صورة الثورة

في الشعر العربي في العراق

ثورة الرابع عشر من تموز في العراق

١٩٥٨ –١٩٦٣م (أنموذجًا)

م.م. رائد محمد نوري حميد

أ.م.د. أريج كنعان حمادي

كلية الآداب – جامعة بغداد

الملخّص:

تمثّل الصّور الشّعريّة العنصر الباني الرّئيس محاولة اللّحظة الشّعريّة اكتشاف الواقع الموضوعي وعكسه جماليًّا، وقد عني هذا البحث بالإجابة عن سؤال كيف مثّلت الصّور الشّعريّة في القصيدة العراقيّة محتوى اللّحظة الثّوريّة الاجتماعي بعد ثورة تمّوز عام ١٩٥٨ ؟

يتكوّن البحث من شقّين تنظيريٍّ وتطبيقيٍّ يقعان بعد مقدّمةٍ واصفةٍ.يعالج الشّق التنظيري تطوّر مفهوم الصّورة الشّعريّة في النّقد الأدبي قديمًا وحديثًا، ويعالج الشّق التّطبيقي الكيفيّة التي صوّر بها الشّاعر العراقي المحتوى الاجتماعي السّياسي للّحظة الثوريّة بعد الرّابع عشر من تمّوز عام ١٩٥٨ في (العراق) حتى السّابع من شباط عام ١٩٦٣ مركّزًا الاهتمام على مصادر الصّورة الشّعريّة، وأنماطها المتمثّلة بالصّور الفاعلة والصّور غير الفاعلة.

Abstract:

The Poetic Images represent the main structural element of the poetic moment's attempt to discover the objective reality and reverse it aesthetically.

In this research I try to answer of question of how did the poetic images in the Iraqi poem represent the content of the social revolutionary moment after The Revolution of July 1958?

This research consists of two theoretical and practical sections that are located after A descriptive introduction.

The theoretical section deals with the development of the concept of Poetic Image in literary criticism, both ancient and modern.

The practical section deals with how the Iraqi poet portrayed the socio – political content of the revolutionary moment after the fourteenth of July 1958 in Iraq until the seventh of February 1963 focusing attention on the sources of the Poetic Image and its patterns of Active Images and Ineffective Images.

المقدّمة:

تعدّ ثورة الرّابع عشر من تمّوز في (العراق) عام ١٩٥٨ من ثورات التّحرّر الوطني التي أسهمت بقيامها في تحرّر شعوب عالم الأطراف أو ما يصطلح عليه بشعوب العالم الثّالث، وتقويض الهيمنة الكولنياليّة الاستعماريّة وتدشين حقبة ما بعد الكولنياليّة.

ثورة تمّوز في (العراق) فجّرها الجيش، ومنحها الشّعب بنزوله إلى الشّوارع مرحّبًا ومؤازرًا صفتها الثّوريّة، غير أنّ الطبقة البرجوازيّة التي كان لها اليد الطولى في التّخطيط للثّورة وتنفيذها، ثم جني المكاسب من الوضع الثّوري الجديد لم تكن موحّدةً آيديولوجيًّا، فكان أن انقسمت قوى الثّورة وتناحرت في ما بينها مبرزةً ثلاثة مواقف من الثّورة هي:- التّرحيب، والمناوأة، والقلق، ولقد عبّرت الأنتليجينسيا العراقيّة في ما أنتجته من معارف عن هذه المواقف الثّلاثة.

وبما أنّ الشّعر اكتشافٌ جماليٌّ للواقع الموضوعي تمثّل الصّور فيه العنصر الباني الرّئيس، فقد عني الباحث في هذا البحث بالكيفيّة التي صوّر بها الشّاعر العراقي المحتوى الاجتماعي السّياسي للّحظة الثّوريّة، وتتبّع مصادر تشكيل الصّور الشّعريّة وأنماطها البانية الإطار المضموني للحظة الشّعريّة بوصفها انعكاسًا فنيًّا للواقع الثّوري في الشّعر العراقي المنظوم في المدّة من ١٤ تمّوز عام ١٩٥٨ حتى ٧ شباط من عام ١٩٦٣ ، ولقد اتّخذ من المنهج التّكاملي طريقًا بحثيّةً كاشفةً.

(١)

مدخـــل

"إن المادة والطبيعة توجدان بصورة مستقلة عن الوعي الإنساني وعن التفكير والمشاعر"[١]. ستكون هذه الحقيقة منطلق الباحث لصياغة تصوّرٍ يروم من خلاله فهم مصطلح الصّورة الشّعريّة.

تُسْتَعْمَلُ الصّورة مصطلحًا دالًّا في معارف إنسانيّةٍ عدّةٍ معنيّةٍ بوصف وتفسير علاقة الوعي بالمحيط الخارجي أو الواقع الموضوعي للذّات الإنسانيّة الفرديّة والمجتمعيّة، وقد ميّز (مجدي وهبة) في الصّورة أو التّخيّل بين مصطلحي الصّورة الذّهنيّة والصّورة المجازيّة. فالصّورة الذّهنيّة هي:– "عودة الإحساسات في الذِّهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها"[٢]، أمّا الصّورة المجازيّة، فهي:– " مجموعة الصِّيَغ اللُّغوية التي تُستعمل من أجْل تمثيل الأشياء والأفكار المجرَّدة تمثيلًا وصفيًّا. وقد اتفق النُّقَّاد عُمومًا على أن هذه الصور المَجازية تعبير عن صور مرئية يتمثَّلها الخَيَال"[٣].

ما يوهن تعريفي (مجدي وهبة) أنّه يبنيهما على أساس التفريق بين التّفكير والكلام؛ إذ إن عودة الإحساسات للذّهن مع غياب الأشياء التي تشير إليها أو تعبّر عنها تتطلّب كلماتٍ أو علاماتٍ لسانيّةً على حدّ تعبير الألسنيّين يهتدي بها الذّهن إلى ما يفكّر به؛ لأنّ المدلولات تتكوّن في الذّهن مع تكوّن الدّوال عنها، وأمّا تمثيل الصّيغ اللّفظيّة للأشياء والأفكار المجرّدة تمثيلًا وصفيًّا، فقد يكون باستعمال الصّيغ اللّفظيّة استعمالًا مجازيًّا، وقد يكون باستعمالها استعمالًا اعتباطيًّا، وينمّ كلا الاستعمالين عن شكلٍ من أشكال التّفكير التي تتّخذ طابعًا عقليًّا أو حسّيًّا، لا كما حدّد (وهبة) حين أشار إلى أنّ النّقّاد اتّفقوا على أنّ الصّور المجازيّة هي تعبيرٌ عن صورٍ

مرئيّةٍ، فنحن حين نقول مثلًا:- (الحبُّ عذابٌ)، نقيم علاقة مشابهةٍ بين لفظتين دالّتين على إحساسين مجرّدين يكون وجه الشّبه بينهما –أيضًا- عقليًّا مجرّدًا وهو الألم.

"يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزًا، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهًا قائمًا بذاته في دراسة الأدب الحديث"(٤).

غدت الصّورة في نظريّة الأدب العنصر الأساس الباني الشّعر والمحدّد هويّته الإجناسيّة، فالأشكال الشّعريّة تتغيّر، والاتّجاهات الفنّيّة تتبدّل وتتنوّع، والموضوعات تتطوّر وتتجدّد، إلا إنّ المجاز يبقى العنصر الثّابت الذي يميّز الشّعر ويمنحه صفته النّوعيّة بين بقيّة فنون القول(٥)، لكنّ مفهوم الصّورة الشّعريّة ما كان ليكتسب أهميّةً متزايدةً لولا تطوّر الشّعر نفسه، وتبدّل مفاهيمنا عنه، فتعدّدت الاتّجاهات النّقديّة التي اهتمّت بالصّورة الشّعريّة بوصفها جوهر الإبداع الشّعري، وتباينت مداخلها الرّؤيويّة، وتنوّعت أدواتها الإجرائيّة. لقد أثرت فاعليّة النّقد الغربي الحديث مفهوم الصّورة الشّعريّة، وجعلتها –أي الصّورة- منفتحةً على أبعادٍ دلاليّةٍ متعدّدةٍ، حتى صار بالإمكان رصد خمس دلالاتٍ هي:- اللّغويّة، والذّهنيّة، والنّفسيّة، والرّمزيّة، والبلاغيّة الفنيّة(٦).

وقد عرّف (سي. دي. لويس) الصّورة الشّعريّة فقال:- "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئًا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية. إنها تطلع من مرآة لا تلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حول وجهها"(٧) ، أو هي على حدّ تعبير (علي البطل):- " تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في

مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة كالصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانًا كثيرة في صور حسية (ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي)" (٨).

تعيّن على الشّعر بعد ثورة تمّوز اكتشاف محتوى اللّحظة الثّوريّة الاجتماعي وتخليده فنّيًّا. هذا البحث محاولةٌ للإجابة عن سؤالٍ كبيرٍ هو:– كيف مثّلت الصّور الشّعريّة في القصيدة العراقيّة محتوى اللّحظة الثّوريّة الاجتماعي بعد ثورة تمّوز؟

ستكون الإجابة من شقّين اثنين: يعنى الأوّل منهما بمصادر الصّور الشّعريّة، ويحاول الثّاني دراسة علاقة الصّور بالمُصَوَّر بغية الوقوف على فاعليّة الصّور ومدى تمثيلها للحقيقة الموضوعيّة الجديدة في ظلّ الثّورة.

(٢)

مصادر الصّورة الشّعريّة

واجه الشّاعر العراقي منذ نهضة الشّعر في (العراق) مشكلة التّناقض بين الثّقافة البرجوازيّة الوافدة وانبهاره بقيمها التّقدميّة واختلاطها بالأفكار والقيم المساواتيّة التي أتيح لنفرٍ من العراقيّين الاطلاع عليها في أثناء دراستهم خارج العراق وأيضًا من خلال ما كان يرد من مجلّاتٍ تصدر في مصر وبلاد الشّام، وبين الثّقافة التّقليديّة التي كان يعيش مظاهرها يوميًّا ويقرأها في ما توفّر له من نصوصٍ تراثيّةٍ اكتسبت عنده وعند مجتمعه بعدًا تقديسيًّا، إلا إنّ الثّقافة البرجوازيّة الحديثة وإن استطاعت أن تحقّق الغلبة على الثّقافة التّقليديّة، وبالتّالي نفيها لكنّ الغلبة كانت غلبةً تلفيقيّةً حاول

فيها الشّاعر المؤمن بأهميّة المضي إلى الأمام التّصالح مع ماضيه، وإحياءه إحياءً فجًّا –أحيانًا– لا إقامة الجسور الإنسانيّة الرابطة معه.

انعكس هذا التّناقض على تعدّد مصادر تشكيل الصّور الشّعريّة، وتفاوت أثرها البنائي المضموني والشّكلي بين الشّعراء.

لم يكن ١٤ تمّوز عام ١٩٥٨ استثناءً، مع أنّه كان يمثّل حدثًا استثنائيًّا في تأريخ (العراق) المعاصر، فالتّناقض الثّقافي ظلّ نفسه، ومصادر تشكيل الصّور الشّعريّة ظلّت نفسها، لكنّ المحتوى الذي كان على الشّعر أن يكشفه للمتلقّي بعد الثّورة هو غير المحتوى الذي كشفه قبلها، فكان على الشّعراء أن يمتلكوا المقدرة الإبداعيّة التي تستطيع الإفادة من مصادرها الصوريّة في تشكيل صورٍ شعريّةٍ صادقةٍ فنيًّا يكون بمقدورها التّعبير الجمالي الفاعل عن المحتوى الثّوري للرّابع عشر من تمّوز.

اعتمد الشّعراء في خلق وبناء صورهم الشّعريّة على ثلاثة مصادر أو ينابيع أساسيّةٍ هي التّراث بمعناه الشّامل، والثّقافة الحديثة، والواقع، وهنا لا بدّ من التّنويه إلى أنّ دراسة د. (محسن أطيمش) القيّمة عن الظّواهر الفنّيّة في القصيدة العراقيّة الحديثة تضمّنت فصلًا عن تشكيل الصّورة الشّعريّة كتب فيه عن هذه الينابيع الثّلاثة، غير أنّ دراسته عنيت بقصيدة التّفعيلة المكتوبة بعد نهاية الحرب العالميّة الثّانية حتى سبعينيّات القرن الماضي، في حين تجمع هذه الورقة البحثيّة القصيدة المنظومة على نظام الشّطرين والشّعر المنثور إلى قصيدة التّفعيلة، وتعنى بتتبّع أثر المحتوى الثّوري في الشّعر المكتوب منذ ١٤ تمّوز عام ١٩٥٨ حتى ٧ شباط عام ١٩٦٣ .

أ– توظيف التّراث:– أفاد الشّعراء من أنماط توظيف التّراث المتاحة كلّها من أجل خلق صورٍ تعيد تشكيل الواقع العراقي بعد الرّابع عشر من تمّوز عام ١٩٥٨ من

خلال تمثيله جماليًّا، وذلك بالاعتماد على الموروث الأدبي والبلاغي، والنّصوص المكتسبة في المجتمع بعدًا تقديسيًّا، فضلًا عن الأساطير.

يمكن لدارسي الشّعر العراقي في فترة الثّورة ملاحظة أنّ الشّعراء في النّمط الأوّل استعانوا بالأساليب البلاغيّة البيانيّة المتوارثة المتكوّنة من علاقات التّشبيه والاستعارة ورسموا صورًا جزئيّةً مفردةً وأخرى تركيبيّةً تجمع ألق الماضي وجزالته إلى حركيّة الحاضر واتّقاده الثّوري، من ذلك تشبيه الشّعب بالشّمس و(عبد الكريم) بالهلال، يقول (عبد الأمير الحصيري):-

أيها الشعب أنت شمس تلألأت وعبد الكريم مثل الهلال

يعكس النور والعزيمة والعدل ويقضي على الدجى والضلال

أيها الشعب أنت شمس ولكن ليس تخفى بظلمة وانخذال

و(كريم) كذاك ليس يواريه انتقاصا ستار الظلام والقسطال[٩]

في هذه الصّورة الحسّيّة المركّبة شبّه الشّاعر الشّعب العراقي بالشّمس وشبّه (عبد الكريم قاسم) بالهلال، وكان وجه الشّبه في التّشبيهين هو الإضاءة، وتمثّلت جدّة الصّورة وبلاغتها في أنّ شمس الشّعب أنارت بالنّور والعزم والعدل وجه (عبد الكريم) وقلبه ليعكسها؛ وهو الهلال؛ ثورةً أضاءت سماء (العراق)، وتوّجت نضال العراقيين بالظّفر. فإذا غيّبت الظّلمة شمس النّهار، فشمس الشّعب العراقي أقوى من أن تغيّبها ظلمات الصّراع أو الخذلان، وكذلك (عبد الكريم) لا تستطيع دعاية خصومه المضادّة المعبّر عنها في البيت ب(ستار الظلام) و(القسطال) أي الغبار مواراته أو الانتقاص منه.

يبدو أنّ الصّورة منتزعةٌ من موروثنا الأدبي الذي نجد فيه أبياتًا كثيرةً عني فيها الشّعراء بوصف لمعان السّيوف في احتدام المعارك وتعالى الغبار فوق الرؤوس مشكّلًا ستارًا من ظلامٍ منها قول (بشّار بن برد):-

كأنّ مثار النّقع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه[١٠]

وبعد، فإنّ استعمال (الهلال) في رسم الصّورة الشّعريّة بدل القمر لم يأت لحاجةً عروضيّةً تطلّبتها التّقفية وحسب، بل جاء –أيضًا– متناغمًا مع رمزيّة الهلال الأنثروبولوجيّة في ثقافتنا، ودلالته على معاني البشر والخير والسّعادة، وارتباطها بطقوسٍ اكتسبت صفة القداسة، جاء في سورة البقرة:– {يَسْأَلونَكَ عَنِ الأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ ...} [١١]. فالهلال –إذن– كان في بيتي (عبدالأمير الحصري) رمزًا دالًّا على البشر والخير والسّعادة.

التّضمين هو النّمط الثّاني الذي لجأ إليه الشّعراء الموظّفون للتّراث في رسم صورهم الشّعريّة المعبّرة عن جوانب وتفصيلات المحتوى الثّوري للفاعليّة الاجتماعيّة السّياسيّة بعد الرّابع عشر من تمّوز، وهو قليلٌ، وتعدّ القصائد التّقليديّة الأكثر حفاوةً به، ويعدّ (الجواهري) الأكثر براعةً في الاستعانة به في رسم صوره الشّعريّة.

استغلّ (الجواهري) مناسبة تكريم (بشارة الخوري)، فاحتفى به، وحمل إليه في قصيدته أبياتًا شكا إليه فيها طرفًا من همومه العراقيّة، واستثمر (عروة بن الورد) وشيئًا من شعره في رسم صورةٍ شعريّةٍ للتّناقض الحادّ بين إفنائه نفسه في سبيل الآخرين، وضيق ذات حاله:–

أنـــا (عروةُ الوردي) رم زُ مروءةِ العَرَبِ العريب

وزّعت جسميَ في الجسو م ومهجتي بين القلوب[١٢]

يعدّ (عروة بن الورد) رمزًا للمروءة في موروثنا الأدبي، كرّس حياته من أجل المضطهدين والمحرومين حتى عُرِفَ بضيق ذات الحال، وقد شبّه (الجواهري) نفسه به، وأفاد من كلمته:– (إني امرؤُ عافي إنائي شركةٌ) في رسم صورةٍ لتكريس حياته وشعره في سبيل النّاس؛ إذ ضمّن بيته الذي يقول فيه:–

أُقَسِّمُ جِسْمي في جُسومٍ كَثيرَةٍ وَأَحْسو قَراحَ الماءِ والماءُ بارِدُ[١٣]

يتعلّق النّمط الثّالث من أنماط توظيف التّراث بالإفادة من الدّلالة الشّاملة للرّمز التّراثي ولا سيّما الرّمز الأسطوري لإعادة خلق الواقع خلقًا جماليًّا بالصّور الكلّية التي تهيمن عناصرها على القصيدة كلّها، وتضيئ دلالتها بما تحمله من أبعادٍ دلاليّةٍ.

قليلةٌ هي القصائد التي عمد أصحابها إلى بنائها مفيدين من توظيف التّراث في خلق صورٍ كاملةٍ، وأغلب هذه القصائد أخفقت فنيًّا؛ لأنّ كتّابها لم يمتلكوا –في خضمّ الوضع الثّوري– الوقت للتّأمّل ومراجعة ما يكتبون مراجعةً نقديّةً، ثمّ إنّهم كانوا في طور التّجريب واكتشاف ذواتهم الشّاعرة، دفعتهم حماستهم إلى الجديد، وتأثّرهم بمعطيات الحضارة الغربيّة، واحتدام الصّراع السّياسي الاجتماعي إلى التّعبير شعرًا عن مواقفهم العاطفيّة من واقعهم الموضوعي.

لجأ (السّيّاب) إلى التّخفّي خلف الأساطير الإغريقيّة وهجا (قاسم) والشّيوعيّين، فعكس بذلك فهمًا مغايرًا لما توصّل إليه من تعلّم عليهم من نقّادٍ وشعراء غربيّين ك(إليوت) و(أديث ستويل) وغيرهما، هؤلاء الذين فهموا استعمال الشّاعر الحديث الرّمز الأسطوري كوسيلةٍ للتّنظيم في خضمّ الفوضى التي تحكم عالمنا المعاصر، أو أرضيّةٍ للبناء الشّعري الدّرامي، أو وسيلةٍ لتعدّد المعاني، ربّما كان واقع هؤلاء الشّعراء والنّقاد مختلفًا عن واقع (السّيّاب) الذي اضطرّته ظروفه السّياسيّة إلى التّخفّي وراء الرّمز الأسطوري، لكن (السّيّاب) لم يعمد إلى الإفادة من الرّمز الأسطوري في تعميق رؤيةٍ شعريّةٍ تكتشف واقع الشّاعر الموضوعي، وتتوحّد فنيًّا بجوهر العلاقات الإنسانيّة الممثّلة له[١٤].

نجح (فاضل العزّاوي) في التقاط أسطورة (يوليسيس) وتوظيفها في خلق صورةٍ شعريّةٍ تعبّر عن رؤيةٍ مأساويّةٍ قلقةٍ تنعى الثّورة قبل انتكاستها، لكنّ مشكلة

(العزّاوي) في (غربة يوليسيس) كمنت في غربة أسطورة (يوليسيس) نفسها عن المجتمع العراقي؛ لهذا جاءت القصيدة عاريةً من أي تفصيلٍ عراقيٍّ يمكن له استثارة عواطف القارئ –آنذاك– غير النّخلة والتّمرة[١٥].

واستعان (شفيق الكمالي) و(شاذل طاقة) بالنّصوص المقدّسة، فكتب (الكمالي) عن وحدة العرق العربي وقوّته وخلوده واستحالة فنائه مستلهمًا شيئًا من الأفكار الإنجيليّة عن الطّبيعة الإلهيّة لشخص السّيّد المسيح:–

الله تجسّد في شعبي يا شعبًا حضر أوربا

يا أسمر

يا لون الصحراء البكر يا قلبًا يحتضن الدنيا

لا لن تفنى ما مات إله [١٦]

يؤمن المسيحيّون بعقيدة تجسّد الله في شخص السّيّد المسيح، جاء في إنجيل يوحنّا:– {والكلمة صار جسدًا وحلَّ بيننا ورأينا مجدهُ مجدًا كما لوحيدٍ من الآب مملوءًا نعمةً وحقًّا}[١٧]، وقد ألهمت هذه العقيدة (شفيق الكمالي) فرسم صورةً شعريّةً صار فيها الشّعب العربي إلهًا يتحدّى قاهريه ويثور عليهم ويتحرّر.

يبدو أنّ لأزمة البعثيّين بعد فشل محاولة اغتيال (عبد الكريم قاسم) في (رأس القرية)، وتعرّضهم لمخاطر الاعتقال من قبل السّلطات، أو احتمال الانتقام من قبل الشّيوعيّين هي ما دعا (الكمالي) إلى صياغة هذه المبالغة الشّعريّة المتطرّفة في عاطفتها للعرب، والتي حاولت التّماهي مع ثورة السّيّد المسيح، غير أنّ ثورة السّيّد المسيح انتهت بصلبه ثمّ قيامته ورفعه إلى السّماء، بخلاف القصيدة التي تبشّر بقرب تحطيم العرب قيودهم ليتّصلوا بماضيهم الذي ضاع منهم.

أمّا (شاذل طاقة)، فاستثمر قصّة الصّراع بين قابيل وهابيل في تصويره جريمة تصفية ١٧ رجلًا من قبل بعض الشّيوعيّين وإلقائهم في بئر (الدلملاجا)، وهو بئر مهجور كان الموصليّون يقدّسونه ويتبرّكون به[١٨].

واستلهم (نعمان ماهر الكنعاني) و(حسين مردان) التّأريخ وما استقرّ من رموزه في الثّقافة الشّعبيّة العراقيّة، فعمد(الكنعاني) إلى الإفادة من رمزيّة (المنصور) باني بغداد في رسم صورةٍ شعريّةٍ قاتمةٍ ل(بغداد) في ظلّ حكم (قاسم) وغلبة الشّيوعيّين[١٩]، وصوّر (مردان) انكفاءة الثّورة، وتوقّع عودة الظّلم مرموزًا له ببطش (الحجّاج) وحقد (الشّمر) ليحصد الرّؤوس:-

الليل في بغداد سقف من فؤوس

ولو أنني أدري ستنفجر الشموس

فإذا الرؤوس

مشدودة بالموت في ظل التروس

وعمامة " الحجاج " قد وضعت ،

وزمجر في النفوس

حقد التيوس

فالأرض تشرب من دم الشمر الملثم ،

والرموس

تبكي : فتبتسم الصقور ،

وترتوي سفة البسوس[٢٠]

ربما كانت صورة (مردان) الشّعريّة –على بساطتها ووضوحها وتواضعها فنيًّا– أقرب إلى الوجدان والثّقافة الشعبيّة؛ لأنّها استثمرت رموزًا تأريخيّةً معروفةً في الأوساط الشّعبيّة العراقيّة بالظّلم والقسوة وارتباطها في الوعي الجمعي بمحاربة أهل البيت والتّنكيل بهم وبمن يناصرهم، ثمّ إنّها جمعت بين ما يمثّله (الحجّاج) و(الشّمر) من رمزيّةٍ دالّةٍ على الشّر وبين واقع الشّاعر الموضوعي وعكست إحساسًا مجتمعيًّا بالقلق من احتمال أن تتعرّض ثورة الشّعب إلى مقتلٍ.

ب– الثّقافة الحديثة:– أعجب الشّاعر المعاصر بالثّقافة الحديثة، وتأثّر بها، وسعى رغبةً منه في التّجريب الشّعري إلى التقاط ما أتيح له الاطّلاع عليه منها فوظّفه في رسم صوره الشّعريّة، إلا إنّ الإفادة من هذا الرّافد في ظلّ ثورة تمّوز كانت إفادةً محدودةً؛ بسبب الوضع الثّوري وما تطلّبه من غلبةٍ للعناصر الغنائيّة التي تنسجم مع الأجواء الملتهبة بمشاعر الحماسة والعنف الثّوري، ثمّ إنّ التساق الشّعراء بواقعهم المضطرب كان له أبعد الأثر في عدم تعميق هذا النّزوع، فهم كانوا مشاركين فاعلين في الصّراع السّياسي الاجتماعي، وقد لقوا في أحيانٍ كثيرةٍ عنتًا وضيمًا بسبب مواقفهم الثّوريّة الشّعريّة.

أمّا المادّة التي اعتمدها الشّاعر المعاصر مصدرًا من مصادره في تشكيل الصّور الشّعريّة، فتتكوّن من الأفكار، والفنون الحديثة الوافدة كالقصّة والمسرح، ولم تقتصر الإفادة منها على اتّجاهٍ شعريٍّ دون آخر، مع ملاحظة أنّ قصيدة التّفعيلة كانت الأكثر انسجامًا مع هذا التّوظيف. سأورد لبيان الأثر الجمالي لهذا النّمط من التّوظيف في رسم الصّور الشّعريّة مثالين أحدهما قصيدة (المهرّج والرّاقصة) ل(فاضل العزّاوي) وقصيدة (في عيد العمّال) (للجواهري).

أفاد (فاضل العزّاوي) من فنّ القصّ ورسم صورةً شعريّةً قاتمةً لحانةٍ دار فيها صراعٌ بين عاشقٍ سكّيرٍ يغنّي لامرأةٍ واحدةٍ وراقصةٍ ترقص لجمهور الحانة كلّهم.

الخمرةُ في الأقداح

وهو يغنّي لهبَ الغابات

في عينيها

-: يا راقصةَ الحانة

أنتِ الخطوةُ في ليلِ الأعمى

أنت الخطوةُ

أنت ال

أعمى.

-: لا تسألني فأنا أعشقُ كل الناس

لكن العاشقَ قديسٌ نادر.

المسرحُ تُلهبه الراقصة

والدمعةُ تُطفأُ في قصة

يرويها سكيرٌ عاشق

يشدو يشدو

والنجمةُ تخبو

شيئًا

شيئا. (٢١)

تمثّل الحانة والصّراع الدّائر فيها بين السّكّير العاشق والرّاقصة المبذولة للجميع دونه استعارةً أراد من خلالها الشّاعر وصف حالة الضّياع والتّشظّي بسبب انهزام المحبّة أمام البذيء المبتذل، والتّعبير عن قلقٍ من احتمال أن تخبو الثّورة.

أفاد (الجواهري) من الفهم الماركسي للبروليتاريا وأهميّة دورها في صناعة التّأريخ وشكّل صورةً احتفت بالعمّال العراقيّين في عيدهم:-

بكُمْ نبتدي.. وإليكم نعـــــودُ ومـــــن سَيْب أفضالكم نستزيـــدُ
ومـــــن فيض أيديكُم ما نَقيت ومـــــــــا نستجدّ.. وما نستعيد
بكـــــمْ تُبتنى شرفاتُ الحياة وينشقّ للفجر منهـــــــــا عمود
وممّـــــــا تكدّون تنمو الزرو عُ وتُفذى الجموع.. وتُكسى الجنود
ولـــولاكـــمُ لـــــم يقُمْ معهدٌ ولا اخضرّ نبتٌ.. ولا رفّ عـــود
وللشرّ.. حيث الدَّمارُ الفضيع يبـــــاد بـــــه شيخُكم والوليد
وبأيديكم يُشدّ الرُّصـــــــاصُ نموت. وحـــيـــن نُصبّ القيـود
فنحن إذا شئتمُ والفنـــــــاء ونـحـــن إذا شئتمُ والمـــوجـود
إذن أنتم الدّهر مـــــن حقّكم إذا حـــــان يؤمكُمُ أن تسودوا
لكم وحدكم سيُزفُّ الثنـــــــا وتُزجى المنى.. وتـــــرِفَّ البُنود
فهل ذاق طعم الثنـــاءِ الجهيدُ ونـــــامت بحضنِ الوفاء الجهود[٢٢]

رسم (الجواهري) في بيته الأوّل صورةً إجماليّةً للعمّال، ثمّ رسم لهم صورةً تفصيليّةً في الأبيات التي تلت بيته الأوّل، والصّورتان تكمّل إحداهما الأخرى، وهما منتزعتان من المزج بين مصدرين متناقضين: هما المصدر الأسطوري والمصدر العلمي.

يجد الباحث في عبارات (بكم نبتدي)، و(إليكم نعود)، و(نحن إذا شئتم والحياة)، و(نحن إذا شئتم والوجود) ... إلخ أنّ الشّاعر يستقي من منهلٍ أسطوريٍّ مضمّخٍ بهالة التّقديس الدّيني؛ بغية تصوير العمّال كإلهٍ خالقٍ، إلا إنّه لا يسهب في الخيال لتظلّ الصّورة في إطار التّصوّر الواعي، وذلك حين يمنح صورته بعدها الواقعي العلمي المستنير بالمنهج الماركسي من خلال (فيض أفضال العمّال) الذي يستزيد منه المجتمع، ففي الماركسيّة لا ينتج الجهد المبذول من قبل العمّال في المجتمع الرّأسمالي السّلع التي لم تكن موجودةً وحسب، بل ينتج –أيضًا– ثروة المجتمع. هذه الفكرة الجوهريّة في النّظريّة الماركسيّة التقطها الشّاعر وصاغها شعرًا مصوّرًا العمّال كإلهٍ خالقٍ قادرٍ به ينمو المجتمع ويتطوّر وتزداد ثروته، إلا إنّه لا يحظى من الثّروة التي ينتجها بشيء.

ج– الواقع:– تعدّ أطروحة عدم عناية الواقعيّة بالصّور[٢٣] أطروحةً مجانبةً للصّواب؛ لأنّ المفهوم الحديث للصّورة لا يشترط أن تكون مشتملةً على المجاز[٢٤]؛ ولأنّ كتّاب الأدب الواقعي ينطلقون من نظريّة الانعكاس التي ترى أنّ الواقع الموضوعي موجودٌ خارج وعينا ، أمّا التّعبير عن الواقع الخارجي، فهو انعكاسٌ لصورته في الوعي؛ لهذا يرى أنصار نظريّة الانعكاس أنّ الصّلة بين الواقع الخارجي وصورته المعبّر عنها نصّيًّا ليست مباشرةً بل هي صلةٌ جدليّةٌ تعبّر عن التّفاعل بين واقعين: أوّلهما الواقع الخارجي، وثانيهما صورته التي هي مزيجٌ من الواقع الخارجي والتّخييّل[٢٥].

في (العراق) أخذ الشّعراء –منذ مطلع خمسينيّات القرن الماضي– يجرّبون كتابة أدبٍ يعبّر عن واقع النّاس البسطاء اليومي بلغةٍ سهلةٍ خاليةٍ من التّزويق اللّفظي، ولقد أثّر في تعميق هذا الاتّجاه تعاظم المدّ الثّوري والدّعوة إلى كتابة أدبٍ يلتزم قضايا النّاس وهمومهم.

أخذ الشّعراء مع مطلع شمس الرّابع عشر من تموز يلتزمون كتابة أدبٍ ملتزمٍ قضايا الثّورة بصورةٍ اتّخذت طابعًا تسجيليًّا تقريريًّا في كثيرٍ من الأحيان، على أنّ

الباحث لا يعدم وجود شعراء استطاعوا التوفيق بين متطلّبات المرحلة وخصائص الكتابة الفنّيّة، فقدّموا صورًا واقعيّةً توافرت على قيمةٍ إنسانيّةٍ فضلًا عن توافرها على قيمةٍ فنّيّةٍ، فكان الواقع مصدرًا مهمًّا في شعر شعراء ك(محمّد صالح بحر العلوم)، و(بلند الحيدري)، و(لميعة عبّاس عمارة)، و(سعدي يوسف)، و(عبد الوهّاب البياتي)، و(عبد الأمير الحصري) ... إلخ، فصوّروا الحدث الثّوري وتفاعلاته الاجتماعيّة والسّياسيّة، وما لقيه رموز العهد الملكي من مصيرٍ، وصوّروا واقع الناس البسطاء في الرّيف والمدينة، مع غلبة الصّور المستقاة من واقع المدينة.

من يقرأ شّعر الشّعراء العراقيّين في عهد ثورة تمّوز، يكتشف أنّه في غالبيّته يستقي صوره من الواقع الموضوعي ذي المحتوى الثّوري لتلكم المرحلة من تأريخ (العراق). إنّ من أبرز الصّور المستقاة من الواقع في تلكم المرحلة هي:- صورة الثّورة، ونجدها في كثيرٍ من القصائد المحتفية بالثّورة، وصورة (محيسن) الفلّاح الذي عانى شظف العيش في هور (السّفطة) [٢٦]، وصورتي (الباحثات في القمامة) و(جامعات الملح) [٢٧]، وصورتي (العامل) و(الفلّاح) المحتفلين بتغيّر واقعهم بعد الثّورة[٢٨] ... إلخ. هذه الصّور المستقاة من الواقع العراقي بعد الثّورة أفلح الشّعراء في التقاطها وتوظيفها توظيفًا فنيًّا يعبّر عن المرحلة بصدقٍ وبموضوعيّةٍ.

انتقد (صادق قدير الخبّاز) الفساد البيروقراطي لجهاز الدّولة وحيلولته بين الفلّاح وبين إنشاء الجمعيّات التّعاونيّة الفلّاحيّة بحججٍ واهيةٍ كلسق الطّابع بطريقة عوجاء:-

أيها الفلاح أحسن لسقة-

الطابع فالطابع- يا منكود- اعوج

لم يزل فيه انحراف يستثير-

العدل والعدل وجاهًا يتفرج

وتعهد بصمة الإبهام يا صاح–

عسى الإبهام في كفك أفلج[٢٩]

الصورة في النّص الشّعري واقعيّةٌ ساخرةٌ سخريةً لاذعةً من الفساد البيروقراطي المعرقل مسيرة الثّورة والمسؤول مسؤوليّةً مباشرةً عن تأخّر إنماء الرّيف، والنّصّ بعد ذلك يمارس دورًا إصلاحيًّا تصحيحيًّا بتقدمته من خلال هذه الصّورة السّاخرة نقدًا للممارسة الثّوريّة.

(٣)

الصّور الفاعلة والصّور غير الفاعلة

وقف د. (محسن أطيمش) في دراسته القيّمة عن الظّواهر الفنيّة في الشّعر العراقي الحديث على أنماط الصّور الشّعريّة فرأى أنّ دارسيها ذهبوا مذاهب شتى، فآثر مقاربة أنماطها من منطلق فائدتها وعدم فائدتها في القصيدة، فقسم الصّور الشّعرية إلى فاعلةٍ وغير فاعلةٍ[٣٠]، وسيكون هذا التّنميط سبيلي للإحاطة بمدى فائدة الصّور الشّعريّة للقصيدة المعبّرة عن محتوى اللّحظة الثّوريّة بعد الرّابع عشر من تمّوز عام ١٩٥٨ .

صوّر الشّعراء مجريات ووقائع صبيحة الرّابع عشر من تمّوز، وصوّروا الصّراع بين القوى العراقويّة والقوى العروبيّة بعده، فكانت صورة الثّورة ومشاهد الفرح بها، والدّفاع عنها، والتّرحيب بها، والتّفاعل مع منجزاتها، وصور الصّراع والقتل والدّماء هي أبرز الصّور التي حظيت بعناية الشّعراء، ويلاحظ الدّارس لصورهم اهتمامهم بالتّصوير الواقعي وقلّة عنايتهم بالمجاز، وانحدار الكثير منها إلى النّثريّة الباردة؛ بسبب طابعها التّعبوي، وغلبة التّعصّب الأيديولوجي، لكنّ الوضع الثّوري لم

يحل دون كتابة قصائد تتضمّن صورًا شعريّةً فاعلةً تتماثل مع الواقع الموضوعي لمجتمع الشّاعر وتعبّر عن رؤية طبقته الاجتماعيّة.

قصيدة (جيش العراق) ل(محمّد مهدي الجواهري) مثلًا عكست فرح العراقيّين وترحيبهم بالثّورة من خلال صورةٍ كاملةٍ ظهر فيها الجيش بقيادة (عبد الكريم قاسم) مبدعًا للحظةٍ ثوريّةٍ دمغت قرائح الشّعراء، الأمر الذي اضطرّ (الجواهري) إلى الاستعانة به ليسدّد خطاه فيقول فيحسن القول، ويصف حالة العراقيّين ومشاعرهم بالعهد الجديد، وينقل للمبدعين الثائرين تحيّة الرّافدين مشفوعةً بمطامح العراقيين في العهد الجديد، وقد وُفّقَ الشّاعر أيّما توفيقٍ في رسم صورته من خلال الاستعانة بصورٍ مفردةٍ وأخرى مركّبةٍ شكّلت الإطار الموضوعي الباني إطار الصّورة الكلّيّة للقصيدة المتمثّلة في تجسيد لحظة الثّورة الإبداعيّة.

خاطب الشّاعر الجيش بلسان (العراق) فقال:-

جيشَ العراق ولم أزل بك مؤمنـــا وبـــــأنك الأمــلُ المرجّى والمنى

وبأن حِلْمَكَ قد يطولُ بـــه المدى لكنّ عزمَك لن يَحيقَ بـــه الونى

جيشَ العراق إليـــك ألفَ تحيةٍ تُستافُ كالزَّهر الندِيّ وتجتنـــى

حمل الفراتُ بـهـــا إليك نخيلَهُ ومشى بدجلةَ جُرْفُهـــا والمنحنى

فلقد أعدْتَ إليهمـــا صَفْوَيْهمـــا من بعدِ ما غصّا بأدران الخنى[٣١]

آمن الشّاعر بأنّ الجيش أمل البلاد في التّحرّر والاستقلال، وبأنّ عزيمته لن تلين ولن يعتريها الخور مهما طال بحلمه المدى، لهذا فإن الفرات ودجلة يحيّيانه بلسان (الجواهري)، فلقد أعاد إليهما صفويهما؛ من بعد ما كانا يغصّان بأدران الخنى ورذائل الطّغاة الفاسدين.

ومن الصّور المبدعة التي تناولت انكفاءة اليسار العراقي وتراجعه بعد الثّورة صورة (سعدي يوسف) يناجي طيف (أبي تمّامٍ) محاولًا الإشارة إلى أنّ العالم تغيّر وصار للفقراء أملٌ في الثّورة الاشتراكيّة في (الاتّحاد السّوفيتي) ، لكنّ الشّاعر لا يزال يقتفي أثر خطى (أبي تمّامٍ) على الرّغم من أنّ العالم لم يعد استعارةً كما كان في عهد (أبي تمّامٍ)؛ لأنّ القبح لا يزال مقيمًا؛ ولأنّ السّجن لا يزال يستقبل الشّعراء ك(سعدي يوسف)، فلو جاء (أبو تمّامٍ) عالم (سعدي يوسف) لصار سجينًا معه[٣٢].

أمّا صور الدّم والقتل فجسّدتها قصائد كثيرةٌ منها:- (ثلاث أغنيات شيوعيّة) ل(نازك الملائكة) [٣٣]، و(قابيل في الدلملاجا) ل(شاذل طاقة) [٣٤]، و(القتيل) ل(فاضل العزّاوي) [٣٥]، و(القتلى يسيرون ليلًا) و(هجوم) ل(سعدي يوسف)[٣٦].... إلخ.

ومن جهةٍ أخرى، يعدّ تصوير الحدث الثّوري في الرّابع عشر من تمّوز والعنف الذي رافقه بطريقةٍ نثريّةٍ فجّةٍ، واستحضار المغول والتّتر لوصف الخصوم السّياسيّين شكلًا من أشكال الحضور غير الفاعل للصّور الشّعريّة في القصيدة العراقيّة أبان الثّورة.

الخاتمة:

واجه الشّاعر العراقي في ظلّ ثورة تمّوز عام ١٩٥٨-١٩٦٣ تحدّيات كتابة نصوصٍ شعريّةٍ ملتزمةٍ قضايا النّاس والوطن ومناصرة كل جهدٍ إنسانيٍّ تحرّريٍّ، فكان يتحرّك جماليًّا في أجواء ملتهبةٍ تموج بالاضطرابات معتمدًا على ثقافةٍ تكوّنت من مصادر عدّةٍ أسهمت في رفد صوره الشّعريّة بينابيع التّراث والثّقافة الحديثة والواقع الموضوعي المعاش، فقدّم لقرّائه تجربةً شعريّةً حاولت التّوفيق بين متطلّبات الكتابة الشّعريّة وبين ما يتطلّبه الوضع الثّوري، فأخفقت أحيانًا ونجحت في أحيانٍ أخرى في رسم صورٍ معبّرةٍ عن الواقع الموضوعي للشّاعر متفاعلةٍ مع ما يتطلّبه مجتمعه الثّائر.

عبّرت القصيدة العراقيّة في ظلّ ثورة تمّوز عن مواقف التّرحيب بالثّورة، والمناوأة لها، والقلقة منها وعليها، وعكست صورها الشّعريّة الصّراعات السّياسيّة والاجتماعيّة والأيديولوجيّة التي من الممكن أن تنشأ في الوضع الثّوري، فكانت بذلك تقدّم تجارب جماليّةً تغلب عليها رّوح الواقعيّة التّسجيليّة المنفعلة بالوضع الثّوري والمسهمة في إذكائه فنّيًّا؛ لهذا يمكن القول:- كان للشّعر في ثورة تمّوز مواقف ثوريّةٌ فاعلةٌ.

الهوامش

(١) نظرية الأدب، تأليف: عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، ١٩٨٠ هامش رقم ٥ ، ٢٠٧.

(٢) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان–بيروت، ١٩٧٤ م، ٢٣٧ .

(٣) نفسه.

(٤) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ١ كانون الثاني – يناير ١٩٨٠ ، ١٥ .

(٥) ينظر:– الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١)، ٢٠ .

(٦) ينظر:– الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط: ١ ، ١٩٩٤ ، ٧

(٧) الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ٢١ .

(٨) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ٣٠ .

(٩) أزهار الدماء، عبد الأمير الحصري، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، د ت ،٨٠ .

(١٠) ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: فضيلة العلامة سعادة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧ م، بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ١ / ٣٣٥ .

(١١) سورة البقرة من الآية ١٨٩ .

(١٢) ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه وأشرف على طبعه: د. إبراهيم السامرائي – د. مهدي المخزومي – د. علي جواد الطاهر – رشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٣ م، ٥ / ٥٢–٥٣ .

(١٣) ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م، ٦١ .

(١٤) ينظر:– دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة: الثانية، ١٩٨٦ م، ١٣٤–١٣٨ .

(١٥) ينظر:- الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، بغداد، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٧ م، ١ / ١٣١-١٣٤ .

(١٦) رحيل الأمطار، شفيق الكمالي، منشورات الإعلام، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٢ م، ٨٦-٨٧ .

(١٧)الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، الإصحاح: الأول، الآية: ١٤ .

(١٨) ينظر:- المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٧٧ م، ٢٠٩-٢١٥ .

(١٩) ينظر:- من شعري، نعمان ماهر الكنعاني، مطبعة الحوادث، بغداد، ط: ١، ١٩٦٦ م، ٨٠ .

(٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة، حسين مردان، د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩ م، ١ / ١٢٧-١٢٨ .

(٢١) الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، ١ / ١٣٥-١٣٦ .

(٢٢) ديوان الجواهري، ٥ / ١٩ .

(٢٣) ينظر:- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ٥٠ .

(٢٤) ينظر:- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ٢٥.

(٢٥) ينظر:- اللغة والصورة الفنية عند جورج لوكاتش، أ. م. د. جواد كاظم سماري الساعدي – الباحث حسن مهدي مصطفى الخفاجي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب / جامعة الكوفة، العدد: الثلاثون ١-٧-٢٠١٨ م، ٣٤٣-٣٤٤ .

(٢٦) ينظر:- الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة: الخامسة، سنة: ٢٠٠٣ م، ١ / ٤٤٩-٤٥٠ .

(٢٧) ينظر:- عودة الربيع، لميعة عباس عمارة، دار النشر: بلا، الطبعة: الثانية، ٢٠٠١ م، ٩٢-٩٦.

(٢٨) ينظر:- أزهار الدماء، ١٥-١٧ و ص ٢١-٢٣ .

(٢٩) خميرة ١٤ تموز، صادق قدير الخباز، دار النشر: بلا، الطبعة: الأولى، ١٩٦٠ ، ١٠٣-١٠٤ .

(٣٠) ينظر:- دير الملاك، ٢٦٤-٢٦٥ .

(٣١) ديوان الجواهري، ٤ / ٢٩٩ .

(٣٢) ينظر:- الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، ١ / ٢٨٨-٢٨٩ .

(٣٣) ينظر:- الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ٢٠٠٢ م، ٢ / ٢٣٦-٢٤٠ .

(٣٤) ينظر:- المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، ٢٠٩-٢١٥ .

(٣٥) ينظر:- الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، ١ / ٨٣-٨٤ .

(٣٦)ينظر:- الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، ١ / ٤٨٢ ، و ٢ / ٤٥٨-٤٥٩ .

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. الكتاب المقدس.
٣. أزهار الدماء، عبد الأمير الحصري، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، د ت .
٤. الأعمال الشعرية الكاملة، حسين مردان، جمع: د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩ م، الجزء الأول.
٥. الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة: الخامسة، السنة: ٢٠٠٣ م.
٦. الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، بغداد، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٧ م.
٧. الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ٢٠٠٢ م.
٨. خميرة ١٤ تموز، صادق قدير الخباز، دار النشر: بلا، الطبعة: الأولى، ١٩٦٠ م.
٩. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة: الثانية، ١٩٨٦ م.
١٠. ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: فضيلة العلامة سعادة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧ م، بمناسبة الجزائر عاصمة للثقافة العربية.
١١. ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه وأشرف على طبعه: د. إبراهيم السامرائي – د. مهدي المخزومي – د. علي جواد الطاهر – رشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٣ م.
١٢. ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م.
١٣. رحيل الأمطار، شفيق الكمالي، منشورات الإعلام، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٢ م.
١٤. الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي – مالك ميري– سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة: (١٢١).
١٥. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط: ١، ١٩٩٤ .
١٦. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ١ ، كانون الثاني – يناير، ١٩٨٠ م.
١٧. عودة الربيع، لميعة عباس عمارة، دار النشر: بلا، الطبعة: الثانية، ٢٠٠١ م.

١٨. اللغة والصورة الفنية عند جورج لوكاتش، أ. م. د. جواد كاظم سماري الساعدي – الباحث حسن مهدي مصطفى الخفاجي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب / جامعة الكوفة، العدد: الثلاثون، ١-٧-٢٠١٨ م.
١٩. المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٧٧ م.
٢٠. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان – بيروت، ١٩٧٤ م.
٢١. من شعري، نعمان ماهر الكنعاني، مطبعة الحوادث، بغداد، ط: ١ ، ١٩٦٦ م.
٢٢. نظرية الأدب، تأليف: عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، ١٩٨٠ م.