نظرات متأنية في قراءة النص الشعري قراءات أسلوبية نصيّة

أ. م. د. عاصم زاهي مفلح العطروز

الإمارات العربية المتحدة

dr.asem2912@gmail.com

تاريخ الاستلام : ٢٠١٩/٩/٤

تاريخ القبول : ٢٠١٩/١٠/١٣

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص :

موضوع هذه الدراسة هو (نظرات متأنية في قراءة النص الشعري، قراءات أسلوبية نصيّة). وقد جاءت في مبحثين، مع مقدمة وخاتمة. فأما المبحث الأول فقد خصصته لدراسة الرؤيا الشعرية في قصيدة السياب –أغنية في شهر آب–، وفيه بسطت القول في أسلوبها، وأنساقها ومضمونها الفكري، وذكرتُ فيه أن هذه القصيدة هي أولى قصائد السياب التموزية في مضمونها وشكلها ورموزها، وفي طريقة تضمينها الأسطوري. وأنها تتضمن مجموعة من الرموز المتداخلة المتفاعلة المتحركة، التي أراد الشاعر من خلالها تصوير تفاهة الحياة في بيوت البرجوازيين، في مقابل ما يعانيه خدم هذه البيوت من الإرهاق والحرمان والتعسف، وأراد أن يقدّم نقداً لخواء الحياة الاجتماعية الحديثة القائمة على القهر والكبت والاستغلال. وأما المبحث الثاني فإنني خصصته لدراسة الرؤيا الشعرية في قصيدة (أمتي) لـــ "عمر أبو ريشة"، فدرستها دراسة أسلوبية فنية؛ حيث وقفت على روائع لوحاتها وبدائع صورها، وما تضمنته من دلالات تعبيرية وجماليات فنية، وتجلى ذلك من خلال استعرض الشاعر لحال هذه الأمة، وما أقامه في القصيدة من مقارنات ومفارقات بين عز الأمس، وضعف اليوم، وبين علا أمجاد الماضي، وتدافع نكبات الحاضر.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية ، النص، النصية، الشعرية

Carefully Looking at reading poetic text Textual Stylistic Readings

Assistant Professor:Asem Zahi Mofleh Al – Atrouz (Ph.D.)

dr.asem2912@gmail.com

ABSTRACT:

The subject of this study is (carefully looking at reading poetic text: stylistic textual readings). It comes in two sections, with an introduction and a conclusion. The first section is devoted to the study of the poetic vision in Al-Sayab's poem titled "A Song in the Month of August" in which I simplify its style, formats and intellectual content, as I mentioned that this poem is the first Al- Siyab's July poems in its content, form and symbols, and in the way of legendary inclusion. It includes a set of interactive overlapping symbols, in which the poet wanted to depict the insignificance of life at the houses of the bourgeois, in comparison with the sufferings, exhaustion, deprivation and arbitrariness of the servants of these houses. As well as he intended to provide a critique of the void of modern social life that was based on oppression, repression and exploitation. The second section is devoted to the study of the poetic vision in the poem titled (my nation) of "Omar Abu Risha". I have studied it stylistically and artistically; where I have stood on the masterpieces of its marvelous visions and the implications of expressive and artistic aesthetics, and this is demonstrated by the poet reviewing the state of this nation, and what he set up in the poem of comparisons and paradoxes between the glory of the yesterday, and weakness the today, and between the glories of the past, and the stampede of the present calamities.

keywords: Stylistics, text, poetic.

المقدمة :

العمل الأدبي –شعراً كان أم نثراً– روضة غنّاء أو غادة حسناء، ومن يدرس القضايا البلاغية في النص الأدبي على غير هذا كمن يغمض عينيه عن كل مظاهر الروعة والبراعة والبهاء، فلا يهمه من الغانية أو الزهرة سوى معرفة اسم هذه أو نوع تلك ، فيأتي الهدف من دراسته قصراً على معرفة نوع البيان، أو لون البديع في هذا المثال أو ذاك، بلا إمعان النظر وتسريح الطرف في بديع ألوانها، وإعمال الفكر وإمتاع النفس في تناسق أجزائها، فاستجلاء هذا الرواء، وتنسم ذياك العبير.

والشعر جماع الفنون وسيّدها وأرقاها وأسماها بإجماع. فالشاعر رسام، والشاعر مصور، والشاعر نحات، والشاعر عازف، والشاعر صائغ، ومعادنه وكنوزه هي اللغة. ألفاظها مواد رسم لوحاته، وكنوز نظم عقوده. وهو بما أوتي من ملكة أو الهام، أو سمّه ما شئت، يختار منها ما شاء وينتقي منها ما أراد، ثم يضم هذا إلى ذاك أو إلى تلك، وينظم هذه بتلك أو بذلك؛ فيُنتج ويُخرج هذه التحف الفنية الرائعة بأشكال صوغها، وهذه اللوحات البديعة بألوان صورها، الحية بحركاتها وأصواتها، ويصدر هذه المعزوفات الناطقة، تصغى لها الأسماع، وتخفق لها الأفئدة، وتستجيب لها خطرات النفوس، وتلبيها خلجات المشاعر، وترجّعها أوتار القلوب. هذه التحف، وهذه اللوحات، وهذه المعزوفات التي طالما أطربت وأشجت، وأضحكت وأبكت، وأفرحت وأحزنت، ووصلت وقطعت، وأقامت وأظعنت، وأرضت وأسخطت، وأغنت وأفقرت، وأحيت وقتلت. (العطروز: ٢٠١٧، ص ٦٩٨) (Al-Atrouz: 2017, P. 698)

وإذا كانت القصيدةُ هي الشاعرَ في زمان ما، ومكان ما، وحال ما، فمشاعرَ وأحاسيس ما، تشحذ قريحَتَه، وتوقظ وحيه؛ فيستجيب لها وتستجيب له، فيشرع يصور ويرسُم، ويصوغ وينظِم. فإن مما ينبغي على الدارس قبل شروعه في دراسة قصيدة ما، أن يبدأ بدراسة قائلها، وأن يكون على معرفة تامة في كل مجريات حياته، وأن يتتبّع مسيرتَها، وأن يجهد في النفاذ إلى أعماق نفسه؛ فيعلم مكنوناتِها، ويكشف خفاياها، ويستخرج خباياها، وأن يطّلعَ ما أمكنه الاطلاعُ على سائر شعرِهِ؛ إذ هو التُرجُمان المفصح عنها. وعليه أن يراعيَ الجوَ العامَ الذي قيلت فيه القصيدة، وأن يستبين الحالة النفسية التي كان فيها الشاعرُ؛ إذ هذان هما ما أملى عليه قولَ ما قال أو سيقول؛ وهو يختار من الألفاظ وينتقي من المعاني ما يوافق حالتَه النفسيةَ وقت ذاك، ويفصح عنها.

(العطروز، ٢٠١٧، ص ٦٩٨) (Al-Attarous,2017,P. 698)

على هذا النهج سأدرس النص الشعري، وحرصاً على أن تكون الصورة أوضح جلاء، ويكون معها النهج أوفى بياناً، فإنني سأقف وقفات لغوية وبيانية وأسلوبية على نصين من الشعر الحديث، وعليه فقد جاءت الدراسة في مبحثين، على النحو الآتي:

المبحث الأول: وقفة لغوية أسلوبية مع قصيدة (أغنية في شهر آب) لبدر شاكر السياب

حين أرسل السيّاب قصيدته هذه للنشر في مجلة الآداب، كتب إلى رئيس تحريرها يقول: "إنها محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد. وحين أراد أن يوضح له وجه الجدّة في أسلوبها قال: "للقارئ أن يفهم ما وراء الرموز في القصيدة، وله ألا يرى رموزا بالمرّة". (إحسان عباس، ١٩٧٨ ، ص٢٧٨) (Ihsan Abbas, 1978, P. 278). وهو يريد بهذا أن للقصيدة بعدين: أحدهما ظاهر يدركه القارئ العاديّ، والآخر خفي يُتوصل إليه بالحدس والتأويل.

ولقد قرأت كل ما وقع لديّ من دواوين شعره، قراءات بعضها سريع مستعجل ، وأكثرها متمهل متـأنّ؛ فتبين لي بهذا أن هذه القصيدة تقع حقاً خارج المألوف من شعره، وأنها جديدة عليه وفريدة فيه.

إنها مجموعة من الرموز المتداخلة المتفاعلة المتحركة ، محورها ليلة فراغ، وضجر في حياة سيدة برجوازية من تلك القلّة البرجوازية الأرستقراطية التي تعيش على كدّ ومعاناة وعذابات الأكثرية المسحوقة، شغلها البذخ وألهاها الترف، لا عن الوطن وأهله وحسب، بل حتى عن أبنائها؛ فأوكلت تربيتهم إلى مربيات غريبات الوجه واللسان، وراحت ترفل في أثواب النعيم بين فراء النمور وموسيقى الجاز، متخذة من الأكثرية المسحوقة من أبناء الوطن مقاما للعبث وموضوعا للهو والتنذّر، هذه السيدة البرجوازية تركها زوجها في البيت مع خادمتها الزنجية، وراح يسمر أو يلهو في مكان ما، مع أحد ما؛ فهي لا تملك غير الثرثرة بما يعن لها من تداعيات، ويشبع غرورها من الأوامر تصدرها إلى خادمتها. ولكنها لا تجد في ذلك ، ولا في الضيفة التي وفدت لزيارتها وأكلت وثرثرت معها في تلك الليلة ما يسليها عن غياب زوجها؛ لأنها لا تشبع هوايتها في اغتياب الناس إلا أمامه، وبحضوره ومشاركته.

ولقد أراد السيّاب بهذا تصوير تفاهة الحياة في بيوت البرجوازيين، في مقابل ما يعانيه خدم هذه البيوت من الإرهاق والحرمان والكبت، ولعل هذا من أوجه الجدّة التي ميّزت هذه القصيدة. "فالقصيدة صورة لانبتار العلاقات أو رمز عن العنة التامة في عالم المظاهر الكاذبة والترف الزائف، وكل ما يتصل به، حتى المربية الزنجية (كالغابة) تربض بردانة".

(إحسان عباس، ١٩٧٨، ص ٢٨١)(Ihsan Abbas, 1978, P. 281)

وتقوم القصيدة على منظومة متكاملة من المفارقات والمطابقات بين الرموز والشخصيات –التي هي رموز كذلك– والصور والمفردات، ويؤدّي التداعي الحرّ المنظم بتداخلات الشاعر دوراً محورياً في بنائها، ويضفي عليها غلالة شفيفة.

وحملت قصيدة السياب هذه ملامح من تأملاته السياسية الاجتماعية. وهي الملامح التي عدّها الدارسون من المرحلة الواقعية في حياته الشعرية. وهي تؤكد توظيف السيّاب المرأة لكشف موقفه وإحساسه الطبقيّ.

ولا ريب في أن هذه القصيدة إنجاز متقدم للسيّاب، لا ينحصر في الشكل الشعري الجديد للقصيدة، بل يمتد إلى التشكيل المبدع المبتكر للصورة والأسلوب والمضمون معاً، مشفوعاً بشعرية طافحة، تضفي بلاغة خاصة على العناصر المكوّنة للصورة في مزجه بين طبيعة اللون ودلالة الإحساس المختلف بالأشياء، فالنهار يشبه الليل من خلال علاقة شعرية نوعية تستجيب للبناء المحكم للقصيدة: "الليل نهار مسدود".

واللغة من أهم عناصر العمل الأدبي، شعراً كان أم نثراً، بل هي أهمّ عنصر فيه ؛ وبها يُنظم، وفيها يكتب ويؤلّف ويدوّن، وما تجسده هذه اللغة من الأحاسيس والمشاعر وخفقات القلوب وخلجات النفوس ووجيب الأفئدة، وتبتدعه من الصور البلاغية البيانيّة الحيّة الناطقة الساحرة الآسرة، عنصري: المكان، والزمان، أو قل: فلسفة المكان، وفلسفة الزمان. (العطروز، ٢٠١٥، ص ١٢٠–١٢٦).(El-Attrouz, 2015, P. 120-126)

ولقد جرت عادة الشعراء –القدماء منهم على وجه الخصوص– في أن يكون عنصر المكان –أو فلسفة المكان– محطّ اهتمامهم وموضع عنايتهم، دون عنصر الزمان، أو فوق عنصر الزمان؛ فقدّموه وجعلوه مفتتح قصائدهم، بثنائياته ومقابلاته؛ فمكان إقامة الشاعر، ومكان إقامة فتاته، ومصطاف أهلها، ومتربّعهم، ومكان

التقائه بها، ومكان ظعنها عنه ومفارقتها له؛ فوقوفه عليه وبكاؤه لديه، ومناجاته له، وسؤاله عن أهله، والدعاء له بالسقيا.

غير أن الشعراء المبدعين من المحدثين أولوا عنصر الزمان –أو فلسفة الزمان– ما تستحق من الاهتمام، وتستأهل من العناية، وها هو السيّاب يفتتح قصيدته بهذه الفلسفة؛ بـ (تمّوز)، وما يمثله ويرمز إليه، و بـ (آب) وما يأتي معه أو به، بل إن الزمان هو محور عتبة النصّ وعنوانه في قصيدة السياب.

والقارئ المتمعن في هذه القصيدة يجده قد أقامها على الثنائيات والمقابلات والمناظرات؛ فالمقابلة بين (تمّوز) و(آب) من جهة، وبين شدّة حرّ (آب) وما كانت تحسّ به النسوة في القصيدة من البرد الذي كنّ يلذن منه لا بالنار، بل بأعراض البشر، والمقابلة بين هذه السيدة وخادمتها الزنجيّة، والمقابلة حتى بين هذه (النقّالة) السوداء، التي كانت نقالة إسعاف في أوّل القصيدة، وهي نقالة وإن كانت سوداء، غير أنها نقالة إسعاف؛ وفي أنها كذلك ما يوحي بالأمل في أن يبرأ المحمول عليها ممّا به، وأن يستعيد عافيته، وأن يكتب له عمر طويل. ثم إنها استحالت في آخر القصيدة نقّالة موتى سائقها أعمى فهي قد تكون مما يزيد الطين بلّة ، فتغدو أداة قتل تضاف إلى سائر أدوات القتل، بعد أن كانت أداة إسعاف.

وأوّل ما يلفت نظر القارئ من هذه الثنائيات، هذه المقابلة بين عنوان القصيدة ومضمونها، فالعنوان هو: (أغنية)، وبه فإنّ القارئ يستيقن الظنّ بأن ما تحته طرب وفرح، وغناء ومرح، معازف وقينة، وسمّار استخفّتهم أنغام المثاني، واستهواهم طيب المغاني. غير أنه ما إن يشرع في قراءة القصيدة حتى يتبين له بأن الأمر ليس كذلك، وأنه ليس إلا أنّات تردّد، وزفرات تُرجّع، وجهشات تحاول أن تدارى، فتأبى إلا أن تستبين؛ فتُسمع معها خفقات ذلك القلب، ووجيب ذلك الفؤاد، وخلجات تلك النفس، وأصداء ما يعتمل في ذلك الوجدان؛ فيتساءل: لِمَ جعل السياب (الأغنية) عنواناً لهذه الخفقات والخلجات والزفرات والنفثات؟. ويتبدى له الجواب واضحاً جليّاً مقنعاً؛ وهو أن (أنشودة المطر) التي جعلت عنوانا لتلك القصيدة الخالدة، فذلك الديوان الذي منه هذه القصيدة، وما يحمله المطر ويتضمّنه من دلالات؛ فبه تهتزّ الأرض وتربو وتنبت من كل زوج بهيج، إنه الخصب بعد الجدب، والنماء بعد القحل، والسعادة بعد الشقاء، والأمل بالفجر الجديد والغد المشرق، و"ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل"، فلئن كان موضوع القصيدة إملاءً وانعكاساً وتصويراً لما عليه الحال اليوم، فإن في نفس الشاعر أملاً يلوح بريقه، فليكن هذا العنوان بعض خيوط شعاعه.

وبعد هذا التمهيد الذي أردته أن يكون قصيرا مقتضباً، فأبى إلا أن يطول، وذلك لأنه السيّاب، ولأنها (أغنية في شهر آب)، ولأنها الدراسة كالحديث ذات شجون، وإنه الحرص على أن تكون أوضح جلاء وأوفى بيانا.

بعد هذا فقد آن أن أشرع في دراسة القصيدة، وقد رأيت أن أقسمها إلى مقاطع بحسب ما يتردّد ويُرجّع في كل مقطع من الهمسات والخفقات والخلجات والزفرات والأنّات والنفثات. ورأيت أن أقيم هذه الدراسة بأن ألقي على القصيدة نظرتين: نظرة لغوية تركيبية، وأخرى تحليلية بيانية.

قصيدة السياب: (أغنية في شهر آب) (السيّاب، ١٩٨٩، ص ٣٢٨) (Sayab, 1989, P. 328)

تموز يموت علي الأفق
وتغور دماه مع الشـــّفق
في الكهف المعتمِ . والظـــّلماءْ
نقـــّالة إسعاف سوداء
وكأنّ اللـــيلَ قطيعُ نساء
كحل وعباءاتٌ سُود
الليل خِباء
الليلُ نهارٌ مسدود

بدأ السياب قصيدته بهذه الجملة الاسمية: " تموز يموت علي الأفق"، وهي في أصلها جملة فعلية، نقلها إلى الاسمية بتقديم الفاعل وجعله مبتدأ، وأخبر عنه بفعله المضارع: "يموت". وهو في تقديمه للفاعل وجعله مبتدأ قد جعله موضوع الحديث، وأضفى عليه من الأهمية في التركيب والمنزلة في الكلام في ما لم تكن له لو بقي فاعلاً.

ثم عطف على هذه الجملة الفعلية الأصل جملة فعلية: "وتغور دماه مع الشـــّفق". ولا بد هنا من أن أشير إلى أهمية الجمل الفعلية في الاستهلال الحكائي خاصة. فالجملة الفعلية تشترط فروضات عديدة؛ منها أن الفاعل فيها مولّد– بكسر اللام المشدّدة؛ على زنة اسم الفاعل– ومفرداتها مولّدة كذلك، قابلة للاشتقاق والتوسع في ضروب البيان؛ ولذلك فليس كل فاعل يصلح أن يكون فاعلاً؛ فحُضوره –أي فاعل– داخل المتن الحكائي حضورٌ فاعل؛ لأن فاعليته لا تقتصر على الفعل اللغوي، وإنما على الاستمرار في توليد الأفعال.

وهذا الحكم لا يقتصر على الجمل الفعلية ذوات الصيغ الثلاث: الماضي، والمضارع، والأمر، بل هو ينطبق بدقة على صيغة اسم الفاعل المعروف عند النحاة بـــ(الفعل الدائم)؛ لما يمتلكه من طاقة دائمة في رسم الحدث في المتن الحكائي، باعتباره يتضمن أكثر من وظيفة نحوية، حيث يدل على الحدث وفاعله معاً، وتتضمن دلالته الزمانية ديمومة الزمان ممتداً من الماضي إلى المستقبل. ونحوه في القصيدة: (مربية الأطفال...). وينطبق هذا الحكم على ما يشبه باسم الفاعل من الصفات وصيغ المبالغة، نحو: (بردانه، جوعانه). بل إن طاقة هذه الصفات في رسم الحدث وفاعله معاً، وتضمن دلالتها الزمانية ديمومة الزمان ممتداً هي أقوى من اسم الفاعل بصيغته الاعتيادية.

(السيّاب، ١٩٨٩، ص: ٣٢٨) (Sayab, 1989, P. 328)

والإخبار عن المبتدأ في الجملة الأولى بفعله المضارع (يموت) الذي كان له، وعطف تاليها عليها بفعل مضارع كذلك: (تسيل) مما ينبئ بآنية اللحظة في الحدث، فـ(تموز) ما إن يكاد يولد حتى يموت.

ويمضي السيّاب فيورد أربع جمل اسمية أو خمس. كان المبتدأ في أولها نكرة مضافة موصوفة (نقّالة إسعاف سوداء)، ويخبر عنه بظرف موصوف: (في الكهف المعتم)، ويقدم هذا الخبر على مبتدئه ويعطف عليه خبراً آخر يزيد إعتامه إعتاماً، وحلكته حلكة، وظلمته ظلمة: "والظلماء". وأتبع هذه الجملة بجملة ثانية مستأنفة بالواو، جعل المبتدأ فيها مشبها، وأخبر عنه بمضاف فمضاف إليه هو موصوف لهذا المضاف: (كأن الليل قطيع نساء).

وإذا كان ظاهر هذا التشبيه في عرف البلاغيين يعرف بالمرسل المجمل؛ وذلك للتصريح بأداة التشبيه. فقد أتبعه السياب بجملتين اسميتين هما من نمط ما يعرف بالتشبيه البليغ: (الليل خباء)، (الليل نهار مسدود).

هذه الجمل الأربع أو الخمس جمل اسمية، والأخبار فيها كلّها أسماء. ومعلوم أن المتكلم عموماً، والأديب والشاعر على وجه الخصوص، حين يجعلون الأخبار أسماء فإنهم إنما يريدون بذلك مطلق الثبوت؛ ثبوت التعريف، وثبوت الوصف، وثبوت الحكم؛ فلا تغيّر في الحال ولا تبدّل، ولا تجدّد في الزمان ولا انتقال؛ فالنقّالة السوداء في الكهف المعتم، والليل قطيع نساء، والليل خباء، والليل نهار مسدود.

لقد أسلفت قول: إن هذه أربع جمل أو خمس؛ على اعتبارين؛ ذلك لأن قوله: "كحل وعباءات سود" يصلح أن يكون أخباراً أخرى عن (الليل)؛ فالليل قطيع نساء، والليل كحل، والليل عباءات سود. وأن الواو في قوله: "وعباءات سود" تصلح أن تكون للاستئناف، لا العطف ؛ وذلك لأن تعلق ما بعدها بالنساء أقوى من تعلقه بالليل، فالليل كحل، والنساء عباءات سود؛ وعليه فإن قوله: "وعباءات سود" يصلح أن يكون خبراً لمبتدأ محذوف؛ يعود إلى النساء؛ وتقديره: هن عباءات سود؛ وعليه تكون الجمل خمساً.

وبعد هذا العرض اللغوي، وبقراءة القصيدة قراءة الدارس المتأني المحقق، والباحث المدقق المتعمق يتبين له بأنها تقوم على هيكل سردي روائي يشير إلى القارئ بأنه على عتبة نص غنائي لا قصصي، يندمج القارئ فيها في حركة روائية منذ مطلعها. وتبدأ اللحظة الأولى بالغروب، وهي اللحظة التي ينتهي فيها شهر تمّوز ويحلّ شهر آب.

والقارئ ما إن يمضي في قراءة القصيدة حتى يتبين له أن (تمّوز) الذي عناه الشاعر هو إله الخصب والنماء والربيع لدى العراقيين القدماء، والذي ما إن ينتهي فصل الربيع حتى يعود ومع شهر آب، شهر الجدب والقحط والقحل. تموز هذا الذي ما إن يكاد يطلّ حتى يقع إلى العالم السفلي؛ عالم الظلام والموتى، فيحمل على نقالة إسعاف سوداء.

السيّاب في أغنيته هذه ينزع إلى التناظر المصطنع، متخذا من الرمز والأسطورة وسيلة سياسية غائمة، يومئ بها إلى رتابة الحياة وعقمها؛ لإن (تمّوز) ما إن يبدأ حتى يبدأ بالموت، فهو يموت رويداً رويداً، دون أن يكون لموته أثر لحركة ما؛ فكأنه والموت توأمان، أو أخيّين كانا أرضعا بلبان، بل كأنه وليد الموت، وكأن الموت له ظئر. وبتحقق هذا الموت أخيراً تكون العاقبة وتكون النتيجة البدهية المنطقية، وهي موت الخصب والنماء، وموت الربيع وموت الحياة.

وإذا أريد تعليل ما يلمس في القصيدة من الترميز وبعض الغرابة قيل: إن السيّاب قد نظمها سنة ست وخمسين وتسعمائة وألف؛ وعليه فلا بد أن يكون حذراً بل شديد الحذر؛ وذلك لأن هذه السنة قد شهدت انتفاضة الشعب العراقي ضد الحكم آنذاك. وهي انتفاضة لم تتحقق غاياتها نتيجة البطش الباطش والقمع القامع الذي جابهت به السلطة الشعب؛ فأحس السياب بأن الأمل؛ بأن النور؛ بأن (تمّوز)؛ بأن الكثرة الكاثرة الساحقة المسحوقة من أبناء الشعب؛ بأن السياب بدأ يموت شيئاً فشيئاً، وأنّ الحياة أمست كالليل شقاء. حذر السياب الشديد هذا جعل السياب يغرب، وجعل السياب يرمز، وجعل القصيدة تدور في فلك واحد، هو ليل هذه السيدة البرجوازية، وخادمتها وضيفتها.

وفي مدار هذا الفلك شكل السياب ثنائياته ومقابلاته وتناظراته؛ فتموز الذي كان رمزاً للضياء، للنور، للحريّة، للغد المشرق، بدأ يموت كما يموت ضوء الشمس وحمرتها في أوّل الليل عند الشفق، ويحمل، لا على الأكتاف، بل على نقالة إسعاف سوداء:

تموز يموت علي الأفق

وتغور دماه مع الشـــفق

بعد هذا أعود إلى النص لأجلّي فيه بعض أمور أجد عليّ لزاماً تجليتها؛ بدافع حرصي على أن تكون الدراسة محققة للهدف وافية بالغرض. من ذلك قوله: "تموز يموت علي الأفق"، وعطفه عليه بقوله: "وتسيل دماه مع الشفق"؛ مما يستدل به على أن (تمّوز) لم يمت موتاً طبيعياً كما يموت من يموت، بل هو قد قُتل قتلاً وذُبح ذبحاً؛ فسالت دماه مع الشفق، بل لعل حمرة هذا الشفق كانت نتاج ما سال من دماء (تموز).

وكنت قد ذهبت إلى أن (تموز) هو العراق، هو عامة الشعب وكثرته الساحقة المسحوقة، هو السيّاب، يعيش في هذا، وينطق بلسان كل واحد من هؤلاء الذين يقتلهم تسلّط وتحكم هذه الشرذمة من البرجوازيين والإقطاعيين، عملاء هؤلاء الحكام الذين هم أذناب الاستعمار، المسلطون على هذا البلد ،المغتصبون لخيراته، المتحكمون في رقاب أبناء هذا الشعب، وأقواتهم ومستقبلهم.

ومنها: إضافته (النساء) إلى (القطيع) إضافة تشبيه وتوصيف ونعت. ومعلوم أن القطيع يطلق على الأنعام. إنه إسقاط نظرة هؤلاء الحكام المسلّطين المستبدين، وأذنابهم من البرجوازيين إلى عامة الشعب، فإنه في نظر هؤلاء وهؤلاء أنعام خلقت لمجرّد الخدمة والتنّعم بكدّها.

وآخرها: تشبيهه (الليل) بكل ما تلاه، ثم تقريره أن هذا "الليل نهار مسدود". وإذا لم يكن ثمة إلا ليل ونهار، وكان الليل كذلك؛ كان كحلاً، وكان عباءات سوداً، وكان خباء، ثم شبّهه بالنهار المسدود؛ فدلّ بهذا على أن النهار كذلك، بل هو أكثر إظلاماً وأشد حلكة من هذا الليل؛ إذ إن الصفة في المشبّه به أقوى منها في المشبه؛ وانه لذلك يُنتقى ليشبه به في صفته ما يراد تشبيهه. ولقد قمعت الانتفاضة؛ فكان الليل نهاراً مسدودا.

وينبغي ألا تفوت القارئ روعة الاستعارة المكنية في مطلع القصيدة: "تموز يموت، وتغور دماه"؛ فهو حيّ يموت، **وهو حي يذبح فتسيل دماه**

ناديتُ مربية الأطفالِ الزنجيّه

أليلُ أتى يا مرجانة

فأضيئي النـّور. وماذا؟ إني جوعانه

و.. نسيتُ- أما من أغنية؟

بِمَ يهذرُ هذا المذياعُ؟

في لندنَ، موسيقى جاز، يا مرجانه،

فإليها .. إني فرحانه

والجازُ من الدّمِ إيقاع.

يبدأ هذا المقطع بجملة فعلية فعلها ماض، وجاء الفاعل ضميراً متصلاً، تلاه المفعول مضافا، وأعقبه وصف المفعول "مربية الأطفال"، بأنها زنجية .

ثم يفصح المنادي –أو المنادية– بما دعاه إلى مناداة المنادى؛ هذه المربية الزنجية، فيخبرها –أو تخبرها– بما لا يخفى على ذي عينين، ذلكم هو حلول الليل، وجاء هذا الإخبار بجملة اسمية محوّلة من الفعلية: "الليل أتى"، ثم صرّح –أو صرحت– باسم هذه المربية الخادمة، إن اسمها (مرجانه)، وأتبعت هذا التصريح وذلك الإخبار بالطلب إلى هذه الخادمة إضاءة النور... وتصمت لا تدري كيف تتكلم ولا بم تتكلّم، وكأنما أرتج عليها؛ فهي تسأل: "وماذا"، فتخشى أن تظن بها خادمتها العيّ أو الحبسة، فتلوذ من خشية ظنها بقولها: "إني جوعانه"؛ جملة اسمية جاءت مؤكدة بـ(إن)، مخبراً عنها بالصفة المشبهة: (جوعانه)، ثم تعتادها حيرة القول؛ فتصرح بنسيان ما كانت تنوي أن تقوله، فلم تجد غير سؤال: "أما من أغنية"؟ وتتبعه بسؤال آخر: "بَم يهذر هذا المذياع؟؛ ثلاث جمل: أولها فعلية فعلها ماض متصل به ضمير فاعلة العائد إلى هذه المنادية: "نسيت"، فجملة اسمية استفهامية إنشائية: "أما من أغنية". فجملة إنشائية أخرى فعلية فعلها مضارع مسبوق باسم الاستفهام (ما) المجرور بحرف الجرّ والالتصاق (الباء)، فاسم إشارة هو فاعل لهذا الفعل المضارع، فبدل من اسم الإشارة هذا.

ثم تنادي خادمتها مرّة أخرى، مقدّمة على ذكرها ما تراه اكثر منها أهمية، وأعلى مكانة، وأرفع منزلة؛ وذلكم هو إخبارها إياها وبجملة اسمية قدّم فيها ظرف الخبر، على المبتدأ المضاف: "في لندن موسيقى جاز"، ثم تستأنف طالبة إلى هذه الخادم بأن تصيخ السمع وأن تشنّف الآذان بسماع موسيقى الجاز هذه: "فإليها"، ولعلها تريد من هذه الخادم أن تتوجه إلى هذه الموسيقى المحببة إليها، لا بسمعها وحسب، بل بسمعها وجسدها، وتعلّل طلبها هذا في جملة اسمية مؤكدة: "إني فرحانه".

ثم تصرح في جملة اسمية أخرى بأهمية هذه الموسيقى لها وقيمتها لديها؛ فشبهته هذا التشبيه البليغ: "والجاز من الدم إيقاع".

ولقد ذكرت في دراسة أوّل هذا المقطع أن الفاعل لفعل النداء هو الضمير المتصل به: "ناديت"، وقد جاء مبنياً على الضم ، فدلّ على أنه للمتكلم، ولكن أي متكلم؟ ومَنْ مِن المتكلمين؟ إنه غير مسبوق باسم ظاهر مبيّن ما يعود عليه هذا الضمير؛ وهو ما يحدث لبساً يجعل القارئ البسيط أو المتعجّل يعتقد أن الشاعر هو من نادى، ولكن المضيّ في قراءة هذا المقطع وما يليه يحمل القارئ على طرح هذا الظن، وذلك الاعتقاد؛ فإن ما تتضمنه القصيدة بعد ذلك بعيد من شخص السياب، ومن فكر السياب، ومن روح السياب كل بعد؛ فيدفع لديه هذا اللبس، ويتبين له أن السياب إنما أوكل أمر الرواية إلى هذا المنادي، بل هذه المنادية، إلى هذه السيدة الأرستقراطية البرجوازية، وجعل أغنيته على لسانها؛ لسان حالها، ولسان واقعها، ولسان أحلامها وأمانيها، لسان تصرفاتها اليوميّة، ولسان نظرتها إلى الناس حولها ودونها.

لقد ذكرت في المقدمة أن قصيدة السياب هذه صورة من صور، وملمح من ملامح تأملاته السياسية والاجتماعية أو الاجتماعية والسياسية، ولقد وظف فيها المرأة ونطق بلسانها لكشف مواقفه الاجتماعية على وجه الخصوص ، وبيان إحساسه الطبقي؛ فجعل من هذه المرأة المترفة محور مضمون قصيدته، فوجّه وحي إلهامه إلى أعماق نفسها ونفسيتها؛ ليكشف خبايا هذه النفس وخفايا مثيلاتها من نفوس هؤلاء؛ فهي وهم خائفون أبداً وإن أبدوا غير ما يستشعرون؛ وذلك لأنهم نشاز في المجتمع ، خوارج على أهله؛ فدلّ على خوفهم بقول من جعلها مثالا عليهم: "الليل أتى يا مرجانه، فأضيئي النور"، وهي تشعر بالفراغ النفسيّ والعاطفي، بعد أن أوكلت تربية أطفالها إلى هؤلاء المربيات الزنجيات فتخرج ألفاظها بغير قصد، تخلط فيها بين الجوع والتشوّق لسماع موسيقى الجاز ؛ ولذلك لم تدر كيف تقول وماذا تقول: "وماذا إني جوعانه، و ... نسيت – أما من أغنية"... ولذلك

اضطرت إلى تكرار نداء خادمتها: "يا مرجانه" ، ولعل في تكرارها اسم هذه الخادم شعوراً بوجودها وطبقيتها وإشباعاً لغرورها ، وهو مركب من مراكب النقص ، وإن بدا في ظاهره غير ذلك.

لقد أراد السياب أن يصور انكسارات المدنيّة حين تكون ادّعاءاتها مبنية على الزيف من واقع انكسارات سياسية للجماهير في العراق .

ولقد أراد أن يقول إن الاستعمار يسلب الشعوب الضعيفة الواقعة تحت نيره كل خيراتها وثرواتها وتراثها التاريخي والفني ؛ فجنح إلى اتخاذ هذه السيدة المترفة رمزاً لغاية ، مشيراً بالضرورة من خلاله إلى ارتباط هذه الحفنة المترفة بالاستعمار وأذنابه ، فهي ذنب له وذنب لأذنابه .

واتخذ مقابلها مربية الأطفال الزنجية رمزاً للشعوب المسلوبة المسروقة، منبها إلى أن موسيقى الجاز التي تود السيدة الثرية سماعها ليست غير تراث مرجانه المسروق الذي تعده السيدة الثرية رفعة في مدنيتها، وانحطاطاً في عالم مرجانة المغلوب .

ويلفت السياب ذهن القارئ بهذه المناظرة بين جوع السيدة المترفة : "إني جوعانه" ، وتشوفها وتشوّقها إلى سماع موسيقى (الجاز) وما لها من مكانة في نفسها: "والجاز من الدم إيقاع".

إن علماء النفس يذكرون ويؤكدون أن الجوع هو أشد حاجات الإنسان وأكثرها أهمية وضرورة لديه، وطلباً للإشباع وإلحاحاً عليه، فكيف اجتمع والتلهف على سماع الموسيقى؟ إلا أن يكون جوعاً من نوع آخر ، ستفصح القصيدة عنه عمّا قريب .

تمـــوز يـــمـــوتُ و مـــرجـانـــه
كـالـغـابةِ تـــربـض بـــردانـــة ..
وتـــقـــولُ ، ويـخـذُلـها الـنـّـــفـَـــسُ
" ألـليلُ " ، الـخنزير الشرس،
أللـيلُ شقاءْ " !
مرجانةُ .. هل قـُـرِعَ الجرَسُ ؟
فتقول، ويخذلها النـَـفـَـسُ
" في الباب نِساء "
وتـُـعـِـد القهوةَ مرجانه

يبدأ المقطع بالجملة الاسمية المحوّلة التي بدأت بها القصيدة، ويستأنف الحديث بجملة اسمية أخرى، مخبر عن المبتدأ فيها بما يصلح كلاهما لأن يكون خبراً عنه ؛ متعلّق الجارّ والمجرور: "كالغابة"، والجملة الفعلية: "تربض"، وقد جاء فعلها مضارعاً؛ فدلّ على الحاضر، تبعه حال: "بردانه" وفاعل هذا الفعل ضمير مستتر، جاز أن يعود إلى "الغابة"، أو إلى "مرجانه"؛ فصلح كلاهما أن يكون صاحباً للحال. فإذا اكتفي بمتعلق الجار والمجرور أن يكون الخبر عن المبتدأ ، كانت هذه الجملة الفعلية في موضع حال، صاحبه أيّ من صاحبي الحال المذكورة قبلها. يلي ذلك جملة فعلية فعلها مضارع مسبوق بالواو التي تصلح هنا أن تكون للعطف والاستئناف معاً: "وتقول" ، وفاعله ضمير مستتر عائد إلى "مرجانه". يليها جملة فعلية فعلها مضارع مسبوقة بالواو التي تصلح كذلك أن تكون للعطف أو الاستئناف، وتصلح أن تكون واواً للحال. وقد تقدم المفعول فيها على الفاعل؛ لكونه ضميراً، وكون الفاعل اسماً ظاهراً: "ويخذلها النفس"، يتلوها جملة مقول القول، وهي جملة اسمية جاء فيها

كل من المبتدأ والخبر معرفتين: "الليل الخنزير الشرس"، ويستأنف الكلام بلا رابط بجملة اسمية كذلك: "الليل شقاء". وقد جاءت اللام في قولها: "الخنزير الشرس" عهديّة؛ فكان بها المشبه والمشبه به في النجاسة والسوء سواء. كانت تلك حال مرجانه، وأقوال مرجانه. ثم أعقبها نداء السيدة الثرية لخادمتها: "مرجانة" وسؤالها إياها بجملة فعلية فعلها بني لما لم يُسمّ فاعله: "هل قرع الجرس"؟.

وتجيب مرجانة بجملة فعلية فعلها مضارع ، وفاعلها ضمير مستتر عائد إليها ، مستأنفة بالفاء: "فتقول" متبوعة بجملة معترضة بين حالها وجوابها ، وهي جملة مكررة : " فتقول ويخذلها النفس " ، ثم يأتي جواب الخادمة جملة اسمية ، المبتدأ فيها نكرة ؛ ولذا فقد قدم عليه ظرف الخبر : "في الباب نساء"، ويختم المقطع بجملة فعلية تقدّم مفعولها على الفاعل، إنها بعض الواجبات الملقاة على عاتق هذه الخادم، وهي بعض ما اعتادت عليه: "وتعدّ القهوة مرجانه".

بدأ هذا المقطع بقول : "تموز يموت" مشكلاً نسقاً من التوازي مع مطلع القصيدة. ولقد ذكرت آنفاً بأن مرجانه رمز للشعوب المسروقة المسلوبة ؛ ولذلك هو شبهها بالغابة ؛ فإنها واحدة من هذه الأشجار من أبناء الشعب، يؤكل ثمرها وترمى بالحجارة .

وهي متعبة منهكة تتصعّد زفراتها ، فبالكاد تستطيع حتى أن تتكلم ، وحين تستطيع الكلام تومئ إلى هؤلاء المتحكمين المتسلطين، فتوري بالرمز إليهم بالليل، فتشبهه وتشبههم لا بخنزير شرس، بل بالخنزير الشرس؛ إذ اللام في قولها عهديّة لا جنسية، وبها غدا هذا الليل هو ذاك الخنزير الشرس.

وعلى الأكتافِ البيض فِراء
ألذئب يدثر إنسانَه ،
وعلى الأثداء من النـّـــمرِ
شرقٌ يتسلل ، ملء الغاب ، من الشّجَـــرِ
والليلُ يطول مع السمر..
أليل كتنورٍ – من أشباح البشر
خبزٌ يتنشـّــق نيرانهْ
والضـّــيفةُ تأكل جوعانه
من هذا الزّادِ . ومرجانه
كالغابة تربض بردانة

ولما كانت التراكيب اللغوية في القصيدة تكاد تكون متشابهة متماثلة ؛ فقد رأيت أن أكتفي بذكر أنماط الجمل في هذا المقطع وما يليه، فأقول: إن الجمل في هذا المقطع كلها جمل اسمية، أخبر عن المبتدأ في بعضها بجمل فعلية: "الذئب يدثّر إنسانه"، "الليل يطول مع السمر"، "الضيفة تأكل جوعانه" ، وأخبر عن بعض آخر بمتعلق الظرف: "على الأكتاف البيض فراء"، "على الأثداء من النمر شرق...".

وقد بدأ المقطع بالوصف الخارجي لهذه السيدة الأرستقراطية، ومن في طبقتها من ضيوفها وسواهم ممن هم من طبقتها، فهي تغطي صدرها بشال من الصوف الأبيض اللون، بينما يغطي شعرُها الأسود مساحاتٍ من هذا الشال الأبيض؛ فيتسلل إلى عين الرائي بقع بيضاء من هذا الشال تتبدّى من بين خصائل شعرها الأسود، فكأنما الشمس تتبدّى ومضات من ضوئها خلال شجرة كثيفة الأوراق .

إنه تشبيه تمثيل أراه مستمدّاً من تلك الصورة التي رسمها أبو الطيب المتنبي في بيته من نونيته الرائعة في شعب بوّان: (المتنبي، ١٩٧٨، م ٤/٢٥٥) (Mutanabi, 1978: 4/255)

وألقى الشرق منها في ثيابي دناتيراً تفرّ من البنانِ

هذا الفراء الذي تضعه هذه السيدة فراء ذئب وفراء نمر ؛ ولا ريب فإن هؤلاء المترفين ليسوا غير ذئاب ونمور، في تسلطهم على الناس، وأكل حقوقهم، بل وافتراسها، فذئب يدثّر ذئبة، ونمرة تلبس نمراً .

ويعود ذكر (الليل)، لا ليشبه بالنهار المسدود، وإنما ليشبه بالتنور... مفارقات غريبة، ومناظرات عجيبة يأتي بها السياب ؛ فبرد في شهر آب ، تتدثر النساء من شدته بالفراء، فكأنهن من بلاد الإسكيمو سكان القطب الشمالي ، وليل هو في المنطق والمعقول أشد برداً من النهار، ولكن ثرثرة هؤلاء الأرستقراطيات وغيبتهن جعلته تنّوراً ؟!

ومثل هذه الرموز في الغرابة هذه الألفاظ المستجدة المستحدثة الموظفة في القصيدة؛ نحو نقالة الإسعاف السوداء، والفرو الذئبي، والشال النمريّ، وموسيقى الجاز، أو قل: مثل غرابة هذه الألفاظ غرابة هذه الرموز.

ومثلها في الغرابة كذلك هذه التشبيهات المقلوبة: "الليل نهار مسدود"؛ فقد جرت العادة في التعبير عن هموم النفس وآلامها بتشبيه نهارها بليلها. ومثلها كذلك مخالفة المنطق في قوله: "الليل يطول مع السمر"، وبدهيّ أن السمر يطول ما طال الليل ودام، ولكن هؤلاء السهارى المتحدثين بغيبة الناس؛ فهي زاد جوعهم، ودفء بردهم ، ولكنهم في سدورهم فيما هم فيه من الثرثرة والغيبة كأنما نسوا أنفسهم أو نسيتهم أنفسهم .

والسيدة تأكل، وضيفتها تأكل ، ولكن زادهما هذا الذي ذكرته من الثرثرة والاغتياب . وكأني بالسياب يومئ إلى الآية الثانية عشرة من سورة الأحزاب ، تلك التي يشبه فيها المولى الكريم المغتاب بمن يأكل لحم أخيه ميتاً. فهذا مغتاب يأكل لحم أخيه ، وهاتان مغتابتان جعلهما السياب تأكلان خبز هذا التنور .

إن هاتين السيدتين البرجوازيتين مستدفئتان بما هما فيه من الثرثرة والاغتياب . أما (مرجانه) فإن لها عالمها الخاص ، عالم لا كعالم هاتين السيدتين الثرثارتين ، فهي لا تشاركهما في ثرثرة ولا في غيبة ؛ فلا زاد لها ، ولا دفء لها ؛ فهي تقبع في ركن ما جوعانة بردانة ، إنه برد الجور والقهر ، وجوع غصب الحقوق وسلب الحريّة .

والضيفة تضحك وهي تقول : " خطيبُ سعاد.

جافاها ، وانطوت الخطبة !

ألكلبُ تنكّر للكلبة .. "

تموزُ يموت بدون معادْ

والبردُ ينثّ من القمرِ

فنلوذ بمدفأة من أعراض البشر !

والليل يطفئ شطآنه

والضيفة تقبع بردانه

وفراء الذئب تغطيها

وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدم تذكيها

تكاد الأنماط التركيبية والتعبيرية في هذا المقطع تكون واحدة ، فجلّها قائم على الجملة الاسمية المخبر عن المبتدأ فيها بجملة فعلية: "الضيفة تضحك"، "خطيب سعاد جافاها"، "الكلب تنكر للكلبة، "تموز يموت"، " البرد ينث من القمر"، " فراء الذئب يغطيها ". وليس فيها جمل فعلية غير تلك التي وقعت أخباراً ، غير جملتين : " فنلوذ بمدفأة "، وتطفأت النيران"، وليس في هذه الجمل كلها جملة إنشائية ، بل كلها خبرية. وقد كنت قد ذكرت دلالات كل من الجملة الاسمية والفعلية في المقطع الأول.

ويمضي هذا المقطع في سرد ما تهذر به هذه السيدة وضيفتها ، وهو هنا يصرّح ببعض ما يدور في مثل هذه المجالس وهذه الأسمار ؛ ذلكم هو الحديث في خصوصيات الناس وفي أعراضهم ؛ فقد قامت جفوة بين فتاة تدعى (سعاد) وخطيبها ، أدت إلى فسخ الخطبة ، وقطع العلاقة بينهما . ثم إن المتحدثة الضيفة تشبه سعاد وخطيبها بالكلبة والكلب. إنها لغة العين التي تنظر بها هذه المترفة وأمثالها إلى عامة أبناء الشعب، فهم في نظرهم كلاب ، إن لم يكونوا أقلّ من الكلاب...

كم من عظيم في الورى قد سبه من لا يساوي غرزةً في نعله

ثم تعيدان، أو تعيد إحداهما الحديث في موت (تموز) ، وفي البرد . وموت تموز هنا موت أبديّ لا رجعة بعده: " تموز يموت بدون معاد " . وإنني أرى قولها : " بدون معاد " تعبيراً غير فصيح ؛ فكأن السياب قد أورده على لسانها ، ومتابعة لثقافتها ، كأنه يريد أن يدل به على أن ثقافتها اللغوية ضحلة.

أما البرد فإن مصدره هنا هو القمر الذي ينبغي أن يكون مصدراً للنور وللأُنس ، وأن يكون مقاماً لتشبيه كل وجه جميل. البرد يبدأ باحتواء الليل بعد موت تموز ، جاعلاً الخادم مرجانه الزنجية ترتجف منه ، في حين أن ضيفة السيدة المترفة – وسائر ضيفاتها – يلذن منه بمدفأة من أعراض البشر .

ويلفت نظر القارئ هذه الصور المبتكرة ، فيها بعض غرابة ، وفيها كثير إيحاءات ، يرسمها خيال السياب المجنّح ، وتؤطرها قريحته المتوقدة ، يقيمها على هذه التشبيهات ؛ فسعاد وخطيبها كلبة وكلب ، وعلى الاستعارات المكنية والتصريحية ؛ فالخطبة انطوت كأنها كانت بساطاً ممدوداً ، تموز يموت كما يموت كل ذي روح ، والليل بحر وشطآنه نار ، فهو يطفئها ، والدم قبس أو جذوة أو جمرة غضى تشعل النار وتذكيها .

ليلٌ وجليدْ
يتساقط عبرهما صوت : رناتُ حديدْ
وعواء ذئاب يخفيها ..
ألصوتُ بعيدْ
والضيفة مثلي بردانه
فتعالَ وشاركني بردي
بالله تعالْ
يا زوجي، ها إنّي وحدي
– والضيفة مثلي بردانه –
فتعالَ ، تعالْ
فأمامك وحدك اقدر أن أغتاب النـّاسَ بلا استثناءْ
بالله تعال

فالنـــّاس كثير .. والظـــّلماءْ

نقـــّالة موتى سائقها أعمى ، وفؤادك جبّانـــَـهْ !

تتعدد الأنماط التركيبية والتعبيرية في هذا المقطع بين الجمل الفعلية : " يتساقط عبرهما صوت " والجمل الاسمية المضمر فيها المبتدأ : " ليل وجليد " ، أو التامة المخبر عن المبتدأ فيها باسم صريح: " الصوت بعيد " ، " والضيفة مثلي بردانه " ، الناس كثير" ! . وتلك التي أخبر عن المبتدأ فيها بجملة فعلية: " وعواء ذئاب يخفيها " .

بين الخبرية ؛ نحو ما ذكر ، والإنشائية ؛ فتعال وشاركني بردي" ، "يا زوجي ها إني وحدي". والقـــارئ للقصيدة يجد فيها دورة زمنية كاملة تبدأ مع بداية المساء ، وتنتهي في الهزيع الأخير من الليل .

ويأتي هذا المقطع السادس والأخير في القصيدة ليؤكد عبر ضميري المخاطب ، وفعل الطلب أن زمـــن القصيدة هو هذا الزمن الراهن: "فتعال وشاركني بردي". ويستمر الليل، ويستمر معه كذلك الجليد والبرد ، وتبقى هذه السيدة وضيفتها بردانتين تثرثران وتغتابان ، ثم يتناهى إلى مسامعها صوت لعله صوت زوجها ومعه نفـــر من أصحابه ونداماه ، لقد كانوا كأنما ذئب يأتي برفقة ذئاب ، ولعله كان ثملاً ؛ فقد كان صوته يســـبقه عاليـــاً ، فهي تدعوه للحضور ، ومشاركتها في ثرثرتها واغتيابها ؛ فهي لا تحسن أن تهذر ولا أن تغتاب إلا بحضـــوره ومشاركته .

وإذا كان البرد حالاً بعد تموز ، مرافقاً لموته في الظهور ، فإن التناظر في الظلمة كان هو الآخر مدعاة للمقارنة ، ففي أول القصيدة تكون الظلمة:

في الكهف المعتمِ. والظـــّلماءْ

نقـــّالة إسعاف سوداء

بينما يكون في آخرها

فالنـــّاس كثير... والظـــّلماءْ

نقالة موتى سائقها أعمى

إن إصرار السياب على إيراده "نقالة إسعاف سوداء" في أول القصيدة، وختمه لها بإيراده "نقالـــة مـــوتى سائقها أعمى" هو ما يدعو القارئ إلى القول بالتناظر المصطنع؛ لأن الشاعر كان قد قصد إليه قصداً، وتعمـــده تعمداً، مضمناً هذا التعمد وذلك القصد رمزاً معتماً لحالة الحياة التي يحياها المقهورون والمترفـــون علـــى حـــدّ سواء.

وخلاصة القول: إن هذه القصيدة هي أولى قصائد السياب التموزية في مضمونها وشكلها ورموزها وفي طريقة تضمينها الأسطوري. وتتقاطع فيه ثلاثة أبعاد: بُعد تموز مبعث الدفء والخصب والنماء الذي يموت بـــل يذبح على الأفق؛ فتسيل دماه مع الشفق. وفراغ الحياة الاجتماعية وانشغال النـــاس –ولا ســـيما عليـــة القـــوم– بالثرثرة والاستغابة، تمثلهم هذه السيدة المترفة وضيفتها، اللتان تقتلان الوقت وتشغلان الفـــراغ –أو الخـــواء– بالحديث عن ملابس الفرو، وعقود الماس، وتجارة الزواج. ومرجانه الخادمة الممثلة لهذه الشـــعوب المغلوبـــة المنهوبة، تربض بردانه في عزّ وهج الهجير.

ومما يجدر ذكره مما يلحظ في القصيدة إضمار، بل غياب الـــــ (أنا)، وأن السياب إذ أقام بناءها علـــى لسان هذه السيدة الثرية ، فقد أقام الـــــ (هو) مقام الـــــ (أنا) فيها.

المبحث الثاني: الرؤيا الشعرية في قصيدة (أمتي) لـــ عمر أبو ريشة:

بالأمس صاح مُتمِّمُ بنُ نُوَيْرة : (اليربوعي، ١٩٦٨، ص٨٦) (Al-Yarboubi, 1968,P. 86)

لقد لامني عند القبور علـى البكـا رفيقـي لِتَـذْرافِ الـدُّموعِ السـوافكِ

فقـال: أتبكـي كُـلَّ قبْـرٍ رأيتَـهُ لقبـرِ ثـوى بـين اللـوى فالـدَّكادِكِ؟

فقلتُ له: إن الأسى يبعث الأسـى فـدَعْني، فهـذا كُلّـهُ قَبـرُ مالِـكِ

نعم إن الأسى يبعث الأسى، وإن الشجا يهيج الشجا. ولقد قلت في التقديم إن القصيدة هي الشاعر في زمان ما، ومكان ما، وحال ما، فمشاعر وأحاسيس ما، تشحذ قريحته، وتنبه إلهامه، وتوقظ وحيه؛ فيستجيب لها، وتستجيب له، فيشرع يصور ويرسم، ويصوغ وينظم، ملبيا هاتف ما أملى، ومناجيا طيف ما طرأ أو طرق، ومرجّعا صدى ما ألح، راسما خيال ما استشعر، ومصورا ظلال ما أحس، ومستجيبا لدواعي ما دعا، مجيبا داعي ما دفع فأوجب.

(القرعان وأبو دلو، ٢٠١٧، ص ٧١٠) (Qaraan & Abu Bucket, 2017,P. 710)

وإذا كان حال أمتنا اليوم ماثلا لكل ذي عينين، ولكل غير ذي عينين، وكان لسانه قول من قال:

(ناصف، ١٩٨٣، ص ٣٦-٧٩) (Nassef, 1983,P. 36-79)

ولو كـان سـهما واحـداً لاتقيتُـهُ ولكنّـه سـهمٌ وثـانٍ وثالـثُ

وقول أبي الطيب : (المتنبي، ١٩٧٨م: ٤/٢٥٥) (Mutanabi, 1978: 4/255)

رمـاني الـدهرُ بـالأرزاءِ حتّـى فـؤادي فـي غشـاءٍ مـن نِبـالِ

فصـرتُ إذا أصـابتني سـهامٌ تكسّـرتِ النِّصـالُ علـى النِّصـالِ

وقبل الشروع في دراستها، أتوجه بهذا الخطاب إلى روح شاعرنا (عمر أبو ريشة): لقد قلت في قصيدتك ما قلت، فصرحت وأصرخت، وبكيت وأبكيت، وشكوت ولا مشك، وهتفت ولا مصغ، وثوّبت ولا ملبٍ، وأهبت ولا مجيب.

لقد قلت قصيدتك في زمان غير هذا الزمان، وحال غير هذه الأحوال، زمان صرنا اليوم نتوق إليه شوقا، ونذوب حنينا، وندعو له بالسقيا، ونتمنى لعهده رجوعا، ولأيامه عودة، على ما فيه من سوء؛ ذلك لأن بعض الشرّ أهونُ من بعض، وليت شعري ماذا كنت قائلا لو كنت بيننا اليوم، وعاينت ما نحن فيه؛ فعانيت ما نعاني، وقاسيت ما نقاسي. وإذا شئت أن تقول شعرا، أو تنظم قصيدة، فأنى لك بالمعجم الذي تسعفك ألفاظه في التعبير عن هول المصائب، وتوالي النوائب، وتتابع الدواهي، وتدافع النكبات؟.

والآن فإلى عمر أبي ريشة، أو (عمر أبو ريشة)، والى زمانه، والى قصيدته (أمتي):

(أبو ريشة، ١٩٨٨، ص ٣٢٨) (Abu Risha, 1988,P. 328)

أمتـي هـل لـكِ بـين الأُمـمِ مِنْبـرٌ للسـيفِ أو للقلـمِ

أتلقـاكِ وطَرْفـي مُطـرِقٌ خَجِـلاً مِـنْ أَمْسِـكِ المُنْصَـرِمِ

ويكـــــاد الـــــدمع يهْمـــــي عابثـــــاً ببقايـــــــا كبريـــــــاءِ الألـــــــمِ

لقد بدأ فوجه خطابه إلى هذه الأمة. ولنتأمله وقد حذف أداة النداء؛ لاجتماع القُرْبيْن: المادي والمعنويّ في المنادى المخاطب؛ ولا ريب فهي أمته، وهو أحد أبنائها، يهمه ما أهمها، ويناله ما نالها، فيعز بعزّها ويـذلّ بذلها، ويسعد بسعادتها ويشقى بشقائها. ولقد أراد بعد هذا الخطاب المنبّه أن يذكّر هذه الأمة بما آلت إليـه مـن حال غدت فيه ممن يمرّ بلا عداد بين الأقوياء عسكريا، وبلا حساب بين المتقدمين علميّا، ولكنه لم يورد ما أراد قوله في صيغة الإخبار المتضمن لمعاني اللوم والتشكي، والتألم والتحسر، والتيئيس، وإنما أورده فـي صـيغة السؤال اللافت به الأنظار، والمنبّه به الإفهام، والمذكّر به من كان ذا قلب أو ألقى السمع وهو شـهيد. السـؤال المعدول به من اللوم إلى العتاب، ومن اليأس إلى الأمل، ومن القعود إلى العمل، ومن الشكوى إلى حفز الهمـم وبعث العزائم.

وهو إذا يستعرض حال هذه الأمة، يقيم هذه المقارنة الصامتة بين عزّ الأمس وذل اليوم، بـين وحـدة الأمس وتشتت اليوم، بين فتوحات الأمس وخسارات وضياعات اليوم، بين تناصر الأمس وخذلان اليوم. وإنـه لمتألم شديد التألم بليغ الألم، ولكنه ألمٌ يكبر أن يشِفّ فيبدو، ويأبى أن يظهر فيعلم؛ لأنه مؤمن بانتمائه إلى أمـة ماجدة، الخير فيها باقٍ، مهما تكالبت عليها الخطوب، واشتدّت بها المِحَن، فهي إذا نامت فَوَشْكانَ ما تستيقظ، وإذا كبَتْ فسرْعان ما تنهض. وإنه لبين مُغالبتين: مغالبةِ دمع يأبى لِعظم المصائب وهوْل النوائـب إلا أن ينهمـلَ، فيُنبئ بما فيه من ألم، ومغالبة كبرياء هذا الألم التي تجعله يأنف أن يُعلم أو يبدو أو يُستشفّ.

أيـــنَ دنيـــاكِ التـــي أَوحـــتْ إلـــى وتَـــرِي كُـــلَّ يتـــيم الـــنَّغمِ

كـــم تخطيـــتُ علـــى أصـــدائه ملعـــبَ العـــزِّ ومَغْنَـــى الشَّـــمَمِ

وتهاديـــــتُ كـــــأنّي ســـــاحبٌ مِئْـــزَري فـــوقَ جبـــاهِ الأَنْجُـــمِ

حُلـــمٌ مـــرَّ بأطيـــاف الســـنا وانطـــوى خلـــف جفـــون الظُلـــم

ولنتأمل هذه اللوحة الرائعة بصورها وألوانها، الحيّة بحركاتها وصوت سؤالها، الناطقة المشجية بترديـد صدى ألحان هذا الوتر المعزوف به، والمرجّع عليه (يتمُ النعم)، يرسمها بهذا النظم البـديع، ويؤطّرهـا بهـذا الاستفهام الموجّه إلى هذه الأمة، مستفسرا متسائلاً، ومستبيناً مذكّراً بذلك وعن ذلك التاريخ المشرق، وتلك العزّة القعساء، وذلك المجد الأثيل، وتلك الوحدة الموحّدة الواحدة، الممتدة من الصين شرقا، إلى فرنسا غرباً، والمعبّر عنها بسؤاله: "أينَ دنياكِ"، هذه وذاكم وتلكم وذلكم، كانت مُلهِم ما صاغ من قصائد سامية مميّزة، ووحي ما نظم من خرائد فريدة متفردة، جاز بها السحاب، وجاوز بها النجوم... ولكنّ تلك كانت كأنما هي رؤى منامات فـي ليال وضّاءة منيرة، أعقبها ليال حالكم غامسة، ذهبت بأضواء كل تلك الرؤى، وبأنوار كل تلكم الأحلام.

أمتـــــي كـــــم غُصَّـــــةٍ داميـــــةٍ خَنَقَـــتْ نجـــوى عُـــلاكِ فـــي فمـــي

أيُّ جُـــرحٍ فـــي إبـــائي راعـــفٍ فاتـــــهُ الآســـــي فلـــــم يلتـــــئمِ

كيـــف أغضـــيتِ علـــى الـــذُّلِّ ولـــمْ تَنْفُضِـــي عنـــكِ غُبَـــار الـــتُّهَمِ
أوَ مـــا كُنـــتِ إذا البغـــيُ اعتـــدى موجـــةً مـــن لهـــبٍ أو مـــن دمِ
كيـــف أقـــدمتِ وأحجمـــتِ ولـــم يَشْـــتَفِ الثـــأرُ، ولـــم تنتقمـــي

وتظل تطالعنا هذه التجليات تترى في هذا النظم البديع، يبعث فيها الحياة هذا التشخيصُ الرائع والتجسيم الرائق، ويبثّ فيها الروح يُسمع جرسها أو رِكزها ويحسّ اختلاجها أو اعتلاجها؛ فهي من السيف أو القلم في منبريهما، ومن الألم في كبريائه، ومن النغم في يُتمِه، ومن العزّ في ملعبه، ومن الشمم في مَغْناه، ومن النجوم في جباهها، ومن الحُلم في مروره أو انطوائه، وفي توهجه أو انطفائه، وهي مِن السنا في أطيافه، ومن الظُّلَم في جفونها، ومن الغصص في دمها أو إدمائها، ومن العلا في نجواه المخنوقة، ومن الإباء في جرحه الراعف، ومن التهم في غبارها، ومن الثأر في اشتفائة أو شفائه، ومن الشكوى في حبسها، ومن المجد في ظمئه.

ويمضي عمر أبو ريشة في خطابه لأمته، سائلاً متسائلاً، يعتلج الحزن في جوانحه، ويختلج الأسى في جوارحه، ويتفجّر الألم من جوانبه، وتفيض الغُصَص من نواحيه. فلكَمْ أراد أن يناجي ما يعلمه في أمته من عزّة راكدة خامدة؛ هاتفا بها ومستدعيا لها، ولكنّ في فمه غصصاً دامية تخرس صوته وتحبس نطقه، وفي حلقه حرقة تحول دون قريضه. وإن في عنفوانه لجرحاً أيَّ جرح بليغٍ نازف، جَهدَ الطبيب في علاجه دون جدوى، أو أن ما به من جرح بليغ نازف، لو كان في جسده لكان سهلاً يسيراً على الطبيب معالجته، ولكنه جرح في عنفوانه وإبائه، ومَن لمثل هذا الجرح من طبيب، وأنى له الشفاء؟. وكيف رضيتِ الإقامة على الضيم؛ فلم يُحسب لكِ بين أمم الأرض حساب، وغدوتِ غرضاً لكل رامٍ، وهدفا لكلّ طامع، لِمَ لَمْ تكوني على البغاة لظىً أو نهرا أو بحراً من دم ؟!

اســـمعي نَـــوْحَ الحزانـــى واطربـــي وانظـــري دمـــعَ اليتـــامى وابســـمي
واتركـــي الجرحـــى تـــداوي جُرحَهـــا وامنعـــي عنهـــا كـــريمَ البلســـمِ
رُبَّ "وامعتصـــــــماه" انطلقـــــــتْ مـــــلءَ أفـــــواهِ الصـــــبايا اليُتَّـــــتِم
لامســـــت أســـــماعهم لكنَّهـــــا لـــــم تُلامـــــسْ نَخْـــــوةَ المُعْتَصِـــــمِ
لا يُـــــلامُ الـــــذِّئبُ فـــــي عُدوانـــــهِ إنْ يَـــــكُ الرَّاعـــــي عَـــــدُوَّ الغَـــــنَمِ

وما زال عمر أبو ريشة يصرخ في مسامع هذه الأمة، معاتباً كالمؤنِّب، ولائما كالمقرِّع، على ما آلت إليه، وما استحكم فيها من لا مبالاةٍ غدت فيها كالعدوّ اللدود لنفسها، لا مبالاة أفقدَتْها توازنَها؛ فغدت ردودُ أفعالها منعكسة، تقابل نَوْح الحزانى بالطرب، ودموع اليتامى بالابتسام، يصدق فيها قول حافظ إبراهيم:

(حافظ إبراهيم: ٢٠٠٤، ص:٥٤) (Hafez Ibrahim,2004, p. 54)

وإذا سُـــئلتَ عـــن العروبـــة قـــل لهـــم: هـــي أمّـــةٌ تلهـــو وشـــعبٌ يلعـــبُ

وقول الآخر:

فَـــرحٌ هنـــا، وهنـــاكَ قـــام المـــأتمُ شـــعبٌ ينـــوح وآخـــرٌ يتـــرنّمُ

ويستمر الشاعر يهتف في مسامع هذه الأمة، فلم تكتفِ هذه الأمة بأن تخلّت عن جرحها، بـل إنهـا قـد تنكّرت لهم فمنعت عنهم الدواء. قال فيها مصرحاً ما في الفم ماءٌ يحول دون استطاعة ذِكْرِه. ومضى فأقام هـذه المقارنة بينهم وبين المعتصم، فكم من فتاة يتيمة –أو غير يتيمة– استصرخت هؤلاء، واستغاثت بهم واستنجدتهم، فكان لسان حالها:

(الأصفهاني، ١٩٩٩: ١/٦٤٧) (Isfahani, 1999: 1/647)

لقـــد أســـمعتَ لـــو ناديـــتَ حيّـــاً ولكـــنْ لا حيـــاةَ لمـــن تنـــادي

ولـــو نـــاراً نفخـــتَ بهـــا أضـــاءتْ ولكـــنْ أنـــت تـــنفخ فـــي رمـــادِ

أمّا المعتصم فإن امرأة واحدة استغاثت به، فقاد الجيوش، وغزا الروم، وقتل منهم تسعين ألفاً، وأحـرق مدينتهم عمّورية. ثم يعقب بهذه الحكمة البليغة؛ ويُتبع هذه الحكمة بإلقاء اللائمة على هذه الأمة، طالبا إليهـا أن تكفّ عن الشكوى؛ فإنما هي نفسُها عدوٌ نفسِها، و "كيفما تكونوا يُولَّ عليكم"".

أيهـــا الجنـــديُّ يـــا كـــبش الفـــدا يـــا شُـــعاعَ الأمـــلِ المُبْتَسِـــمِ

مـــا عرفـــتَ البُخْـــلَ بـــالرُّوحِ إذا طَلَبَتْهـــا غُصـــصُ المَجْـــدِ الظَّمـــي

بُـــورِكَ الجُـــرحُ الـــذي تَحْمِلُـــهُ شـــرفاً تحـــت ظـــلال العلـــمِ

ويجعل عمر أبو ريشة مِسْك ختام قصيدته هذا الخطاب، يتوجه به إلى الجندي العربي، إنه كبشُ الفـدا المُهدَى من السماء، لا الناجم من الأرض، وإنه سناء أمل الأمة الوضّاء، ونور فجر غدها البسّام، ولقـد طالمـا أهاب به المجد شاكياً غُلّة؛ فجاد بروحه ودمه ماءً فراتاً سلسبيلاً أطفأ أُوامَ المجد وشفى غُلّتـه، فطـوبى لهـذا الجنديّ الأبيّ ، وبورك كَلْمُهُ الدامي أبداً، يروي ظمأ الثرى، ويُذْهِبُ أُوامَ المجد، وتسمو به الراية –لا الرايات– خفاقة في سماء العلا وأفلاك المعالي.

الخاتمة

وفي ختام هذه الدراسة، فقد خلص الباحث بعد قراءات مستفيضة متأنية لهذين النموذجين مـن الشـعر الحديث إلى ما يأتي:

- تعد قصيدة (أغنية في شهر آب) من أبرز قصائد السياب التي أراد أن يقدم فيها محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد، فصاغها بأسلوب فريد يقع خارج المألوف من شعره، وضمّنها مجموعة من الرموز المتداخلة المتفاعلة المتحركة.
- وتجلى لنا أن (الأغنية) نقد لخواء الحياة الاجتماعية الحديثة القائمة على الاستغلال البشع والظلم الظالم فـي توزيع الثروة: "تموز يموت"، "الليل خنزير شرس"، والنساء من علية القوم يغرقن في ألوان الثروة المغتصبة المهدورة ، والليل جليد تتجاوب في أصدائه قيود التعسف والقهر. والبرد الذي تشكو منه مرجانه، وتحس به

السيدة المترفة وضيفتها في شهر آب؛ شهر شدّة وهج الهجير في العراق، وهو برد ليل الجليد الناتج عن تبلد وتجمد إحساس علية القوم بهموم عامة الشعب، وهو برد فراغ الحياة وخوائها، إنه نظير الجفاف القحط والموت الذي تبع موت (تمّوز).

- ويحاول السياب أن يعبر عن المشكلة الاقتصادية في بعدها الاجتماعي في هذه القصيدة، كما يحاول كذلك أن يدخل عنصر الثقافة والرمز والأسطورة فيها ليعطيها بعداً إنسانياً.
- وفي دراستي لقصيدة (أمتي)، فقد قسمّت القصيدة حسب دلالاتها وأبعادها إلى لوحات فنية متعددة، وقد وقفت على كل لوحة باسطاً القول في هذه التجليات المؤطرة من هذا النظم البديع، وفي تلك الجماليات المنبثقة من هذا النغم اليتيم، وما بعثه الشاعر من خلال هذا التشخيص الرائع والتجسيم الرائق، وما بثه في خطابه لامته ومناجاته لها، وما يعتري هذا الخطاب من أنفاس حرى، وغصص تترى.
- وتبين لنا في دراسة الرؤيا الشعرية في قصيدة (أمتي) أن الشاعر قد أمعن وأجاد في وصف حال هذه الأمة في وقته وزمانه، وما كانت تكابده من ويلات، وتقاسيه من إضاعات، فأبدع في رسم لوحاتها وصورها، الحية بحركاتها، وفي ترديد صدى ألحانها وأشجانها، المرجّع بصوت آمالها وآلامها. واختار صوت الميم قافية للقصيدة؛ وذلك لجعل القصيدة أكثر طلاوة وحيوية، وأكثر حلاوة في الأسماع، واستجلاباً لإرهافها وإصغائها، وليضفي عليها إيقاعات موسيقية شجية جديدة؛ حيث إن قافية الميم تعمل على توحيد الإيقاعات، وتقوية الموسيقى الداخلية، ورفدها بأنغام جديدة تثري الموسيقى العروضية الخارجية.

قائمة المصادر والمراجع

- البصري، عبد الجبار داود (١٩٦٦م): بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط١، بغداد، وزارة الثقافة
- اليربوعي(١٩٦٨م)، **مالك ومتمم ابنا نويرة**، نقّحه: ابتسام الصفار،، ط١، بغداد، مطبعة الإرشاد.
- أمير، بشائر (٢٠١٣): النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، كلية التربية، العراق، المجلد الثاني، العدد (١٩)
- عباس، إحسان(١٩٧٨م): بدر شاكر السياب حياته وشعره، ط٤، بيروت، دار الثقافة للنشر
- ناصف، مصطفى(١٩٨٣): **الصورة الأدبية**، ط٣، بيروت، دار الأندلس
- أبو ريشة، عمر(١٩٨٨) : **ديوان عمر أبو ريشة**،، ط١، بيروت، دار العودة
- حافظ إبراهيم، (٢٠٠٤): **ديوان حافظ إبراهيم**، ط٤، بيروت، دار الفكر العربي للطباعة والنشر.
- السيّاب، بدر شاكر(١٩٨٩): **ديوان بدر شاكر السياب**، ط١، بيروت، دار العودة
- العطروز، عاصم (٢٠١٥): **ظواهر أسلوبية في شعر أبي العلاء المعري**، ط١، عمان، دار البداية ناشرون وموزعون
- عمار، ياسر ٢٠١٨: الاضطراب العاطفي في شعر بدر شاكر السيّاب، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بغداد، كلية التربية، العراق، المجلد الأول، العدد (٢٢٧)
- الكبيسي، عمران خضير(١٩٨٢): **لغة الشعر العربي المعاصر**، ط١، الكويت، وكالة المطبوعات.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (١٩٧٨م): **ديوان المتنبي**، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه: مصطفى السقا، وآخرون، بيروت، دار المعرفة.

(References)

- Abbas, I. (1978). Bader Shaker al-Sayab: His Life and Poetry. Beirut. Al-Thaqafa House for publishing.
- Abu Risha, O. (1988). Divan Omar Abu Risha. Beirut. Al-Ouda House.
- Ammar, Y. (2018) . "Emotional Disorder in the Poetry of Badr Shaker al-Sayab". Journal of Human and Social Sciences. University of Baghdad, Faculty of Education, Volume I, No. (227) Iraq
- Al-Atrouz, A. (2015).*Stylistic phenomena in the poetry of Abu Alaa Al-Ma'ari*
- Al-Basri, A.D. (1966).*Badr Shaker Al-Sayab, Pioneer of Free Poetry*. Baghdad. Ministry of Culture.
- Hafez, I. (2004).*Divan Hafez Ibrahim*. Beirut.Dar Al-Fikr Al-Arabi for Printing and Publishing.
- Kubaisi, A.(1982). *Contemporary Arabic Poetry Language*. Kuwait. Publishing Agency.
- Mutanabi, A. Ahmed ,(1978).*Divan Mutanabi*. explained by Abi al-stay al-Akbari, seized and corrected by: Mustafa al-Sakka et. al.Beirut. Al-MaarifahHouse.
- Nasif, M. (1983). *The Literary Image*. Beirut. Al-Andalus House.
- Al-Sayab, Badr Shaker (1989). *Divan Badr Shaker Siyab*. Beirut. Al-Awda House.
- Al-Yirboubi (1968). *Malik and Mtamam Ibn Nuwayra*. revised by: Ibtisam Al-Safar, Al-Ershad . Baghdad