

قصيدة العراق للمشاعرة بشرى البستاني قراءة في جماليات التداخل العروضي

قاسم محمود محمد*

الملخص:

يمثل هذا البحث قراءة في نص (قصيدة العراق)^(١) للمشاعرة بشرى البستاني. كتبت هذه القصيدة في شهر أيلول عام ١٩٩١^(٢)، إذ كان العراق يمر باحتدامات سياسية مضطربة، تتواء بمستقبل فجائي، تبوح الشاعرة باستشراف لوعته بصورة مباشرة وغير مباشرة، مجسدة صورا رمزية عبر (مونتاج شعري) - إن صح التعبير - يتنوع فيه الإيقاع تبعا لعاطفتها المحتدمة وتجربتها الداخلية التي شكلتها نصا عبر اللغة الشعرية.

يمثل اللون الإيقاعي المنبعث أساسا من تداخل الوزن أو تنوعه في نص (قصيدة العراق) أهم السمات الفنية التي استوفقتنا وبناء على ذلك جاءت قراءتنا. والتداخل يعني ((تداخل بحر شعري في بحر آخر والتنوع هو تنوع الاوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة))^(٣). ولما جاء النص خاليا من المقاطع الشعرية آثرنا استخدام (التداخل) بدلا عن (التنوع) في العنوان اما تقسيم النص على مقاطع في الدراسة فهو اجتهاد من الباحث ومحاولة لتسليط الضوء على الانتقالات العروضية وبيان اثرها في الدلالة، وصولا إلى الجشثات (مغزى النص).

تضمّر الشاعرة خلف لغة النص الرمزية والإيقاع الموظف فيها دلالات عميقة فقد منحت نفسها الحرية التامة في الافادة من البناء اللغوي الشعري والتشكيل الإيقاعي النابض به وفيه، فجاء النص لوحة رمزية متلونة الإيقاع ذات مضمون يجمع مشاهد وأجزاء خيط دلالي موحد، يمكن لنا ان نستشف من خلاله دلالات شتى منها ما هو ماض نابض تقابل به الحاضر البائس، فتعبر عن ازمة ووقائع وحضارات ومعارف ومحن مر بها الوطن، ومنها ما تصور به واقع الامة الذي يلوب ويكابد نتيجة عوامل خارجية طرأت عليه. وربما أعطى النص نبوءات متوقعة سوف يؤول اليها الامر فيما بعد.

* قسم اللغة العربية/ كلية الاداب.

دراسات موصليّة- العدد السابع والعشرون- ذوالقعدة ١٤٣٠هـ- /٢٠٠٩م

The Poem of Iraq By Bushra Al-bustany **A reading in the aesthetic prosodic overlapping**

Abstract:

The research represent a reading in the poem if Iraq by Bushra Al-bustany. The poem was written in September 1991. when Iraq was getting through a critical political struggle which may lead to a cataphoric future. The poetess shows how Iraq Suffers from torture. She embodies symbolic Views through poetic montage. in which the rhythm varies according to her strong passion , and her own experience. The poetess hictes behind the text deep indications. She gave herself the right in using the poetic structure and rhythm , So the text became a symbolic painting with different rhythm. The content of the poem was gathered by one semantic string. we can see through it different indication such as a live past paralleled to miserable present. They express times , events , civilizations Knowledge and dilemma past by the country. on the other hand , they portrait the present situation of the nation which strive due to accidental external factors. The text may give prophecies which can be seen later.

مدخل:

تتواشج حركية القصيدة ومفارقاتها دوما مع ((الدفقات العاطفية والصور التي تفرض صيغها العامة، فليس هناك قالب نغمي واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة ونظرا لاستجابة هذه الأخيرة في عملية الابداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه - سواء أكان واقعا داخليا أم خارجيا - فإن الشكل على العموم والإيقاع على الخصوص لا يمكنه الا أن يكون انعكاسا للتحويل ومن ثم متغيرا أو متنوعا))^(٤). تبعا لعوامل كثيرة وعناصر متعددة منها لحظة ولادة التجربة وزمن امتدادها عبر المكنون الداخلي للمرسل الذي ينبثق عنه الاداء اللغوي حتى خروجها بالصورة النهائية إلى المتلقي، فضلا عن ارتباط الرسالة بأفق توقعات المتلقي و بالواقع الخارجي معا.

واللغة كما يرى جان كوهن ليست إلا ((بديلا مقننا للتجربة نفسها والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين : إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز ويسير من الكلمات إلى الأشياء. أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات أي السير من الكلمات إلى الأشياء))^(٥). ويقرر بعد ذلك أن ((اللغة

ليست إلا حاملا للفكر فهي وسيلة والفكر غايتها وليس من الأكيد أبدا بصفة مسبقة ألا يتوصل إلى الغاية الواحدة بوسائل أخرى تتصف بالدقة نفسها أو أكثر وسيكون لدينا الحق على الدوام في ترجمة رسالة بكلمات أخرى لتقريبها من الأذهان^(٦). ومن البديهي ((أن يسبق الإيقاع النفسي الوزن العروضي وهذه حقيقة جمالية عروضية في آن واحد لأن البنية العروضية تأتي استجابة عفوية للحالة النفسية وبذلك فإن إيقاع الحالة الشعورية هو انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي في الشعر من خلال الإيقاع اللفظي الذي يفرض عادة إلى الإيقاع المعني في النفس^(٧)، إذ حسبما تقتضي عواطف الشاعر، وطبقا لتجربته تتشكل معمارية القصيدة من دون إهدار للإيقاع الموسيقي الذي يحدد مسار القصيدة^(٨).

تبرز أهمية الإيقاع ولاسيما الوزن بنحو أكبر عندما يصبح كل منهما عنصرا دلاليا يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى يجسدها ويعمقها. وهذا الترابط يحتاج إلى قدرة شعرية عالية تعمل على تلاحم العلاقة بين الشكل والمضمون، ((وبهذا الفهم يصبح الإيقاع إشارة ظاهرة إلى شيء غير محسوس. أي أن الإيقاع (علامة) تعطي نصا آخر، أو كما يرى الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور الرمزية، يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا. أي عن غور المعنى الكامن والأخير متعدد ومتنوع، ينبع تعدده من الطبيعة الإشارية للإيقاع بل إن النظام الإيقاعي هو أكثر النظم الإشارية تعقيدا في القصيدة^(٩).

ويقول ياكبسون: ((إن رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسية، وخاصة بين الإحساسات البصرية والسمعية^(١٠)). ثم يذكر أن ((الشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تخلف فيه رمزية الأصوات أثارها وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة^(١١).

والإيقاع هو الذي يستوعب ويمتص تداخلات النص كلها من الانسجام والمفارقة ويتفاعل معها ليكون فضاءه في القصيدة عبر قدرته على تشكيل خط عمودي ((يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق خطوطها الأفقية كلها بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها.... ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، لكنه يتغير في

الوقت نفسه بواسطتها من ظاهرة صوتية بحثة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى اقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث تدخل عناصر القصيدة كلها في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازاً بالفكر واللغة والرموز والصور والمفارقات والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكاراً^(١٢). وعلى هذا الأساس ((كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال ويميل وفقاً لقانون علمي هو قانون العدوى العاطفية إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع فمتى تكلم المرء شعراً كأنه يقول : إن ألمي أو فرحي من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنهما باللغة العادية))^(١٣).

يمثل عنوان القصيدة العتبة الأولى للوصول إلى مضمونها ومفتاحها - في أكثر الأحيان - لفك رموزها وفهمها. والعنوان الذي يواجهنا (قصيدة العراق) يشكل المحور الأساسي والمضمون الذي نسجت الشاعرة حوله خيوط النص. والقصيدة من قصد و (القصد استقامة الطريق... والقصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته سمي بذلك لكماله وصحة وزنه وقال ابن جني سمي قصيداً لأنه قُصدَ واعتمد وقيل سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فنفحه باللفظ الجيد والمعنى المختار واصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يتقصد أي يتكسر لسمنه... وقيل سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضاباً فهو فعيل من القصد... وقال أبو الحسن الأخفش... وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات قال ابن جني وفي هذا القول من الأخفش جواز ذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة وقال والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة... قال ابن جني اصل (ق ص د) ومواقعها في كلام العرب الاعتزام والتوجه والنهوض والنهوض نحو الشيء على اعتدال كان ذلك أوجور هذا أصله في الحقيقة وإن كان قد يخص في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون الميل ألا ترى أنك تقصد الجور تارة كما تقصد العدل أخرى فالاعتزام والتوجه شامل لهما جميعاً)^(١٤).

عندما تختار الشاعرة العنوان (قصيدة العراق) فهي تدرك بلا شك مدلول كلمة قصيدة والمعاني المعجمية لأصلها اللغوي وأرادت من خلال هذه المزاجية اللغوية أن تكثف الدلالة السياقية لنص العنوان الذي يعتلي مضمون القصيدة بالاعتماد على المعنى الشامل

الذي تحتضنه تلك المفردة (قصيدة) لغويا. فهي تعلن للمتلقي بدءا من العتبة الأولى عن عزمها وتوجهها ونهوضها وقصدها نحو العراق لتعطيه الصورة الشعرية التامة والكاملة له بحيث لا تشوبها شائبة بعد تمحيص وتحقيق وتدقيق. ومع أن هذه اللفظة (قصيدة) تستوحي المعاني المعجمية التي ذكرناها إلا إنها لا تقف عندها، فالشاعرة تعلم علم اليقين أن هذه اللفظة أصبحت مصطلحا أدبيا له مفهومه الخاص ودلالته التي يشار بها إليه - وإن كان ثمة خلاف بين النقاد على المفهوم الذي يحد مصطلح (القصيدة).

وهذه الرؤية تحيلنا على المعنى الفني الذي يستبطنه العنوان، فالقصيدة هي تجربة فنية أدبية شعرية عن موطن الشاعرة (العراق)، وبنائها المحكم يدل على رصانة الوطن (وطنها)، ووحدتها العضوية، تجمع أطراف الشعب الذي هو (شعبها)، والمضمون العام يمثل خط سير المعنى نحو الغاية الواحدة.

أما العراق: فمعناه ((شاطئ الماء، وخص بعضهم به شاطئ البحر، والعراق اسم مذكر سمّي بذلك لأنه على شاطئ دجلة، وقيل سميت (الأرض) عراقا لقربها من البحر، وأهل الحجاز يسمّون ما كان قريبا من البحر عراقا، وقيل سمي عراقا لأنه استكف أرض العرب، وقيل سمي به لتواشج عروق الشجر والنخل به وكأنه أراد عراقا ثم جمع على عراق))^(١٥).

تستحضر مفردة العراق في ذهن المتلقي ماهية العراق من الناحية التاريخية والجغرافية والسياسية والتكوين السكاني وما إلى ذلك. وإذا ما كانت هذه المعاني متغيرة ومتنوعة فإننا نتوقع للوهلة الأولى أن يأتي شكل القصيدة ومضمونها موافقا للدلالة الضمنية التي يحملها العنوان.

ويصدق حدسنا حينما نجد أن الشاعرة لوّنت إيقاع النص تلون حضارة العراق وتنوع بهائه وثرائه معتمدة على تنوع الوزن في المرتبة الأساسية، وعلى التدوير الذي يعني التواصل والاستمرار، وهجر القافية تارة والتزامها أخرى، تجاوبا مع الاتصال والانفصال في الحضارات الحية عبر التاريخ وفي مقدمتها حضارة وادي الرافدين فضلا عن جنوحها إلى شحن النص بتراكمات صوتية عن طريق تكرار وحدات معينة بين الآونة والأخرى.

إلا أن هذا اللون الإيقاعي والتنوع الوزني جاء نتيجة عاطفة محتدمة ومشاعر مأزومة دفعت اللغة الشعرية إلى الانتقال من وزن لأخر. أي أن التغيير هو تلبية لحاجة نفسية تكمن دلالتها في سياقات النص. وربما خرجت تلك الدلالة من موطن كمونها (قلب

الشاعرة) ومقاصدها التي عبر عنها اللغويون وعلماء النص بالمغزى، عن طريق اللغة الحاملة للمعاني الكامنة في النفس الى العالم الخارجي، وما على المتلقي إلا أن يربط تلك المضامين مع تنوع الوزن ليستشف الغاية المرجوة من ذلك وبناء على ذلك يمكن لنا تقسيم القصيدة إلى (١٤) مقطعاً على وفق الانتقال في الوزن.

المقطع رقم (١):

تلوبُ الطيورُ :	فَعُولُنْ فَعُولُـ
الجبالُ، الجبالُ	نْ فَعُولُنْ فَعُولُـ
الجبالُ تُورِقُنِي	نْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُو
وتلفُ بأغصانها جرح رُوحِي،	لُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُـ
الجبالُ صبايا،	نْ فَعُولُ فَعُولُنْ
تجزُّ ضفائرها الطائراتُ	فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ
فأجمعُ عنها شظايا القنابلِ،	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فـ
أمسحُ وجنتها،	عُولُ فَعُولُ فَعُو
فتسيلُ الغيوم على مهلها...	لُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
فوق ورد الصباح...	لنْ مَفْعُولُنْ فَعُولُ...

تبدأ (قصيدة العراق) بجملة فعلية (تلوب الطيور) جاء فعلها بصيغة المضارع المستمر، والفاعل جمع معرف بال يضم تحته جنس الطيور كلها. وقد منحت الشاعرة دلالة الفعل (تلوب) إلى كائنات حية- في الغالب - ترمز إلى الوداعة والألفة، وهي تضمّر ذاتها خلف الفاعل والتعبير بهذه الطريقة ابلغ. وإذا كانت الذات الشاعرة هي التي تلوب فإن خواطرها ولواعجها تجنح نحو الحركة المستمرة تبحث عن منفذ لمشاعر الفقدان والألم والأرق الذي سببه لها فقدان الجبال أو عذابها من هنا جاء تنوع الإيقاع في القصيدة.

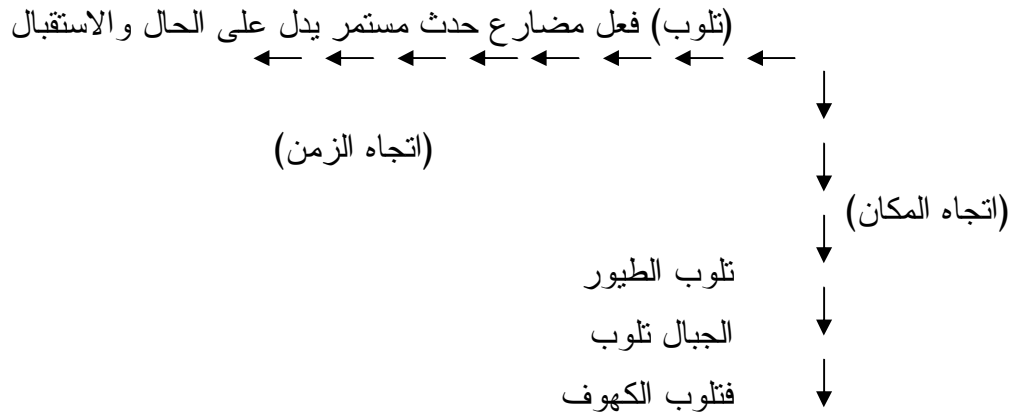
تصبح سمة الفعل (تلوب) ملازمةً للأنا الشاعرة فهي تتجذر بالنص عبر مقاطعه الطويلة، إذ تنتقل من الطيور إلى الجبال (والجبال تلوب) ثم الكهوف (فتلوب الكهوف). لقد أسقطت الشاعرة إحساسها أولاً على الطيور ثم الجبال ثم الكهوف من الفضاء العلوي إلى الوسط ثم إلى الباطن، فهي تسعى بهذه اللغة الشعرية والصور المجازية إلى أنسنة الجماد، وإضفاء المشاعر الإنسانية عليه، وبهذه الطريقة تشير إلى لواعج الوطن،

فالإنسان والحيوان والجماد يوحدتهم فعل واحد وإحساس واحد هو (يلوب). حتى يتحول الفعل إلى شجن يلف الكون كله من ذرى القمم إلى أعماق الكهوف.
و ((اللُّوبُ واللُّوبُ واللُّوبُ واللُّوبُ واللُّوبُ العطش وقيل هو إستدارة الحائم حول الماء وهو عطشان لا يصل إليه وقد لَاب يلوبُ لوباً ولوباً ولوباناً أي عطش فهو لائب والجمع لؤوب مثل شاهد وشهود، قال : أبو محمد الفقعسي:

حتى إذا ما اشتد لوبان النجر ولاح للعين سهيل بسحر

والنجر عطش يصيب الإبل من أكل الحبة وهي بزور الصحراء))^(١٦)

يشعرنا هذا الانتقال بحركة مستمرة تصبغ الفاعل المتغير بدلالة الحدث الواحد للفعل (تلوب). وهذا المشهد يوحي بسير صفة الفعل (العطش الشديد)، من نقطة انطلاقه (أول النص) باتجاهين (عمودي وأفقي)، الأول يمثل الاتجاه المكاني من الأعلى نحو باطن الأرض، والثاني يمثل الاتجاه الزمني فصيغة الفعل المضارع تدل على الحال والاستقبال.



عندما تقرن الشاعرة الطيور بالجبال وتوازي بينهما بفعل واحد فإنها تستمد تلك الخاصية من القرآن الكريم بدليل قوله تعالى : ((ففهمناها سليمان وكلا آتينا حكما وعلمنا وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين)) (سورة الأنبياء، الآية ٧٩). وقوله تعالى : ((ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد)) (سورة سبأ، الآية ١٠).

كي لا تحدث فجوة إيقاعية تتعارض مع تواصل السرد فظهرت تفعيلة المتدارك في المقطع الثاني.

المقطع رقم (٢)

والجبالُ حيارى	فاعِلن فَعِلن فـ
الجبالُ التي شرِدتنِي	اعِلن فاعِلن فاعِلن فـ
الجبالُ التي هَجرتَنِي	اعِلن فاعِلن فَعِلن فا
وأهجرها،	عِلن فَعِلن
وأحنَ إليها،	فَعِلن فَعِلن فا
فتبكي جروحي	عِلن فاعِلن فا
وأنسى الذي كان ما بيننا من ملامٍ..	عِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن
والجبالُ تلوبُ	فاعِلن فَعِلن فـ
العراقُ،	اعِلن فـ
العراقُ،	اعِلن فـ
العراقُ متاحفُ نخلٍ،	اعِلن فَعِلن فَعِلن فا
مرايا،	عِلن فا
وعاجُ،	عِلن.

تدرّجت الشاعرة في إيقاع القصيدة ونقلت الوزن من فعولن إلى فاعِلن وهذا التنوع ارتبط بنمو التجربة النفسية وميلها إلى مقاومة حالة التمزق والحرب البشعة، وتطلعها إلى قلب الوضع المأساوي الذي عبرت عنه من خلال حشدها مفردات تدل عليه (تلوب، تؤرقني، جرح روحي، تجز ضفائرها الطائرات، شظايا القنابل) لذا نجدها تتجاوز المفردات الدالة على القوة والبطش، وتوظف بدلا عنها بنية مركبة من سطرين توحى بجمالية رومانسية تنتهي بها المقطع الأول.

فتسيل الغيوم على مهلها...

فوق ورد الصباح...

وما علامات التفتيط بعد هذين السطرين الا رغبة من الشاعرة باستمرار هذه الصورة وهي تعبير عن استشراف صباح جديد بعد نزيف الدم.

ثم يعود النص إلى النواة المركزية (الجبـال) صلب القضية، والجبـال هنا رمز لما لا يمكن الإمساك به، أهـو رمز لشمال العراق الذي يلوح لها بالفقدان قبل أكثر من عشر سنوات؟ أم هو رمز جمعي للعراقيين بما يمثله من شموخ وعلو...؟، أم هو رمز لشدة حياة العراقي الواقعية وصعوبتها وقسوة ما يحدث فيها...؟ أم هي رمز التوازن الذي تتطلع إليه الذات الشاعرة...؟ يبقى النص دلالاته مفتوحة. فالجبـال الواردة في صورتها المتحركة وبما امتلكته من أفعال إنسانية أضفتها الشاعرة عليها تجاوزت حال كونها جبـالا على التحديد، بل تعدت عالم الحقيقة إلى عالم الخيال، لذا فالمتلقي يسبح في فضاء النص بحثا عن أبعاد هذه اللفظة ومدلولاتها بالاعتماد على ما يجاورها من ألفاظ ضمن السياقات المتعددة التي ترد فيها.

ولفظة الجبال ترد في القرآن الكريم عشرات المرات ومنها قوله تعالى : ((ألم نجعل الأرض مهادا، والجبال أوتادا)) (سورة النبأ، الآية ٦-٧). قال الإمام الرازي قوله تعالى: ((والجبال أوتادا)) أي للأرض كي لا تميد بأهلها فيكمل كون الأرض مهادا بسبب ذلك))^(١٨).

وجاء في تفسير المراغي : ((أي وجعلنا الجبال لها [أي للأرض] كالأوتاد كي لا تميل بأهلها وتضطرب بسكانها ولولاها لكانت دائمة الاضطراب لما في جوفها من المواد الدائمة الجيشان، فلا تتم الحكمة في كونها مهادا لهم))^(١٩).

يتضح من هذا أن الجبال هي عنوان التوازن الأرضي، وهي بالنسبة للعراق في نص الشاعرة كالوئد الذي يثبت الخيمة ويحافظ على استقرارها أمام الريح العاتية والعاصفة القوية الشديدة. ويبدو من حالة اللوبان والوجع أن هذا التوازن مفقود وأن الاهتزاز والقلق والاضطراب يسود كل شيء ويميد بهذه الأرض ومن عليها بمن فيهم الشاعرة، فهل أراد النص تصوير الكون بالمهاد والعراق أوتاده، إذ تحوي معظم ملفوظات النص بذلك من خلال فيض الحب ومشاعر الوجد الذي غمر به النص هذا الوطن الأثير. أم أن الجبال المهددة بالفقدان توحى بفقدان توازن كل شيء ليس في الوطن بل في الحياة المهددة بعصا الأقوياء.

وإذا كانت الجبال (الأوتاد) الأرضية تلوب كما تشعر بها الشاعرة فإن إحساسها ينعكس على لغتها فيلون نواة الوزن العروضي (التفعيلة) بحركة متنوعة تنتج إيقاعا متلونا. وفي هذا المشهد تتحول العلاقة الحميمة التي وجدناها في المقطع الأول بين الأنثى الشاعرة والجبال إلى علاقة سلبية يشوبها الهجر والتشريد المتبادل بفعل عوامل التخريب

(خارجية وداخلية) ويبدو أن النص لا يريد التصريح بها على عادة الشعر الذي يكتشف ولا يصرح لتبقى مسكوتا عنها في فجوات لاتمنح نفسها إلا للقارئ الجاد.

الجبال التي شردتني

الجبال التي هجرتني

وأهجرها

وتوظف الشاعرة عناصر الطبيعة في نصها بصورة رمزية، لتبوح بعذاباتها (من حب وهجر وتشريد) بصورة جدلية قائمة بين الأنا والطبيعة، فتفصح عن خلجات نفسها من دون موارد، إذ تحول الطبيعة إلى كائنات حية تحاورها وتبثها مكنونات ألمها ولوعتها. وهل غايتها من أنسنة الجماد تفعيل صور شعرية تعتمد على المجاز حسب، أم أنها تعيش في حالة يأس داخلي من استلاب الإنسان الحالي فتجد في الطبيعة ملاذها وخلصها كما كان يفعل الرومانسيون؟ لا يترك النص المتلقي في حيرة من أمره، لأن القارئ الجاد لا يجد الطبيعة ملاذا حسب، بل يواجهها بنية فاعلة في تشييد النص وأرضية راسخة لفعل الوقائع والأحداث والمشاعر ومن خلال ذلك كله يلتبس وظائفها الدلالية والجمالية معا.

تشكل السمة المزجية بين (صفات الإنسان والطبيعة) محورا مهما في نص الشاعرة فقد اعتمدت عليها بصورة واضحة في صياغة تجربتها. ولم يكن توجهها إلى الطبيعة وصفيا لأجل رصدها، بل كانت الغاية إيحائية، إذ تتخذ من عناصر الطبيعة رموزا تشير بها إلى مضامين ومعان يدركها المتلقي حينما يربط بين الدلالة السياقية والدلالة الوضعية لتلك الألفاظ فضلا عن دلالتها في الموروث الثقافي عموما ولاسيما العقائدي خصوصا. مثال على ذلك توظيف المفردات الآتية (الجبال، القمر، الشجر، النبل، الكهوف)، فللطبيعة في العمل الأدبي وظيفة عضوية جمالية إلى جانب وظيفتها التفسيرية فهي تتحول من واقعها الموضوعي إلى واقع تخيلي بحيث تصبح عنصرا يحتل مركز اهتمام المبدع وتشغل مساحة لونية تلعب هي وغيرها من ألوان العمل الأدبي وعناصره المختلفة دورا وظيفيا في حركة بنائه وتطوره.^(٢٠)

وما تلبث الأزمة التي لحظناها بين الشاعرة والجبال في المشهد السابق أن تستقر حتى نفاجأ بمشاعر حنونة ودواعي محبة عميقة تعيد العلاقة إلى صميم حقيقتها، فبعد قولها (وأهجرها) تبادرنا المفارقة:

واحن إليها

فتبكي جروحي

وأنسى الذي كان ما بيننا من ملام

ففعل الهجر هنا قسري، لم يكن إراديا، لذا يأتي رد الفعل من الجبال إيجابيا تلفه صحو، فيترأى العراق بماضيه كله وحضارته وقوته أمام عينيه فيتوحد الخاص بالعام، حتى إن الوصف يطول ليشمل المقطع الثالث والرابع، كي يحقق إشباعا عاطفيا تتطلبه التجربة.

وهناك ترابط دلالي بين المقطع الأول والثاني، تسعى الشاعرة عبر لغتها المجازية وصورها الرمزية أن تبثه وتظهره إلى النور. ألا وهو (صلة الرحم) - أن صح التعبير - بين الوطن العراق وشماله. في تواشج يتوازى ليفضي في النهاية إلى انفتاح على مشهد كثيف هو تاريخ العراق بعصوره كلها المأزومة بالعطاء والإبداع.

في المقطع الأول: تلوب الطيور/ الجبال، الجبال/ الجبال تؤرقني

في المقطع الثاني: والجبال تلوب/ العراق/ العراق/ العراق متاحف نخل

الطيور = الأنا الشاعرة، والأنا الشاعرة رمز للعراق والعراقيين

الجبال = شمال العراق، الجبال هي العراق، هي الذات الشاعرة المحكومة بالفصل والفقدان والمكابدة.

نخلص من هذا إلى توحيد مشاعر الوطن وشماله مع إنسان ذلك الوطن وناسه. فالعراق يلوب من أجل جباله، وجباله تلوب من أجله، والذات الشاعرة تلوب بهما ومن أجلهما.

وقد تحررت الشاعرة من قدسية الوزن الواحد الذي تنبني عليه القصيدة في أثناء انتقالها إلى المقطع الثاني. وتدفعها الجرأة والتمكن الممزوجان بالعاطفة المحتدمة إلى استخدام أوزان أخرى في النص سنشير إليها لاحقا.

يعتمد إيقاع المقطع - هنا - على تفعيلية المتدارك الصحيحة والمخبونة في بنائها الحركي، وتغيب القافية بسبب التدوير فلا تظهر إلا في موضعين (ملام، وعاج) وقد أسبغ هذا الظهور على خاتمة الجمل الشعرية نغمة خاصة، على الرغم من اختلاف الروي فيها، لأن المد الذي يسبق حرف الروي (الردف) يعطي قيمة جمالية بما يحمله من طبيعة صوتية. فضلا عن زيادة حرف في الوزن المصاحب للقافية إذ جاءت التفعيلة مذالة (فاعلان).

ونلاحظ حشداً من التجمعات الصوتية ينتجه التكرار على مستوى الصوت المفرد

مثل الهاء في.

الجبال التي هجرتني

واهجرها

واحن اليها

وعلى مستوى الكلمة المفردة مثل تكرار (الجبال) و (العراق) و (هجر). تكتيفا في الإيقاع الصوتي.

وهذا يسهم في دعم إيقاع القصيدة جنباً إلى جنب مع الإيقاع العروضي.

المقطع رقم (٣)

وأروقةً من لجين،

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وأزمنةً من دمٍ

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ

وأكفٌ تدقّ رتاج العصور

لُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ

فتنهضُ إنساً وجان

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وتعدو الفيالقُ

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ

تعدو البيارقُ

عُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ

تعدو الخيولُ

عُولُنْ فَعُولُ

المقطع رقم (٤)

والعراق الرؤى،

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

والمدى،

فَاعِلُنْ

والأمانُ

فَاعِلُنْ فَعُولُ

العراقُ الأمانِي

اعْلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ

العراق حديقهٌ رُوحِي

اعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَا

تضمّ إليها غيوماً، وبرقاً

عَلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

وأزمنةً من لظى

عَلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

وجداول شهد تشقّ أكفّ التراب

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

والعراق عباءةٌ أُمِي،

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَا

وثوب العذارى

عَلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ

اللوآتي يمتن على السفح
اعلن فاعلن فعلن فاعـ
من ظمأ واغتراب
لن فعلن فاعلان

إننا لانجد مبررا لانتقال الوزن من فاعلن إلى فعولن - سواء على الصعيد العاطفي أو المستوى الدلالي - عند خروج الشاعرة من المقطع الثاني ودخولها في المقطع الثالث، إذ إنها في حالة وصف للعراق، تستمر هذه الدلالة عبر صور متراكمة ومعان مغايرة تمتد لثلاثة مقاطع (الثاني، والثالث، والرابع). جاء المقطعان الثاني والرابع على وزن واحد (فاعلن) بينما كان الثالث مغايرا لهما على وزن (فعولن) ولولا أن جاءت الصورة الكتابية للفظـة (وعاج) الصورة ساكنة الروي نهاية المقطع الثاني في الديوان لأمكن عد حرف الجيم محركا بالتثوين، وبهذا يستمر وزن فاعلن في المقطع الثالث ليتصل بالمقطع الرابع، وتصبح حينئذ المقاطع الثلاث (٢، ٣، ٤) مقطعا واحدا يشير إلى مضمون واحد. إلا أن هذا الخروج استطاع أن يتجاوز مع تجربة النص المفعمة بظاهرة الانتقال الوزني.

المقطع رقم (٥)

مستعلن معول	ياقمر الجبال
مستفعلن معول	عرج على السفوح
متفعلن مفعو	فوجهك الأبهى
مستعلن معول	يطلع في الجروح
مستعلن مفعو	ياقمر المنفى
مستفعلن معول	عرج على الحقول
متفعلن مفعو	فوجهك الأبهى
مستعلن معول	يولد في البذور

تبدأ الشاعرة مشهدها بنداء موجه للقمر ((والقمر جرم سماوي صغير يدور حول الأرض ويكون تابعا لها، فهو جرم معتم صخري كالأرض تماما يستمد نوره من ضياء الشمس، والأرض بقمرها تدور حول الشمس التي يسقط ضوءها على وجه القمر عندما يكون مواجهها لها وللنصف المظلم من الأرض))^(٢١).

وللقمر عند العرب قديما مكانة خاصة فهو كبير الآلهة وسيد المعبودات ولذا ذكر في القرآن على رأس أوثانهم (ولا تذرنا ودا ولا سواها ولا يغوث ويعوق ونسرا) (سورة نوح، الآية ٢٣) ((وإذا كانت العرب أمة متألمة شاعرة فقد كان القمر بلا شك واحدا من

الظواهر الكونية التي لفت انتباهها تفكراً وتأملاً وإعجاباً، ولذلك كان عندهم قبل الإسلام هو سيد الآلهة، فهو الراعي والحامي والمحِب، فـ (ود) هو القمر وهو الإله الرئيس عند ثمود وقريش وعند المعينيين كما أنه الإله المعبود عند بقية العرب الجنوبيين، ومتى ورد اسمه في نص قصد به القمر، وهو عندهم الأب رمز الإيجاد والإظهار والإصلاح والرعاية وقد كتب اسمه وحفر على أخشاب وأحجار أبواب المباني لتكون في حمايته تبركا باسمه وتيمنا به كما علق اسمه على أعناق الأطفال تماًم وتعاوِذ تحفظهم من الشر وفي لفظة (ود) يكمن معنى المحبة والمودة)). ((وعلى الرغم من مزاحمة الشعوذة له من حيث هو معبود فقد ظل إلى قبيل ظهور الإسلام سيد الآلهة في مكة وكان يرمز له بالصنم (هبل) الذي قال عنه ابن الكلبي أنه اعظم صنم وقد صنع من العقيق الأحمر على صورة إنسان... هذا هو المعبود القمر عند العرب قديماً، تعددت أسماؤه وصفاته فهو رمز القوة والعزة والهيمنة والإضاءة والحكمة، وهو رمز الرأفة والحب والمودة والأبوة والحماية، فضلاً عن كونه يرتبط عند العرب بالمطر، فمنازله هي التي تَوَطَّر الأنواء وتحكمها... فالقمر إذن رمز للخصب والخير واجتماع هذه الدلالات كلها في القمر جعلته مثالا في الوعي الجمعي العربي، ورمزا يهرع إليه الشعراء))^(٢٢)، لذا يتكرر النداء الموجه للقمر في نص الشاعرة حتى يصبح قوة مطلقة تلجأ إليه الذات في محنتها وكأنه المنجد الوحيد من عذاباتها ولوعتها فليس هناك من أمل تعقده في سواه وهي التي تصرح بذلك (ودهرك أعجز من باقل).

وتأتي هذه الدعوة المفعملة بنداء المستصرخ، بعد استلاب الظمأ والاعتراب حياة العذارى على السفوح إذ بلغ الجهد مبلغه. لذا فإن الشاعرة تتوجه نحو قوة الخلاص ممثلة بالقمر - المصدر السماوي الذي يضيء الأرض ليلاً ويبدد ظلمتها، ويبعث النشوة والاطمئنان في النفوس - نحو السفوح.

فهي تستعين بالقمر (رمز الخصب والقوة، والهيمنة والرأفة والحب)، لتبعث الأمل والحيوية في موطنها (العراق) الذي يكابد جريحا.

وقد شكل المقطع انعطافة قوية في الإيقاع على مستوى الوزن والقافية والتكرار والتوازي والجناس الصوتي. وبرزت وظيفته بشكل أوضح خدمة للمعنى. إذ تترشح معطياته نحو بنية نغمية توحى بابتهاال تصدره الذات الشاعرة عبر جمل قصيرة تعاضد لحنها الموسيقي.

ومن يقرأ القصيدة يجد فجوة إيقاعية بين المقطعين الرابع والخامس تعتمد الشاعرة من خلالها إلى كسر أفق التوقع، وجلب انتباه المتلقي ومن ثم فإن هذه الانعطافة تثير المتلقي كي يحشد ذهنه لاكتناه ماهية الدلالة الكامنة خلف البناء التركيبي المغاير الذي أنتج إيقاعاً يتكئ على نداء مكرر أشبه ما يكون بالابتهاال.

يحيل النداء المكرر هنا على التراتيل الدينية فلمن كان النص يوجه ابتهاالاته الضارعة ؟ للعراق أم للامنية الكبيرة في توحده وعودته لاستلام دوره الفاعل في الحياة.

المقطع رقم (٦)

فِعُولُ فِعُولُنْ فِعُولُ فـ	فيا شَجراً لا يَهَادُنْ
عُولُ فِعُولُنْ فِعُولُنْ فِعُولُ	يا شَجراً يَسْتَفْزُ الرِّيحَ
فِعُولُنْ فِعُولُنْ فِعُولُ فـ	لماذا فَتَحْتَ النِّوَابَ
عُولُنْ فِعُولُ فِعُولُ	والشَّمْسُ دَاكِنَةٌ
لن فِعُولُ فِعُولُنْ	والعُيُونُ قَمِيئَةٌ
فِعُولُنْ فِعُولُنْ فِعُولُ فـ	لماذا تَوَضَّأتِ بالدمِ،
عُولُنْ فِعُولُ	بالأَمْنِيَّاتِ
فِعُولُ فِعُولُ فِعُولُنْ فِعُولُ	ودَهْرُكَ اعْجَزَ مِنْ بَاقِلٍ
لن فِعُولُ فِعُولُ فِعُولُنْ فِعُولُ	والعُدُوَّ يَهْدِدُ صَبِيانَهُ
لن فِعُولُ فِعُولُ فِعُولُنْ فِعُولُ فِعُولُ	والرِّيحَ تَسِيرُ بِمَا يَشْتَهِي القَتْلَةَ

تتنقض الشاعرة معاتبة (الشجر)، بأسلوب درامي يعمد إلى أنسنة النبات، والشجر رمز مفتوح الدلالة، جاء بصيغة التنكير فشمّل الجنس كله، حتى يعم شجر العراق من شماله إلى جنوبه - وفي الغالب - يشير إلى الإنسان العراقي عموماً وقراراته خصوصاً، فهو يأبى أن يهادن على الرغم من مكابذته.

وما عنوان الديوان (مكابذات الشجر) الذي يضم في فحواه هذا النص إلا دليل على صميم العلاقة والأصرة القوية التي تربط بين مضمون النصوص والعنوان العام الذي يحمل اسم المجموعة.

ونستشف من هذا أن مكابذات الوطن قد تغلّغت في نفس الشاعرة واستوطنت في مخيلتها حتى امتزج العام بالخاص وغدا النص تعبيراً عن الشعور الجمعي مؤطراً بالأناشيد الشاعرة أو الرموز التي توظفها، وما تحولات الإيقاع من سرد ووصف وابتهاال وعتاب..

الخ الالغة مشفرة تحمل ذلك المضمون. فبعد أن أفرغت الشاعرة في المقطع السابق شيئاً من لوبتها ولواعجها المشحونة بإيقاع المبتهل تنقل وزن القصيدة - هنا - إلى المتقارب (فعولن).

و ينضح المشهد بمعاني العتاب الوطني والقومي إذ تتخذ الذات الشاعرة فيه من الرمز غلافاً شفافاً يغطي الدلالة فتسمح لعين الناظر برؤية الخطوط العامة من دون الغوص في الملامح الدقيقة.

المقطع رقم (٧)

انت علمتني ان اموتَ	فاعلن فاعلن فاعلن فـ
كما ينبغي	علن فاعلن
والبي الحياةَ	فعلن فاعلن فـ
اذا انبلجت قنبلةُ	علن فعلن فاعلن
فلماذا ذهبت وخليتني	فعلن فاعلن فعلن فاعلن
ولماذا عبرت إلى جهةٍ أنا أجهلها	فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن
في الطريق إلى مكةَ عيرتني القوافلُ	فاعلن فعلن فاعلُ فاعلن فاعلن فـ
ان ساموت بلا كفنٍ	لن فعلن فعلن فعلن
او سدورُ	فاعلان

ذكرنا في المقطع السابق أن الشاعرة اتخذت من الشجر رمزا للإنسان العراقي الذي لا يهادن، واسترسلت معاناة إياه لاتخاذ قرارات مصيرية حاسمة، في وجهة نظرها خاطئة فالآليات التي تحقق الغاية المنشودة تثاقلت إلى الأرض (ودهرك أعجز من باقل) في حين يتربص العدو ويهدد غلمانه بل حتى الظروف قد تهيأت للقتلة.

- وهنا - ينتقل إيقاع النص من المتقارب (فعولن) إلى المتدارك (فاعلن) وكأن الشاعرة في هذه الانتقالة تريد أن تعكس الصورة السابقة بنقلية وزنية تتحد مع دلالة المضمون فتجعل من الموت الذي يسعى إليه القتل حياة. فهي تبدأ مشهدها بـ (أنت) و الضمير يعود إلى الشجر (العراق وشعبه) في المقطع السابق إذن الشاعرة تستلهم معاني الحياة وإن كانت متمثلة (بموت شريف) من الإنسان العراقي وهناك كلام مسكوت عنه يسبق الضمير (أنت) يفصل بين المقطعين، وبهذا يضع المشهد المتلقي أمام لقطة حوارية بين الذات الشاعرة والآخر، ولكن الصياغة الشعرية جاءت بأسلوب موجز أهملت التفاصيل،

واحتفظت بالمعنى الالهم (طريقة موت العراقي) فهو لايموت إلا كما يموت الشجر واقفا
شامخا لا يحني هامته أمام رياح القنلة.

وهي تتساءل عن مضامين مصيرية حدثت بغيابها أو تغييبها وإلغاء قرارها،
فتستقهم مستكرة قرارات حاسمة تخص وطنها واهلها وحياتها اتخذت من دون أن تشارك
بصنعها، وهي إشارات تتضح بمرارة الغياب الذي يغلف إنسان المنطقة في العصر الراهن.

فلماذا ذهبت وخليتني

ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها

يعطي تكرار الاستفهام بهذه الطريقة ((نبرات متوازية متماثلة تفصح عن الحس
الانفعالي والشعور بالغضب لدى المبدع وقد انبثق السؤال عن حيرة تبحث عن إجابة
مبتغاة))^(٢٣). وتتعاقد الأسئلة لتحيل معطياتها إلى توازن نغمي يتجاوز ((حدود الظاهرة
اللغوية إلى تشكيل بعد تأثيري بإثارة الانتباه وتوجهه نحو الاستخدام اللغوي الذي يحمل
شحنات انفعالية قادرة على أن تجسد موقف المبدع، فبنية التوازي تستطيع أن تكشف عن
تألف عناصر الصوت والتركيب والدلالة لتعكس التجاوب القائم بين اللغة والموضوع))^(٢٤).

وبعد اللقطة الحوارية ينتقل النص إلى سرد حالة وصفية ورؤية مستقبلية تتم عن
نهاية سلبية (موت مخز) - كما يراه الآخر - موت بلغ أهله من الشح والعوز بحيث ينأى
عن الكفن والسدور، والمعنى يشير ضمنا إلى الحصار الجائر المفروض على العراق في
ذلك الوقت. وفي الحقيقة هو موت مشرف نتج عن التصدي لقوى الشر.

المقطع رقم (٨):

فعلون فعل فعل فعلون	وفي المغرب العربي وجدت ثيابي
فعل فعلون فعل فعل	معلقة فوق صارية
ل فعلون فعل فعلون فعلون فـ	وثيابي على جبل الشيخ في الشام
عولن فعو	منشورة
لن فعلون فعل فعل فعل فعل فـ	فوق جبل يخط حدود هوية اهلي
عولن فعل فعلون فـ	بين البنفسج والنار
عولن فعلون فعل	بين المدى والقتيل
فعل فعل فعل فعلون فعلون فعلون	هناك وجدتك تبتاغ خبزا لورد العراق...
فعل فعلون فعلون فعو	وتنحت صخرا لأحلامه

لُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فـ	نسي النيلُ ماكانَ
عولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فـ	آفة هذا الزمانِ التذكرُ
عولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فـ	آفته الموت فوق حجارة أمسٍ تلبد
عولُنْ فَعُولـ	تلك الجبالُ،
ن فَعُولـ	الجبالُ،
ن فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	الجبال طيورٌ تكابدُ..
فَعُولُنْ	مناف
فَعُولُنْ	حصونُ،
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فـ	حقول من الزعتر المرّ،
عولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فـ	نعناعها كرم الارضِ
عولُ فَعُو	شحتها
لُ فَعُولُنْ فـ	قمر الارضِ
عولُ فَعُو	لوعتها
لن فَعُولُنْ فَعُولـ	والجبالُ الجحيمُ
ن فَعُولُنْ فَعُولـ	الجبال النعيمُ
ن فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	الجبال سياطُ تغالبُ
فَعُولُ فَعُو	تهادنني
لن فَعُولُنْ	لا أهادنُ

يهيئ انتقال النص في نهاية المقطع السابق من الحوار إلى السرد المتلقي لاستكمال السرد في قالب وزني آخر المتقارب (فعولن) مع بقاء المضمون متلبساً بنظرة العار التي خيمت على رؤية الدول العربية تجاه العراق.

وتعطي الثياب المعلقة والمنشورة في المغرب العربي والشام دلالة أنثوية سلبية وهي تمثل الشرف العربي المنتهك على أرضه من أقصاه إلى أقصاه.

وتبقى الجبال مصدر أرق ينتاب الذات الشاعرة فتلجأ إلى تكرارها بين الحين

والآخر.

تلك الجبال، الجبالُ

الجبال طيورٌ تكابد

تتحد الجبال بالطيور هنا اتحاد المكابدة فد (الذات، الوطن، الجبال، الطيور)، جميعها تعاني، فنجد عودة إلى لا محدودية الرمز وعدم القدرة على الإمساك به إلا من قبل القاريء الجاد.

تصور عدسة الشاعرة لنا الجبال على أنها طيور تكابد، فلم تعد تمتلك القوة والشموخ، و بعد أن كانت تضرب جذورها في أعماق الأرض آل بها المآل إلى هذا الحال. لذا تصبح الجبال نعيما وجحيما في آن واحد، فهي تكتسب هذه الثنائية بسبب العوامل الخارجية المحيطة بها، فتعكس تلك الصفة على مبدعة النص.

المقطع رقم (٩)

والجبالُ المناراتُ	فاعِلن فاعِلن فاعِـ
خضراءُ،	لن فاعِـ
حمراءُ،	لن فاعِـ
سودّ..	لان
والجبالُ،	فاعِلن فـ
القبابُ،	اعِلن فـ
الوعولُ،	اعِلن فـ
المرابيا،	اعِلن فا
مراكبُ تسرحُ في الغيمِ،	علن فعِلن فعِلن فاعِـ
تبحثُ عن لوعةٍ،	لن فعِلن فاعِلن
ولظى يسعان هواها..	فعِلن فعِلن فعِلن فا
تؤرجحني..	علن فعِلن
أتهاوى إلى القاعِ،	فعِلن فاعِلن فاعِـ
أصعدُ عبر الجذوعِ،	لن فعِلن فاعِلن فـ
أرى ذمماً تُشترى	علن فعِلن فاعِلن
وشعوباً تباعُ	فعِلن فاعِلن فـ
وابصرُ تاريخَ حبي على السنديانِ	علن فعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فـ
ممالكُ أهلي وتيجانهمُ	علن فعِلن فاعِلن فاعِلن
ونضار خطاهم وازماتهمُ	فعِلن فعِلن فاعِلن فاعِلن

فتلّوب الكهوفُ	فعلن فاعلن فـ
وتشعلُ أنياب فيلٍ تمرّد..	علن فعلن فاعلن فاعلن فعـ
أبرهة لا ينامُ	لن فعلن فاعلن فـ
يفتش عن باب مكة بين السفوح	علن فعلن فاعلن فعلن فاعلن
والجبال ملاعبُ أهلي	فاعلن فعلن فاعلن فا
احس دبيب سواهم على قمةٍ	علن فعلن فعلن فاعلن فاعلن
هي وردة روعي	فعلن فعلن فا
على ربوة هي جرح الضفافِ	علن فاعلن فعلن فاعلن فـ
التي طهرتني	اعلن فاعلن فا
على نبع ماء..	علن فاعلن

تعود القصيدة هنا إلى إيقاع المتدارك - والأصح تفعيلته مع إمكاناتها الزاحفة والمعتلة - فتعيد المتلقي إلى وزن قد طرق سمعه بعد غياب.

تبتعث بداية المقطع ألوان العلم العراقي، وتحيل ألوانه إلى الدلالة التي يرمز إليها كل لون (خضراء الروابي، حمراء المواضي، سود الوقائع) وبعدها يستمر تلاحق الصور الشعرية فنجد لقطة للجبال مستوحاة من القران الكريم (مراكب تسرح في الغيم) وفي هذا تناس مع قوله تعالى : (وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) (سورة الرحمن، الآية ٢٤). وقوله تعالى : (وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب صنع الله الذي أتقن كل شيء انه خبير بما تعملون) (سورة النمل، الآية: ٨٨).

إن الياء وهي ضمير المتكلم (الأنا الشاعرة) المساوية للوطن تعاود حضورها في تئرجحني) فتتهاوى إلى القاع إلا أن الإرادة القوية تصعد بها نحو الأعلى، وتعلن الصورة عن نفسها فالحالة ليست انكسارا إنما هي عملية بعث ونهوض بدليل العودة والصعود ثانية فتتخذ من مكانها ((موقعا راصدا مغذيا ورافدا (عبر الجدوع) حيث ترقب الخونة وترسم ما ترى من إحباطات مذكرة بتيجان الأفعال والأزمان العربية المجيدة، وتأتي إشارة تاريخية في رؤى الشاعرة محذرة من عودة أبرهة الذي يتربص بالأمة، الأنثى الدوائر مقتربا من سفوح الجبال. والتي عرفت الشاعرة منذ بداية القصيدة على أنها مكان (العداري) حيث (يمتن) وحيث تصوير العذراء - مكة - واحدة من قتيلات الاستلاب وضحايا العصر^(٢٥)

وما بين نار،
نار،
وفي لحظة الشوق،
ما بين شعبين

ويرتبط التأرجح معنويا بشيئين الطفولة والترفيه النفسي، والشاعرة تمتص هذه الدلالة وتحولها إلى فعل مغاير عندما تضعها في سياق آخر. فالشعرية لا تظهر باستخدام معاني المفردات بصورها المعجمية.

والتأرجح يشير - هنا- عبر ثنائية الطباق المستخدم بشكل متتابع إلى ألم الشاعرة، وعذاب الوطن الذي يلوب وهو مسجى على قاع رمل الخليج.

والنار المكررة هي ليست النار الأولى بل على العكس منها تماما فربما كانت (نار الشوق ونار العذاب، نار المتنصوف في رحلة الكشف والعذاب والسعي نحو الوصول.. أو نار القرب ونار البعد أو نار الحب ونار الغضب)... الخ بدليل واو العطف التي تتفي المماثلة بين المعطوف والمعطوف عليه.

منحت هذه الثنائية المشهد دلالتين متعاكستين، تستمد كل منهما خصائصها من تراكم الصور التي تبثها الشاعرة باستخدام ألفاظ تحمل معاني مفتوحة وذات إيقاع ينساب على اللسان بسولة. وكأنها تضع المتلقي أمام مقارنة حقيقية بين واقعين من حال الأمة أو الوطن، وربما الذات التي تتحد بهما.

وتكثر الشاعرة في هذا المقطع من تركيب جملي (مضاف + مضاف إليه) يشحن لغتها بإيقاع خفي تستلمحه الإذن الموسيقية من غير أن تبحث في معالمه، فصيغه التركيب هي التي تعاود نبرات نغمية، فتعطينا إيقاعا متوازيا عند تكرارها (حمامة قلبي، لحظة الشوق، شجر الجوز، جذع لوز، تاريخ آشور، جنبات الصنوبر، عنفوان الشقائق، عين الخطيئة، وادي العقيق، شعر الغزال، رمل الخليج)، وكأنها تحرص على قضية الانتماء التي تعد واحدة من أهم مرتكزات الهوية.

المقطع رقم (١١)

مستعلن مفعول

مستفعلن مفعو

متفعلن معول

-ياقمر البستان

عرج على الشرفة

فوجهك الفتان

يموت في سعة	متفعلن مفعول
ياقمر الجبال	مستعلن معول
عرج على السفوح	مستفعلن معول
فوجهك الفتان	متفعلن مفعول
يولد في الجروح	مستعلن معول

بعد لوعة جلجامش، وارتداد صدى الحداة إلى مسامعهم من دون أن يلامس مسامع أبناء جلدتهم، وبعد جز المدلجين شعر الغزال (الوطن) حتى آل به المأل مسجى على قاع رمل الخليج، تعاود الذات الشاعرة ابتهالها مرددة نداءها السابق (في المقطع الخامس) محملة إياه وقع التراتيل الدينية فهي تأبى الخضوع والانقياد لقوى الشر المعادية، وما تجديد ندائها للقمر - الذي ذكرنا دلالاته سابقا - إلا دعوة مستمرة لاستنهاض الوطن مرة وحمائته من الشر أخرى. إذن فقضية الوطن هي قضية الشاعرة ((وهكذا عندما تصل القصيدة إلى قمة الشعور بالحزن ينهض الفن والشعر ليعوض عن عذاب الواقع ليلتفت إلى رمز الحياة والحب والتواصل والخصوبة وتقوم ياء النداء بفعل مهم وهو بصوت الأنثى الذي يدعو إلى الاندماج، فسعة نخيل العراق بالنسبة للعرب والعراق على وجه الخصوص هي رمز للأمومة فهي تشبه الأم بتكاثرها البيولوجي بالفسائل، لذا فهي رمز لاستمرار الحياة فضلا عن كونها ملجأ أمينا للعراقي الذي يلوذ بها من وطأة حر الشمس، وهي شجرة الصمود، ورمز الخلود، لذلك فالموت في سعتها إنما هو ولادة، وهذا ما يتأكد في الصورة التالية من ولادة وجه العراق في الجروح))^(٢٦).

المقطع رقم (١٢)

وشريفهم في الليل	متفاعِلن متفاعِل
يضرِب كَفَّهُ	لن متفاعِلن
ماذا سنفعَل دونما تتر؟	متفاعِلن متفاعِلن متفا
همو وعدوا سيأتون العشيَّة	علن متفاعِلن متفاعِلاتن
والعلقمي إذا تأخر،	متفاعِلن متفاعِلن مت
من سنعطيه مفاتيح القضية	فاعِلن متفاعِلن متفاعِلاتن
يختص تاريخ الرماح	متفاعِلن متفاعِلن م
على ظهور علوجهم	تفاعِلن متفاعِلن

فاعِلن مـ	فِي الحقول
تفاعِلن متفاعـ	ونارهم غرَاءُ
لن متفاعِلن مـ	لاتؤذِي القتيل
تفاعِلن متفاعـ	حضارةٌ زهراءُ
لن متفاعِلن متفاعِلن مـ	من دمنا اكفهمو تسيلُ
تفاعِلن متفاعـ	فلا تمت في القِيط
لن متفا	لاماءُ
علن متفا	ولا خبرُ
علن متفاعِلن	ولا قمرٌ ظليلُ
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	أعطتك هذي السندِيانة ذاتها
متفاعِلن متفاعِلن مـ	وهبتك عرشاً يستريحُ
تفاعِلن مـ	ولا يريحُ
تفاعِلن متفاعِلن متـ	فلا تبع تاج الطفولة
فاعِلن متفاعِلن مـ	فالجبال هي الجبالُ
تفاعِلن	هي الجبالُ..
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	وشجيرة الرمان ألقت زهرها
متفاعِلن	فوق الرمالُ
متفاعِلن متفاعِلن مـ	ماء يسيل من الغصونِ
تفاعِلن متفاعـ	الى يمام الروح
لن متفاعِلن متفاعِلن متفـ	اجنحة تحط على ذرى القلبِ
اعِلن متفاعِلن متفاعـ	الجبال منافذ للبحرِ
لن متفاعِلن متفاعـ	ذاك البحر كان أذاي
لن متفاعِلن متفاعـ	كان مظلةً سوداءَ
كان البحرُ مرسالي الى قِيط الجزيرة لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	

يبرز في هذا المقطع إيقاع جديد يعتمد على تفعيلة (متفاعِلن)، لم يستخدم في القصيدة من قبل، إذ ترد نواة الكامل فيه على أربعة صور (متفاعِلن، متفاعِلن، متفاعِلن، متفاعِلن)، متفاعِلتن). وقد تجاوزت نسبة التفعيلة المضمرة (متفاعِلن) ٥٠% من مجموع تفعيلات

المقطع، و يحقق هذا الكم من زحاف الإضمار دينامية عضوية لتناسل إيقاع الرجز في سياق الكامل، ويهيئ نوعاً من التوافق الإيقاعي في حالة الانتقال إلى المقطع اللاحق المتكئ على تفعيلية الرجز، فضلاً عن كون الزحاف المذكور يبطئ من سرعة وزن الكامل أو تفعيلته المستخدمة في الشعر الحر.

كما حرصت الشاعرة - هنا - على إنهاء جملها الشعرية بتفعيلية الكامل المعتلة بزيادة (تذييل أو ترفيل) مما أعطى القافية وقعا خاصا ممثلاً بامتداد التفعيلية.

ومن البديهي أن سرعة التفعيلية كلما قلت باستخدام زحاف الإضمار فإن زمنها يزداد، كذلك عندما تطرأ عليها علة زيادة، وهذا مؤشر خارجي انعكس عن الشعور الداخلي للذات الشاعرة بالزمن وهي تصوغ هذا المقطع. إذ ترشح من قراءتنا له أن زمنه قد طال، فوصل عدد سطوره إلى ٥٩ سطراً حتى أصبح أطول مقطع في القصيدة.

ونلاحظ أن الشخصيات المعروضة بشكل تصويري في مشاهد ممنتجة يظهرها النص في حالة من الشعور النفسي بالزمن الطويل، في حين أن الزمن هو هو، ولكن لما كانت تلك الشخصيات ترتقب حدثاً لم يتحقق بعد فإن إحساسها يصور لها أن الزمن ليس بالزمن العادي، مثلما كان شعور أمريء القيس بلبلة الطويل.

يبدأ المقطع برفع الستار عن مشهد حركي لشريف الخونة تخرجه الشاعرة بهيئة الخائف المرتقب الذي طال انتظاره لأسياده (أعداء الأمة)، أحفاد النتر، فهو يضرب كفه ويتساءل في حيرة من أمره ليلاً والليل هنا سائر الجريمة، ظلامه رهين بظلامها. ولغة النص - هنا - تبتعد عن المواربة وتجنح نحو الإفصاح لتكشف جرائم الخونة من حكام تأمروا على العراق. ويتخذ النص من العلقمي (الذي سلم مفاتيح بغداد في السابق للنتر) قناعاً سلبياً لكل من يتامر على الأمة.

وتوظف الشاعرة الضمائر من دون التصريح بعائديتها إلى أعلام معينة أو تعريف لها، ولكن تشحنها بدلالة سياقية تعطيها هوية معرفية يتوصل إليها المتلقي من خلال الأفعال التي تقوم بها تلك الضمائر.

وشريفهم في الليل

يضرب كفه

ماذا سنفعل دونما نتر؟

همو وعدوا سيأتون العشية

ولم يكن أثر الزمن على الخونة حسب بل على الذات الشاعرة أيضا ولكن كل على وفق رؤيته، فزمنها طويل مضرج بالأسى لتتابع المجازر في أهلها واستباحة المحتل وطنها، لذا فهي تقف طويلا مع البحر معاناة إياه تلومه، وهو ليس بحرا واحدا في الحقيقة بل عدة أبحر توحد فعلها ضد العراق (البحر الأبيض المتوسط، البحر الأحمر، الخليج العربي، المحيط الأطلسي، المحيط الهندي) هذه البحور انقلبت غربانا وأصبحت مصدر شؤم للذات الشاعرة (للوطن) لأنها آمنت بتبعيتها للعدو الخارجي والداخلي بالخطيئة (الاحتلال) وبالوطن المباح، ونتج عن إيمانه (البحر) أن أهدى فجر الأمة (استشراقها) بيوم جديد يزيل برائث الخونة والمحتلين، قبعة والقبعة ليست من لباس الأمة العربية إذ هي من تراث المعتدي متمثلا برعاة البقر. وكأن البحر يريد أن يغير ملامح الأمة بزيف حضارة المعتدي لذا كان مصدر أذى للذات الشاعرة.

ذاك البحر كان اذاً

كان مظلة سوداء

كان البحر مرسالي الى قيط الجزيرة

ولما أحست الشاعرة بالزمن الطويل الذي يمر على الأمة وهي في حال يسودها تظليل أسود، عادت إلى الابتهاال الذي نجده في المقطع الأتي لعله يخفف لوعتها أو يحقق غايتها المنشودة في الأمل المفقود في الوقت الحاضر. فهي ترى السبل كلها لعودة الأمة إلى مجدها متوفرة والفرصة مواتية، فالشجرة (الدوحة العظيمة، الأمة) وهبت نفسها لمن يقودها ويملا الأرض عدلا، فالليونان سابقا تعتقد أن الآلهة تجعل من أشجار العادلين السنديانة^(٢٧)، والجبال (الرجال) هي الجبال بشموخها وقوتها وثباتها، والخير وفير في بلاد العرب حتى ان الماء يسيل من الغصون وعندما تتوفر السبل ويعطها أهلها تلجأ الذات الشاعرة مرة أخرى إلى القمر مصدر النور الذي يبدد ظلام الليل.

المقطع رقم (١٣)

مستعلن مفعو	-ياقمر المنفى،
مستفعلن معول	عرج على البيوت..
متفعلن مفعو	فوجهك الابهى،
مستفعلن معول	ياقوتة تموت
مستعلن مفعول	-ياقمر الصحراء

مستفعلن مفعول

متفعلن مفعول

مستفعلن معول

عرج على الواحات

فوجهك الوضاء

يذبل في الفلاة

إنه إبتهاال العذاب هذه المرة لان القمر بدل أن يضىء المنفى كان قمرا يحتضر ويموت، وبدل أن يبدد تيه الصحراء بأنواره ويمنحها الرواء والجمال كان يذبل في فلواتها... وينكرر النداء الموجه للقمر بالنسق التركيبي نفسه الذي جاء في المقطعين الخامس والحادي عشر، يتكون المقطع من جملتين شعريتين قصيرتين متوازيتين تركيبيا، تبدأ كل منها بحرف النداء (يا) + منادى (القمر) + مضاف إليه ثم يتبعها فعل أمر ثابت لم يتغير في المقاطع كلها (عرج) + جار ومجرور، ثم يأتي السطر الثالث من كلمتين الأولى ثابتة (فوجهك) والثانية متغيرة صفة لوجه القمر. ثم تختتم الجملة بسطر رابع يبين حالة القمر بعد مناداته.

من متابعة المقاطع الشبيهة بالابتهاال (٥، ١١، ١٣) ومقارنة بعضها مع الآخر نستنتج أن حرف النداء والمنادى (يا قمر) وفعل الأمر (عرج) وكلمة (فوجهك) كلها ثابتة لم تتغير، ومن هذا الثبات نخلص إلى أن رؤية الشاعرة واضحة وموقفها ثابت ويقينها بالخلاص مستقر لم يتزعزع بفعل العوامل الجسام المحيطة بها.

يمثل نداء الشاعرة القمر والتماسها إياه بان يعرج على (السفوح، الحقول، الشرفة، السفوح، البيوت، الواحات) اتحادا روحيا مع الآخر (المحب مع الحبيب) وامتصاص متبادل من قبل الطرفين الأول رمز الذكورة (القمر) عند العرب والثاني رمز الأنوثة (الألفاظ المذكورة أعلاه) وبهذا الاتحاد تكتمل دورة الحياة (حياة الوطن) فيولد من جديد بصورته المشرقة في الفلاة والصحراء والبيوت والسفوح والجبال والحقول. فالقمر رمز الحماية والرعاية والحنان والأبوة فهو القوة القادرة على الاحتواء، لذا فالنص دعوة إلى الحياة، دعوة للانفتاح على النور والمستقبل. لذا تتساءل الذات الشاعرة أهذا زمان الرجوع؟ فهي تتساءل بدليل أنت تكتبه. إنها تكتب زمن المغادرة مغادرة الهزائم والنكبات وذبح الإنسان.

المقطع رقم (١٤)

أهذا زمان الرجوع؟

إذن

أنت تكتبه،

وتهادن سراً يمزقنا،

فعلون فعولن فعول

فعو

لن فعول فعو

ل فعول فعولن فعول فعو

لن فعولُ فعو	لا نبوح به..
لن فعو	نكتوي،
لن فعول فعو	لا نبوح به
لُ فعولُ فعولن فعولن فعولُ	ونسير الى حيث تهوى المسير
فعولن فعولن فعولن فعو	إلى حيث ريح الصبا غضةً
لن فعولن فعولُ فعو	والمناديل آمنةً
لن فعولن فعولُ	والمنايا نذور

تنتهي الشاعرة قصيدتها بمقطع أخير تبدأه بتساؤل عن زمن الرجوع، الرجوع إلى ماذا؟ ماضي الأمة وحضارتها وأمجادها أم الرجوع إلى بداية القصيدة وحالة اللوبان المصاحبة للذات للوطن.

يعود النص هنا إلى إيقاع المقطع الأول من القصيدة إذ يظهر وزن المتقارب أو تفعيلته (فعولن) مع إمكاناتها الزاحفة ولكن الشاعرة تعطي خاتمتها مضمونا آخر يختلف جذريا عن بداية القصيدة إذن هي تحافظ على الإيقاع وتغير مضمونه فإذا كانت بداية النص ذات إيقاع يحتضن دلالة سلبية تشير إلى واقع الوطن والأمة في حالتها المتمثلة باللوبان وانتهاك الأعراض (الجال صبايا تجز صفائرها الطائرات)، وتطير الشظايا في كل مكان، فإنها تعيد ذلك الإيقاع ليحتضن دلالة ايجابية تشهدا الأمة بحيث تستحق الكتابة والتوثيق فالكل يسير إلى حيث ريح الصبا غضة، والمناديل تلوح بأيدي أمنة وتصبح المنايا (سفك الدماء) نذورا وتضحيات لزمن جديد يحتضن السلام والأمن وكرامة الإنسان.

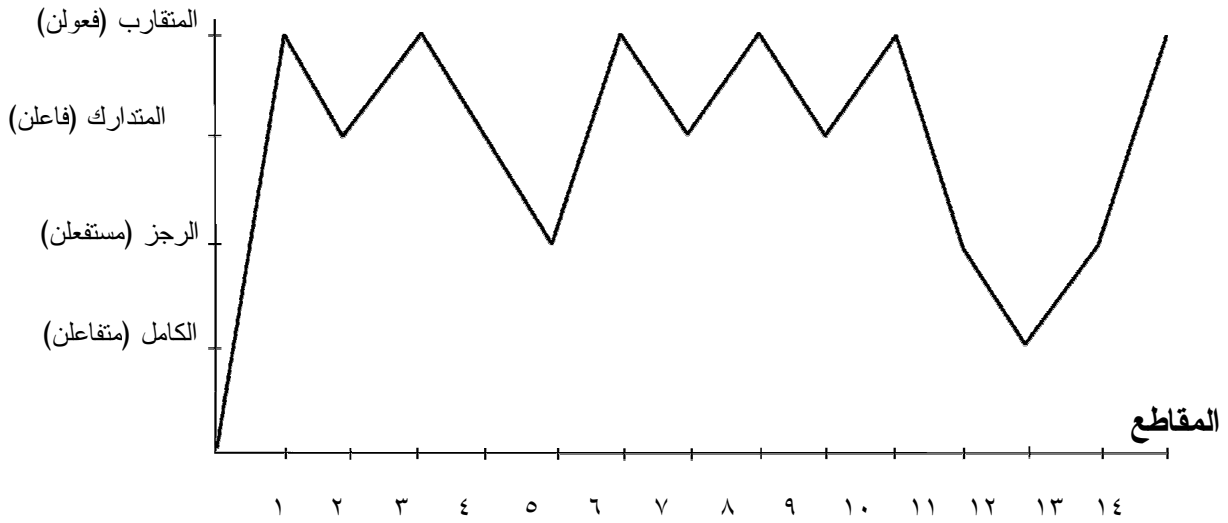
الخاتمة:

توصل البحث - بعد التحليل - إلى استخدام الشاعرة أربعة أوزان شعرية (المتقارب، المتدارك، الرجز، الكامل) في قصيدة واحدة. وقد تداخلت هذه الأوزان فيما بينها من دون اعتمادا فواصل بين مقطع وآخر وتكررت البحور الثلاثة الأولى منها بالصورة الآتية (فعولن ست مرات، فاعلن أربع مرات، مستعلن ثلاث مرات)، في حين ظهر وزن الكامل مرة واحدة في القصيدة.

جاءت هذه الانتقالات العروضية متعاضدة مع الدلالة ولم تكن ترفا موسيقيا أو تجريبا متكلفا.

إن احتدام المشاعر والانفعال العاطفي أنعكس على لغة النص ومن ثم على بنيته الإيقاعية فطراً انتقالاتاً في الوزن وعودة وتجدد حسب ما موضح في المسار البياني الآتي للأوزان:

الأوزان



يوضح المخطط أن إيقاع القصيدة يتغير باستمرار ألا أن هذا التغيير يسير في مستويين: الأول يراعي أفق توقع القارئ إذ ينعطف فيه الوزن ويرتد بدرجات خفيفة بين المتقارب والمتدارك بشكل متناوب يكاد يكون نسقا تاما لا تتركه إلا الأذن الموسيقية. أما الثاني: فيكسر أفق التوقع ويحدث انعطافات قوية في الإيقاع يلون موسيقى القصيدة بنغمات بارزة يمكن ملاحظتها مع بحر الرجز الذي ترشحت معطياته نحو بنية نغمية توحى بابتهاال الذات المكابدة عبر جمل قصيرة تعاضد لحنها الموسيقي. ونجد مع كل هذه الانتقالات أن ومضة الإبداع في لحظة الكتابة تسيطر على انفعالات الذات الشاعرة فالقصيدة تبدأ بوزن متقارب وتنتهي به، فضلا عن كونه المهيمن على الأوزان الأخرى.

هوامش البحث:

- ١- مكابدات الشجر: شعر، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣: ٥
- ٢- لقاء مع الشاعرة بتاريخ ٢٠٠٨/٢/٢١ بكلية الاداب جامعة الموصل.
- ٣- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): د.محسن أطيّمش، بغداد، (٣٠١)، ١٩٨٢: ٢٨٥.
- ٤- شعر الطبيعة في المغرب: د. عزيز الحسين، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٧: ٢٢٤.
- ٥- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦: ٣٣.
- ٦- المصدر السابق: ٣٤.
- ٧- الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام، بغداد، ع٥، ١٩٨٥: ٩٨.
- ٨- ينظر: شعر التفعيلة والتراث، د. النعمان القاضي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧: ٢٦-٢٧.
- ٩- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، د. يوسف اسماعيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤: ٢٥.
- ١٠- قضايا الشعرية : رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعارف الادبية، ط١، ١٩٨٨: ٥٤.
- ١١- المصدر السابق: ٥٤.
- ١٢- قراءة نقدية في قصيدة حياة: د. علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩: ١٥٢-١٥١.
- ١٣- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح احمد، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨: ٣٧٥.
- ١٤- لسان العرب: ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ٦٣٠-٧١١هـ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: ٣٥٣/٤ - ٣٥٥.
- ١٥- المصدر السابق: ١٢/ ١١٨.
- ١٦- المصدر السابق: ٢/ ٢٤٢.
- ١٧- التفسير الكبير : الامام فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، ط٢، طهران، د. ت: ١٩٩/٢٢.
- ١٨- المصدر السابق: ٦/ ٣١.
- ١٩- ينظر: تفسير المراغي: احمد مصطفى المراغي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده، ط١، القاهرة، ١٩٤٦: ٨/٣٠.

- ٢٠- ينظر: التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ: د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ : ٩.
- ٢١- سورة القمر (قراءة في الدلالات والعبر)، أ.د. بشرى البستاني، مجلة ادب الرفدين ع (٢/٤٤)، ٢٠٠٦: ٧٧٥، وينظر: الانسان والقمر، د. محمد يوسف حسن: ٩٩-١٠٠.
- ٢٢- المصدر السابق : ٧٧٨-٧٧٩.
- ٢٣- بنية الإيقاع في شعر معد الجبوري: قاسم محمود محمد، رسالة ماجستير كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٧ : ١٢٨.
- ٢٤- ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى ربابعة، مجلة دراسات الاردن، مج ٢٢، ع ٥، ١٩٩٥ : ٢٠٤٤-٢٠٤٥.
- ٢٥- شعرية الجنوسة مقاربة لنص (قصيدة العراق) للشاعرة العراقية بشرى البستاني، أ.م. د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٧٢، ٢٠٠٨ : ٥٧.
- ٢٦- المصدر السابق : ٦٥.
- ٢٧- ينظر: جمهورية افلاطون: نقلها الى العربية حنا خباز، مكتبة النهضة، ط ١، بغداد، ١٩٩٣: ٤٩.