء معاني الشاعرة وأفكارها، فنجد في سياقاتها الشعرية الخاصة بالرجل ألفاظاً مثل (الغروب، اخضرار، الشجر، النجوم، السحاب، القمر، الفجر، غصن، الهالة، الفَراش، زهرة، الليمون، العطر، قفر، صحراء، صبّار، المزروع، الماء، الجذر)، فتقول(٢٢):

أنا لولا حُبّي قفرُ

صحراءٌ يسفيها العمرُ

صُبَّارٌ جافاهُ الطيرُ

وسأبقى ما دُمت أُحبك حلوهْ

فجمالي قيثارٌ أغفى

ويداكَ تُجيدان العزفا

تنسج الشاعرة هنا صورة للرجل الذي يجيد اكتشاف جمال المرأة وأنوثتها بالشكل الذي يبقيها متوهجة، وهي صورة إيجابية للرجل تعكس قدرته على امتلاك قلب الأنثى وتفجير مكامن الجمال فيها، فتجعل الشاعرة نفسها مركزاً لهذا الحب الذي وضعت له صورة معاكسة جاءت بألفاظ الطبيعة؛ لتوحي بأنَّ هذا الحب ما هو إلَّا شجرة تمدها بالبقاء والنماء، فعلى المستوى التعبيري الأول نجدها استعملت ألفاظ الطبيعة الدالة على الموت (قفر، صحراء، صبّار) وبدلالة الأفعال (يسفيها، جافاه) صوَّرتْ أثر هذا الحب في حياتها، أمَّا على المستوى التعبيري الثاني فإنَّها تصوِّر ما يجعل من هذا الحب مركزاً يدور حولهُ السياق الشعري، فتجعل من جمالها قيثاراً يتطلب يدينِ تجيدان العزف.

نلمح في سياقات نازك الشعرية الخاصة بالرجل أنّ الشاعرة قد اعتمدت على ألفاظ الطبيعة في تشكيل معجمها الشعري بدلالات رمزية لإنتاج صورة سلبية للرجل تعكس التسلط الذكوري في المجتمعات الشرقية، بينما نجد أن سياقات لميعة الشعرية الخاصة بالرجل قد اعتمدت على توظيف ألفاظ الطبيعة لإنتاج صوراً إيجابية للرجل تحتفي بالفرح والبهجة

وعلاقة الحياة واستمرارها بين الرجل والمرأة.

ثانياً - ألفاظ الحزن:

اشتمل المعجم الشعري للشاعرتين على هذه الألفاظ التي توفر مساحة تعبيرية تنكشف بها مكنونات النفس البشرية فيغدو الحزن بنية جوهرية من بنى النص الشعري الدلالية[٢٣]، وهذا ما يتجلى عند مقاربة شعر الشاعرتين، فنجد ألفاظ الحزن عند نازك مثل: (يجثم، معتم، ظلمة، صمت الليل، الكآبة، الإغراق، الظلام، الادمع، الشجون، يعذبها، الأسى، آلام، الحزين، الذاوية، الذاهبات، ثوت، الفانية)، وهي تجنح إلى التصريح بألفاظ الحزن حين يدفعها إلى التوسل، وهي تلتمس عودة الحبيب بسياق هادئ تغلب عليه الرقة والرهافة فتقول[٢٤]:

عدْ، لم يَزَلْ قلبي نشيداً حالماً

يشدو بحبّكَ لحْنهُ المفتونُ

عُدْ فالكآبةُ أغرقَتْ بظلامها

روحي، فليلي أدمُعٌ وشُجونُ

عُدْ ، لا تَدَعْ نفسي يعذبها الأسى

يقدم النص صورتين متضادتين تتمثلانِ في ثنائية الغياب والحضور وما يترتب على هذه الثنائية من أثر نفسي، فيقدم النص رؤيتين اثنتين: رؤية حالية تقوم على ما بقي في القلب من أمل برجوع الحبيب، وتُهيمن عليه ألفاظ (النشيد، الحلم، يشدو، الحب، اللحن، المفتون)، ورؤية مستقبلية جاءت بألفاظ يغلب عليها التحقق عبر التعبير بالفعل الماضي (اغرقت)، وتهيّمن عليها ألفاظ (الكآبة، الإغراق، الظلام، الأدمع، الشجون، يعذبها، الأسى)، وهو ما جعل فضاء الحزن والألم بسبب غياب الحبيب وانحسار الأمل بعودته مهيمناً على السياق الشعري.

وبذات الإطار تشكّل ألفاظ الحزن عند لمعية عباس عمارة مصدراً من مصادر معجمها الشعري بالشكل الذي يكشف عن الوضع النفسي الباعث على تصوير حالة اللوعة والفراق والوحدة، فتقول[٢٥]:

هذي نهايتك الأليمة يا فؤاد وذا المصير

لمن الشكاةُ اذا تفجرت الدموع ومن يجير

الريح تلفح جسمي الذاوي ويصهرني الهجير

لا ظلَّ لي أوب اليه ولا وقاء ولا نصير

عبثاً أفتش في الفلا

فانا هنا

وحدي

يشي السياق الشعري في هذا المقطع بلوعة أليمة تسيطر على الشاعرة من دون أن تجد خلاصاً منها، بل يمكن للمتلقي أن يستشعرها عبر هذا السيل من الألفاظ الدالة على الحزن، فالشاعرة تُسْلم روحها للحزن الذي يصبح فاعلاً عبر هيمنة ألفاظه التي تمثلت في (نهاية، الأليمة، المصير، الدموع، تلفح، الذاوي، يصهرني، لا ظل، لا وقاء، لا نصير، الفلا، وحدي)، فضلاً عن التكثيف الدلالي الذي انتهجه الشاعرة فيه في (نهاية/ مصير) و(تلفح/ يصهرني) و(الريح، الهجير) فضلا عن تشكيل حروف النفي (لا ظل، لا وقاء، لا نصير(والاستفهام (لمن الشكاة/ من يجير)، إلا أنها وفي خضم هذا الجو الحزين تجهد في البحث عن الخلاص الذي تمثل في الفعل (افتش) وما يحمل من رغبة وإصرار، إلا أن الشاعرة تستسلم للحزن فتجعل من بحثها صورياً عبر تقديمها للفظة (عبثاً) فضلاً عن لفظة (الفلا) التي تدل على فضاء مفتوح يصعب إيجاد شيء فيه فضلاً عن دلالة الصراع بين الحياة والموت التي تحملها اللفظة وضدها سيما وهي تقرر أنها وحدها، وهي دلالات تكشف الوضع النفسي للشاعرة وما تعانيه في ظل تجاهل الاخر الذي تحوّل إلى رجل فاقد للإحساس، ليجعل ثيمة الحزن ثيمة حاضرة في هذا السياق.

من هذا يتضح توظيف نازك لألفاظ الحزن قائم على رسم صورة الرجل الغائب في سياقاتها الشعرية، وأثر هذا الغياب على حالتها النفسية وانفعالاتها الشعورية والوجدانية حتى غدا حزنها حزناً ذاتياً يمتّ إلى مثاليتها الشخصية بصلة واضحة متأثرة بشعراء الأدب الغربي، بينما نجد أنّ ألفاظ الحزن في سياقات لميعة الشعرية الخاصة بالرجل قد جاءت كاشفة

عن صورته فيها، التي تمثلت بصورة الرجل الغائب والمتجاهل وما يترتب على هاتين الصورتين من أثر نفسي واضح، يستشعره المتلقي عند قراءته لنصوصها الشعرية.

المبحث الثالث

التشكيل الموسيقي

توفر اللغة في جانبها الصوتي إمكانية التشكيل الموسيقي لحروفها، وهو ما يوفر نسقاً موسيقياً يمنح الشعر مستوياته الجمالية، وتختص اللغة العربية بكونها لغة موسيقية عبر تعاقب السكنات والحركات من جهة، ومن جهة أخرى فإن لأصوات الحروف دوراً في هذا التشكيل النغمي للغة، وعلى هذا "فالإيقاع يحدث بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المستمع"(٢٦)، وهو بوصفه عنصراً بنائياً في النص فإنه يلعب دوراً في إنتاج الدلالة الشعرية للنص ذلك أن "المعنى الشعري المشكّل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة، أو العلاقات داخل العمل الواحد"(٢٧)، إذ يؤسس لعلاقة بين المعنى الشعري والإيقاع فضلاً عن التأثير النفسي للإيقاع بوصفه محفزاً ذهنياً يدفع المتلقي إلى التفاعل المنتج مع النص(٢٨)، وهذا ما سنقاربه في دراستنا للشاعرتين على المستوى الخارجي والداخلي للإيقاع الشعري.

أولاً - التشكيل الموسيقي الداخلي:

تعتمد موسيقية النص الشعري في بنيته الخارجية على الوزن والقافية، إلا أن ثمة إيقاعاً آخر تبرز فيه سمة الانزياح محاولاً الخروج عن القيود التي يفرضها الإيقاع الخارجي بهدف إنتاج تشكيل صوتي موازٍ "يتلافى الرتابة التي تنجم عن التكرار ذي الأبعاد المتساوية والطابع الزخرفي"(٢٩)، وله تأثير سمعي على المتلقي يوفره التوافق الصوتي بين الحروف المتجانسة والمتماثلة فضلاً عن تعاقب السكنات والحركات(٣٠)، فهو يستند إلى فاعلية التشكيل الصوتي الخارجي المتمثل بتفعيلات البحر وتعاقب سكناتها وحركاتها، وإلى التماثل والتجانس بين أصوات الحروف، لكنه يفيد أيضاً من بعض الفنون البلاغية التي لها أثر صوتي كالجناس والتكرار باختلاف أشكال التوظيف الصوتي لهذه الفنون.

لقد شكّلت بنى الإيقاع الداخلي في شعر الشاعرتين نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة

ظاهرة لافتة عبر توظيف التكرار والجناس كبنى تعبيرية في نصوصهما الشعرية المعبرة عن الرجل وهو ما حقق لها فنية عالية بربط الدلالتين المعنوية والصوتية وما يترتب على ذلك من تحقق جمالية النص وإبداعيته ودلالته.

١) **التكرار**:

يمثل التكرار بنية بلاغية من بنى علم البديع يؤدي وظيفة جمالية "من الوصف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف يؤدي ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساس من لبنات العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على المرء إلا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق"[٣١]، فضلاً عن أنه "يضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية تلف البيت فتوحد أجزاءه كما تكشف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي"[٣٢].

وهذا ما تنبّهت إليه نازك الملائكة التي رأت في التكرار اسلوباً "يحتوي كلَّ ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية،...، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"[٣٣] لكنها تشترط أن يكون تكراراً مرتبطاً بالمعنى ومؤثراً فيه[٣٤]، وهذا ما نجدها في قولها[٣٥]:

فجرنا لاح فلتنم حرقة الاشواق وليسترح جنون السؤال

فجرنا لاح ابيضاً عربياً اطلعته في الأفق كفّا جمال

تأتي صورة الرجل في هذا السياق نابعة من الحس القومي الذي تؤمن به الشاعرة، فتأخذ من الفعل الثوري الذي جاء به عبد الناصر مركزاً للقول الشعري فيه، فتمجد الثورة التي قام بها لتصنع له صورة (الفجر) بوصفه انبعاثاً جديداً لحياة جديدة، فقد كررت الشاعرة لفظة (فجرنا) بجرسها الموسيقي الذي يهتزّ له المتلقي عبر المقطع (فجْ) استعداداً للنهوض لبداية جديدة عبر المقطع (رنا) بنهايته المطلقة المفتوحة، وتوفر البنى العميقة لهذا التكرار مهمة إخبارية من جهة ووصفية من جهة أخرى، فهي تخبر عن ظهوره ثم تصفه.

أما التكرار عند لميعة عباس عمارة فلم يكن بعيداً عن دائرة التوظيف الموسيقي واضفاء نغمية خاصة على السياق الشعري وقد لا يكون مرتبطاً بالمعنى ارتباطاً وثيقاً على ما اشترطت نازك فيه، إنما يقترب من ارتباطه بالمتلقي وتنبيهه وتأكيد المعنى في ذهنه، فضلاً عن

كشفه عن الانفعال النفسي الذي يهمن على الشاعرة وهذا ما نلمحه في قولها[٣٦]:

أهكذا تمضي حياتي سدى؟

أهكذا تُدفن آمالي؟

أهكذا يقطع ما بيننا؟

هذا الستار القاتم البالي

يحيلنا النص إلى عنوان القصيدة (همسات راهبة) الذي يشي بانقطاع العلاقة بينها وبين الرجل بدلالة لفظة (راهبة)، فضلاً عن القيود المجتمعية التي فرضت عليها هذا الانقطاع، وهو ما ألقى بظلاله على الحالة النفسية للشاعرة، فتجعل الحاجة إلى الرجل بنية عميقة تهيمن على النص، إذ كررت الشاعرة بنية الاستفهام بالهمزة مع اسم الإشارة ثلاث مرات في سياقها الشعري وهو ما يكشف عن حالة الانفعال الوجداني والنفسي جراء ظلم المجتمع للمرأة سيما إذا قرأنا البنية العميقة للاستفهامات على أنّها استفهامات إنكارية، لكنه على مستوى الدلالة لم يمنح المتلقي معنى فائضاً في التكرارين الثاني والثالث، فمعنى أنْ تمضي حياتها سدى يستلزم بالضرورة أنْ تُدفن آمالها ويُقطع ما بينهما، أما على المستوى النغمي فقد وفّر هذا التكرار نغماً تعاقب في حروفه الجهر والهمس مع سيادة الحروف المجهورة (الهمزة، الألف، الذال، الالف) على اللفظة فاكسبها نغماً مفخّماً، وبين الشدة والرخاوة إذ تبدأ اللفظة بحرف شديد (الهمزة) يعقبها حرفان رخويان (الهاء، الألف) ثم حرف شديد (الكاف) وحرفان رخويان (الذال، الألف) وقد منح هذا التنسيق الموسيقي للفظة السياق دفقة صوتية تقوم على التتابع في طرح الاستفهامات.

لقد اتخذ مسار النسق التكراري عند نازك الملائكة مساراً دلالياً وإيقاعياً مما جعله ركناً من أركان البنية الشعرية في نصوصها الخاصة بالرجل للكشف عن صورة الرجل الإيجابية والسلبية، إلاّ أنّ لميعة نوّعت في استثمار التكرار بين غايته الدلالية الإيقاعية والإيقاعية فقط لكنّه يبقى في إطاره العام بتحقيق غايته التوكيدية في إبراز صورة الرجل سواء كانت سلبية أو إيجابية، فضلاً عن وظيفته في الكشف عن الانفعالات الوجدانية والعاطفية والنفسية التي تؤثر في البنى الشعرية للشاعرتين.

٢) الجناس:

يمثّل الجناس إحدى البنى الإيقاعية التي يتشكّل منه الإيقاع الداخلي بوصفه تماثلاً صوتياً قائماً على الإفادة من توظيف البنى اللغوية المتشابهة الحروف كلياً أو جزئياً بالشكل الذي يجعله نسقاً موازياً للنسق الإيقاعي الخارجي[٣٧]، ذلك أنّ طاقته الإيحائية تتوغل في النص على مستوى البنى السطحية والعميقة.

ولهذه الفاعلية التعبيرية للجناس على المستوى الإيقاعي والدلالي فقد شكّل حضوره في نصوص الشاعرتين الخاصة بالرجل اتساقاً نصياً أسهم في توليد الإيقاع الداخلي بوصفه جزءاً من تماسك النص وجماليته وبخاصة أنهما استعملتا الجناس غير التام بشكل لافت لما له من فاعلية أكبر ينتقل فيها الجناس من بنية التماثل الصوتي والتخالف الدلالي[٣٨] إلى بنية التخالف الصوتي والتخالف الدلالي، وهو ما يحقق خداعاً مغرياً يفاجئ المتلقي ويكسر توقعه[٣٩]، وهذا ما نجده على سبيل المثال في قول نازك وهي تستعمل الجناس في خلق بناء هندسي يقوم على المزاوجة بين قوافيها عبر توظيف تقنية الجناس غير التام[٤٠]:

طريقي إليك وأي طريق مثير غريب

قرى سربلتها الظنون ومد قضاء مريب

وتأوي الشكوك إليها ويسكن لغز عجيب

وتصرخ أسئلتي في رباها وما من مجيب

تجسد الشاعرة حيرتها وهي ترسم صورة الرجل الغامض عبر وصف الطريق إليه، في سياق شعري مملوء بالشكوك والألغاز لتبحث عن أجوبة لتساؤلاتها التي تدور حوله، فيأتي الجناس غير التام في نهاية البيت الشعري لتشاكل الشاعرة بين كل لفظتين على حدة ضمن المقطع الشعري، فقد شاكلت بين (غريب/ مريب) وبين (عجيب/ مجيب) ثم تخلق مشاكلة أخرى بين حروف (الغين/الميم) و(العين/الميم) ليكون حرف الميم صوتاً مهيمناً على تفعيلة الضرب وهو ما كشف عن الحالة النفسية للشاعرة التي حشدت لدلالاتها الشعرية ألفاظاً نفسية بالدرجة الأساس مثل (مثير، الظنون، الشكوك، الأسئلة)، فضلاً عن هيمنة حروف اللين (الواو، الياء) التي خلقت جواً من الترقب والشك.

إنّ لجوء الشاعرة إلى تكثيف سياقها الشعري تكثيفاً صوتياً عبر توظيف أكثر من تقنية إيقاعية يكشف عن حرصها على إشراك المتلقي بالجو النفسي الذي تعيش فيه ويسيطر عليها وتصويره له بالشكل الذي يبدو واضحاً جلياً.

وعلى ذات المنوال تحشّد لميعة عباس عمارة تقنيات الإيقاع الداخلي عبر استعمال الجناس غير التام المتعاضد مع تكرار أصوات بعينها لتصوّر حالتها النفسية في التفاعل مع الأحداث التي تدور في البلاد العربية، فضلاً عن تحشيدها تقنيات صوتية أخرى كالقافية والتضاد وهو ما نتج عنه تكثيفاً دلالياً كاشفاً عن صورة الرجل وأثره الواقعي في المجتمع، فتقول[٤١]:

حيرى أذيب الليل في قلقي

لا فكرةٌ تنساب في أرقي

وإذا هممت بصورةٍ عرضت

تتشابك الألوان في أفقي

تجعل الشاعرة من غياب الرجل والبحث عنه كأنيس ليلي باعثاً للقلق المسيطر عليها، وهو ما يجعلها تصوّر الحالة النفسية التي كشف عنها حجم القلق وسيطرته عليها بالشكل الذي يذيب الليل، تستعمل الشاعرة الجناس غير التام في القافية وهو ما منح سياقها الشعري نغمية عالية حين تعاضد الإيقاع الداخلي للجناس مع صوت القافية، فقد جانست الشاعرة بين لفظتي (أرقي/أفقي) لتخلق دلالة متضادة بين ضيق الأرق وحصاره وبين انفتاح الأفق وفضائه مستثمرة صوت القاف الذي عالجت قوته وشدته بصوت الياء المتكرر في هذا السياق تسع مرات لتصوّر ضغط الانتظار الزمني على المشهد، ثم لتصوّر كيف تحوّل هذا الضغط الزمني واستلزامه النفسي إلى عالم من الألوان المتشابكة، فهي لا تجعل من نفسها منهزمة تجاه ما تعانيه من غياب الرجل بل تجعل ما تشعر به من ألم ومعاناة حافزاً للفكرة.

من ذلك نستطيع أنْ نقول إنّ استعمال الجناس غير التام عند الشاعرتين قد جاء مرتبطاً بالبنية الفنية للنص ومؤثراً في دلالاته في تشكيل صورة الرجل عبر توظيفه توظيفاً إيقاعياً

متنوّعاً بين مجيئه في نسيج النص أو في قوافيه، فضلاً عن أنهما قد وظفتا معه تقنيات إيقاعية أخرى تمثلت في التكرار والتضاد واستثمار أصوات الحروف، فجاءت هذه السياقات تشكيلات نغمية أسهمت في إغناء النصوص بالموسيقى والدلالة معاً، إلاّ أننا تلمسنا فارقاً في وظيفة هذه الجناسات ودورها في الكشف عن الانفعال النفسي للشاعرتين تجاه الرجل وأثر العلاقة به فاتضح قوة هذا الانفعال عند نازك فيما جاء أخفُ وطأة عن لميعة.

ثانياً - الإيقاع الخارجي:

يتشكل الإيقاع الخارجي في النص الشعري من الوزن والقافية بتشكيل البنى اللغوية "التي تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً تبعا لتعاقب الحركة والسكون"[٤٢] لتكون إطاراً صوتياً تنتظم فيه البنى الإيقاعية الداخلية، تتآلف فيه اللغة بكل مستوياتها لتخرج من كونها أداة للتخاطب اليومي لتدخل دائرة الإبداع والتميّز تأخذ فيه الموسيقى دوراً بارزاً بوصفها بنية أساس للشعر، فالإيقاع الخارجي يسير باتجاهين متعامدين، عمودي ناتج عن تتابع الأبيات بالتزام قافية ينتهي عندها البيت الشعري، وافقي بالتزام نمط من التفعيلات الموحدة مع بعض التغييرات التي تمنح الشاعر هامشاً للحركة ضمن الإطار الوزني وهذا ما يجعل الإيقاع الخارجي مطواعاً للقول الشعري ومقاصد الشاعر.

١) **الوزن الشعري**:

تشكّل الأوزان الشعرية مثالاً واضحاً للذائقة الموسيقية العربية التي عكست ثراء اللغة على المستوى الصوتي فضلاً عن ثرائها على المستويات الأخرى، وهي مستويات تسهم في إنتاج هذه الموسيقى عبر بناها الصرفية وعلاقتها النحوية التي تتآلف جميعها لتشكيل دلالاتها النصوص الأدبية، فالوزن بنشوئه عن "تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل بالشكل الذي يرتكز عليه التعاقب الزمني لضربات إيقاع الوزن وتناسب التتابع الكمي للحركات والسكنات عند النطق أو القراءة"[٤٣]، وهو على هذا يؤدي دوراً مهماً في بنية المعنى والدلالة في النص الشعري والكشف عن الانفعال النفسي للشاعر فضلاً عن تأثيره على مستوى التلقي بنقل هذا الانفعال إلى المتلقي بصورة جمالية عبر إثارة الدهشة فيه.

وقد استطاعت الشاعرة نازك الملائكة أن تشكّل نصوصها الشعرية مدار البحث تشكيلاً وزنياً فاعلاً في احتواء الانفعال النفسي الذي يحرك دلالات النص ويوجهها بالاتجاه الذي يثير

المتلقي ويحفّزه للتفاعل مع النص الشعري الخاص بالرجل ويستشعر صورته في بنى النص السطحية والعميقة، فتأتي صورة الرجل الحبيب لتكون بؤرة التعبير الشعري في النص وتنطلق منها لإنتاج الدلالة الشعرية وما تنطوي على أثر نفسي ناتج عن الشعور بالوحدة بسبب غياب الرجل عنها فتضطر لكتابة رسالة له، ويتضح هذا في قولها من بحر المتدارك[٤٤]:

لحبيبي اكتب تحت الليل رسالة حب	ب ب - / - - / ب ب - / - - / ب ب - / ب ب -
والظلمة كلبٌ وحشيٌّ يجثم قربي، والريح تهبْ	- - / ب ب - /- - / - - / - ب ب / - - / - - / ب ب -
هل اكتبها بفمي؟ بفمي؟	- - / ب ب - / ب ب - / ب ب -
أ أريق على الصفحات حروفي اعصاري وصراخ دمي	ب ب - / ب ب - / ب ب - / ب ب - / - - / - - / ب ب - / ب ب -
أ أصور شوقي ام أرقي؟	ب ب - / ب ب - / - - / ب ب -
ورماد مسائي المحترق	ب ب - / ب ب - / - - / ب ب -
ام اسقيها عبرات تنزف من قلمي؟	- - / - - / ب ب - / - - / ب ب - / ب ب -
تذرو انقاضي وخرائب روحي في اودية الورق	- - / - - / - ب ب / - ب ب / - ب ب / - - / - - / - ب - / ب ب -

يتنوّع التشكيل العروضي لبحر المتدارك في هذا النص بالانزياح عن المقياس الوزني لتفعيلته (فاعلن) إلى تشكيلات وزنية أخرى تتمثل في (فَعَلن، فالن، فاعلُ) عبر مجيء الزحافات الخبن، التشعيث "علة جرت مجرى الزحاف"[٤٥]، فيما نجد أن تفعيلة (فاعلُ) التي تكررت أربع مرات في النص هي تفعيلة خارج التشكيل العروضي لهذا البحر إلا أن الشاعرة ترى فيها نمطاً صحيحاً وينطوي على انثيال صوتي طبيعي وقد أرجعته إلى تدفق القول الشعري على لسانها من دون الوقوف على القواعد العروضية[٤٦]. فالشاعرة تستثمر التغييرات الوزنية الناشئة عن الزحافات بوصفها انزياحاً عن المعيار الوزني للبحر الشعري "فهو يقاوم الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[٤٧].

وعند استجلاء التوظيف الجمالي للوزن الشعري في السياقات الشعرية الخاصة بالرجل عند الشاعرة لميعة عباس عمارة نجدها تتصرف في تشكيل مجزوء المتدارك مثلا لينتج عنه تشكيلٌ صوتيٌّ ينزاح عن الصورة القياسية لتفعيلاته، مستثمرة غنائيته وزيادة سرعته باعتماد التفعيلة المزاحفة أساساً وزنياً تبني عليها نصها الشعري في سياق يبرز صورة الرجل الحبيب بصفاته المعنوية البسيطة ذات الدلالة العميقة في نفسها، فتقول[٤٨]:

هو أبسط، أعمق، أكثر تعقيداً	ب ب -/ ب ب -/ ب ب -/ب ب -/ - -
هو أسعد، أكثر تجديداً	ب ب -/ب ب -/ ب ب -/ - -
هو بين رجالٍ كثر	ب ب -/ ب ب -/ - - -
من جيل يغرق في الدجل	- -/ - -/ ب ب -/ ب ب -

تلتزم الشاعرة بناءً عروضياً يكاد يكون نسقاً واحداً في هذا النص، فتعتمد التفعيلة المخبونة (فَعِلنْ/ ب ب -) مقياساً وزنياً مهيمناً فكررتها إحدى عشرة مرة على الرغم من محاولة الخروج من هذه الهيمنة إلى تفعيلة (فالن/ . . -) التي تكررت أربع مرات والتي جاءت مرفلة بوصفها نوعاً من التنويع المفاجئ بلحاظ تراكم الأسباب الخفيفة في نهاية السطر الثالث وبداية السطر الرابع ثم تعود التفعيلة الأساس (ب ب -) لتشكّل نهاية المقطع الشعري.

يتجلى مما سبق، تصرّف الشاعرتين في التشكيل الوزني للبحور الشعرية باعتماد الزحافات والعلل انزياحاً صوتياً عن المعيار القياسي لهذه البحور، وتطويعها لاحتواء الانفعال الشعري، على أن مساحة الزحافات عند لميعة اوسع منها عند نازك ولعّل هذا يرجع إلى روح الناقدة التي يضيف إلى شعرها صنعة لا طبعاً وهذا ما يتبيّن في موقفها من التدوير في النص الحر الذي خلا شعرها منه إلاّ أننا وجدناه في شعر لميعة لتحقيق غايات فنية وجمالية.

٢) **القافية**:

تمثل القافية مظهراً من مظاهر التشكيل الموسيقي الخارجي للنص الشعري، فهي بوصفها امتداداً لغوياً موسيقياً "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"(٤٩) يجعلها "كالفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"(٥٠)، ويمكن عدّها بناءً على هذا نمطاً من التكرار الصوتي الذي تتعدد وظائفه في النص الشعري ابتداء من فاعليتها في تحقيق موسيقية النص وصولاً إلى إشعارها بانتهاء البيت الشعري وتنظيم هيكلية النص، وانتهاءً بدلالتها المعنوية بالربط أو المقابلة بين الكلمات(٥١)، فهي بهذا أداة من أدوات التماسك النصي الذي يمنح النص "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"(٥٢).

فقد أعطت نازك الملائكة بعداً نفسياً للقافية وتوظيفها في النص بوصفها "تعبيراً عن الأفكار الداخلية التي لا يتعمدها الشاعر وإنما تبزغ في قصيدته من أعماق اللاوعي، فتكشف لنا المخبوء وتقول عن ناظمها ما لا يريد أن يرفع الستار عنه من فكرة كامنة في عقله الباطن وروحه المغيّبة"[٥٣]. واستعملت القوافي المتعددة بنسق ثنائي مزدوج لتكون التقفية في الشطرين يخلق جواً نغمياً يكشف عن "انتقال مشاعر وأحاسيس الشاعر من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى"[٥٤] ليخلق لنا صورتين: صورة سطحية تتمثل بغياب الرجل، وصورة عميقة تتمثل بحضوره، فتقول[٥٥]:

في جداولنا في شفاه روابينا ... ريبة وظلام
وسؤال تحرّق ملءَ اغانينا ... اين عبد السلام؟
والعروبة تسأل: اين اضعناه؟ ... صوتها محزون
هل نقول لها اننا قد رميناه ... في ظلام السجون

فقد تصرفت الشاعرة بالقافية بالاتجاه الذي أنتج نغماً متوازياً بين موسيقية البحر المتدارك وتفعيلاته السبع وبين القافية التي جاء نغمها باتجاهين، الأول بالبناء المقطعي الذي بنت عليه القصيدة واختلاف القافية في كل مقطع، والثاني التقفية المزدوجة بين أشطر المقطع الواحد مما خلق جواً موسيقياً دلالياً في الكشف عن الدلالات المقصودة، فجاءت قافية الميم لتعكس حالة الترقب والانتظار التي تهيمن على الناس في سؤالها عن عبد السلام، بينما جاءت قافية النون لتصوّر حالة الألم في نفس الشاعرة بما للنون من مخرج آخر تجويف الصدر وهو ما يعبر عن استقرار الألم والحزن في أعماق الشاعرة.

وأما على مستوى الشعر الحر فقد وظفت الشاعرة في قوافيها القافية الحرة المتعددة في سياق شعري تمثلت فيه انتقال الرجل من صورة العدائي إلى صورة الصديق وهي صورة تتلاءم مع نفسية الشاعرة ومبدئها في الجنوح إلى السلام، فجاءت على نسق القوافي المحورية فضلاً عن القوافي المساعدة لها في إنتاج نغم خاص بالنص الشعري، فتقول[٥٦]:

لنكن أصدقاء

في متاهات هذا الوجود الكئيب

حيث يمشي الدمار ويحيا الفناء

في زوايا الليالي البطاء

حيث صوت الضحايا الرهيب

هازئاً بالرجاء

لنكن أصدقاء

فعيون القضاء

جامدات الحدق

ترمق البشر المتعبين

في دروب الأسى والانين

تحت سوط الزمان النزق

لنكن أصدقاء

تشكّل الشاعرة في نصها هذا قوافي متعددة ترتكز عليها فتستثمر صوتها الموسيقي، فتصنع من الهمزة قافية محورية يستند إليها النص فتتكرر في الأسطر (١، ٣، ٤، ٦، ٧، ٨، ١٣) ولازمتها (لنكن أصدقاء) فتضفي على النص صوتاً مهموساً يعمق الرغبة بتحقيق هذه اللازمة، بينما تأتي قواف أخرى مساندة لقافية الهمزة تتوزع بين الباء في الأسطر (٢، ٥) والقاف في الأسطر(١٠، ١٢) والنون في الأسطر(١٠، ١١)، وتشكّلها الشاعرة تشكيلاً موسيقياً بالتعاقب بين المهموس والمجهور من ناحية، وبين انتقالات القافية من صوت إلى آخر بمسافات متباعدة سوى في صوت النون الذي جاء أسطره سوية، فضلاً عن التعاقب في نمط القافية المقيّدة بين المؤسسة في قوافي الهمزة والمردوفة في قوافي الباب والنون بينما جاءت مجردة من كليهما في قوافي القاف. وهو ما خلق نغماً خاصةً ناسب دلالة الأبيات والتجربة النفسية الشعورية التي تهمين على الشاعرة فضلاً عن هذا التدرج في الصوت الموسيقي الذي عوّضت به الشاعرة اختلاف التفعيلات في السطر الشعري، "فالشاعر الحر يقيم هذا البناء الإيقاعي غير ملتزم إلا بشيْ واحد: طريقة معينة في تتابع المقاطع، يمكن أنْ تتلاءم مع

تردد الأنفاس عند الإنشاد.....(والشاعر محتاج بذلك) إلى جهد كبير ليستطيع أنْ يقيم هذا البناء المقطعي ومع أنه لم يعد محتاجاً إلى القافية لتنظيم خطواته فأنها تهيئ له وسيلة عظيمة القيمة لبث الروح في هذا الإيقاع"[٥٧]، وهذا ما استطاعت نازك الملائكة استثماره وتوظيفه.

ونجد ذات الاهتمام بالقافية في شعر لمعية عباس عمارة عبر استثمارها لأنماط القوافي في النصوص الشعرية الخاصة بالرجل، فضلاً عن موسيقاها، فتستعمل الشاعرة القوافي المتعددة في القصيدة المقطعية مستثمرة أنماطها في إحداث نغماً موسيقياً خاصاً عبر المعاقبة بين القافية المطلقة والمقيّدة، فتقول[٥٨]:

لأجـــل عيونـــك اذ تحلـــم ... وثغـــرك يـــا زيـــد إذ يبســـم
فينســـاب بـــرداً علـــى مهجـــتي ... ولحنـــاً وديعـــاً بـــأغنيتي
ونـــوراً يبـــدد عـــني الظـــلام ... لأجـــل عيونـــك أهـــوى الســـلام

* * *

لأجلـك يـا برعمـاً مـن حريـر ... ينـام علـى وشوشـات الخريـر
ويلتـــف بـــالعطر والامنيـــات ... ويغمـــر بالحـــب قلـــب الحيـــاة
وينثـــر مـــن خبـــزه للحمـــام ... لأجلـــك زيـــدُ احـــبُّ الســـلام

بنت الشاعرة نصها بناءً مقطعياً وتألف كل مقطع من ثلاث أبيات وكل بيت بروي يختلف عن الأخريات بينما جعلت ختام المقاطع بروي واحد، وتنوّع الشاعرة قوافيها بين القوافي المطلقة المجردة الموصولة بالمدّ في (تحلم، تبسم) وبين القافية المقيّدة المردوفة في (الحرير، الخرير) والمؤسسة في (الأمنيات، الحياة، الظلام، السلام)، فضلاً عن تنويعها بحروف الروي الذي أسهم في تعميق دلالات النص ومعانيه العابقة بالفرح والحب، وقد أضفى هذا التنوّع في القافية تشكيلاً إيقاعياً جمالياً في النص الشعري الخاص بتجليات صورة الرجل.

أما على مستوى القوافي الحرة فنجد أنّ لميعة عباس عمارة قد أولت قوافيها اهتماماً خاصاً عبر توظيف التشكيل الإيقاعي للقوافي وأنماطها دلالياً في سياقاتها الشعرية الخاصة بالرجل بالشكل الذي يؤسس لعلاقة بين الصوت والدلالة يمكننا من استجلاء التجربة

الشعرية وانفعالاتها العاطفية والنفسية تجاه الرجل بجعل "الروي في بنيته الصوتية يتشاكل مع دلالة النص ليقدم لنا جمالية شعرية تعد أساسا من أسس تقبّل النص والإعجاب به"(٥٩)، فنجد أن الشاعرة استعملت تنويعاً في قوافيها لتحقيق غايات فنية ونفسية في تجسيد صورة الرجل، فاستعملت القوافي الحرة المتغيرة التي جاءت مهيمنة على نصها الشعري انطلاقاً من وعيها بقيمة هذا التنويع وفاعليته على المستوى الصوتي الإيقاعي في منح النص تشكيلاً موسيقياً يستطيع أنْ "يُبعد السامع عن الرتابة والتقليد، ويضفي على القصيدة نوعاً من المباغتة والتجديد"(٦٠)، وهذا ما نجده في قولها(٦١):

حببتك عشرين عاماً

المّك حرفاً وشطراً وصورة

واشرقتَ... ملأة عين حصادي

ورحتَ .... وألقيت ذكرى مريرة

وانسيت اسمي

مرَّ الذهول عليه، مر الخريف

ومرت مع الصيف ذكرى لقانا

وعدتُ المُّ الحروف

إذ تُبرز الشاعرة صورة الرجل الذي لم يدافع عن حبّه منقاداً لحكم الأعراف المجتمعية على الرغم من مرور مدة زمنية طويلة، وهو ما تسبب لها بجرح نفسيّ غائر، فنجد أنّ الشاعرة وظفت في نصها هذا خمس قوافي متنوعة ومتباعدة، وهي على الرغم من تكرار حرف التاء في الأسطر (٢، ٤) وحرف الفاء في الأسطر (٦، ٨) إلاّ أن قلتها والتباعد بينها لا يجعل منهما قافية محورية قياساً بكم القوافي المتنوعة الأخرى، ويتجلى في هذا رغبة الشاعرة في التحرر من قيود التقفية وإطلاق العنان لهذا النوع من التنويع بإضفاء إيقاع موسيقي اعتمد اختلاف الأسطر الشعرية بالطول، ولعل هذا جاء بسبب الحالة النفسية التي تمرُّ بها الشاعرة ورغبتها بالتمرد على الأعراف والتقاليد المجتمعية وسلطتها بحرمانها من الرجل الذي تحب، وهو ما يعكس مركزية الأنثى في النص الشعري.

لقد جاءت قوافي الشاعرتين في النماذج الشعرية مدار الدراسة بأنماط وتشكيلات متنوعة تبعاً للتجربة الشعورية وانفعالاتها النفسية والعاطفية التي تترتب على تشكيل صورة الرجل، وقد اهتمتا بها اهتماماً لافتاً عبر توظيفها على المستوى الدلالي، وفيما اقتصرت القافية عند نازك على القوافي المتعددة والمزدوجة فقد غابت عن قصائدها القافية المكررة والقافية المتغيرة بخلاف لميعة عباس عمارة التي جاءت قوافيها متعددة ومتغيرة، وعلى العموم فقد تصرفت الشاعرتان في قوافيهما بالشكل الذي أسهم في تعميق التشكيل الإيقاعي لنصوصهما الشعرية الخاصة بالرجل واحتواء الانفعال النفسي والعاطفي المترتب على تشكيل صورة الرجل والعلاقة به، وهو ما خلق نصوصاً جمالية غنية من الناحية الفنية.

الخاتمة:ـ

١- تجلت القيمة الجمالية للنصوص الشعرية في توظيف الشاعرتين للصور الفنية المختلفة فصنعت الشاعرتان صور تشبيهية واستعارية أضفت على سياق النصوص تخييلاً تصويراً إبداعياً أسهم في إنتاج صور فنية جمالية تقرب الدلالة للمتلقي وتؤكدها في ذهنه.

٢- أسهم المعجم اللغوي للشاعرتين في تشكيل لغة شعرية نتجت عن أسلوب الشاعرتين في توظيف الألفاظ الإيحائية والانزياح بها إلى مستوى الجمال الفني الذي يعبر عن خلجات الشاعرتين النفسية والفكرية وبواعثها عن طريق خلق حالة من الترابط النصي بين الألفاظ والمعاني الدالة في بنية النص الشعري.

٣- استحضرت الشاعرتان ألفاظ الطبيعة لتمثل بها قانون الحياة القائم على الاستمرار والتجديد في العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة بما منحته كل شاعرة من حركية وإيحائية لهذه الألفاظ؛ فضلاً عن الرمزية.

٤- اشتمل المعجم الشعري للشاعرتين على ألفاظ الحزن التي أثرت مساحة تعبيرية واسعة كشفت عن مكنونات نفسية ذات بنية جوهرية دلالية، ألقت بظلالها الحزين على بنية النصوص الشعرية.

٥- تشكلت بنى الإيقاع الداخلي في شعر الشاعرتين نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة ظاهرة لافتة للنظر عبر توظيف التكرار والجناس بوصفها بنى تعبيرية في نصوصهما الشعرية وهو ما أكسبها فنية عالية تربط الدلالتين المعنوية والصوتية وما يترتب على ذلك من تحقق جمالية النص وإبداعيته.

٦- تمحور التشكيل الإيقاعي في تصرّف الشاعرتين في التشكيل الوزني للبحور الشعرية باعتماد الزحافات والعلل انزياحاً صوتياً عن المعيار القياسي لهذه البحور، وتطويعها لاحتواء الانفعال الشعري.

٧- لقد جاءت قوافي الشاعرتين بأنماط وتشكيلات متنوعة تبعاً للتجربة الشعورية وانفعالاتها النفسية، والعاطفية، فقد اهتمتا بها اهتماماً لافتاً عبر توظيفها على المستوى الدلالي، مما خلق نصوصاً جمالية غنية من الناحية الفنية.

هوامش البحث

(١) دلائل الاعجاز: ٢٢.
(٢) مفتاح العلوم:١٦٢؛ وينظر: التلخيص في علوم البلاغة: ٢٣٥.
(٣) ينظر: نظرية البيان العربي: ٥٦.
(٤) كتاب الصناعتين: ٢٣٩.
(٥) التلخيص: ٢٣٨.
(٦) ينظر: نظرية البيان العربي: ٢٢٤.
(٧) ينظر: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا الجديدة: ٥٣.
(٨) ينظر: اللغة والإبداع الأدبي: ١٦.
(٩) الديوان: ٤٠٢/٢.
(١٠) ينظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية: ١٢٨.
(١١) عراقية: ١١.
(١٢) البيان والتبيين: ١٥٣/١.
(١٣) المصدر نفسه: ٢٤٧/١.
(١٤) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا الجديدة، مصدر سابق: ١٣٣.
(١٥) الديوان: ٥٥٣/٢.

(١٦) ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٢٠٥-٢٠٦.
(١٧) البعد الأخير: ٣٨.
(١٨) النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية: ١٦.
(١٩) ينظر: شعر الصعاليك في حماسة ابي تمام: ٥٣.
(٢٠) في الأدب العربي المعاصر: ٤٤.
(٢١) الديوان: ٤٧٠/٢.
(٢٢) أغاني عشتار: ٩٢.
(٢٣) ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ٤٧.
(٢٤) الديوان: ٥٢٠/١.
(٢٥) لميعة عباس عمارة، الزاوية الخالية: ٤٤.
(٢٦) الاتجاه النفسي في نقد الشعر: ٣٣٥.
(٢٧) تشكيل المعنى الشعري: ٥٥.
(٢٨) ينظر: موسيقى الشعر: ١١.
(٢٩) الشعر الحر في العراق: ١٧٧.
(٣٠) ينظر: البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي: ٣٣٣.
(٣١) التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية: ١٦٠.
(٣٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ١٩٩.
(٣٣) قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٠.
(٣٤) ينظر: نفسه: ٢٣١.
(٣٥) نازك الملائكة، الديوان: ٥٢٤/٢-٥٢٥.
(٣٦) لميعة عباس عمارة، الزاوية الخالية: ٣٣-٣٤.
(٣٧) ينظر: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق: ٨٢.
(٣٨) ينظر: نفسه: ٣٧٣.
(٣٩) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ: ١٩٢.
(٤٠) الديوان: ٤٥١/٢-٤٥٢.
(٤٠) عودة الربيع: ٥٠.
(٤٢) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): ٣٦٧.
(٤٣) مرايا المعنى الشعري: ١٢٠.
(٤٠) الأعمال الكاملة، نازك الملائكة: ٤٧٥/٢.
(٤٥) فن التقطيع الشعري: ٢٠٩.

(٤٦) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٠٩.
(٤٧) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ١٧٢.
(٤٨) لميعة عباس عمارة، أغاني عشتار: ١٠٥.
(٤٩) الوافي في العروض والقوافي: ٢٥٦.
(٥٠) موسيقى الشعر: ٢٤٤.
(٥١) ينظر: نظرية الأدب: ٢١٦.
(٥٢) الشعرية العربية: ١٣.
(٥٣) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ١٠٤-١٠٥.
(٥٤) البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة (٢٠٠٠-٢٠١٠): ٢٠٥.
(٥٥) الديوان: ٤٧٥/٢.
(٥٦) نفسه: ١٤٣/٢.
(٥٧) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية): ١٢١.
(٥٨) الزاوية الخالية: ٦٤.
(٥٩) الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرى انموذجاً، اطروحة دكتوراه: ٤٦.
(٦٠) شعر لميعة عباس عمارة دراسة فنية، مصدر سابق: ١٢٨.
(٦١) عراقية: ٢٤.

قائمة المصادر

١- الاتجاه النفسي في نقد الشعر، د. عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩م.
٢- الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة - بيروت، ط٥، ٢٠١٤م.
٣- البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩،(د. ت) .
٤- البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة (٢٠٠٠-٢٠١٠)، نادية سالم عيسى، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠١٥م.
٥- البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الاموي، د. شاكر هادي التميمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٩م.
٦- بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، عبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١م.

٧- بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

٨- البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.

٩- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٥م.

١٠- التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا الجديدة، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.

١١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، وزارة الأعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٥م.

١٢- التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية. موسى ربابعة، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، مج٥، ع١، ١٩٩٠م.

١٣- التلخيص في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن القزويني(ت٧٣٩هـ)، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، بيروت، (د. ت).

١٤- دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

١٥- ديوان أغاني عشتار: لميعة عباس عمارة، المطبعة التجارية، بيروت، ط٣، ٢٠٠١م.

١٦- ديوان البعد الأخير، لميعة عباس عمارة، بيت سين للكتاب، بغداد، (د.ط)، ١٩٩٠م.

١٧- ديوان الزاوية الخالية، لميعة عباس عمارة، مطبعة الرابطة، بغداد، ط١، ١٩٨٥م.

١٨- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٧م

١٩- ديوان يغير الوانه البحر، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٠- سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

٢١- شعر الصعاليك في حماسة ابي تمام من منظور شرّاحها دراسة نقدية، احلام عبد العالي غالي الصعدي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠١١م.

٢٢- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

٢٣- الشعرية العربية، ادونيس، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥م.

٢٤- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم ومحمد علي البجاوي، المكتبة العنصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.

٢٥- الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفري انموذجاً: عادل محلو، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٠٦م-٢٠٠٧م.

٢٦- عودة الربيع، لميعة عباس عمارة، مطبعة الادباء العراقيين، بغداد، (د.ط)، ١٩٦٢م.

٢٧- في الادب العربي المعاصر، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٢٨- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م.

٢٩- اللغة والإبداع الأدبي، محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م.

٣٠- مرايا المعنى الشعري: أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، د. رحمن غركان، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م.

٣١- مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي(ت٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٣٢- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥م.

٣٣- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، د. محمد كري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

٣٤- موسيقى الشعر، د. إبراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.

٣٥- النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية، د. احمد الطريسي، دار عالم الكتب، الرياض، ١٤٢٣هـ.

٣٦- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٣م.

٣٧- نظرية الأدب، رنيه وليك واوستن وآرن، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ١٩٩١م.

٣٨- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦م.