

## طرديات أبي الحارث الموصلي ”دراسة نقدية“

▪ أ.د. بشرى البستاني

لم تعد الكتابة عن الشعر بحاجة الى مقدمات، ذلك انه صار من البديهي اليوم ان فن الشعر ليس هو القول الموزون المقفى، كما انه ليس ضربا من النسخ وجنسا من التصوير، وهو كذلك ليس رسما قوامه الكلمات<sup>(1)</sup>. لان كل ذلك – مجتمعا- في الحقيقة لا يشكل الا الجزء اليسير الظاهر من الشعر، اما دواخل هذا الفن اللغوي ذي الخصوصية المتناهية، واما كوامنه النابضة المشتعلة المشعلة، المشرقة المعتمدة، الغامضة الواضحة، الساكنة المتحركة المحركة، اللامتناهية فقد ظلت بعيدة المنال، عصية على البحث لان كل التقدم العلمي الذي شهده العصر الحديث ظل عاجزا عن سبر اغوار هذه التجربة الخلاقة التي وهبت الانسان اجمل الادوات في بحثه الدائم عن الحقيقة والعدل والانسجام والجمال، لكن البحث عن ماهية هذا الفن في المقابل ظل هاجسا يلوب به ويلوذ اليه كل محبي هذه النار المباركة التي ظلت عبر العصور الانسانية الخالدة تغالب الموت والقسر والكسر وعوامل الافقار، وهي في هذه المغالبة المثيرة لا تفتح سفر الحياة لتفسر غموضها فحسب، وانما تغير العالم والاشياء وتتغير هي الاخرى بأدوات الانسان هذه المرة.. ذات الادوات التي طالتها اصابع تلك النار فمنحتها في كل يوم طاقة جديدة على الخلق وقدرة اكبر على المطاولة، وخبرة اعمق في اثاره المزيد من الاسئلة حول الحياة والاشياء، اقول ذلك بداية للحديث عن ديوان الشاعر العراقي معد الجبوري (طرديات ابي الحارث الموصلي...) هذا الديوان الزاخر بالخصب والمكابدة، بالرؤية والرؤيا، الهائم بتدفق ايقاعي مدهش، والمتسم بكثافة حية تجعل قصيدته قادرة على التشظي من خلال تعدد الاحالة وطلاقة

الدلالة في افق فني يغري الناقد بالتوقف امام مشاهده مرة والجري وراء حركته المتاججة منذ عنوانه مرات... فمفردات العنوان جميعا يسودها طابع الحركة الجدلية المتداخلة، والسطوة الزمنية المتسمة بالتوتر والانفراج في ان واحد، فالطرديات: قصائد الطرد، والطرد مزاولة الصيد والقنص، والطرد، العدو والجري والمسابقة وهي جميعا لا تخلو من المغامرة والكد والمكابدة والمتعة ولذة الامتلاك، والطريدة: شقة من الحرير<sup>(٢)</sup>. وفي مفردة الاب توجه نحو السلطة والسطوة والحنو والامتلاك والرعاية، والحرث هو: الساعي، الزارع، الدارس، الباحث المنقب، الفاعل الذي يشق تراب الارض ليملاها بذرا وخصبا، وفي تراب الارض تكمن الحياة داخلا وخارج، في الداخل تنبض الجذور الحية، وفي الخارج تنبثق الجذوع والأغصان وينشر زهر الثمر عبيره لتهو الحياة في دورات متجددة، وفي تراب الارض مكن السر والستر، ومنزع الحضارة وسكن الانسان واستقراره ومواطن مجازره واستلابه وفي التراب فناء الانسان كذلك واندثاره، ومفردة (الموصلية) تفضي الى الاتصال لغة، والعراقة تراثا، والاصالة تاريخا، منها انبثقت اوائل الحضارات القديمة، وعلى أسوارها اندحر العدوان، وما في العنوان من جدل يزخر بالحيوية يزحف الى قصائد الديوان جميعها ليسمها بالتوهج.

ان قصيدة الطرديات قصيدة يسودا انتظام فني دقيق، لأنه ليس انتظام التحديد والتقييد، بل هو تنسيق المقدرة التي تدرك ان مغامرتها الفنية تجري في ابعاد لا حدود لها، ولكنها بالرغم من ذلك تمتلك حدودها الخاصة والشخصية منذ بداية تشكلها الفني حتى النهاية، من هنا تنتاب الحيرة متأمل الطرديات من أين يبدأ.. من التطور النوعي لشعر معد الجبوري من (اعترافات المتهم الغائب) الصادر عام ١٩٧١ حتى الان، من هذا البناء اللغوي الذي تتشكل داخله الصور برموزها الثرة، والذي ينبثق عنه الايقاع وكل الجماليات التي يسعى هذا الفن الى تحقيقها، ان اللغة الشعرية هنا لا ترسم بالكلمات حسب، بل وتنفخ في تلك الكلمات روحا

متوهجة هي روح الشعر الدافئة، ترسمها وتنفخ فيها بعفوية الابداع الواعية، بعيدا عن صناعة القصد المجرد حيث تتسع دائرة الشعرية وتتجلى ادواتها، عن رموز الشاعر الشخصية التي هجرت حدودها المعجمية والدلالية والاصطلاحية الى كون اوسع ودلالة اشمل من خلال قدرة ذلك الرمز على التحول والتشظي وتنوع الاحالات.

في الطرديات يمتزج العالم الداخلي للشاعر بعالمه الخارجي، ذاكرته التاريخية بالذاكرة الشخصية وبوعيه الحضاري العميق بقضية الثورة والانسان من خلال رفض الظلم والجور والاستلابات التي من شأنها تشويه الانسان وتلويث نقائه، وفي هذه القصائد يتألق المكان مسيطرا على المشهد مرة، وممتزجا بالزمان مرات، واذ يجد النقد صعوبة غير هينة بالقدرة على الامسك بالمكان في الشعر لانه سرعان ما ينفلت لينحل متسربا داخل عناصر شعرية اخرى، فان مكان الطرديات كثيرا ما يلتحم بالانسان وبانجاز الحضاري الماضي الذي يشكل ارهاصا لحضارة جديدة<sup>(3)</sup>:

بين بوابة نركال

واسوار ادد

خطفطني شهوات القنص

هاج الموج من حولي

فاساقت من إكليلي القداح والاس،

وغطاني الزبد

كسرت بين يدي القوس

والظبية فرت من امامي

ووراء السور كانت نينوى تغرق في النوم

وانثاي تنادي

ساعة الطلق

ولا يصغي أحد....

ان مكان (المابين) هو بؤرة القصيدة حيث الحيرة في مفترق الطرق، وحيث العتبة الفاصلة بين قراري الايجاب والسلب، من هنا ينطلق النص في حركة متصاعدة: خطفتني، هاج، اذ لا تسمح انسيابية الحركة بحضور واو العطف، لكن هذه الحركة سرعان ما تشرع بالهبوط المفاجئ كما بدأت: فاسقاط من اكليلي القداح الى اخر السطرين، اذ يسيطر السرد سيطرة كاملة بتوالي الافعال الماضية المتحققة، دون ان يتيح مجالاً لأية بارقة وصفية يتسلل من خلالها الهدوء.

ان تلاشي الحركة الاولى بسيطرة الزيد تمحض عن حركة ثانية اكثر ايقالاً بالسلب: كسرت بين يدي القوس، والظبية فرت من امامي. واذ يسود الغياب بفرار الظبية -رمز التوثب والانوثة والجمال- تكون نينوى: الحضارة والتراث والتاريخ هي مدينة -الحاضر في حالة سكون وانفصال: تغرق في النوم، وبانعطاف الفعل الى الحاضر المستمر يكون النص قد انطلق بحركة جديدة، او تكون حركة جديدة قد انبعثت فيه، لكنها ما تزال حركة متداخلة بالاولى تهيمن عليها حالة الانفصال، لكن اشارة الخلاص تلوح من خلال: وانثاي تنادي .. داخل حالة السلب السائدة: دون ان يصغي أحد.

ان الحركة الداخلية الأقوى في القصيدة هي تلك التي تسري في النص من خلال إشارتين مهمتين هما: أنثاي تنادي، فساعة الطلق: تأكيد على وجود مخاض، والمخاض سيؤول الى ولادة شاء الآخرون أم أبوا، وهذا النداء يتم بفاعلية تظهر من خلال النداء بالمضارع المستمر الحيوي المتجدد (تنادي)، ولذلك فان حالة السلب في المخاض (لا يصغي) ستتحول الى حالة ايجاب في الولادة.

وهكذا تتحرك داخل القصائد تقنيات فنية متنوعة كان في مقدمتها السرد الذي أتقن حيكته في أنساق متداخلة، كثيفة، لكنها بالرغم من ذلك بالغة الاناقة<sup>(4)</sup>:

ملك القنص أنا...

مذ كسرت قوسي

امسكت بازميلي

وقلت:

الآن من تحت يدي

تنهض أنثاي

فسويت من المرمر عينين

وكفين

ونهدين

وكورت جسد

ففي هذا المقطع الموجز يختفي الشاعر، الراوي، المخاطب المحاور، المروري لهم، فضلا عن تداخل نسق الغائبة (تنهض أنثاي)- التي تعد إشارة البرق في النص - بنسق المتكلم السائد .. الخالق، فاذا تهيمن الذكورة على جو المقطع فان نهوض الانثى يكون هو المعادل المتفرد لاحداث التوازن الانساني في مشروع القصيدة الفني.

اما الوعي الراسخ بالذات، وبقدرتها على الخلق والادهاش فيتجلى من خلال الجملة الاولى التي افتتحت المقطع: ملك القنص انا، وهي جملة اسمية (الثبوت والدوام واستقرار الحال) من جهة، ومن الجهة الثانية فان تقدم الخبر على المبتدا فيه تأكيد لملوكية الراوي، واهتمام به، ولزيادة الايحاء بالتحقق فان المقطع تشكل من خمسة افعال ماضية: كسرت، امسكت، قلت، سويت، كورت، في حين يأتي الفعل المضارع (الحاضر المتحرك نحو المستقبل) ليؤكد انبثاق حركة جديدة ذات خصوصية في التشكيل هي خصوصية التحقق والقدرة على الاستمرار المبدع بالرغم من فوضى الحياة وقتامتها تنهض انثاي... وانا انفخ، ولا تخفى قدرة النص على توظيف الصيغ اللغوية المتباينة ليس لتلوين النص الشعري حسب، وانما للتعبير عن التحول الدلالي من خلال التشكيل الصيغي الجديد، فالمفردة النكرة

في: كورت جسد... تتحول في اخر المقطع لتصير معرفة بال من خلال وعي الشاعر بما كور، ومن خلال تحريك الاخر (المتلقي) نحو الوعي بحقيقة التحول الجاري بين مجرد جسد مكور وبين جسد تنفخ فيه الروح.

ان سمة طرديات ابي الحارث انها تمسك باليقين حتى في احلك الظروف، ذلك ان كل ما اصر العدوان على انزاله بالعراق من انكسار وسحق لقيم الانسان، يندحر امام ارادة التصميم المضادة، فقصائد المقاومة لا تقترح الصمود والقدرة على التواصل، بل تصر عليهما، وهي بالرغم من الاسى العميق الذي تكتوي به الا ان هذا الاسى لا يلوذ بالاستسلام، ولا يرتبك بالجزع، لانه يتسم بفاعلية الايجاب التي تركز على الصبر الواعي<sup>(5)</sup>:

والضحى..

كل يوم بكفي هاتين

انتشل القلب

من بين فكي رحي

اتحسس انفاسه

واقول:

اصطبر يا فؤادي.

كل يوم.

اجس جبين بلادي

واقول ..

اصبري يا بلادي

ان انتقاء مفردة (والضحى) قسما بكل ما تحمله من تراثيتها القرانية وهي تفتح سورة تواسي النبي الكريم على المه من الكفرة وتبعث في نفسه الأمل واليقين بالنصر مؤكدة له مؤازرة السماء وحماها الكبير: (ماودعك ربك وما قلى) لخير مطلع

لقصيدة تحكي محنة الوطن وهو يجابه مخطط التجويع ليس من الخارج وحده، وانما في الداخل كذلك، وتظل روح السورة تسري في الجذور الخفية للقصيدة من خلال تكرار القسم مرة اخرى في المقطع الثاني ومن خلال النور والظهور والابانة والكشف الذي يكمن لغويا في هذه المفردة.

ان تكرار (كل يوم) اربع مرات في القصيدة دليل على استمرارية المعاناة واتصال المكابدة فاستمرار الحياة في ظل الجوع والحصار استمرار للقمع الروحي الذي يمارس على مشاريع الحلم الانساني وانتهاك لنبل وشرف النضال في سبيله تؤازر التكرار مفردة (رحى) التي يحقق دورانها الطاحن تعميقا لمعاناة (كل يوم) وكون هذه ال (رحى) نكرة ينوع الوان العذاب ويلون انواعه. ان (رحى) معد تذكرنا بدولاب خليل حاوي وهو يصور مكابدة جماهيره<sup>(٦)</sup>:

الجماهير التي يعلكها دولاب نار...

لكن موقف كلا الشعارين من مكابدتهم الشخصية الجماعية يختلف عن الاخر وان كانا معا يجابهان هذا الدوران الجحيمي ذا الزمن المقفل فعذاب معد يتصف بالفاعلية الايجابية المتحدية انه يقاوم بضراوة: انتشل، أتحمس، أقول، أصطبر، أجس، أقول اصبري، فالطلب هنا نابع من القدرة على صنع القرار ودعوة المخاطبين إلى الامتثال لذلك القرار، والقول فاعلية وحياة وظهور وإبانة يقابله الصمت في ثنائية ضدية، أما عذاب حاوي فقد تمكنت عوامل الاحباط من جره إلى قرارة اليأس الأليم:

من انا حتى أرد النار عنها والشرار..!

وحينما يفقد الانسان الايمان والثقة بفاعليته الذاتية يكون حينها عاجزا عن التحريض تماما ولذلك كان شاعر (الرحى) يطلع من رماده في النهاية:

ثم أطلع ثانية

من رمادي...

متجددا متواصلًا، بينما اختار شاعر الدولاب الناري خلاصه بالانسحاب الكلي من ميدان الصراع انتحارا. ان المقابلة الدرامية بين مفردتي كفي وفكي في المشهد الشعري الدرامي يظهر أهمية رجحان فاعلية الكفين بحركية الفعل (انتشل) التي تتسم بالسرعة والهيمنة، بينما يبدو فكا الرحي في الموقع الأدنى اذ نجدهما واقعين تحت سطوة الكفين في الفاعلية الشعرية، مغلوبين ومحكومين بالاستسلام في النهاية، بدليل تعلق فعل المقاومة (انتشل) بالكفين واستمراره وامتداد فضائه الزمني من الحاضر نحو المستقبل، فضلا عن كون المفردتين تنضويان في جناس مخالفة بترتيب الحروف، تلك المخالفة التي توازي مخالفة المواقع لكلا المفردتين.

\* \* \*

في طرديتي (الجواد) و (الصقر) تتجلى الثورة وهي تعلن عن نفسها بالرغم من هيمنة عوامل القمع السائدة ي عالم تحكمه سطوة الطغاة<sup>(٧)</sup>:

وراء ذلك الوادي

تدجن الخيول

ويكبح الصهيل

لا تنتظر

واطفح معي في فلوات الله

ياجوادي

وانفر

فانت الأشهب الأصيل

إن شراسة الطغاة هي التي حكمت الأفعال: تدجن ويكبح بالبناء للمجهول، فالشاعر يعرف الفاعلين بحسه التاريخي ووعيه النضالي لكن أدواتهم القمعية هي التي حكمت على أدواته الشعرية بضرورة الرمز والتميز. إن مفردة (الوادي) هنا توحى بالحضيض الذي يقبع فيه الطغاة وهم ينفذون مشروعهم العدوانى على



الانسان بالرغم من ادعائهم السطوة.

إن النص هنا يفتح على واقع بائس يصارع القسر ليشكله في ومضات رمزية تنطلق من صميم ذلك الواقع دون ان تستسلم لعتمته الداكنة، لان الرؤيا تتحفز في المقابل لتضيء مسار تلك الصراعات وترسم توجهاتها الكبرى مؤكدة حتمية الخلاص، ومضات تحركها دلالات سياسية واضحة المعالم، حيث يمتزج الذاتي بالموضوعي، مكابدة الشاعر الخاصة بالصراع المصيري الذي تقوده قوى الثورة لتفرض الرؤيا الابداعية قوانينها الحاسمة في النهاية<sup>(٨)</sup>، لذلك فان القصيدة تحرض بكل أساليب الطلب: النهي، والأمر، والنداء: لا تنتظر، واطفح، ياجوادي، فمفردة (الجواد) هنا تميزت عن الخيول التي تجري عليها محاولات التدجين من جهة ومن الجهة الثانية فأنها رمز لكل اسلحة المواجهة العربية الاسلامية، وهي أسلحة تمتلك فاعليتها التاريخية، لأن كل المجد العربي والانتشار الاسلامي قد تحقق بذلك الجواد فهو رمز العبور والتحقق والتوثب، بحركته يتم الالتحام بالأرض من خلال العدو والكر والفر، فهو مثلاً ليس كالطائرة أو الباخرة اللتين تمتلكان فاعلية غير أرضية من خلال حركتهما في الأفق والماء، فضلاً عن أنه ينطوي في تركيبه اللغوي على معنى الجود الذي يعد من أهم سمات الثورة ومناضليها، ومن أهم أهدافها كذلك ...

وتواصل الرؤيا حركتها في طردية (الصقر) من خلال فاعلية الرمز، فللصقر في حياة العربي تراثه من القوة والسمو والتميز والقدرة على الانقضاض، إنه كائن يتصف بسعة فضائه بينما يتصف الطغاة بضيق فضائه وانكفاء وسائل حركتهم<sup>(٩)</sup>:

تشتبك الحبال بالحبال

يدب سيل الجمر في ضفائر الجبال

ويغسل الوحش يديه بدم الغزال

.٨

.٩

تجتمع الشباك كلها  
ويبقى صقري المحلقُ  
الطليق في الأعلى.

وهكذا يكون الطريق محفوفًا بالمخاطر من خلال الرموز الوامضة: اشتباك الحبال بالحبال، وديبب سيل الجمر في ضفائر الجبال، دموية الوحش واجتماع الشباك، كل هذه المجزرة تحاول (الأعلى) ان تحتويها بسطوة الاقتدار، ومن ثم تغييرها في لحظة الشروع بالثورة... ان الشاعر يستحضر رموزه من التراث الحاضر فينا: الصحراء، الفيافي، الغزلان، الصقر، الظبية، السهم، السيف، الجواد.. الخ، ومن الحياة الزاخرة حولنا سلبا وايجابا ومن الطبيعة بجلدها الدائم: القمر، البحر، الوردية، النهر، السماء، الجبال، العندليب، الوحش، الشباك، الاغنية.. الى اخر الرموز التي يقدمها في مجازات مدهشة، فرموز الطرديات لا تحضر بواقعها المجرد، لان شعرية النص تتمثل كل تلك المفردات مجرية عليها عملياتها البالغة الخطورة، عملية التحويل من واقعها الاعتيادي الى واقع فني جديد يجعل منها رموز الشاعر الشخصية التي انبنت بناء حيويا نابضا داخل القصيدة، ومتحركا في صميم الموج الشعري الذي يزخر به النص، من هنا فان قصائد الطرديات لا تغترب اغترابا مطلقا، بل هي تلف نفسها بغلالات الغموض المغربي المحرض على تحريك الفعل لدى المتلقي كي يقتحم هذه الغلالات بجهد الفني والعلمي محاولا اغناء ادواته كي يعانق في النهاية نشوة الوصول...

ان الصور الشعرية في القصائد لا تسترخي، ولا تطفو على سطح النص ولا تنغلق بل تنثال بحيوية عبر فضاء يتسم بالصفاء مرة، وتتعنقد على اغصان النص عناقيد متألقة مرات، وهي اذ تتشكل على هذا الطراز الفني فلكي تدخل المتلقي داخل عالمها الشعري الهيبج بالرغم من الشجى الذي يحتويها:

تشتبك الحبال بالحبال 2 صورة مفردة تفتتح المطلع بتشابك الاحقاد مباشرة، والتفاف الغايات المتباينة.

يدب سيل الجمر في ضفائر الجبال 2 صورة مركبة من: ديبب السيل (ويلاحظ

الخطر الكامن في مفردة ديبب) ٢ صورة،  
 سيل الجمر ٢ صورة، وضافائر الجبال ٢ صورة اذ يقدم النص ثلاث صور في جملة  
 واحدة، تشكل في النهاية صورة متداخلة وكثيفة الظلال.  
 ويغسل الوحش يديه بدم الغزال، صورة مركبة من صورتين جزئيتين مندمجتين،  
 تجتمع الشباك كلها ٢ صورة ملتفة.  
 ويبقي صقري المحلق الطليق في الأعالي ٢ صورة عملت كثرة الصفات على امتداد  
 فضاء تحليق الصقر في الأعالي.  
 ويلاحظ ان كل الصور السابقة ارتكزت على الرموز مما يزيد من اهمية الايحاء  
 الذي يكمن في صميم التشكيل الشعري. ان الثورة في هذا الديوان قد تتعثر، وقد  
 تصاب بالنكوص، لكنها لا تنكسر انكسارا قاتلا، ولا تهزم، بل تنهض في النهاية  
 لتشعل الغيظ في قلب الاعداء...  
 في (حوارية الراعي) تنوء اللغة بثقل الحقد المغلق على حجم هائل من العدائية  
 يظهر من خلال تفاصيل مرعبة تطرحها القصيدة، وتظل واعية بها وعيا دراميا<sup>(١)</sup>  
 قال: السيدة الشمطاء  
 غادرت المنزل والحقل  
 الم تدفعها بيديك  
 -بلى  
 لكني ابصر جثتها تتبعني  
 وتشم دمي  
 هذي الجثة تملأ يا ولدي رثتي  
 برائحة الموت  
 وتنحل ثعابين تطوقني وثعالب ليل  
 تتقافز من حولي

وتتواصل القصيدة بهدوء مشحون بموقف حاسم يتصاعد باتجاه دحر العدوان وتمجيد الحياة من خلال تفعيلية المتدارك التي تتحرك هنا حركات متلاحقة يحققها زحافا (الخبن والقبض: فعلن، فاعل) تخلصا من حروف المد والسواكن التي تبعث على طول النفس والاسترخاء احيانا . ان الموقف الحاسم لا تستوعبه الا الكتل الصوتية الثقيلة المتمثلة بالحروف الصحيحة (الصامتة) التي تناسبها شدة وحسما ولذلك يستجيب الايقاع لفكر ومشاعر التجربة منسابة في النهاية نحو التحقق حيث تتفتح الابواب تحت طرقات الشاعر الموقن بمجد الانسان وقدرته على التواصل المتجدد:

يا ولدي... / ولينشر خيمته الحب

ان كان الدرب الاخر/ يبدا منك/فمني ثانية/ يبتدئ الدرب

فاستبطن الشر هو الذي دفع الى تشخيصه عجوزا شمطاء تمتلك قدرات عدوانية خارقة، فالشعر هنا لا يطرح حالة تمرد بل يؤسس منهجا للقيم التي تسعى الى ادامة الحياة النبيلة، والسؤال الان: لماذا القناع في هذه القصيدة بعد ان طرح الشاعر هذه التقنية في ديوان (هذا رهاني) من خلال قصيدة: (تحولات هاني الشيباني..)<sup>(١١)</sup> يوم عمل على تداخل أقنعة متعددة في نص شعري واحد.

ان قناع (الراعي) يختلف عنه في (تحولات هاني...) انه هنا تجاوز للاقنعة التقليدية التي حصرها النقاد والشعراء بالشخصيات التاريخية، وبمناذج من الفنانين والفلاسفة والمفكرين والقادة<sup>(١٢)</sup> مؤكدا من خلال اختيار الراعي ان "السمة الدالة" الدالة" قد لا يقتصر حضورها على مشاهير الناس حسب، بل قد تكون هذه السمة موجودة لدى اناس اخرين كذلك، ولعل تجاوز الذاتية باطرها الضيقة، تخلصا للتجربة من السقوط في اسر التكرار الذي عانت منه قصائد الحرب هو الذي الجا الشاعر الى التعبير بالقناع اداة فنية ما تزال قادرة على تحقيق ذاتها في يد الشاعر الماهر.

.١١

.١٢

ان شعر الطرديات مشروع حياة يقاوم به شاعره ومتلقوه الموت بكل اقنعتته ويحارب به السكونية والاحباط بحثا عن السلام والامن في مجتمع يسوده الوأد والخوف ومحاولات الاغتياال، وقصيدة الطرديات مشروع خصب ضد عوامل الضما والاقفار حيث يلتقي الماء بالقيظ، المطر بالتراب المحترق، الندى باللهفة، فمن الندى ومن اللهفة من الماء ومن الأرض المحترقة؟ ذلك ما تقوله لنا قصائد الديوان وهي تطرح علائق شتى: علاقة الانسان بالواقع البائس علاقة الرجل بالانثى جنسا ورمزا لكل انواع التواصل ونفيا لكل انواع السلب والانفصال، علاقة الفتان باللغة وما تحمله هذه اللغة من خصب تراثي وفتي، ومن عجز كذلك فالعجز سمة من سمات اللغة كما يؤكد ذلك المفكر الالماني (فينكنشتاين..)<sup>(١٣)</sup> والشاعر المقتدر هو الذي يفجر ذلك العجز ليخلق لغته الخاصة من خلال مجازة ومبتكراته وتقنياته الفنية.

ان هذا الديوان باب يفتح على مكان محتشد بشواهد العذاب والمحنة، وعلى زمان مكتنز بالاسى والفرح والأرق والدم والحى، لأنه زمن يحاول فيه اللصوص السطو على كل شيء وهو ديوان يفتح على الطفولة عالما اليفا مسكونا بالحركة والدهشة، فهو يطرح نفسه لامن اجل الشعر وحده يل من اجل الحياة التي هي اكبر من الشعر والتي ينبض في داخلها الشعر، ويطرح نفسه منحازا للابداع ومولعا به لانه اداته في مقاومة الزوال الانساني ولانه هاجس الحياة وشاغلها ولانه وحده القادر على استيعابها بكل ما يتوهج فيها من الق وما يلوب فيها من وجع وتناقض...

ان شعر المقاومة في الطرديات يقف بصفاء متحديا ارباك مشروعات التصفية والتغريب والانغلاق واستلابية اللغة وازدواجية الفكر والثقافة وانهيار المثل والنموذج باحثا ومنقبا عن تجسيده الخاص في لغته الخاصة الغائرة ابا في اعماق الشجن والذاكرة النابضة بالأمل بالرغم من كل جراحات الانسان

ان لغة القصائد تشعل شجونها وادغالها بضراوة، مقدمة نموذجها الشعري متوجا بابداعه في عرش يسقط عند قدميه الموت والتشردم والعنف والتشوه بكل انواعه وفجائعه المعاصرة ليس على المستوى العام، بل وعلى المواجهات اليومية كذلك ولهذا يلوذ بالحلم ابدا سلاحا ضد الموت في الحياة<sup>(١٤)</sup>:

اعوذ بالاحلام

من بركة الطحلب والبؤس

التي تطفو على رغوتها ايامي

اعوذ بالذكري/ بوعد البرق

بمهرة القلب التي تخب بي

في فلوات العشق

من دغل السكوت

اذ يلتم في صدري

ويلتف على اقدمي مالي..؟

هل ادخل في مملكة الغبار

هل القي لها عصاي

انا عليك الصخب الدائم والزحام

لي أبدا فبي ولي خطاي

والكلمات لي اشق بحرها

اسوق كل موجة قدامي..

ان نصوص الطرديات بالرغم من كثافة رموزها ومجازاتها الا ان القصيدة لا تتلاشى فيها وبالرغم من انثيالها بالصور الفنية الا ان هذه الصورة لا تتمكن من الاستحواذ على مركز السيطرة فيها، وهي قصائد ملتزمة لكن شعريتها لا تسمح للالتزام بالظهور الأحادي في مفاصلها لان الرمز والصور والالتزام والتاريخ وحتى

الاسطورة امور تتحول الى نسغ يحل في القصيدة حلولا خفيا يسري في تربة ومياه تكوينها الأولى، هذا التكوين الذي تصوغه وتحركه التجربة التي تنبثق عن نص تتواشج فيه شبكة العلاقات تواشجا حميما لتظل روح الشعر متدفقة في كل مرابع القصيدة دون ضمور او وهن...

ان فعل الشعر - الرمز يتألق في (عاج اسيا)<sup>(١٥)</sup> حيث ينهض الفن بالتعبير عن فاعلية الجنس تجربة انسانية شمولية تتسم بجدلية ابدية ما بين التوهج والانطفاء، الزوبعة والسكون، التوحد والوحشة، الاحتواء والخواء، والخوف، والامن الاتصال والانفصال، ثم يرحل كل شيء لتظل انية الروح ظمأى لا يطفىء لاعجاتها غير نثيت الغمام. ان هذه القصيدة تدخلنا الى عالمها دفعه واحدة. وهذا الدخول يتجلى في حركة الافعال الزاخرة في النص وفي مطلعها بشكل خاص:

تلتقي الموجتان

ويعلو الزبد

ثم ينهمر المطر الاسيوي وبين الأصابع

ينبض عاج الجسد.

اذ ينهض المضارع بتصعيد فاعلية المطلع من اللقاء، فالعلو، فالانهمار الى الفاعلية الداخلية -> ينبض عاج الجسد، والنبض اشد انواع الفاعليات المذكورة وقعا لانه رمز لفاعلية الحياة، ومن اعماق هذا النبض ستمتد الفاعلية نحو الخارج حيث --> ينشر البحر تورق غابات اسيا، تخفق اجنحة في الظلام..

ومن خلال الفاصلة الزمنية: لحظات ينبثق الفعل (ينفرط) ليبدأ كل شيء بالتبدد من اعماق اللحظة التي امتلك الشاعر- الراوي زمامها حيث التقاء الموجتين، ان حركة واحدة كبرى- تسري داخلها حركات صغيرة وابتهالات شعرية هي التي تلف القصيدة، حركة تبدأ قوية عميقة لكنها تؤول الى هبوط سريع، وهي بالرغم من ايجائها بالقوة والعمق الا انها تحمل في الداخل بذرة انفصالها فسمة الموج هي

الحركة والتلاشي لا ثبوت مع الموج ولا دوام وما ان تلتقي موجتان حتى تفترقا  
مخلفتين هالات ودوائر من النشوة ما تلبث ان تزول، وهذه الحركة تمتد ما بين  
الفعالين المضارعين: تلتقي الموجتان ---> ينفطر الموج وتهبط الموجتان حيث يجسد  
الفعالان بداية الحركة ونهايتها معا، كما يجسد الفعالان ما يكتنف الفعل موضوع  
النص من مشاعر ووجدان فمن صميم فعل الوصال ينبثق الانفصال لتسري  
مظاهره سريانا سريعا كما كان انتشار مظاهر الوصال في البداية ولينشر فعله  
القاتم على جسد النص حيث لا يجد ما يلوذ به من الظمأ المتكرر.

لحظات وينفطر الموج

لا يتبقى من الحلم

الا شذى غامض وثبتت غمام

ثم تعتم غابات اسيا

وتناى الصحارى عن البحر

والبحر ما بين جزر ومد

ويأتي حرف العطف(ثم) الذي يفيد الترتيب والتراخي: (والتراخي يعني البرهة او  
المهلة)، ليعلن التشكيل اللغوي بعدها عن انتشار العتمة ونأي البحر عن  
الصحارى، ويلاحظ هنا ان التمويه الشعري الذي قرن البحر بالصحراء لا يلبث  
ان ينكشف امره فالبحر ليس مصدر رواء- كونه ماء مالحا قدر ما هو بؤرة  
للتناقضات التي تتماهى فيها تناقضات الفعل الشعري- الانساني المقصود، فالبحر  
علامة غموض ووضوح، علامة اتصال وانفصال في ان واحد وهو مكان عبور  
تكمن دواخله الحيرة الأبدية ثم .. لا احد لان البحر يرحل كذلك:

تهبط الموجتان

موجة

موجة

لا احد

يرحل البحر



ترحل يا عاج اسيا  
 عليك السلام  
 ستنبض في جسدي للابد  
 وهكذا لا يكون الجنس هو التواصل الإنساني النهائي، بل هو نقطة انفصال كذلك  
 من اجل السعي المتجدد نحو الحياة مرات اخر.

معبد العاج

يا معبد العاج

كيف اميط اللثام..

عن صحارى من القipzig عيناى مطبقتان على الحلم،

والبرق في شفقي احتشد

وفي لحظات الضمأ- الوصال والوصال- الضمأ يعلن النص عجز الكلمة عن البوح  
 فيلجأ بفاعلية الطلب من خلال النداء والأمر الى الركون الى فضاء الصمت اداة  
 جديدة للتعبير:

معبد العاج

يا معبد العاج

خذ شفقي

وارح لغتي

من فضاء الكلام

ان التكرار في القصيدة يدخلنا منذ السطر الحادي عشر في جو ابتهالي يوفره  
 عاملان الاول: التصريح بفضاء المكان المقدس الذي هو معبد العاج (الجسد)  
 والثاني: تكرار نداء المعبد اربع مرات فضلا عن التكرارات الاخرى في القصيدة  
 كتكرار الموج، موجه، موجتان ست مرات، حتى لكأن النص يغني من خلال هذا  
 الثراء الموسقي الطافح بالانسجام الصوتي والايقاعي والثري بالترديدات المتجانسة  
 للنغم والاوزان حيث يثير هذا التناغم عبير النشوة التي تذكرنا بقول  
 مالىنوفسكي: ان الشعر قد ولد من السحر لان مهمة الشاعر هي ان يحرك عند

اشباهه من الناس الرغبة فيما يمكن تحقيقه ولكنه لم يتحقق حتى الان<sup>(١٦)</sup>.

\*\*\*

اما الايقاع في قصائد الطرديات فله قصة لا يتسع لها مبحث موجز لان ايقاع شعر معد الجبوري لا ينطلق من الخارج حيث التفاعلات والبحور ليحكم الداخل بل هو ايقاع ينبثق من الداخل ليؤطر خارطة الخارج بتناسق مدهش، فالايقاع المستتر اكبر اثرا وربما اشد تعقيدا من الظاهر لانه يتشكل في الخفاء في لاوعي الفنان ولاوعي المتلقي كليهما، ولذلك فان المستويات الايقاعية المستترة غالبا ما تكون اعمق اثرا من المستويات الايقاعية الواضحة، وفي النص الشعري تلعب هذه الافتراضات دورا اساسيا في تلوين بنية النص الايقاعية على المستويين المستتر والواضح مما يجعل ذلك النسيج اللغوي المتخيل مسرحا خصبا لحركة دائرية دوّوب بين الخفي والمتجلي من البنية الايقاعية الحية .. لأنها ترتبط في مستويها بالبنى الكلية المحيطة بها خاصة البنية اللغوية في مجالها النظمي والايحائي، فضلا عن ان هذا الايقاع الصوتي المقتصر على حاسة السمع وان كان هو المستوى الرئيس البارز في النص الشعري الا انه ليس الوحيد دائما فقدرتة على الامتداد العميق في بنية النص تتيح له التشابك مع ايقاعات الحواس الاخرى بحيث يحقق انتظام النص الشعري بجميع اجزائه في سياق كلي او سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع<sup>(١٧)</sup> .. وهذا الانتظام يتشكل من خلال العلاقات التي تتيحها كل انواع المجاز والبيان والبديع والتكرار، كما يعني التداخلات الموفقة ما بين الأساليب المتباينة خبرا وانشاء من جهة وتنوعات خبرية داخل الخبر وتلونات انشائية داخل الانشاء، ولعل ذلك هو الذي دعا النقاد المحدثين الى اكلبار شان التنوع في اطار وحدة النص عاملا مهما في اغنائه وثراء علاقاته.

ان القصيدة الحديثة التي تركز في ايقاعها على التفعيلة لا تكتفي عند شاعر الطرديات بما تتيحه لها امكانات البحر بل هي تنهل باستمرار من طاقات الايقاع

.١٦

.١٧

الداخلي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالأفكار، والمشاعر المبتوثة في النص والمنبثقة من نسيج العلاقات بين دواله، ومن ثم غدا هذا الارتباط ينسجم ومفهوم كلية النص وقد يفسر ذلك ارتباط مفهوم الايقاع بمفهوم الكلية بحيث يستدعي واحدهما الآخر ويوجبه، وبحيث يشكلان معا نسق النص الحديث<sup>(١٨)</sup> وهذا نفسه ما قصده البيوت قبل هذا الزمن في مقاله (موسيقى الشعر) حين تحدث عن موسيقى كلية النص التي هي "موسيقى خيال بقدر ما هي موسيقى صوت.." <sup>(١٩)</sup> وهكذا تتواشج الاصوات بمدلولاتها من خلال توزيع محكم على اجزاء القصيدة، وهذا التواشج هو الذي يشد اجزاءها باتقان جمالي لا يتيح الا تمكن من اللغة وادراك لاسرارها، ولا توفره الا معرفة بمواعيدها الأسرة واقرب مثال على ذلك قصيدة (الرحى) التي تشكلت من ثلاثة مقاطع من المتدارك وعلى الشكل الاتي:

ثلاث عشرة منها سالمة: فاعلن

ست اخرى مخبونة: فعلن

وتفعلتان مرفلة: فاعلاتن

وتفعلية واحدة مخبونة مرفلة: فعلاتن

المقطع الثاني: عدد التفعيلات ست عشرة تفعلية

ست منها فاعلن سالمة

وست اخرى فعلن مخبونة

واربع تفعيلات فاعلاتن مرفلة

المقطع الثالث: عدد التفعيلات ست عشرة تفعلية

خمس منها فاعلن سالمة

وتسع اخرى فعلن مخبونة

وتفعلية واحدة فاعلاتن مرفلة

.١٨

.١٩

وتفعيلة واحدة فعلاتن مخبونة مرفلة

من المخطط السابق للتفعيلات يتبين ما يأتي:

١. ان حروف المد التي تستوعب الهدوء وطول النفس والتراخي بدأت بالتناقص كلما توغل النص بالتعبير عن مشاعر الرفض والغضب الكامن في التجربة فمن سبع تفعيلات مخبونة من أصل ٢٢ في المقطع الاول 6 ٢ تفعيلات مخبونة من أصل ١٦ في المقطع الثاني ---< ١٠ تفعيلات مخبونة من أصل ١٦ حيث يصل الغضب قمته، والرفض أقصاه في المقطع الثالث:

كل يوم

بعيني هاتين

أبصر روجي تطلع من جسدي

وتطق أمامي

مثل فقاعة

ثم اطلع ثانية

من رمادي...

٢. ان مشاعر المواساة التي تحتاج الى الهدوء والتعبير مرة، والتغني بحب الوطن مرة اخرى، هي التي دفعت بالتفعيلات المرفلة: فاعلاتن - ب - او فعلاتن ب ب - الى نهاية الاسطر الثلاثة في المقطع الأول لما تحويه هذه التفعيلات من مد مضاعف.

٣. اما في المقطع الثاني فقد نهض الترفيل بهجائية عميقة، للحقد وبشاعة العدوان من خلال:

تعصف ريح البلى والمجاعة

وكؤوس الرضا والقناعة

تهشم بين الأيادي

لكن الترفيل الأخير في المقطع يشكل عودة الى المواساة والتاسي:

واقول: اصبري يا بلادي...

٤. اما في المقطع الآخر فان غضب الشاعر يوفر للخبن فرصة الفعل الحثيث ليأتي في عشر تفعيلات متيجا للكتل الصوتية الثقيلة بالتعبير عن الشدة والعنف.

كل يوم

بعيني هاتين

ابصر روجي تطلع

من جسدي وتطق امامي مثل فقاعة

ثم اطلع ثانية من رمادي

اما الترفيل فكان تعبيرا عن العذاب مرة، واستيعابا لمشاعر التحدي في النهاية.

٥. ويؤدي التدوير دورا واضحا في القصيدة، حيث أتاح للسرد ان يقوم بوظيفة لا تخفى فيها.

ولايقاع الحروف وتجمعاتها الصوتية اثر ظاهر في القصيدة، فلم يكتف المقطع الاول بالتزام الالف المقصورة رويا بل تعداها الى التزام الحاء كذلك في والضحى، رحي، والجناس غير التام بين فكي، كفي وتكرار حروف أخرى، فضلا عن حروف الروي في القصيدة، وحضور الاحرف المهموسة بحدود (١٦) حرفا في المقطع الأول وما تتسم به هذه الأحرف من قدرة على احتواء مشاعر الاسى والشجن والتعبير عنهما بعمق، كما تناوبت على التشكيل الحروف المجهورة ومنها التي تمتلك طاقة على التغني واشاعة النغم في النص، وكان لحضور الالف الذي يعد اوضح الحروف واكثرها قدرة على الجهر لامتلاكها حزما صوتية تفوق احرف المد الاخرى اثر في التركيب الصوتي للمقاطع، اما ظاهرة التوازي فكان لحركتها دور في الربط بين البداية والوسط والنهاية:

١. كل يوم/ بكفي هاتين / انتشل القلب/ من بين فكي رحي

٢. كل يوم امامي / تعصف ريح البلى والمجاعة

٣. كل يوم/ بعيني هاتين / ابصر روجي تطلع / من جسدي

وفي (طردية الغاب) يتلون الايقاع الداخلي بتكرار الفعل الماضي المتصل بتاء

التأنيث<sup>(٢٠)</sup>:

تفتحت ابوابي

واترعت اكوابي

ومن حريق الدم

قامت القرى الخراب

تنفست اسرارها

تحت يدي

واعتصمت بحبلي

تجمعت كل الوحوش حولي

وانفلتت من جسدي الذئاب

لميمن ايقاعه على ما في القصيدة من وزن وايقاع خارجي، ولعل اللاوعي الشعري اليقظ هو الذي جعل من صوت الجيم - اقوى واشد الحروف المشكلة لاسم العلم (نجمان) - شبه ميمن على القصيدة المهداة الى نجمان ياسين في الايقاعين الداخلي والخارجي<sup>(٢١)</sup>. ولعل كل ذلك يؤكد ما يراه برجسون من ان الايقاع يقوم بدور مركزي في عملية الاتصال الوظيفية، لانه يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان ويتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد<sup>(٢٢)</sup>.

وللمفردة وايقاعها دور مهم في قصيدة الطرديات، لأنها تتحول من كائنة شبه مستوحدة في اللغة الى عالم زاخر متحول ومحول، واضرب لذلك بعض امثلة لا مجال للتفصيل فيها.. لننامل: باع واشترى وجربما جرى، كادت تطق، تشهق، العندليب، يهبط..الى اخر ذلك<sup>(٢٣)</sup>، لئى ما يمكن ان يحتشد في هذه المفردات من طاقة حديثة اختصرت محنة الشاعر والعراقيين معا بكل ابعادها..

.٢٠

.٢١

.٢٢

.٢٣

ولقوا في الطرديات قانونها الخاص كذلك، فهي مهمة لأنها تسهم في بلورة البنية الدلالية وتلعب في الان نفسه دور الرافد للبنية الايقاعية اذ ترد في شكل تماثل صوتي، وهذا يعني انها عديمة الجدوى، بل هي تصبح نوعا من الزخرف اللفظي لاحاجة للشعر الاصيل اليه ان هي لم تضطلع ببعدها الدلالي في صلب النص، علما ان القافية لا يمكنها ان تنهض بهذا الدور المهم الا اذا كانت قائمة على التماثل والمخالفة، يتم التماثل على المستوى الصوتي اما المخالفة فأنها تطول الجانب الدلالي وبذلك لا يسقط الكلام في استعادة الصورة الصوتية - الدلالية نفسها استعادة كلية بل ترد الاستعادة في شكل ضرب من التنوع المستمر<sup>(٢٤)</sup> ولعل قصر قصيدة (من القاع) يتيح لنا التطبيق السريع لهذا الكلام من خلال الرسم الدقيق لهندسة التقفية في النص<sup>(٢٥)</sup>:

١- طائري

٢- في البئر مرمر

٣- وازهاري

٤- تحت العجلة

٥- وانا ارقب

٦- ان يهدل في صدري اليمام

٧- صدئت روجي

٨- متى اشعل من حولي

٩- اقفاص الكلام

١٠- والى صوتي

١١- اقود الزلزلة

وتامل نظام التقفية في القصيدة يفضي الى:

.٢٤

.٢٥

١. قافية العجلة - رمز الطغيان المستمر تقابلها القافية التي تشتملها مفردة الزلزلة رمز الاجتياح الحاسم، ورد الفعل المقاوم والمحطم لاستلابية العجلة.
٢. قافية اليمام - رمز التحرر الطافح بنشيد الانعتاق تقابلها القافية التي تضمها تركيب (اقفاص الكلام) رمز القيد المغلق على الكلمة.. مفتاح الحياة.
٣. ان تواسح تفعيلية الرمل النشطة (فاعلاتن) - ب - - وامتدادها لتشمل جزءا من مفردتي صدري- واقفاص في السطرين (٦، ٩):

ر ليمام / ٥//٥٥ فاعلات - ب - ٥

و-- < ص لكلام / ٥//٥٥ فاعلات - ب - ٥

دليل على حلول اليمام في الصدر حلولا تواسحيا، ومن ثم حتمية الهديل من جهة، وعلى انسجان الكلام في الاقفاص انسجانا مقفلا وتواسحيا كذلك، لكن مفردة (اقفاص) بما تحمله من انفراجات موضعية على مستوى الشكل تشير الى امكانية العبور الى فضاء الثورة فالخلاص، ويصير ترقب هديل الحمام امرا محتوما.

اما استقلال قافية (العجلة) بتفعيلية الضرب: فعلا المخبونة ب ب - المحذوفة، فدليل على انفصال اداة الارهاب، ووقوفها عارية مستوحدة لذلك فان عملية الانعتاق تصير ممكنة، والتشوق الكامن في الاستفهام المجازي: (متى اشعل..) يفتح ابواب الفعل الحاسم: اقود الزلزلة، امام تواسح تفعيلتي فاعلاتن/ فاعلا في السطرين العاشر والحادي عشر.

تي اقود زلزلة

- ب - - - ب -

فدليل اخر على تلاحم الدلالي بالايقاعي حيث يرسم النص حركية الخلق الفني واثرت تلك الحركية في قيادة الوعي من خلال احتواء فاعلاتن لمقطع طويل (سبب خفيف) (من صوتي)، وفعل القيادة - اقود، والزاي الاولى من مفردة الزلزلة في حين تاتي القافية في تفعيلية الضرب الحادي عشر سليمة من الخبن ومتوفرة على المد الاول لكنها محذوفة وذلك دليل على شمولية عملية الاجتياح، وسيطرة



فاعلية التحرر المنتظر وحسمه بالقافية المقيدة الزلزلة. بينما وقع الخبن في (العجلة) فجردها من المد الذي يمنح التفعيلة شيئاً من الانبساط والتراخي، تأكيداً لشدة الانسحاق الذي توقعه بما تحتها من ازهار.

وهكذا نجد ان الوظيفة الاساسية للنظام الصوتي هو تجسيد حركة المستوى الاول المتمثل بتجليات الخيال في اللغة الشعرية، وما تنطوي عليه من حركة النفس ورغبتها في الانتظام والتناغم، وهذا ما يجعل العلاقة بين مستويي البنية علاقة ذات طابع جدلي<sup>(٢٦)</sup>.

ان التجربة الحية هي وحدها القادرة على النهوض بهذا الاندغام الايقاعي-الدلالي حيث لا يبقى الايقاع وحتى الخارجي بقافيته ورويه-مجرد حلقة للتزيين، بل يتحول الى واحد من هموم القصيدة الداخلية.

## المصادر المراجع

١. الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سوييف، دار المعارف، مصر، ١٩٥١.
٢. جدل اللون في شعر خليل حاوي، د. بشرى البستاني، مجلة اداب الرافدين، العدد ٢٥ / ١٩٩٣.
٣. جدلية السكون المتحرك، مدخل الى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مؤتمر النقد الادبي الثالث، جامعة اليرموك، اربد، الاردن.
٤. الحيوان، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الاسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٩.
٥. دراسات ماركسية في الشعر والرواية، جورج طومسون وفلاديمير دينبروف، ترجمة د. ميشال سليمان، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
٦. ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
٧. ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، مجلد ٢ ، ١٩٧٢، وفيه النص الكامل لكتاب تجريبي الشعري.
٨. رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، ماجد صالح السامرائي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨٢.
٩. الشعر كيف تنغمه وتذوقه، الزابيث درو، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١.
١٠. الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي واخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
١١. طرديات ابي الحارث الموصلي، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦.

١٢. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس، تونس، ١٩٨٥.
١٣. في معرفة النص، د. يمني العيد، دار الاداب، بيروت، ١٩٨٣.
١٤. كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس، تونس، ١٩٨٢.
١٥. لسان العرب المحيط، ابن منظور، قدم له الشيخ عبد الله العلايلي، اعداد وتصنيف يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، بلا.
١٦. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق، د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، بلا.
١٧. هذا رهاني، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٦.