Semantic Contrast and Its Impact on Stylistic Structure in Iraqi Women's Poetry

Asst.Lect. Ekhlas Abdulsalam Abdulbari
University of Basrah / College of Arts
E-mail: lec.ikhlas.abdul-salam@uobasrah.edu.iq

Asst. Prof. Dr. Abbas Abdulhussein Gyadh
University of Basrah / College of Arts
E-mail: abbas.gayadh@uobasrah.edu.iq

Abstract:

Semantic contrast is one of the important stylistic devices utilized by poets in their poetic texts, due to the coherence and semantic cohesion it provides, as well as the beauty and harmony it adds to the stylistic structure. It is a linguistic means associated with the nature of poetic language. Iraqi female poets have employed contrasting pairs to form interconnected relationships, imbuing their poetic texts with musical tones that shape stylistic features in creative texts.

This research focuses on the semantic contrast in Iraqi female poets' works during the period (1980-2000 AD). Among the most significant contrasts in Iraqi women's poetry are (life and death), (expression and silence), (love and hatred), (male and female), (presence and absence), and other contrasts that have added beauty and coherence to poetic texts, in addition to their impact on stylistic structure.

Key words: Contrast, Stylistic Structure, Iraqi Women's Poetry.

التقابلُ الدلاليّ وأثَره فِي البِنَاءِ الأُسلُوبيّ فِي شعرِ المرأةِ العراقيّةِ(*)

م.م.إخلاص عبدالسلام عبدالباري **أ.م.د.عبّـاس عبدالحسـين غيّـاض**
جامعة البصرة / كليّة الآداب
E-mail: lec.ikhlas.abdul-salam@uobasrah.edu.iq E-mail: abbas.gayadh@uobasrah.edu.iq

الملخص:

إنّ أسلوب التقابل من الأساليب المهمة التي يعمل المبدع على توظيفها في نصوصه الشعرية، لما تعطيه من تماسك وترابطٍ دلاليّ، فضلًا عمّا يضيفه من جمالٍ وانسجامٍ للبناءِ الأسلوبيّ، فهو وسيلةٌ لغويةٌ مرتبطةٌ بطبيعةِ اللغة الشعريّة، فالشاعرة العراقيّة عملت على استعمالِ الثنائيات المتقابلة مشكلة علاقات مترابطة، لها نغمها الموسيقي في النصِ الشعريِّ، تعملُ على تشكيلِ سمات وملامح أسلوبية في النصوص الإبداعية.

وتناول البحث التقابل الدلالي لدى الشاعرات العراقيات في الفترة الزمنية(١٩٨٠- ٢٠٠٠م)، ومن أهم المتقابلات في شعر المرأة العراقية(الحياة والموت)،و(البوح والصمت)، و(الحب والكره)، و(الذكر والأنثى)، و(الحضور والغياب)، وغيرها من المتقابلات التي أعطت جمالًا وتناسقًا للنصوص الشعرية، فضلًا عن أثرها في البناء الأسلوبي.

الكلمات المفتاحية: التقابل ، البناء الأسلوبي ، شعر المرأة العراقية.

* بحث مستل من أطروحة الدكتوراه الموسومة: **البناء الأسلوبي في شعر المرأة العراقية (١٩٨٠-٢٠٠٠م)**.

مدخل:

شكّلت المفردات التقابلية سمات جمالية في الخطابِ الشعري، إذ إنّ الكونَ قائمٌ على ثنائيات تقابلية، وضدّية، فالحقّ تعالى خلقَ كُلَّ شيء وله نظير يقابله ويضاده، فوازنَ بينَ الخلقِ والمخلوقات، وبما أن التقابلَ حاضرٌ بينَ الأشياءِ؛ فإنّ اعتماده في النصوصِ الأدبيةِ يضيفُ جمالًا، وانسجامًا للبناءِ الأسلوبيّ، فيعدّ وسيلة "من الوسائل اللغوية المتعددة التي تبنتها طبيعة الموقف الشعريّ في لحظاتٍ معينةٍ، دونَ أن تكون تطعيمًا إضافيًا يقصدُ به التجميل الأدائي الشكلي. ويرتبط التقابل... بطبيعة لغة الشعر ارتباطًا حميمًا، من حيث تميزه بالتعبيريةِ، وقدرته على الإيحاءِ، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث"[١]، كما أنه –أي التقابل–" أسلوب يستند إلى خصائصٍ فنيةٍ ولغوية وبلاغية كثيرة تجعل منه بنية نصية فاعلة متفاعلة في السياق الفني، وتحمل في حيزها التقابلي بينَ نسقين أو أكثر جملة من الرؤى والأبعاد على صُعُد كثيرة... وبهذا فإنَّ الحيز التقابليّ المكانيّ لا يقاسُ بنمطٍ ما ... ولا بعدد المرات التي يتكرر فيها"[٢].

إنّ الشاعرةَ العراقيّة جمعتْ بينَ المتقابلات المتنافرات مشكلة علاقات مترابطة، متماسكة، متناغمة في النصِ الشعريّ، ومنسجمة؛ لأنّ التقابل مكونٌ مهمٌ من مكوناتِ الخطاب الشعريّ، وبنيته مركزية فاعلة فعِبرَ وظيفتها يتمُ الكشفَ عن أنماطِ الأنساق المتضادة داخل الخطاب[٣]، كما يعدّ أسلوب التقابل من الأساليب المهمة التي تعمل على خلقِ ملامح وسمات أسلوبيّة في النصِ الإبداعيّ، ونجدُ الشاعرة العراقيّة وظفت الألفاظ المتقابلة لرسمِ لوحات شعرية تتمازُ بالجمالِ، وقبلَ الولوجِ في بيانِ أسلوب التقابل في النصوص الشعريّة، نعرجُ على ذكرِ معنى التقابل في اللغةِ والاصطلاحِ.

١ – مفهوم التقابل في اللغة:

اشتق مفهوم "التقابل" من الجذر اللغوي (قبل)، في كتب المعاجم اللغوية، وجاء بمعانٍ عدة، منها:

أ– المواجهة، والمقابلة: "القُبْل: من إقبالِكَ على الشّيءِ، تقول: أقبَلْتُ قُبْلَكَ، كأنّكَ لا تُريدُ غيرهُ"[٤]، أي واجهته، وذكر ابن فارس التقابل بمعنى المواجهة والمخالفة في قوله: "القاف والباء واللام أصلٌ واحدٌ صحيحٌ تدلُّ كلمهُ كلُّها على مواجهةِ الشيء، ويتفرع بعد ذلك. فالقُبُل من كلِّ شيء: خلافُ دُبُره"[٥].

ب–المعارضة: وجاء هذا المعنى عندَ ابن منظور بجانبِ معنى المواجهة، في قوله: " قابلَ الشيءَ بالشيءِ مُقابَلةً وقِبالًا : عارضه... والمُقابَلة: المواجهة، والتقابلُ مثله. وهو قبالُكَ وقُبالَتك أي تجاهك..."(٦)، و"تقابل القومُ: استقبل بعضهم بعضًا..."(٧)، و "عارَضْتُ كتابي بكتابهِ: أي قابلته"(٨).

ج- الطاقة والتلقاء: جاء "قِبَل" بكسر القاف، وفتح الباء بمعنى الطاقة والتلقاء عند الخليل، إذ قال: "والقِبَل: الطاقةُ، تقول: لا قِبَل لهم. وفي معنى آخرَ هو التِّلْقاءُ، تقول: لَقِتُه قِبَلًا أي مواجَهةً، قال الكميت:

ومُرصدٍ لك بالشّحناءِ ليس له بالسَّجلِ منكَ إذا واضَحْتَه قِبَلُ

أي طاقةٌ. وأصيبَ هذا من قِبَله، أي من تِلقائه ومن لَدُنْه، وليسَ من تِلْقاءِ المُلاقاةِ، ولكن على معنى: من عنده."[٩].

د- المخالفة: كما في قول ابن فارس: " فالقُبُل من كلِّ شيء: خلافُ دُبُره "[١٠].

فمما تقدم يتضحُ أن المعنى اللغوي لمفهوم التقابل لا يخرجُ عن معنى المواجهة، أي قابلَ الشيء بالشيءِ واجهه، وقد يجيء بمعنى المعارضة، أو المخالفة، أو الطاقة، والتلقاء كما عند الخليل[١١].

٢- التقابل في الاصطلاح:

أما في الاصطلاح فإنّ أسلوبَ التقابل نالَ عناية النحاة، واللغويين، والبلاغيين القدماء والمحدثين، ووردتْ تعريفات له تحتَ أسماءٍ مختلفة في كتبِ اللغويين والبلاغيين القدماء، وأولَ من ذكرَ معناه سيبويه **(ت١٨٠هـ)** في كتابه في باب "اللفظ للمعاني"، قائلًا: " اعلم أنّ كلامِهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين،... فاختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين هو نحو: جلس وذهب"[١٢]، فقابلَ بينَ الفعلين "جلس"، و"ذهب"، وجاءَ مفهومُ التقابل عندَ البلاغيين القدماء تحتَ أسماءٍ متعددة منها: المقابلة وهي: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل"[١٣]، والمطابقة[١٤]، التي تعني "الجمعُ بينَ المتضادين في الكلام مع مراعاة التقابل حتى لا يضمّ الاسم إلى الفعل..."[١٥]، والتكافؤ[١٦]، والتضاد، والتناقض، والمخالفة، والتطبيق[١٧]، فالمطابقة تعني تقابل الشيئين على وجه الاتفاق، والموافقة، والمطابقة، والتكافؤ تقابل بالخلاف، أما التضاد فهو من مفردات التقابل، ويلتقي التناقض مع التضاد من حيثُ معنى الخلاف، أي الخلاف بين حالين في الشيء الواحد، وتشير المخالفة إلى معنى التقابل بالخلاف أيضًا، وتلتقي في هذا المعنى مع المطابقة، والتكافؤ، والتضاد[١٨]، ويمكن جمع مفهومي الطباق، أو المطابقة والمقابلة تحت مفهوم واحد هو التقابل لما يتوافر "في كل واحد منهما المعنى الضمني للتقابل، فالطباق يعتمد أصلًا على تقابل الألفاظ بالتراكيب أو تقابل التركيب بالتركيب"[١٩].

أما في دراسات اللغويين المحدثين فأصبح مصطلح التقابل له حضوره المميز في دراساتهم، فعُرف بأنه: "وجود لفظتين تحمل كل منهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى؛ مثل: الخير والشرّ، والنور والظلمة، والحبّ والكراهية، والكبير والصغير، وفوق وتحت، ويأخذ ويعطي، ويضحك ويبكي..."[٢٠]، و

يستعمل مصطلح التقابل " في الدلالة على "عكس المعنى"؛ فالكلمات المقابلةopposite هي ."Antonyms"وغالباً ما يظن أن التضاد، أوالتقابل عكس الترادف، لكن وضع الأثنين مختلف، كما أن التقابل ملمح مطرد وطبيعي في اللغة، ويمكن تحديده بدقة تامة[٢١]، ويرى(بالمر) أن الثنائيات التقابلية، أو المتضادات نوع مختلف "إلى حدٍ ما موجود في أزواج كلمات تظهر علاقة تبادلية بين الألفاظ... والأمثلة هي يشتري/يبيع و زوج/زوجة..."[٢٢]، ويأتي التقابل بين الأسماء ك(فرح/ حزن)، و(الحياة/ الموت)، والأفعال ك(يبوح/ يصمت) و(يضحك/ يبكي)، إذ تتوازى الأفعال مشكلة ثنائيات تقابلية، وهناك مجموعة من الألفاظ تشير إلى الظروف المكانية، والظروف الزمانية، وألفاظ المؤنث والمذكر إذ إن كلّ لفظ يكون له ما يقابله بالمعنى واللفظ[٢٣]، والتقابل "ظاهرة تعبيرية يمكن اعتباره أبرز ملمح في بنية الشعر المعاصر، و... لم يأخذ صورة موحدة وإنما تشكل في أنساق تتباين شيئًا ما، إذ يأتي التقابل في شكل معجمي يكون فضل الشاعر فيه زرعه في مكانه من الصياغة"[٢٤]؛ لأن اللغة هي التي تشكل التقابل، والمبدع يستثمر تلك الإمكانية اللغوية، فيخلق تقابلًا سياقيًا، على وفق رؤية خاصة وإدراك ألوان التخالف، لا التضاد، مصورًا لوحاته الشعرية بأجمل صورة وأدق معنى[٢٥]، وللسياق دور مهم في تحققِ القصد التقابليّ أسلوبيًّا، إذ إن "التقابلات، وإن بدأت من زاوية المدلول في رحلتها إلى منطقةِ الدال، إلا أنها في أسلوبيّة النص الشعريّ لا تحكمُها حالات التجريد، القائمة على التقابلِ الوضعيّ، وإنما بالمساحة، والمنطقة التي يعمل بها كل طرف من أجلِ تغذية جذوره في الوجود الوظيفي. وإنّ حركةَ التحولات التقابلية، وإنْ اعتمدت في بنائِها على الثنائيات...، فإنّ حالات التوافق، والتخالف لا تحقق في الفعل القصديّ التقابليّ (أسلوبيًّا) إلا من خلال سياق النص"[٢٦].

وبما أنّ الشعر هو الأفق والمخرج الذي يكشف فيه الإنسان عن نفسهِ وما يعتليها من مشاعرٍ وأحاسيس وأفكارٍ وتأملات، وغيرها؛ فإنَّ المبدعَ يسعى لتوظف ألفاظه راسمًا لوحات جمالية، تتسم ببنائِها الأسلوبيّ المميز، مفجرًا فيها رؤيته إلى الوجود، وتجلياته، فيأتي بألفاظِهِ مجسدًا صورًا جمالية بأسلوبٍ مميز تنم عن وعيه وقدرته الإبداعية في اختيارِ ألفاظِه وعباراته لتأدية الغرض الذي يصبو إليه، كما أنه – أي الشعر – يعدُّ مخرجَ الإنسان الأساس قديمًا الذي يساعده على طرحِ ما يدورُ في خلدِه، مخلصًا ذاته من السيطرةِ والخضوعِ، فيجمعُ المتناقضات، والمتقابلات وزمان تداخلها، في الموتِ والحياةِ، والخيرِ والشرِّ، والحبّ والكره، والألم والأمل، والفرح والحزن، والبوح والصمت، فتظهرُ شفافة تتخطى العالم العياني، لتعيد بناءه وفق رؤى الشاعر بصور جديدة، توصل ما يريد[٢٧].

فالتقابل أسلوب جمالي يعملُ على تشكيلِ صورٍ لها سماتها الأسلوبيّة المميزة، فضلًا عن دوره في التشكيلِ الموسيقي في القصيدةِ، فيُسهم في تحقيقِ التفاعلِ بينَ اللفظ، والدلالة[٢٨]، فعندَ قراءة قصائد المرأة العراقية نلحظُ أنّ أسلوبَ التقابل جاءَ بصورةٍ تستوجبُ الدرسَ والتحليل؛ وذلك للكشفِ عن أبعادهِ ودلالاته

على اختلافِ أشكالهِ سواء أكان بين الأفعال، أو بين الأسماء، أو بينهما معًا، وبيان أثرها ضمن بناء القصيدة، فالبناء الأسلوبي يُبينُ قدرة الشاعرة في توظيفِ التراكيب لإنتاج نصها الإبداعيّ الذي يتسم بالجمالِ، والتأثير في المتلقي، وغالبًا ما نجدُ الشاعرةَ توظفه بشكلِ ثنائيات تقابلية؛ لتعطي انسجامًا وتناغمًا في النص الشعريّ، ونلحظُ أن تنوع الثنائيات التقابلية رسمَ لوحات شعريّة مميزة عبرت عن ذات الشاعرة، وأفكارها، ورؤاها، إذ إنها علاقات ترابطية لها طبيعتها الإيحائية، تنتجُ عنها علاقات بينَ مفرداتها تعمل على تشكيل الصورة الشعرية[٢٩]، ومن أبرزها في شعر المرأة العراقية:

١- ثنائية(الحياة/ الموت):

تعدّ ثنائية(الحياة/ الموت) جدلية دائمة في الكون، لها ارتباط بوجودِ الإنسان، كما أنها سرٌّ من أسرارهِ، فـ"الإنسان يجيء إلى الحياةِ ومعه قدره المحتوم الموت وهذا ما يجعل الإنسان متعلقًا بينَ حالات متناقضة فيصير من سعادة إلى شقاء، ومن اطمئنان إلى قلق وتوتر، ومن فرحٍ إلى حزن، كلما اعترته لحظات النظر في النهاية المحتومة، فالذي سيموت هو، ولن يحمل عنه موته أحدٍ سواه"[٣٠]، فعملت المرأة الشاعرة على توظيفِ هذه الثنائية في نتاجها، وإبداعها الشعريّ، مبينة أثرها في القصيدةِ، فأبدعت في تشكيلها، واختيار ألفاظها الملائمة، فجاءتْ بألفاظٍ متنوعة بينَ الفعلية، والاسمية، منها:(تحيا/تموت)،(الحياة/الموت)، (حياتي/موتي)، وغيرها من الألفاظ، فجاءت في قول الشاعرة ريم قيس كبة[٣١]:

بينَ التوحّد والتوجّسِ والدخولِ إلى أل "أنا"
وفي الرحيلِ إلى البعيدْ
الصمتُ
مَدْعاةٌ لأنْ تحيا بلا وطنٍ يجيءْ
يحيا الموات ووحدها الأنفاسُ نلهَثُ
كي تموتْ
..
في الحلمْ تأخذُ كتلةُ الأشياءِ نسغَ وجودها
فجَسَسْتُني أهوي إلى قاعِ الترابِ، إجوىُ فيهْ
أتحسَّسُ الجثثَ الدفينَةَ
أنتحي
أبكي عليَّ

لأيِّ آفاتٍ سأُشهرُ جثَّتي؟
أصبحتُ حبلى بالجدار
ولا ولادةْ ..!
كفني تطرّزُهُ الحقيقةُ
والحقيقةُ تشهرُ الضحكاتِ ساخرةً
من الخوفِ الجنينْ

متجسدة بالفعلين المضارعين(يحيا/تموت)، الدالين على المستقبل، حملت الثنائية التقابلية معنى أسلوبيًّا، فالشاعرة بين توحدَها وخوفها وتوجسها من الدخولِ في الأنا، وحبّ الذات، ترحلُ بعيدًا عمّا تريد، لتجد الصمت مثيرًا ومسببًا لأن تحيا بلا وطن، فما إن صمتت حتى سلبت، وضاعت حقوقها، فأصبحت بلا وطن، وباتت الحياة أشبه بالموت، أو أنها تحاول أن تحيي الموات، فتبقى الأنفاس متقطعة لاهثة إلى أن تنقطع إلى الأبد، فيأتي الموت المحتم، وتنتقل الشاعرة لتبين استمرار آلام الحياة في أحلامها، فكأن الأشياء تأخذ خلاصة وجودها ونسغها، وتتجسسها وهي تهوي وتسقط إلى قاع التراب لتتحسس الجثث التي دفنت تحت التراب، فالإنسان آيل إلى الزوال، إذ إنّه يولد ليعيش حياته، طفلًا صغيرًا لا يعي ما حوله، وينمو إلى أن يكبر وتكبرُ معه تساؤلاته، وأحلامه، وتتضح حقوقه، وواجباته، إلا أنه يصطدم بواقعٍ مؤلمٍ لم يهيأ له متاعه، فيبقى متذبذبًا بين الحياة والموت، ولا يكون سوى البكاء والحزن نديمًا له.

وتجيء الشاعرة بثنائية(الموت/ الحياة) مشكلة سمة أسلوبية وذلك بالعدول باستعمال لفظة (جثتي) بدلًا عن (الموت)، و(ولادة) بدلًا عن (الحياة)؛ لأن الولادة هي بداية الحياة، أيضا فالشاعرة تعطي سؤالًا عن حالها بعد الموت (لأي آفاتٍ سأشهر جثتي، أصبحتُ حبلى بالجدار ولا ولادة) فإلى أين سيؤول بها الحال، وأي آفة ستأكل جثتها، فهي حبلت بالهموم التي تمثلت بالجدار الصامت إلا أنه لا ولادة وخلاص من تلك الهموم، فكأنها حقيقة لا يمكن التخلص منها طرزت على كفنها، وشهرت ضحكاتها الساخرة من خوفها الذي ينمو شيئًا فشيئا كجنين صغير ينمو فيكبر يومًا بعد يوم إلا أن يوم ولادته غير معلوم، فتبقى تعاني إلى الأبد، وبذا تشكل مفردتي (كفني)،و(الجنين) ثنائية (الموت/ الحياة) التقابلية تتمم المعنى وتقويه، وبذا تشكل فضاءً ترسم فيه تطلعاتها، وعالمها الخاص[٣٢].

وتأتي ثنائية (الحياة/ الموت) بالأفعال المضارعة في قول الشاعرة كولالة نوري[٣٣]:

بوحدةٍ منخولة
تباغتني:
لن أصافحَ النجاةَ
فالحزن امرأة باريسية

البحرُ غابة
الخريف مقصلة الميرات
الحصونُ تموت جرّاءَ حادث
والحلمُ يولدُ جرّاءنا،

إذ قابلت الشاعرة بين الفعل المضارع(تموت)، والفعل(يولد)، مستعملة العدول من الفعل (يحيا) الذي يقابل (يموت) إلى (يولد) ما أعطى ملمحًا أسلوبيًّا، لتصور بذلك وحدتها وما خلفه الحزن، متذبذبة بين الموت والحياة، فالوحدة تأتيها مباغتة، تفاجئها وكأنَّها زائرٌ غير مرغوب به، فهي وحدة منخولة صافية من كل الشوائب التي قد تشوبها، فإذا ما خيمَ عليها حزن أشبه بامرأة جميلة، وليس أي امرأة بل امرأة باريسية تتميز بأناقتها، ومفاتنها، وجمالها، وأنوثتها، فهو حزنٌ من نوعٍ خاص، كأنه حزن مغلف بمباهج الحياة وجمالها، فضلًا عن ذلكَ هو حزن متعدد وطويل، فيأتي بهيئة جميلة ليغري من حوله، فيفاجئه بما يعطيه من ألم غير متوقع، ثم تنتقل لتصف البحر بما ليس فيه فتجعله غابة، وتجعل من الخريف آلة قتل، إذ إنه مقصلة تقتلُ، وتتلفُ ما تم ادخاره من طعام، وعدة، إذ إنّ بعضَ الكائنات تعمل على جمعِ الطعام، وما تحتاجه في فصلي الصيف والخريف وتدخره لفصل الشتاء، كالنمل، وغيرها، فترسم الشاعرة صورة الموت والحياة بأسلوبِها الخاص فقتل وسائل العيش هو موت، والموت يكون ماديًّا، أو معنويًّا، أما الحياة فتكونُ بولادةِ الحلم من أفكارِنا، وجهدِنا، وطاقتِنا، فقابلت بينَ الموتِ الماديّ للحصونِ، والحياة والولادة المعنويّة للحلمِ، فعملت على طرحِ مفارقة أعطت ملمحًا أسلوبيًّا، بينَ الموتِ والولادةِ أو الحياة.

وفي مقطع شعريّ آخر جاءَ التقابل بينَ الاسم المعرف بـ(أل) (الحياة)، والاسم المقترن بياءِ المتكلم (موتي)[٣٤]:

...
هلا ارتشفتَ شفاهًا
قادرةً على إيوائك؟
تندبني!
حين التهافت عليّ
أسمعُ عويلك
أعمدتي سمرٌ وأقرب إلى الحياة
لا تعذل موتي
فالعذاب أن أولدَ وأسمع عويلكَ ...
تتطاحن حفناتي

موقنةً تستقيني اليقظة
أسمعُ عويلكَ

إذ تجسد أسلوب التقابل بينَ(الحياة/ الموت)، وهي ثنائية تعبر عن رؤية الشاعرة، وقدرتها على تشكيلِ نسيجٍ شعريٍّ يبينُ ويعكس شعرية اللغة وقدرتها التعبيرية عن المشاعر والأحاسيس الكامنة في الوجدان، كما أنها تهيأ لها تشكيل خيوط النص بوجود الأدوات اللغويّة والإجراءات الأسلوبيّة التي تعملُ على خلقِ ثنائيات تقابلية قائمة على الانحرافِ، والانزياحِ[٣٥]، ففي المقطع الشعريّ عبرت الشاعرة عن مشاعرِها، مقدمةً استفهامًا عن قدرةِ الشفاه على إيواءِ المحبوب الذي كثر ندبه، وعويله، وبكاؤه، و"العويل" هو رفع الصوت بالبكاء[٣٦]، وتنتقل إلى صورة أخربتوضح مدى ألمها وحزنها على المحبوب الذي كثر عويله، وبكاؤه "أعمدتي سمرٌ وأقرب إلى الحياة، لا تعذل موتي" فالعذاب هو سماعها عويل المحبوب.

وفي نص شعري آخر للشاعرة سهام جبار نجد أسلوب التقابل بين(الموت والحياة) متمثلا بـ(موتي/حياتي) المقترن بياء المتكلم[٣٧]:

نسيتُ الأبديةَ وعدتُ بالحرب
حتى نفذَ النسيان
وتعطّل موتي
.٤٢
مرّتْ حياتي وامّحتْ
ومازلتُ أتْرى !
...

ففي النص الشعري نجد الشاعرة عبرت عن ألم عانته ولّد لديها شعور الحزن، وهو شعور قريب من الموت، فنست الأبدية وعادت بذاكرتها إلى أيام الحرب إلى أن نفد النسيان وتأتي بـ(تعطل موتي) لتقابله بـ(مرت حياتي)، فثنائية (الحياة والموت)التقابلية شكّلت طابعًا مختلفًا عن الموضوعات الأخرى، وارتبطت بمفهوم الزمن والعالم المتغير، فمحيط الإنسان في حالة تغير مستمر[٣٨]، فجاءتْ مقترنة بياء المتكلم، كما جاء الفعل(تعطل) مع (موتي) مبينًا تأخر الموت بالرغم من الألم والحزن الذي عانته الشاعرة فكأنها أرادت أن يدنو الموت منها، إلا أنه لم يأتِ، فمرّتْ أيامُ حياتها ومازالت ترى تلكَ الأحداث، والآلام مستمرة، ولا تزول، فالشاعرة تعاملت مع اللغة بفطريتها، فعملت على استغلال طاقتها الإيحائية في التقابل[٣٩]، وأضافت الأفعال التي سبقت الثنائية الاستمرار في الفعل المضارع (تعطل) مع (موتي)، والمضي في الفعل الماضي(مرت) مع (حياتي) .

وجسدت الشاعرة لميعة عباس عمارة الثنائية التقابلية في قولها[٤٠]:

أيًّا كُنتَ فقد أحببناكَ وناجيناكَ
وطلبنا منكَ وأعطيناك
أو قلنا إنا أعطيناكَ
...
كُنتَ على سيفِ القاتل
وبآخر تمتمةِ المقتول
كنتَ الشاهد في العرسِ وفي
الدَّفن وقبلَ اللقمةْ
...

ففي النص الشعريّ استعملت الشاعرة أكثر من ثنائية تقابلية تمثلت بـ(طلبنا منك/ أعطيناك)، (القاتل/المقتول)، (العرس/الدفن)، إذ رسمت لوحة شعريّة لها أبعادها الجماليّة، وسماتها الأسلوبيّة، فقابلتْ الطلب والعطاء باستعمال الأفعال الماضية المقترنة بضمير المتكلمين (نا)، ففي بعدها الأخير تبينُ الشاعرة مشاعرها للمحبوبِ الوطن الذي أحبته، وناجته في كلِّ الظروف سعيدة كانت، أو حزينة، فالبعد والفراق كان بينَ السيفِ ويدِّ القاتل، وبينَ تمتمةِ المقتولِ قبلَ موته، فالفراق حاصل بعدَ انتهاءِ القتلِ والموتِ، كما أنّ البعدَ يكونُ بعدَ انتهاءِ مراسيم العرس، أو الزفاف والبدء بحياةٍ جديدةٍ، وترك الحياة القديمة، وبينَ دفنِ الموتى وما يبعثه الفراق من ألم لنهاية حياة، فالثنائيات التقابلية خلقَتْ صورًا متناغمةً متجانسةً، فصبت الشاعرة تركيزها على التقابل الدلالي للوصول إلى هدفِها الذي تريد إيصاله، وبيان أثره عبر السياق الذي طرحته(٤١).

٢- ثنائية (البوح/ الصمت):

تعدُّ ثنائية (البوح/الصمت) من الثنائيات التقابلية ذات الحضور المميز والواسع في شعر المرأة العراقية "فإذا كانَ للكلماتِ كيمياء خاصة بها توحي وتحلقُ في الخيالِ، فإنّ للصمتِ كيمياء أقوى تأثيرًا"(٤٢)، فالثنائية التقابلية (البوح/الصمت)أعطت بناءً أسلوبيًا مميزًا، فجاءت في طيات قصيدتها، بل إن هناك شاعرات جعلنَها عنوانًا لبعض قصائدهن، فما بين الخطاب، والبوح، والصمت، والصوت، والقول، نجدها محلقة ناطقة تارة، صامتة تارة أخرى، وما بينَ صمتها، وضجيجها متنقلة من حال لأخرى، معبرة عن ذاتها، وأفكارها، ورؤاها، فـ"الصمت جزء من الكلام؛ لأنه مندرج في حركة القصيدة"(٤٣)، بإيقاعها وانسجامها، فتبوح الشاعرة، وتفكر وتسأل، وتتأمل، إلا أن الكلام في ذهنها أكثر مما باحت به، فلا تسعفها اللغة في إيصال كلّ ما يدور في نفسها، فيكون الصمت هو سيد الموقف، له أبعاده، وأثره، وهذا مانجده عند الشاعرة(ريم قيس كبة) في قصيدتها "تباريح الصمت"، قائلة(٤٤):

أسفي عليكْ
فالبابُ ليس مواربًا
قد أحكموا فيه الرتاجْ
وتقاسموا المزلاجَ
كلٌّ صَوْبَ ناحيةٍ يصولْ
.. الصمتُ من ذهبٍ
فمن منَّا
تورَّط ذاتَ يومٍ أن يقولْ؟
قلْ ما تشاءْ
كن حاذقًا لتحرّفَ الأسماءَ
تحريفًا بسيطًا
لا يهدّدُ بالفناءْ
يتساءلونَ ومن نوى منَّا السكوتَ
فحلّ ضيفًا – دون أن يدري لماذا –
في مضيفٍ داكنٍ يكتظ بالنفس البطيءِ
على شفاهِ القائلينْ ؟
...

استعملت الشاعرة ثنائية(الصمت، السكوت/ يقول،قل)فقابلت بينَ الأسماء والأفعال(الصمت/ يقول)، (السكون/ قل) فالصمت هو سكون وثبات واستقرار مثلت له الشاعرة بالاسم الذي يأخذُ هذهِ الدلالة، أما الفعل يدلُّ على الحركةِ والتجددِ والحدوث في زمنِ وقوعِه[٤٥]، والبوح يحتاج هذه الدلالة، دلالة الاستمرار والتجدد، فشكلت صورة معبرة للصمت والبوح، وبدأت الشاعرة النص الشعري بالتأسف على المحبوب قائلة: "أسفي عليك... " وهنا أعطت دلالة البوح، ثم تعود لتظهر دلالة الصمت بفعل الإغلاق: "فأغلقوا الباب بإحكام، ولم يتركوه مواربًا ..." مبينة صيرورة الحياة التي باتت يحكمها القوي ببطشه وظلمه، أما الضعيف، أو من اكتفى بنفسه فلا ينطق بكلمة، بل صار الصمت أنيسه، إذ إنه من ذهب، فلا أحد يتكلم، ويتورط في كسر حاجز الصمت، وإن كانَ هناك من يجرؤ على البوح، ويقول ما يسر، فيجب أن يكون حاذقًا في تحريف الأسماء والتلاعب بالألفاظ ليتمكن من العيش، ويهرب من يدّ الموت، وإلا فإنّه "يهدد بالفناء"، وتكمل الشاعرة مؤكدة على الثنائية، قائلة: "يتساءلون من نوى منا السكوت، فحل ضيفًا –دون أن يدري لماذا– في مضيف داكن يكتظ بالنفس البطيء على شفاه القائلين؟" مبينة حال من كسر الصمت وتكلم،

متسائلا عمّن بقي صامتًا ساكتًا، فحلّ ضيفًا في مكان لا ينتمي له، مكان يفتقد للنور والخير، مكان تضيق فيه الأنفاس داكن يعبرُ عن سوادِ الظالمين.

ويأتي التقابل في نص شعري آخر للشاعرة ريم قيس كبة، قائلة(٤٦):

تنشلُّ الأقدامُ عن البوحِ
وذكرى تتربَّص بمسامات النسيانْ
ونوارسُ في القلبِ تراوغُ صدقَ المرآةِ
ومرآةُ التصديقِ تراوغُ صمتي
وأنا ..
أتوسَّلُ صمتي ألّا يرفعَ صوتَ الغربةِ
فالموتُ يعلّقُ أنفاسي بين الشدقينِ
إذ مسَّ فتيلَ النارِ
نسيمُ عذاباتٍ أخرى
...

معبرًا عن ثنائية(البوح/ الصمت)، فاستعملت الشاعرة التقابلبين(صمتي/صوت الغربة)؛ لتعطي صورة ذات بناء أسلوبي مميز، يتسم بدقة اختيارها، وقدرتها الإبداعيّة في خلقِ التأثير لدى المتلقي، إذ حملت في نصِها مفارقة خرقت فيها المألوف، فأعطت الأقدام ما ليسَ لها، جاعلة الأقدام مشلولة عن البوحِ لا السير، فأصبحت أداة للبوحِ، فارتأت الشاعرة أن تشلَّ تلكَ الأقدام لتكف عن البوحِ فليسَ النطقُ فقط بوح، فبعض الأحيان يكون السير بوح، والنظرة بوح، والإشارة بوح، وتنتقل لذاكرتها التي تراكمت فيها الذكريات وأصبحت منسية، لتجد ذكرى تتربص بمسامات النسيان، تودُّ العودة والعيش مجددًا، إلا أنها تتوسل صمتها ألا يرفع صوت الغربة فيزداد الحنين والشوق، فلا يمكن التغاضي عن الألم والصمت عن الظلم، وما بوحها إلاسكينًا يُغرس في قلبِها فتتوسل صمتها ألا يرفع صوت الغربة، إذ إن الموت يعلق أنفاسها، فلا تستطيع أن تتحمل آلامًا أخرى وتبقى صامتة .

إن البوح، والصمت من المفردات التي تحمل دلالات، ورموزًا كثيرة، كما في قول الشاعرة زهور دكسن(٤٧):

يا دارةَ الصبوات ..
ضجّ بي الصدى وأنا الصموتْ
آتٍ إليكِ يشدّني خيطٌ
كخيطِ العنكبوتْ

متجانسٌ، متذبذبٌ، واهٍ، متين كالبيوتْ
لكنني .. وأنا الطليقُ مُغَيَّبٌ في جوفِ حوتْ
لكنني وأنا المعافى دونما مرض أموتْ !

فجاء التقابل في قول الشاعرةبألفاظ "الصدى"، و"الصموت"، عائدة بذاكرتها لأيام الطفولة والصبا، إذ جعلت "الصدى" يمثل البوح، و"الصموت" يقابل "الصمت" فهي صامتة، كتوم، تحن إلى "مكانها الأم بخيط من القوة بمكان على الرغم مما يبدو عليه من ضعف"[٤٨]، فهو خيط دقيق يشدّها أشبه بخيط العنكبوت، يتسم بالتجانس والتذبذب والمتانة لا الرقة والضعف، رابطة الثنائية الأولى بأخرى (واه/ متين) لتعضدها فما بين الضعف، والقوة تتعالق الدلالة لتشكل نصًا مسبوكًا متناغمًا، تتكثف فيه الدلالات التي تقوي الثنائية التقابلية الأساس (البوح/ الصمت)، فتقابل نفسها أو روحها الطليقة المغيبة في جوف الحوت، فروحها طليقة حرة إلا أنها في الوقت نفسه حبيسة في جوف حوت، فهي السليمة التي لا تشكو من مرض، إلا أنها تعاني الألم الذي يصل بها إلى الموت، فليس الأمراض وحدها تُميت الإنسان، بل الحزن، والهموم لها ما لها في التأثير على حياة الإنسان، فتغير صفو حاله إلى كدر مؤلم.

ويأتي التقابل بين الفعل، والاسم، في قول الشاعرة فليحة حسن[٤٩]:

(صمتت الأرض وحملتنا على الصراخ)
قبل انتصاف الحلم في لون الشراع
خوف التصاق الدم بالحناجر
والظل بالحناجر
تأوي النساء إلى البيوت الكالحة
والذئب يخلع وجهه
فيكون سيدتي (المدينة)

فجاء التقابل بين "صمتت" الفعل الماضي الذي اقترنت به تاء التأنيث الساكنة، والاسم المعرف بـ(أل) "الصراخ" ليعبر عن ثنائية (البوح/الصمت)، فصمت الأرض يحملنا على الصراخ، فتتقابل دلالة المضي والثبوت، مع الصراخ وارتفاع الصوت الرافض، فالشاعرة اعتمدت الاقتباس الذي يعود إليها لتجعل ما بين القوسين أساسًا ومحورًا تدور حوله موضوعة القصيدة، فما بين الخضوع والتسيير، والرفض والصراخ،والحلم والخوف، والصدق والكذب والخديعة نجد الصورة الشعرية متماسكة منسجمة، فالخوف أصبح ملازمًا لها، والحزن طبع بصمته في خلايا النص الشعريّ، فقبل بلوغ الحلم في لونِ الشراع، يأتي الخوف من التصاقِ الدم بالحناجرِ، وليسَ الدم فقط بل الظل أيضًا، وهي صورة تجسدُ حالَ النساء اللواتي ملأ قلوبهن الخوف والحزن، إذ أصبحت بيوتهن كالحة كئيبة وعابسة من الحزن، فلا ترى سوى ذئب خلع وجهه ووضع قناعًا

مزيفًا ليظهر فيه عكس ما يبطن، فيخدعها بمكره ودهائه بأنه الملاذ، والسكينة، والمدينة التي تأوي إليها، وما هي إلا فخ يفترس من يقع فيه.

٣- ثنائية (الفرح / الحزن):

إن التقابل بين مفردتي (الفرح والحزن)من أهم التقابلات في شعر المرأة العراقية، إذ إنَّ الألفاظ تحملُ دلالات متعددة كل بحسبِ الخطاب الشعريّ الذي تردُ فيه، إذ إنّ الأنساق هي التي تخلقُ دلالاتها، وذلك عبر علاقاتها وصلتها بالواقع، فتلعب الإشارات اللغويّة دورًا بارزًا في خلق الدلالة، وإنتاجها، ما يظهر الخطاب الشعري في صورة قريبة الفهم، لها أبعادها الجمالية وتأثيرها في المتلقي(٥٠)، ويعمل التقابل الدلالي على تهيئة المفاجأة، أو خرق المعتاد، أو خلق غرابة بتصوير حركة الانتقال من نقطة إلى أخرى(٥١)، فطرحت الشاعرة تقابلاتها على وفق رؤية دقيقة تسعى فيها إلى بناء أسلوبي يتسم بالإبداع، والتميز عمن حوله، وهذا ما ارتأته الشاعرة العراقية في اختيار ألفاظها، وصياغتها لنصوصها الشعرية، ومنه ما نجد عند الشاعرة مي مظفر، إذ قابلت بين (الفرح/الحزن) في قصيدتها "نصيحة"، بأسلوب ينم عن وعي ناضج، قائلة(٥٢):

أطفئ أنوارك بالليل..
وأنأى عن نورِ الشمسِ ..
لعلَّ عظامك تستسقي
أغلقْ أبوابكَ واستشرف ..
من ثقبٍ أو من منظارْ
وتوسمْ بالأحزانِ فمأوى الأفراح النارُ الكبرى
بل قربانُ الأفراحِ فداءُ ابنيكَ
وذبحُ امرأتكْ ..

كثفت الشاعرة في استعمال التقابلات فجاءت بشكلٍ مميز مبتدئة بالتقابل بينَ(النور، والظلام) باعتماد "أنوارك/بالليل" فجاءت بفعل الأمر "أطفئ" بدلالة الطلب بإطفاء الأنوار في الليل، وليست أي أنوار بل هي أنوار المحبوب "أنوارك" فهذه الأنوار قد تكون الأنوار التي تتمثل بالمصابيح التي تُضيء عتمة المكان، أو الأفكار التي تجول في ذهنه، وتجن في الليل، فتجعله ساهرًا، ضائعًا في أفكاره الكثيرة، وجاءت بفعل أمر آخر "أنأى" طالبة ترك نور الشمس مع ربط الحدث بحقيقة علمية ألا وهي حاجة الجسم إلى ضوءِ الشمس الذي يُعطي فيتامين"D" للإنسان، فالشاعرة تجيء بعكس ذلك فالاستسقاء بـ"تستسقي" بالابتعاد عن نور الشمس، وبأفعال أمر أخرى "أغلق، استشرف" نجدها ترسم صورة الاكتفاء والابتعاد عما يدورُ في المحيط

فغلق الأبواب، والاكتفاء بالتفرج من بعيد "من ثقب، أو منظار" وكأنها تقول: اكتفِ بنفسك، واترك كل ما يؤذيك من أفكار وأحزان، ثم تأتي بتقابل آخر(الأحزان/الأفراح) مستعملة الأسماء مجموعة جمع تكسير (حزن/فرح)، فالأبواب المغلقة توسمت بالأحزان، وباتت الأفراح محترقة، بل صارت قربانًا قُدم فيه الابن والمرأة، فما مأوى الأفراح إلا تلك النار الكبرى، فجعلت من الأحزان علامات، وحدوث الفرح متوقف على تقديم القرابين والتضحية.

إن القيمة الإبداعيّة الجماليّة في النص الشعريّ تكمنُ فيما يدخله من علاقات تقابل، أو تغاير، أو تضاد، تمنح النص بعدًا جماليًّا، يعملُ على التأثير، وتحريك ذهن المتلقي، تبعًا لمقدرة الشاعرة، وموهبتها الإبداعيّة في بناء نصوصها الشعريّة، وتوظيف الألفاظ المتقابلة، فتخلق بذلك ملمحًا أسلوبيًا، تلجأ إليه لإيصال فكرتها[٥٣]، وهذا ما عملت عليه الشاعرات العراقيات، ومنه ما نجده في النص الشعري[٥٤]:

موقفٌ يمسحُ ذاكرتي
ويعيدُها الحاسوبُ زرًا زرًا
إلى حقلٍ يصدّق بالتذكّرِ
أتذكرُك ..
وأعوذُ بإخلاصي من شيطانِ الحنين
وأفتحُ أوراقي لأضحكَ من خَبَلي
وأبكي خيوطَ الشيب التي تناثَرتْ
حولَ بركانِ الأمسِ : روحي
التي تشرب النار والحليب بنزقٍ واحدٍ
وتستفيقُ على طعمِ شايٍ
...

إنّ وجود الثنائيات التقابلية في المقاطع الشعريّة يعدُّ من أهم العلاقات الدلالية ذات القيمة الأسلوبية، إذ تشكل بعنصريها بنية تؤدي دلالة، إذ جاء استعمال الثنائيات التقابلية في صياغة لغوية شعرية جميلة[٥٥]، فنرى أن الشاعرة عقدت تقابلًا في النص الشعري بين الفعلين المضارعين(أضحك)، و(أبكي)، مبينة حالة التجدد والحركة لفعلي الضحك، والبكاء، كما أن الفعل المضارع ساعد على تماسك النص فأعطت صورة جميلة تجسد فيها التقابل، فوظفت التقابل كوسيلة تعبيرية في إنتاج دلالة عميقة الأثر[٥٦]، ومبينة حالها وهي تحتفي باحتفاءاتها من احتفاءاتها بالوقت الضائع مع قريناتها أو صديقاتها اللاتي أهدت لهن القصيدة(منتهى، دنيا ميخائيل، وسهام جبار)[٥٧]، فـ(دنيا ميخائيل، وسهام جبار)من الشاعرات العراقيات المغتربات، وكأنّ الشاعرة(ريم قيس كبة) تشاركهن ألم الغربة والفراق عن الوطن، والأحباب،

والأصدقاء، فتبقى الذاكرة على تواصل مع تلك الأوقات، مخلصة لتلك الأيام والذكريات، فتعوذ بإخلاصها من الحنين لتلك الذكريات، فكأن ذلك الحنين وسواس أو شيطان كما تسميه يوسوس لها لتعود في حالة متقلبة بين الفرح والحزن، فإذا بها تقلب في أوراق ذاكرتها لتضحك على لحظات مرّت اختلطت بها المشاعر والأحاسيس، وتبكي على ما خلفته الذكريات، ناثرةً خيوط الشيب حول بركان الأمس، واستعملت "خيوط الشيب"، لتبين مدى عمق الحزن الذي بات متناثرًا في ذكريات الأمس التي صارت بركانًا، وتنتقل بعدَ ذلكَ لترسم صورة أخرى فيها الألم مستمر وباستعمال ثنائية تقابلية بين (النار/الحليب)، قابلت النار بالحليب، ولم تجعل الماء مقابلا للنار، فهما ضدان، فمجيء الحليب ملازمًا للنار يعطي دلالة الألم المستمر، فأصبحت روحها تشرب النار والحليب بنزق واحد، وتستفيق على طعم آخر للحياة تعيشه، أشبه بطعم الشاي الذي يختلف عن الاثنين "النار والحليب".

٤- ثنائية (الحبّ/ الكره)

يعدّ الحب عنصرا من العناصر الأساسية والمهمة في حياة الإنسان، والكره هو ما يقابل الحب، فهما في حالة تقابل وتضاد مستمر، فشكلت ثنائية تقابلية في شعر المرأة العراقية لها أثرها الجمالي والأسلوبي، فتجسدت في قول الشاعرة لميعة عباس عمارة[٥٨]:

...
خطأي
أني أحببتُ جميعَ الناسِ
ولم أحببْ أحدًا
وأنا الآن
أستدعي الوهم
وأستنجدُ بالأحلامِ
بالحبِّ المطلقِ لا شكل له لا رائحة
لا لون
لم يتجسدْ حتى الآن
...

فجاءَ التقابل في النص الشعريّ بينَ(أحببتُ جميع الناس/ لم أحبب أحد) مشكلًا ثنائية (الحب/الكره)، فنلحظُ أنّ الشاعرة وظفت التقابل ليأخذ بعدًا ذاتيًا معبرة فيه عن موقفِها الخاص، فصاغت الثنائية التقابلية بينَ الإيجاب والسلب (أحببتُ/ لم أحبب)، فخلقت بناءً أسلوبيًّا مترابطًا منسجمًا، فلو جاءتْ بـ(كرهت) بدلًا

عن (لم أحبب) لما أعطت الدلالة نفسها، ولاختل المعنى، فجاءتْ المفارقة بحبِّ جميع الناس، وعدم حبّ أي واحد منهم، فصورت حالها وخطأها في اختيار من تحبهم من الناس، فلو أنها اختارت بعضهم، لما وصلت إلى المرحلة الأخرى مرحلة عدم حب أحدهم، وهذا ما أدى إلى أن تكون مشتتة بين استدعائها، وطلبها للوهم، واستنجادها بالأحلام، والحب المطلق الذي لا يحده قيد، ولا يحكمه قانون، فهو مطلق لا شكل له، ولا رائحة، ولا لون، تقوده الأحاسيس والمشاعر، وينميه الصدق، والوفاء.

وجاء التقابل بين (الحب/الكره) بالأفعال المضارعةفي قو الشاعرة ريم قيس كبة[٥٩]:

أحمرْ .. أحمرْ
لكم أُحبكَ وهجًا
وأكرهُكَ إشارةَ انتهاءْ !
...

فالشاعرة وظفت التقابل بالأفعال المضارعة لتعطي دلالة الاستمرار والحركة، وبدأت النص الشعري بلفظة (أحمر) مكررة بدلالتها، فتارة تبين حالة الحب "أحبّك وهجًا" فاللون الأحمر رسمَ طاقةَ التوهج للحبِ، وأخرى تبينُ الكرهَ وكأنّه إشارةُ انتهاء، وتوقف عن كُلِّ شيء، فجمعَتْ الثنائية برابط مشترك هو اللون الأحمر بدلالتيه المتضادتين المتكونة جراء اقترانه بالأفعال (أحبك، وأكرهك)،المتقابلين المتضادين، وجاء استعمال الشاعرة لأسلوب التقابل لما له من أهمية ودور أساسي في تفريغ الانفعالات والأحاسيس نحو الموجودات المادية[٦٠].

٥- ثنائية (الذكر والأنثى):

من الثنائيات التقابلية التي لها أثرها في الكون ثنائية (الذكر/الأنثى)، إذ وظف الشعراء هذه الثنائية في أشعارهم، فجاءت بأشكالٍ متعددة ظاهرة، ومضمرة، معبرة عن الأنا والآخر تارة _المتكلم والآخر- أو الرجل والمرأة، وسارت الشاعرة العراقية على المنوال نفسه، فنجدها وظفت ثنائية الذكر والأنثى في شعرها بألفاظ مختلفة معبرة عن أفكارها، ورؤاها، بصورة جميلة، فنجدها قابلت بين (رجل، وامرأة)، وبين (طفل، وطفلة)، وبين (أنثى، وذكر)، (آدم، وحواء)، وغيرها من التقابلات، وارتأت بعض الشاعرات جعل ثنائية (الذكر/الأنثى) محورًا أساسيًا في قصيدتها، ومنهنجعلتها عنوانًا لبعض قصائدهن، كما عند الشاعرة مي مظفر في قصيدة "رجلٌ وامرأة"، إذ قالت[٦١]:

...
أنصتْ
لحوار يتبادله اثنانِ بعيدًا في الظلمات:

رجلٌ نبذَ العشقَ ..

امرأةٌ مست قدميها

نار الرمل ولم يدركْ .

عندَ التأمل في قول الشاعرة نجدها قد قابلت بين (رجل، وامرأة) الاسمين النكرتين- فهي لم تحددهما وإنما عنت أي رجل، وأي امرأة أي أعطتهما صفة العمومية-، معبرة عن رؤية العشق عند الرجل والمرأة والاختلاف في كيفية الحب بينهما، فكلّ شخص منهما له طريقته الخاصة، يختلف فيها عن الآخر من جوانب، ويتفق معه في أخرى، فمجيء الألفاظ نكرة أعطى دلالة الإبهام، والغموض والاختلاف في المشاعر بين الرجل والمرأة، فصورت الشاعرة الحوار المتبادل بين رجل نبذ العشق، وامرأة عاشقة، فما يوحي به النص أن هذا العشق لم يعرف النور فالحوار كان في مكان بعيد في الظلمات، بينَ رجل رافضٍ لذلك العشق، نابذ له، وامرأة متيمة احترقت بلهيبه، وكأنها احترقت بنار الرمل، فإذا بها احترقت بنار العشق شوقًا وألمًا، فلم تجد الحبّ المتبادل، إنما وجدت الجفاء من رجل لم يدرك ألمها، وحبها وقابله بالرفض، وهذا ما ولد ثنائية آخر ألا وهي ثنائية (القبول/ الرفض).

وتلجأ الشاعرة إلى الغموض في نصوصها الشعرية فتوظف التقابل بصورة مدهشة يكون المتلقي ماثلًا في ذهنها، قاصدة التأثير فيه، إذ إنّ لكلِّ كلام قصدًا ما، وهذا ما جاءت به الشاعرة نجاة عبدالله في نصها الشعري[٦٢]:

سأقودكَ إلى الجَحيم *

إن لم تُحسن ....

* لا يظنّ الليل هكذا

امرأة سمراء

رجلٌ بعيد

....

فينتشرُ الشارع بالذُباب

استحضرت الشاعرة تقابلًا بين اللفظتين النكرتين (امرأة/ رجل)، لتضيف سمة أسلوبيّة إلى النص الشعريّ، إذ"إن استحضار المسمى ومقابله من أهم الوسائل اللغوية الأسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلًا صادقًا. وتعدّ هذه القيمة أهم قيم التقابل اللفظي على المستوى الدلالي"[٦٣]، فاستعملت الشاعرة الألفاظ المتقابلة، مع اتصالها بصفة تلازمها جاءت مخالفة للمتوقع فجاءت بـ "سمراء" مع المرأة، و"بعيد" مع الرجل (امرأة سمراء/ رجل بعيد) فخالفت ما متوقع، فمجيء الوصف سمراء مع امرأة، يوحي بأن ما يجيء مع "رجل" مقابلًا لما جاء مع امرأة، كأن يكون "رجل أبيض"، أو أسود، أو غيره، لكن

الشاعرة ارتأت غير ذلك، فجاءت بلفظة "سمراء" مع "امرأة" لتبين سمة من سماتها الجسدية، وجاءت بلفظة بعيد مع "رجل" وهي سمة تدل على المكان لا سمة خاصة أو ملازمة لـ"رجل"، فضلًا عن اعتماد الشاعرة للحذف لتجعل المتلقي مشاركًا في إكمال النص الشعري، فخطاب الشاعرة موجه للآخر "سأقودك إلى الجحيم، إن لم تحسن...." فلم تكمل الشاعرة قولها وتركت تكملة الشرط محذوفة للمتلقي، فالنص مفتوح، يحتمل تأويل الإجابة "إن لم تحسن فعل كذا فينتشر الشارع بالذباب" فاستعملت الشاعرة لفظة الذباب لتدل على سوء الأفعال وقبحها، فالشارع بعد أن كان نظيفًا، سيصبح وسخًا يملأه الذباب الذي يدور حول تلك القمامة، إذ إن الرذائل تنتشر فتعم الشارع، وقدمت الشاعرة الشارع على الذباب "فينتشر الشارع بالذباب"، ولم تقل: "فينتشر الذباب في الشارع" مؤكدة على أن الذباب المقصود، هو ليس الحشرات، بل الإنسان الذي أصبحت أفعاله أشبه بالحشرات التي تدور حول النفايات أو القمامة.

وجاء أسلوب التقابل في قول الشاعرة ريم قيس كبة[٦٤]:

أُهدهدُ طفلًا
يعربدُ فوقَ حروفِ المجيءْ
..
ويمسخني الصوتُ:
.. أنثاكَ ترجو فتاها
أرى الماردَ ألسرمديَّ ينادي
أهيمُ وأفتحُ شعري مساءً من الإحتراقِ

في النص الشعري قابلت الشاعرة بين "أنثاك"، و"فتاها" مشكلة ثنائية (الذكر/الأنثى) التقابلية الضدية، إذ إنّ قيمة التضاد الأسلوبي بين المتقابلات تكمن في نظام العلاقات بين العناصر المتقابلة[٦٥]، فجاءَ النص معبرًا عن فكرة المارد السحري الذي يحقق الأحلام بمجرد مناداته، وتصور الشاعرة حالها وهي تهدهد طفلًا يعربد فوق حروف المجيء، فيتمتم بحروف متقطعة، وإذا بها تسمع صوتا يحولها ويمسخها قادمًا من بعيد، هو صوت ذلك المارد الذي ينادي " أنثاك ترجو فتاها"، فكأن أنثاها تأمل بقدوم فتاها، لتسعد برؤيته، إلا أنها ترى المارد ينادي معذبًا هائما، مناديًا " أهيمُ وأفتحُ شعري مساءً من الإحتراق"، فما بين الخروج وهائمًا في المساء يفتح شعره حزنًا من الاحتراق، وهنا الاحتراق هو معنوي لا مادي، فكأن قلبه احترق من الألم، أو الحزن، أو الشوق، فجميعها مؤدية إلى الاحتراق.

٦- ثنائية (الحضور/ الغياب)

تنوعت ثنائية الحضور والغياب بين المفرد المذكر حاضرا/ غائبا، والجمع المذكر حضور/ غياب، والمفرد المذكر والمؤنث حاضرا/ غائبة، وبين المعرفة، والنكرة، فاستعملت الشاعرة هذه الثنائية التقابلية في شعرها، لتخلق بناء أسلوبيًا جميلًا، معبرًا، إذ إن لكل تقابل غاية، ويعبر عن فكرة، ويرسم صورة، فهو متولدٌ نتيجة ما يراه الخطاب مناسبًا، وما يحتويه من ثنائيات تقابلية متضادة تتحدد في السياق، لتجعله متماسكًا منسجمًا متعالقًا في النص مشكلًا سمة أسلوبية في بناء القصيدة أو النص الشعري، ومنه ما جاء في قول الشاعرة ساجدة الموسويّ[٦٦]:

وإن سألوك ...
متى سيجيء؟
لا تقولي لهم موعدٌ ...
إنّ موعده كل يوم ...
كلّ ساعة ...
وكل الدقائق واللحظات
هو الحاضر الغائب ...
هو المفرد ... الجمعُ
القريبُ ... البعيدُ
الذي لبس اليوم أرواحنا
ومضى يتحدّى القدر ...
...

إذ قابلت الشاعرة بين لفظتين مفردتين معرفتين بـ(أل) هما:(الحاضر/ الغائب)، إذ تولد التقابل "نتيجة ما يريده الخطاب؛ نظرا لما يحتويه من تضاد يتجه نحو جدلهما في السياق، ولعل الأمر لا ينتهي بالكشف عنه فحسب، وإنما التحرك داخل بينهما ومحاولة المسك على تأثيرهما في الخطاب"[٦٧]، فرسمت الشاعرة في النص الشعري صورة البطل المجاهد الذي غادر دفاعًا عن وطنه، فإن زمان عودته ومجيئه غير معلوم، ففي أي يوم، أو وقت أو لحظة يعود بها، فهو الحاضر الغائب، كما أنه المفرد و الجمع فوجوده يغني عن الجميع، كما أنه قريب من القلب والروح، وإن كان بعيدًا بجسده عن أهله ومحبيه، فهو لم يذهب بطرًا، بل ذهب يتحدى القدر، فإما أن يعود سالمًا منتصرًا مسرورًا، أو يعود شهيدًا بين غصة الأهل والحبيبة، وفرحة الشهادة .

وتحضر ثنائية (الحضور/ الغياب) في قول الشاعرة بشرى البستاني[٦٨]:

إن ليلَ العذابِ طويلٌ،
وكفُّك فوقَ جبينيَ تندى
وقلبيَ يزرعُهُ الحلمُ
يا وطنًا حاضرًا غائبًا
إن كلَّ العصافيرِ تنسابُ مُترعةً بالغناءِ
...

إذ جعلت من الوطن حاضرًا غائبًا في الوقت نفسه، فصورت معاناتها بذكر ليل العذاب طويل وجاءت بـ(طويل) نكرة لتجعله ممتدا، ثابت الوصف، لا حد له ولا نهاية، فقابلت بين (حاضرً/ غائبًا) اللفظتين النكرتين، فصورت الشاعرة الألم والحزن تصويرًا جميلًا، فجاءت بـ"ليل" مع "العذاب" لتبين الحزن الذي يهجم عليها ليلًا، فيجعل من وقت السكينة والهدوء، عذاب وألم طويل، إذا ما أصابه ألم، أو حزن، وتبين درجة قربها من المحبوب بـ"كفّك فوق جبيني تندى"، إذ كفّه تندى وتبلل جبينها، وكأنه أشبه بقطرات الندى المتساقطة على أوراق الشجر، فتعطيها الراحة، والسعادة، فضلًا عن شعور السعادة جعل الأحلام تنبض به وتزرع مجددًا بعد أن أوشكت على الموت، فإذا بها ولادة جديدة، يكون فيها المحبوب حاضرًا غائبًا، وهذا الحضور الذي يحمل في طياته الفرح والأمل، والغياب جعلا من كل العصافير تنساب مترعة يملأها الغناء، فتغرد تعزف أجمل الألحان في كنف وطنها الحبيب.

وفي نص شعري آخر من قصيدة للشاعرة ريم قيس كبة بعنوان "حضور" جاء أسلوب التقابل بين الحضور بلفظة للمفرد المذكر، والغياب بلفظة للمفرد المؤنث، وكلاهما نكرة "حاضرًا/ غائبة"، إذ قالت[٦٩]:

حينما تكونُ حاضرًا
أكونُ أنا
غائبةً
عن وعيي

فجاء التقابل بـ(حاضرًا/ غائبة)، نوعًا من تقابل التضاد اللفظي إذ إن حاضرًا المذكر، يقابله غائبة المؤنث، فالحضور هنا ماديٌّ، فوجود المحبوب له قيمة كبيرة عند المحب –الشاعرة–، والغياب هناك غياب معنوي "أكون أنا غائبة عن وعيي" فالشاعرة حاضرة بجسدها ومشاعرها مع المحبوب، وغائبة عن التفكير في شيء آخر يشغلها عنه، وكأنها غابت وابتعدت عن الوجود الذي يعكر صفوة حبها، وسعادتها مع المحبوب، فحضور المحبوب يلغي كل ألم، أو حزن، فكأنهما شخص واحد، وبذلك يكون التقابل عاملًا مهمًا من عوامل بناء القصيدة أسلوبيًا فالتقابلات إنما هي مكونات نصية ترتبط مع بعضها لتشكل بناءً

متماسكًا، فالتوافق والاختلاف يدخلان في بناء القصائد، ولا ميزة لأحدهما على الآخر إلا بما يقدمه أحدهما للنص.

٧- التقابل الزماني :

تعدّ التقابلات الزمانية من التقابلات التي لها أثر كبير وفي شعر المرأة العراقية بشكل خاص،إذ كان حضورها واضحًا، ما أعطى ملامحًا أسلوبيّة، فضلًا عن البناءِ الأسلوبيّ المعبر، فسعت الشاعرة العراقية باختلاف رؤاها، وأفكارها، وتأملاتها، وفلسفتها إلى صياغة وإنتاج نصوص شعرية لها قدرة على الوصول إلى المتلقي أو القارئ، ومفردات الزمان بألفاظها المختلفة تعطي لوحات شعرية في فترات زمنية متقابلة، منها:"الليل،والنهار"، و"الليل، والفجر"،و" الصيف، والشتاء"، وغيرها، فقابلت الشاعرة بين ألفاظ الزمان بأسلوب جميل كما في قول الشاعرة البستاني في نصها الشعريّ(٧٠):

في الفجرِ أشعلتُ البيارقَ وأختبأتُ بفيئها،
يا منعمَ الفرحِ الطليقِ لمهجةٍ أودى بها
فكَّ الإسارَ، إسارَ روحي واختبئ بقرارِها
في الليلِ أشرعْتَ النوافذ واعتصمْتَ بسحرِها
فنهجتُ نهجَ سجينة هربَتْ بثوبِ حبيبِها
وأتيتُ تملؤني الأهلَّةُ والجداولُ،
...

يبدو أن القصيدةَ قائمةٌ على السرية التامة، وهذه السرية والابتعاد عن الأنظار لا يناسبها إلا استعمال الليل، فقابلت الشاعرة بين لفظتي(الفجر/ الليل) وكما هو معلوم أن الليل يقابله النهار لفظيًا، لا الفجر، إلا أنها استعملت لفظة الفجر وهو بداية النهار لتعطي سمة جمالية، وإبداع أسلوبي، فعند إمعان النظر في النص الشعري نجد أن الشاعرة رسمت لوحة شعرية معبرة، فبدأت بـ(في الفجر) مبينة ما يحدث في ذلك الوقت، إذ إنها تشعل البيارق – الرايات أو الأعلام الكبيرة– وتختبئ بفيئها، فهي قابلت أيضًا بين الاشتعال في الفجر، والاختباء وبها تكون أعطت ثنائية (الفجر/ الليل) الفرادة والدقة، فالإشعال هنا ليس بمعنى أن توقد نار في الأعلام، بل إنها علقت البيارق لترفرف عاليًا في الفضاء وكأنها مشتعلة ملتهبة، فالشاعرة علقت البيارق، واختبأت بفيئها.

وتنتقل الشاعرة بأسلوب النداء بـ" يا منعم الفرح الطليق..." منادية المحبوب بأن يفك القيد الذي قيد روحها وجعلها أسيرة، ففي الليل أشرعت وفتحت النوافذ واعتصمت بجمالها والتجأت إلى سحرها الذي أخذ منها مأخذًا، وبهذا تكون قد انتهجت نهج سجينة هاربة بثوب حبيبها، والثوب جاء بمعنى الستر، كما أنه

تعبيرٌ عن مدى حبها للمحبوب الذي صار ثوبه غطاء، وسترًا لها، فنلحظ أن الصورة قد اكتملت في الفترة الزمنية الممتدة بين "الفجر" والليل"، أي انحصرت فيها، فأعطت دلالة جميلة في النص الشعري.

وفي نص شعريّ آخر نجد الشاعرة الموسويّ تقابل بين (ليلة/ نهار)، بألفاظها النكرة، و(الليل/ السحر) المعرفة قائلة(٧١):

لو أني ملكتُ البحار ....
وكلَّ المحيطاتِ
في ليلةٍ
أو نهار ...
...
لو أني ملكتُ القمر
وسلّمني الليلُ مفتاحهُ
عند بدء السحرْ
...

استعملت الشاعرة أسلوب الشرط في عموم القصيدة، إذ جاء الشرط بالأداة "لو" المكررة لتعبر عن أمنيات مستحيلة التحقق، فجاءت بفعل الشرط، وتركت جواب الشرط في جميع الجمل محذوفًا، قابل للتأويل من قبل المتلقي، فالمتلقي يشارك في إنتاج النص الشعري بطريقة ما، وقابلت الشاعرة بألفاظ الزمان بين (ليلة/نهار)، و(الليل/السحر)، راسمةً أمنياتها في النصوص الشعرية، وجاءت الأولى بـ"لو أني ملكت البحار....وكل المحيطات في ليلة أو نهار...." فهذا فعل الشرط حذف جوابه، فالفعل ينتظر الإجابة ماذا ستفعل الشاعرة لو أنها ملكت البحار وكل المحيطات؟ وهنا تبقى بالإجابة عائمة في محيط المتلقي ليؤول المناسب لها، وقابلت بين "ليلة، ونهار" النكرتين لتبين أن لو كان هناك قدرة على امتلاكها تلك البحار والمحيطات في ليلة ما غير محددة، أو نهار ما، فربما تتغير بعض الأشياء، والبحار والمحيطات هي الماء الذي يعبر عن الحياة، فلا حياة بلا ماء، فهو عنصر أساسي من عناصر الطبيعة، فأمنيتها تبقى مفتوحة وتحتمل التأويلات، وفي أمنية أخرى جاءت ثنائية التقابل الزماني بين "الليل/السحر"، في: "لو أني ملكت القمر، وسلمني الليل مفتاحه، عند السحر"، فلو أن الشاعرة ملكت القمر، وسلمها الليل مفتاحه عند السحر لَماذا حدث؟ يبقى الجواب مبهمًا، ماذا سيحدث؟ وهل قصدت القمر نفسه، والليل نفسه، أو أن هناك دلالة أخرى خلفه؟

وسعت الشاعرة أفق التأويل في النص الشعري لتبدع فيما أنتجته، فالشرط بـ"لو" مع الفعل الماضي "ملكت" طرح أمنيتها إلى المتلقي، فالمتلقي له حرية التأويل، بل إنها تقصدت أن تجعل المتلقي في استفهام

متكرر، ماذا سيحدث؟ لو تمت المستحيلات ما الذي دار في ذهن الشاعرة آنذاك، وهل أرادت تملك تلك الأشياء حقيقة، أو مجازًا؟ فلو ملكت القمر؟ يحمل أكثر من معنى القمر المادي الموجود في السماء، ومعنى المحبوب، فرسمت صورة شعرية حملت التقابل بين "الليل/ الفجر" وهذا التقابل يمكن أن يعدّ نوعًا من التضاد المعنوي، إذ قابلت بين الليل، والسحر، ولم تأتِ بلفظة النهار التي تقابل الليل، والسحر الساعات الأولى من النهار، فلو ملكت القمر لجعلت نوره يشع في أرجاء الكون، ولأنارت الوطن حبًّا، وأملًا، ولو سلمها الليل مفتاحه عند بدء السحر، لكان بمقدورها أن تُطيل مكوث الليل إنْ شاءت، أو تودعه باكرًا، أو أن يكون القمر هو المحبوب البعيد الذي تراه ينير الكون لكن لا يمكنها أن تمسكه أو تقترب منه، أو يقترب منها، فبقيت مسافة بينهما تمنعهما من اللقاء، وأصبح العد الأبدي قائمًا، أما الليل فأرادت التحكم في مفتاحه لتجعله يطول تارة، ويقصر أخرى، فما بين التفكير بالمحبوب والشوق للحظات الجميلة التي جمعتها به تود أن يطول الليل لتعود بذاكرتها إلى ما جعلها سعيدة، فلا تود أن ينتهي ذلك الليل، وتارة تثور الأفكار، والهموم، والأحزان فتتمنى أن يذهب الليل وينتهي بسرعة، لتبدأ بيوم جديد تاركة أحزان الليل في زمانها.

وفي نص شعريّ للشاعرة البستانيّ تأتي ثنائية الزمان متمثلة بـ(الصيف/الشتاء)، و(الفجر/ الليل)[٧٢]:

وأبكي مثلَما تتجرّحُ الأشجارُ
أصرخُ يا غبارَ الصيفِ
يا وحلَ الشتاءِ
ويا عيونَ الفجرِ
لا أُعطي العراقَ بجنّةِ الخُلدِ ..
وحقِّ الليلِ ،
ليلِك شامخًا بعوابقِ المجدِ
...

تجسد التقابل الزماني بين(الصيف/الشتاء)، فالنص الشعري حمل في طياته الدفاع عن الوطن، والتألم إذا ما أصابه حزن، أو خطر، فالشاعرة تبكيه بصمت مثلما تتجرح الأشجار وتتألم ولا أحد يسمع أنينها وألمها، أو ينصت لشكواها، وما ذلك البكاء إلا بداية لثورة بدأت بطلب الصراخ من غبار الصيف، ومن وحل الشتاء، فالصراخ هو بداية للرفض، والثورة، وتأتي الشاعرة بنداء آخر مستعملة ثنائية (الفجر/الليل)، والملاحظ أنّ لغرض القصيدة أثرًا كبيرًا في توظيف هذه المفردات، فهناك في قصيدة(قصائد عن الحبِّ والحرب) للشاعرة بشرى البستاني السابقة الذكر[٧٣]، كان الغرض متعلقًا بالحبيب فناسبه استعمال مفردة الليل، وهنا جاء الغرض، أو الهدف مختلفًا في هذه القصيدة ولكن المفردة ذاتها حضرت لتدخل عنصرًا

أساسيًا في بناءِ النص، فأعطت للفجرِ لازمة من لوازمِ الكائن الحي(عيون الفجر) وأدخلت عليه أداة النداء؛ لتجعله شاهدًا على وفائِها، فلا تعطي الوطن بجنّةِ الخلد، ولن تتخلى عنه، أما مفردة الليل فسبقت بقسم مؤكدة على قولها "وحقّ الليل" أن العراق سيبقى شامخًا له مجده، وهيبته، وإن مرّ بأيام صِعَاب، أو عِجَاف، فلابدّ أن تمرّ تلكَ الأيام ليحلّ محلها الفرح والسرور والأمن والأمان جراء ثقة أهله، وحبهم، وتمسكهم به، فالتقابل الزماني عمل على إكمال الصورة الشعرية ونضجها.

وجاء التقابل الدال على الزمان في قول الشاعرة ريم قيس كبة[٧٤]:

ليتَ النهارَ بلا صخَبْ
فالأُمسياتُ بلا ركودْ
وأنا وأنتَ نقلّب الأصقاعَ
ننبُشُ في الرمالِ
نفتّتُ الحجرَ المشاكسَ
نُلبِسُ القيظَ الظهيريَّ انفعالًا باردًا
...

إذ استعملت الشاعرة التركيب (ليت النهار بلا صخب) وقابلته بـ(فالأمسيات بلا ركود) راسمة صورة تبين فيها بعض الـ(هذيان عند ضريح الذاكرة)[٧٥]، فيبدأ النصّ بالتمني بـ(ليت)، إذ تتمنى أن يكون النهار هادئًا، راكدًا يخلو من الصخب، والضوضاء التي تعكرُ الصفاء، فينبعث السكون والهدوء وهذا عكس ما هو متعارف عليه، إذ إنّ الله عزّ وجلّ خلقَ الليل والنهار متقابلان، فخلقَ النهار للعملِ فيه الصخب، والحركة، والضوضاء، وغيرها، وخلقَ الليل ليكون للراحةِ والهدوءِ والسكينةِ، فالشاعرة تمنت الهدوء والسكون في النهارِ ليصفو ذهنها، وتفعلُ ما تود فعله، والمساء أو الأمسيات تكون صاخبة لا راكدة، فيها الحركة، والضحكات، والأصوات الهازجة، والغناء، فيحلّ الصخب محلّ الركود، ولم تقابلْ بينَ النهارِ، والأمسياتِ فقط، بل قابلت بينَ "الصخب، والركود" بمعنى أنها قابلت بين ملازمات النهار والمساء أيضًا، ولذلك لم تقابل بين النهار والليل بل المساء؛ لأن الليل أعم من المساء؛ ولذلك حددت وقت الهدوء في نظرها بهذا الوقت معطية صورة متكاملة في النص الشعري.

ثم تنتقل لتبين حالها مع الآخر في حال كان النهار بلا صخب فهي مع المحبوب يقلبوا الأصقاع[٧٦]، وينبشوا الرمال في اللعب، ويفتتوا الحجر المشاكس المختلف الشمل عن أقرانه، ويلبسوا ويغيروا حال– القيظ–، ظهيرة الصيف الشديدة الحرارة إلى جو باردٍ، تتراقص فيه نسمات الهواء البارد، فـ(القيظ، وبارد)

لفظان متضادان، متقابلان، واستعانت بالتقابل لتنسج من المفردات "نسق خفي يقود الجمل إلى التحرك والكشف عن مكنونها الدلالي"[٧٧]، مع تشكيل قيمة جمالية في النص الإبداعي.

٨- التقابل المكاني:

استعملت الشاعرة العراقية الثنائية التقابلية المكانية في خلق سمات وملامح أسلوبيّة فضلًا عن الفرادة في نصوصِها الإبداعيّة، إذ للمكانِ موقع مهم في شعرِها؛ فـ" الأساس، وهو المنطلق للحركةِ فكُلِّ شيء يأتي بعده لأنه ليسَ مادةٌ جامدة بل هو مادةٌ خلاقة ينطلقُ الإبداع مباشرة منها"[٧٨]، كما يتجلى البعد المكاني كظاهرة بارزة تخلق تقابلًا دلاليًا في النص الشعريّ، إذ جاءتْ هذه الثنائية في قصيدةِ المرأةِ العراقيّةِ ولها أثرها الدلالي، وبناؤها الأسلوبيّ المميز، ومنها ما جاءَ في نصٍ شعريّ للشاعرة ريم قيس كبة[٧٩]:

...
وآثرَتِ الاعتزالْ ..
سماؤُكَ غرقى بأعماقكَ النازفَةْ
وهواؤُكَ ملتحفٌ بالدخانْ
وأرضُكَ بحرٌ من الأمنياتِ
التي تتصاعَدُ
أو تتباطأُ
تحملُ للريحِ قربانَها
سفنًا وموانئَ
...
وتخرجُ يا آدمُ الشاعريُّ
من الجنّة الوارفَةْ
غاضبًا من هوائكَ
ممّا يُسمّى "عبادُكَ"
تَرمي بِكلّ نفاياتِ غربتكَ الأزليّةِ
تنوي الرحيلَ
وترحلُ
للأرضِ أو للسماء

وتنذرُ جسمَكَ للدودِ

...

يُعدّ التقابلُ أحد الوسائل الأسلوبيّة التي استعانت بها الشاعرة في نصوصِها الشعريّة، إذ أفادت من إمكاناته في التعبيرِ عن تجربتِها، وطرح موضوعها(٨٠)، وتمثل أسلوب التقابل بـ(سماؤك/أرضك) الدالة على المكان فعمدت الشاعرة إلى توظيف ثنائية تقابلية، مقابلة بينَ السماءِ والأرض، لتعطي صورة متكاملة معبرة عن المكانِ وما يدورُ فيه، فجاءت بـ"سماؤك غرقى بأعماقك النازفة" لتناقض بين علو السماء وغرقها في أعماق المخاطب النازفة المتألمة، ثم تنتقل إلى الهواء فتجعله متلحفًا بالدخانِ، فلا صفو فيه ولا نقاء، وتأتي للأرض لتكمل حوارها مع المخاطَب بأنّ أرضه بحرٌ من الأمنياتِ التي تتصاعدُ وتتباطأ تحملُ للريحِ قربانَها سفنًا وموانئ، سفنًا تحملُ تلكَ الأمنيات في بحرِ التمني، وموانئ تستقبلُ تلكَ السفن المحملة بالأمنياتِ لترسو في مينائِها.

وتأتي الشاعرة بالتقابل بينَ "للأرض، وللسماء" لإضافةِ التماسك والانسجام في النصِ الشعريّ مبينة خروجَ النبي آدم عليه السلام من الجنّةِ الوارفة ونزوله إلى الأرضِ، وما بينَ غضبه لما أصابه من هوائِه، فالأرض لم تكنْ رغبته، وعلى الرغمِ من إيمانِه باللّهِ عزّ وجلّ، وحكمته، وعفوه، إلا أنّه بقيَ ندمانًا، فينوي الرحيل، راحلًا متوجهًا إلى الحقِّ تعالى متوسلًا عابدًا قانتًا ما بينَ الأرض والسماء، وناذرًا جسده للموت، والنهاية الحتمية التي يمرّ بها كُلّ إنسان، ونهايته للفناءِ، وجسده للدودِ.

وظفت الشاعرة الموسويّ أسلوب التقابل في قصيدةِ "غربة"، باستعمالِ مفردات المكان، قائلة(٨١):

عَبرَ الليلُ تلكَ السواقي
الحزينة،
هائمًا بجناحينِ من ظلمةٍ
يتوغلُ بينَ البراري، وبينَ الحقولِ،
يفتشُ بينَ العوالمِ
والمدن المستريحةِ
في البرِّ
والبحرِ
بين الموانىء
في القاطراتِ
في المطاراتِ
يتوغلُ في كلِّ عينٍ

بحزنٍ دفين

...

فقابلت الشاعرة بينَ(في البر/ في البحر)، و(بين الموانئ/ في القاطرات/ في المطارات)، فالتقابل الأول جاءَ بينَ لفظتينِ فقط (البر)، و(البحر)، أما التقابل الثاني فكانَ بينَ ثلاثةِ ألفاظٍ جاءَتْ جمعًا، هي: الموانئ– جمع ميناء، والقاطرات– جمع قاطرة، والمطارات– جمع مطار، فالتقابل الأول له ارتباط بالتقابل الآخر، إذ إنّ الشاعرة بينت ألم الغربة الممتد عبر الليل، وفي كُلِّ مكانٍ بحر وبر وجو، وربطت المتقابلات مع بعضها بعض لنسجِ نسيجٍ معنويٍّ متماسكٍ دلاليًا.

وجاء التقابل أيضًا في قولِ الشاعرةِ ساجدة الموسويّ(٨٢):

...

مَنْ أنبتَ بينَ ضلوعك

هذا القلبُ؟

يومًا أقوى مِن فولاذٍ

يومًا أرهفُ من جنحِ فراشة

مَنْ أنبتَ في قلبِكَ قلبًا

وسع بحار الأرض

ووسع سماء الكون؟

مَنْ خطّ حدوده

بينَ الفاو وزاخو ... مَنْ ؟

...

إذا نظرنا إلى طبيعةِ التقابل في النصِ الشعريّ نلحظُ أنّ الشاعرةَ عمدَتْ إلى استعمالِ الجزء مع الكُلّ "بحار الأرض" فالبحار هي جزءٌ من الأرضِ،و" سماء الكون"، والسماءُ أيضًا جزءٌ من الكونِ، فقابلَتْ بينَ "الأرض والسماء"، و"الفاو وزاخو" المدينتين اللتين تعبرانِ عن الجنوبِ والشمالِ، فتقدّم الشاعرة في بدايةِ النص الشعريّ استفهامًا مجازيًا، يضيفُ جانبًا جماليًا "من أنبت بين ضلوعك هذا القلب؟"، القلب الذي يشبه الموقف الذي يضع فيه فتارة أقوى من الفولاذ يتحملُ الصعاب إنْ توجب ذلكَ، وتارة أخرى رقيق أرهف من جنحِ فراشة، وهنا تشكّلت ثنائية تقابلية بين (أقوى/أرهف)، أي قابلت الموسويّ بينَ القوةِ والضعفِ، ثم تنتقلُ الشاعرة إلى طرحِ سؤالٍ آخر "مَنْ أنبت في قلبك قلبًا وسع بحار الأرض، ووسع سماء الكون" فقلب المحبوب –الوطن– واسع جدًا –وسع بحار الأرض، ووسع سماء الكون–، فيضمُّ في قلبِه كُلّ محبيه، فكُلّ شخص، وكُلّ شيء له محله في قلبِ المحبوبِ، إذ إنّه يتسع للجميعِ بلا استثناء.

وتقدّم الشاعرةُ استفهامًا آخر عن " مَنْ خط حدوده، بين الفاو ... وزاخو... مَنْ" فقلب المحبوب – الوطن– لا تحده حدود ولا تسوره أسوار، فهو مفتوحٌ لأبنائِه وللغرباء، مضياف لكُلِّ ضيفٍ، وملجأ لكُلِّ خائف، فكأنَّه أمٌ حنون لأبنائِها ومحبيهم، فلا الحدود التي تحده من الجنوب بالفاو، وبالشمال بزاخو تقصر محبته على من عاش فيه فقط، بل إنّه مشرعٌ يديه لكلِّ من يقبل عليه، فالحدود هي مكانية فقط، لكن لا حدود للعاطفةِ والحبِّ.

الهوامش:

١– إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، د.محمد العبد:٥١. وينظر: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم: ١٢٨.

٢– التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، د.حسين جمعة : ٨٧.

٣– ينظر: جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، د.يوسف عليمات : ٢٢٩.

٤– كتاب العين:٥/ ١٦٦. وينظر: الصحاح:٥/ ١٧٩٧، و ٦/ ٢٢٥٥.

٥– معجم مقاييس اللغة: ٥/ ٥١. وينظر: أساس البلاغة: ٢/ ٤٩.

٦٦– لسان العرب: ١١/ ٥٤٠.

٧– المحكم والمحيط الأعظم: ٦/ ٢٦٣. وينظر: لسان العرب: ١١/ ٥٤٠.

٨– الصحاح:٣/ ١٠٨٧.

٩– كتاب العين: ٥/ ١٦٦.

١٠– معجم مقاييس اللغة: ٥/ ٥١. وينظر: أساس البلاغة: ٢/ ٤٩.

١٢– الكتاب، سيبويه:١/٢٤.

١٣– الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: ٢٥٩.

١٤– ينظر: كتاب البديع: ٣٦.

١٥– نهاية الايجاز في دراية الإعجاز:١١٠.وينظر: مفتاح العلوم:٤٢٣.وينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:١٤٣/٣.وينظر: التلخيص في علوم البلاغة ٣٤٨–٣٤٩.وينظر:الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع:٢٥٥–٢٥٦.وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٤٨.

١٦– ينظر:نقد الشعر:١٤٧.

١٧– ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز:٣٧٧.

١٨– ينظر: التقابل والتماثل في القرآن الكريم دراسة أسلوبية، د.فايز عارف القرعان : ٩–٢٤.

١٩– المصدر نفسه : ٩٣.

٢٠- ظاهرة التقابل في علم الدلالة، د.أحمد نصيف الجنابي :١٥.

٢١- علم الدلالة إطار جديد، ف.ر.بالمر، ترجمة د.صبري إبراهيم السيد :١٢٢.

٢٢- علم الدلالة، ف.ر.بالمر، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة :١١٣.

٢٣- ينظر:المصدر نفسه:١١٣-١١٦.

٢٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ١٤٨.

٢٥- ينظر : المصدر نفسه :١٤٨.

٢٦- الأسلوبية وثلاثية الدوائر: ٥٢٧.

٢٧- ينظر: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، علي آيتأوشان : ١٣٣.

٢٨- ينظر: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري:١٣٦.

٢٩- ينظر: التغير الدلالي في شعر سميح القاسم، رقية زيدان : ٢٠٧.

٣٠- تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر ، د.عبد الناصر هلال : ١٣.

٣١- نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبة :٤١. وينظر:٢٢- ٢٣. وينظر: هوى النخل، ساجدة الموسوي: ٢٠. وينظر: البعد الأخير، لميعة عباس عمارة: ١٣٢. وينظر: الأعمال الشعرية لبشرى البستاني: ٣٩٣.

٣٢- المركزية الأنثوية في الشعر النسوي المعاصر مقاربة سوسيوثقافية، د. رائد فؤاد طالب –جامعة البصرة /كلية الآداب: ١٩٠.

٣٣- لحظة ينام الدولفين: ٥٣.

٣٤- مخاض مريم، بلقيس حميد: ٧٠. وينظر: الشاعرة، سهام جبار: ٩- ١٠.

٣٥- ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: ٩١-٩٢.

٣٦- ينظر: الصحاح: ١٧٧٦/٥.

٣٧- الشاعرة: ٤٦- ٤٧.

٣٨- ينظر: ثنائية الحياة والموت عند نازك الملائكة، سناء سليمان عبد الجبار : ١٧٣.

٣٩- ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي:١٦٧.

٤٠- البعد الأخير: ٢٠- ٢١.

٤١- ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ١٥٠.

٤٢- قصيدة الومضة والنوع المُفارق دراسة في البناء الضدّي، د.سمر الديوب : ٦٤.

٤٣- المصدر نفسه: ٧٢.

٤٤- نوارس تقترف التحليق: ١٣- ١٤.وينظر: زيارة لمتحف الظل باب ظل النار: ٧.

٤٥- ينظر: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية: ٩٥.

٤٦- نوارس تقترف التحليق: ٧٦.

٤٧- واحتي هالة القمر: ١٤٣. ليليات: ٧٠. وينظر:محنة الفيروز: ٣١، و ٦٧. وينظر: أغمض أجنحتي واسترق الكتابة: ٣٦- ٣٧ . وينظر:الطلقة أنثى: ٢٦.

٤٨- دلالات الصمت في شعر زهور دكسن، د.جبار عودة بدن، جامعة البصرة- كلية التربية للعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية' مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد ٣٨، العدد١، ٢٠١٣م: ٨.

٤٩- زيارة لمتحف الظل: ٩.

٥٠- ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ١٤٧.

٥١- خصائص الأسلوب في الشوقيات: ١٢١.

٥٢- غزالة في الريح: ٤٥. وينظر: البعد الأخير: ٣٧. وينظر: زهر الحدائق: ٤٧٤-٤٧٥.

٥٣- ينظر:الخصائص الأسلوبية في الشعر الرومنسي عن الأندلسيين عصر الطوائف نموذجا،بو علام رزيق:٩١.

٥٤- احتفاء بالوقت الضائع :٣٥.

٥٥- ينظر:بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبد الله البردوني:٩٠.

٥٦- ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ١٧٩.

٥٧- يُنظر: احتفاء بالوقت الضائع: ٣٤.،

٥٨- البعد الأخير:٧٥.

٥٩- احتفاء بالوقت الضائع، ريم قيس كبة :٥٨.

٦٠- ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: ٥٣.

٦١- ليليات، مي مظفر:٢٧.

٦٢- نعاس الليلك:٣١. وينظر: مخاض مريم: ٣٨-٣٩ .

٦٣- ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: ٥٣.

٦٤- احتفاء بالوقت الضائع:٢١. وينظر: زيارة لمتحف الظل: ٦.

٦٥- ينظر: علم الأسلوب مبادئُه وإجراءاته: ٢٢٥.

٦٦- هوى النخل، ساجدة الموسوي: ٥٧. وينظر: السرى لسهيل، ساجدة الموسوي : ٣٦-٣٧.

٦٧- أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكية، د.مثنى كاظم صادق: ١٩٥.

٦٨- الأعمال الشعرية لبشرى البستاني: ٥١٧.

٦٩- أغمض أجنحتي واسترق الكتابة: ٤٣.

٧٠- الأعمال الشعرية لبشرى البستاني: ٤٨٢.

٧١- عند نبع القمر: ٤٦ -٤٧.

٧٢- الأعمال الشعرية لبشرى البستاني: ٤٧١- ٤٧٢.

٧٣- ينظر: المصدر نفسه: ٤٨٢.

٧٤- نوارس تقترف التحليق: ٣٥. وينظر: نعاس الليلك: ٨٣ . وينظر: واحتي هالة القمر: ٩٧ .

٧٥- (هذيان عند ضريح الذاكرة) هو عنوان قصيدة الشاعرة ريم قيس كبة في ديوان: (نوارس تقترف التحليق): ٢٤-٣٧.

٧٦- الأصقاع جمع صقع، أي: ناحية. ينظر: الصحاح: ٣/ ١٢٤٣.

٧٧- التضاد والعلاقات الثنائية في شعر المعاقين، د.محمد شاكر الربيعي وصباح عصام عبد : ٧٥.

٧٨- الشعر المهجري المعاصر قصي عسكر نموذجا، د.هدى سلامة : ١١٧.

٧٩- نوارس تقترف التحليق: ٤٨_ ٤٩ و ٥١. وينظر: مخاض مريم : ٤٨.

٨٠- ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ١٧٥.

٨١- عند نبع القمر، ساجدة الموسوي: ٨٨-٨٩.

٨٢- المصدر نفسه:٧.

مصادر ومراجع البحث:

القرآن الكريم:

أولًا: المصادر والمراجع:

١- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، د.محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي- القاهرة/ مصر، د.ط،٢٠٠١م.

٢- احتفاء بالوقت الضائع، ريم قيس كبة ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٩١م.

٣- أساس البلاغة، أبو القاسم الزمخشري، تحقيق باسل عيون السود، د.ط، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ١٩٩٨م.

٤- أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكية، د.مثنى كاظم صادق، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف- لبنان، ط١، ٢٠١٥م.

٥- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،د.موسى سامح ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع-الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

٦- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د.عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ٢٠١٨م.

٧- الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت-لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع- الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

٨- أغمض أجنحتي واسترق الكتابة، ريم قيس كبة، أندية الفتيات في الشارقة والدار المصرية اللبنانية- بيروت، د.ط، ١٩٩٨م.

٩- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد(ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت/لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

١٠- البعد الأخير، لميعة عباس عمارة، بيت سين للكتب -بغداد، د.ط، ١٩٨٨م.
١١- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، د.محمد عبد المطلب، دار المعارف- مصر، ط٢، ١٩٩٥م.
١٢- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية،د.محمود عكاشة، ط١، دار النشر للجامعات-مصر، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥ م.
١٣- تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، د.عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٠٥م.
١٤- التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، د.حسين جمعة، منشورات دار المنير للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق/سوريا، ط١، ٢٠٠٥م.
١٥- التقابل والتماثل في القرآن الكريم دراسة أسلوبية، د.فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث - إربد/ الأردن، جدارا للكتاب العلمي للنشر والتوزيع - عمان/ الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
١٦- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، ضبطه وشرحه عبد الرحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٣٢م.
١٧- جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، د.يوسف عليمات، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.
١٨- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية- تونس، د.ط، ١٩٨١م.
١٩- زيارة لمتحف الظل، فليحة حسن، مطبعة الأدباء- النجف الأشرف/ العراق، المكتبة الوطنية- بغداد، د.ط، ١٩٩٨م.
٢٠- السرى لسهيل، ساجدة الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" للطباعة والنشر - بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
٢١- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، د.محمد بن يحي، عالم الكتب الحديث- الأردن، ط١، ٢٠١١م.
٢٢- السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، علي آيتأوشان ، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء/ المغرب، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٣- الشاعرة، سهام جبار، منشورات أسفار- مطابع الشؤون الثقافية العامة - بغداد، د.ط، ١٩٩٥م.
٢٤- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق احمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين بيروت - لبنان، ط٤، ١٩٩٠م.
٢٥- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني(ت٧٠٥هـ)، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتضب -مصر، د.ط، ١٩١٤م.
٢٦- الطلقة أنثى، رسمية محيبس، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر- بغداد، د.ط، ٢٠٠٠م.

٢٧- علم الأسلوب مبادئُه وإجراءاته، د.صلاح فضل، دار الشروق القاهرة –مصر، ط١، ١٩٩٨م.
٢٨- علم الدلالة إطار جديد، ف.ر.بالمر، ترجمة د.صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية- مصر، د.ط، ١٩٩٥م.
٢٩- علم الدلالة، ف.ر.بالمر، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-الجامعة المستنصرية، د.ط، ١٩٨٥م.
٣٠- عند نبع القمر، ساجدة الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" للطباعة والنشر – بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
٣١- غزالة في الريح، مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" للطباعة والنشر – بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
٣٢- قصيدة الومضة والنوع المُفارق دراسة في البناء الضدّي، د.سمر الديوب، دار الثقافة- الشارقة، ط١، ٢٠٢٢م.
٣٣- كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره وعلق عليه إغناطيوسكراتشفوفسكي، دار المسيرة بيروت- لبنان، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
٣٤- كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ)، تحقيق د.مهدي المخزومي و د.إبراهيم السامرائي، د.ط، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.
٣٥- الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه(ت١٨٠هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
٣٦- لحظة ينام الدولفين، كولالة نوري، دار ألواح- مدريد /أسبانيا، ط١، ١٩٩٩م.
٣٧- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، دار صادر بيروت- لبنان، ط٢، د.ت.
٣٨- ليليات، مي مظفر، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان/ الأردن، ط١، ١٩٩٤م.
٣٩- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(ت٦٣٧هـ)، قدمة وعلق عليه د.أحمد الموفي ود. بدويطبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة-القاهرة-مصر، دار الكتب، د.ط، ١٩٧٣م.
٤٠- المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي المعروف بابن سيده (ت٤٥٨هـ)، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط١، ١٤١٢هـ-٢٠٠٠م.
٤١- محنة الفيروز، مي مظفر، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، د.ط، ٢٠٠٠م.
٤٢- مخاض مريم، بلقيس حميد، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت /لبنان، ط٢، ٢٠١٥
٤٣- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩م.

٤٤- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبو بكر محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ) ،ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط٢ ،١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
٤٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٥هـ)، تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الإسلامي بيروت- لبنان، د.ط، ١٩٨٦م.
٤٦- نعاس الليلك، نجاة عبد الله، ، الحضارة للنشر- القاهرة، ط٢، ٢٠١٢م.
٤٧- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، ضبطه وشرحه محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، ط١، ١٩٣٤-١٩٣٥م.
٤٨- نهاية الايجاز في دراية الإعجاز، ، فخر الدين محمد بن عمر الرازي(ت٦٠٦هـ)، مطبعة الآداب والمؤيد- مصر القاهرة،١٣١٧هـ.
٤٩- نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبة، ريم قيس كبة، اتحاد الأدباء والكتاب العرب- بغداد، ط٢، ٢٠٠٣م.
٥٠- هوى النخل، ساجدة الموسوي، دار الرشيد للطباعة والنشر- بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، د.ط، ١٩٨٣م.
٥١- واحتي هالة القمر، زهور دكسن، دار الوثائق والكتب -بغداد، دار الحرية للطباعة- بغداد، د.ط، ١٩٨٩-١٩٩٠م.

ثانيًا: الرسائل الجامعية:

١- أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، شليمامحمد ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة ،٢٠١٤-٢٠١٥م.
٢- بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبد الله البردوني، نبيل بومصران، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة- كلية الآداب واللغات، ٢٠١٠-٢٠١١م.
٣- التغير الدلالي في شعر سميح القاسم، رقية زيدان، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية/ فلسطين، ٢٠٠١م.
٤- الخصائص الأسلوبية في الشعر الرومنسي عن الأندلسيين عصر الطوائف نموذجا، بو علام رزيق، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بو ضياف- المسيلة/ الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧م.

ثالثًا: البحوث:

١- التضاد والعلاقات الثنائية في شعر المعاقين، د.محمد شاكر الربيعي وصباح عصام عبد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، جامعة بابل، مجلد٦، ع١، **د.ت.**
٢- ثنائية الحياة والموت عند نازك الملائكة، سناء سليمان عبد الجبار، كلية الآداب-جامعة تكريت، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد١٤، ع٥، ٢٠٠٧م.

٣- دلالات الصمت في شعر زهور دكسن، د.جبار عودة بدن، جامعة البصرة- كلية التربية للعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد ٣٨، العدد١، ٢٠١٣م.
٤- الشعر المهجري المعاصر قصي عسكر نموذجا، د.هدى سلامة، مجلة دراسات البصرة، ع٢٠، ٢٠١٥م.
٥- ظاهرة التقابل في علم الدلالة، د.أحمد نصيف الجنابي، كلية الآداب-الجامعة المستنصرية، مركز تحقيقات كامتويرس علوم إسلامي، د.ت.
٦- المركزية الأنثوية في الشعر النسوي المعاصر مقاربة سوسيوثقافية، د. رائد فؤاد طالب -جامعة البصرة / كلية الآداب، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، مج ٤٦، ع٢، ٢٠٢١.