الذاكرة الساردة وحساسية التشكيل الشعري
قراءة في قصيدة (المصائر) لاحمد بركو

د. خليل شكري هياس
جامعة الموصل
كلية التربية الأساسية

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

شكل انفتاح الشعر العربي على الأنواع الأدبية حيزا هاما في الحداثة العربية،إذ انبرى مشتغلوها على الصعيدين الشعري والنقدي إلى تأصيله وترسيخه في المدونة الإبداعية العربية، ولم يكن هذا الانفتاح لمجرد التغيير أو مواكبة لما هو سائد عند الغرب، بل جاء تلبية لحاجات شعرية وتموجات نفسية ضاغطة، ورغبة في الانفلات من قيود القولبة النوعية أو الأجناسية التي ظلت تفرض هيمنتها على الشعر العربي فترة زمنية ليست بالقصيرة،وقد أسهم هذا التوجه عن تطور في الأنواع الشعرية، وانفتاح حر ليس على فنون القول حسب، بل على أغلب الفنون الأبداعية، تغذيها وتتغذى منها،وقاد في الوقت نفسه إلى انفتاح الرؤية النقدية الحديثة نحو التركيز على هذا التطور وفحص مقوماته داخل النص على النحو الذي ينتج أنواع شعرية مهجنة من أكثر من نوع أو شكل أدبي.

من هذا المنطلق تحاول دراستنا التركيز على انفتاح جنس الشعر على جنس السرد في مسعى منها للوقوف على الأعراف التي تكرسه هذا الانفتاح، وما يتمخض عنه من شعرية خاصة، مكن معه الشعر على الإفادة من طرائق السرد وأساليبه أفادة قصوى مع المحافظة على هويته الأجناسية، وتعاين من أجل ذلك رصد اشتغال الشاعر على حقل مهم من حقول النص الشعري، يتمثل في حقل الذاكرة الشعرية بوصفها إحدى الركائز المهمة في العملية الإبداعية،

فهي تضطلع بوظيفة استحضار الأحداث أو الأفكار، ونقلها من حيزها الماضوي، إلى حيز الزمن، ومن ثم القيام بمعالجتها على وفق الوعي الآني بها.

*****

تعد الذاكرة إحدى الركائز المهمة ليس في العملية الشعرية حسب، بل في العملية الإبداعية برمتها. إنها الوعاء الذي يحوي ماضي الإنسان بكل مسراته وأحزانه وهي في الوقت نفسه جزء من العبقرية المبدعة. تمكن المبدع من وصل لحظة الإدراك المباشر باللحظات الماضية التي حملت إليه إنطباعات مماثلة. وهذا الوصل بين الانطباعين (الراهن/الماضي) هو الذي يمكن المبدع في لحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن قوامه النظام.(١)

وقبل الحديث عن الذاكرة الأدبية/الشعرية لابد من الوقوف عند الدلالة الفسلجية للذاكرة " التي تحدد بكونها عملية تسجيل لتلك الانطباعات على نسق عملية تسجيل الأحداث على شريط أو على عملية تسجيل الصور الفوتوغرافية"(٢)، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين من الذاكرة، الأولى: خاملة لا تصلح للعمل الإبداعي (قاتلة له) وذلك عندما توضع الذاكرة في قوالب جاهزة مع الزمن بمجرد الضغط على الزر الذهبي، تأتيك القوالب على هيأتها، أما الثانية فهي الذاكرة الحية (المنتجة الفاعلة) وهذا النوع لا ينصاع لأشكال جاهزة وإنما هي قوة سيالة دينامية مرنة جدا تفعل في نفسك مثارا لأنك تكشف في ما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى(٣).

إن وظيفة الذاكرة الشعرية تتمثل في استحضار التجربة الشعرية ونقلها من حيزها الماضوي (ما كان) إلى حيز الزمن الحالي (لحظة الكتابة) ومن ثم القيام بمعالجتها على وفق الوعي الآني بها. أي أنها لا تستحضر الماضي بشكل إلي مجرد لأن فعل التذكير يتم في الحاضر ذهابا إلى الماضي بطريقة الانتقاء والاختيار أو من جراء الحذف أو التقطيع على وفق اللحظة الراهنة لحالة الوعي وهذا يعني أن التطابق المفترض بين الوقائع وعرضها غير ممكن لأسباب تتعلق بألية عمل الذاكرة التي لا تستطيع التخلص من سطوة وعي الحاضر _وهي تستدعي التجربة_ لتلتحم بالماضي الذي ترويه.(٤) وبطبيعة وظيفتها في النص الشعري وطريقة

معالجتها على وفق المساحة التي يسمح به النص الشعري أن تتحرك فيه الذاكرة، التي حتما تكون أضيق من مساحتها في النص النثري.

إن الذاكرة الشعرية في إسنادها إلى الماضي إنما تحاول بعث إنجازات الحاضر لخلق حالة جديدة تتواشج مع جوهر القصيدة وتدفقها نحو التنامي والجدلية العميقة بين الشعر والزمن.[٥]إذ أن لكل "منبه نستجيب أزاءه يخلق أثراً من الممكن بعثه فيما بعد بحيث يلعب دوره في الشعور والسلوك، وآثار التجارب الماضية هي التي تخلع على السلوك نظاما ونسقا ولولا تدخل هذه الآثار لما استطعنا أن نتعلم من تجارب الماضي، فمن مميزات طبيعتنا أن الماضي يؤثر في سلوكنا الحاضر عبر ما يبدو هوة سحيقة من الزمن.[٦]وهذا يعني أن الذاكرة في سردها للأحداث، تخضع في الأساس لوجهة نظر صاحبها الشاعر،وهذا الفهم للذاكرة الشعرية يطرح جوهر موضوع الفضاء الشعري المسردن المستند في الأساس على رؤية المؤلف/الشاعر وعلى طبيعة النوع المهجن من تلاقح الشعر بالسرد، فالرؤية مقولة مركزية تحمل في طياتها كل الأبعاد التي من الممكن أن يعطيها المبئر للمبأر، ومن خلالها يتم توجيه النص الوجهة التي يرتأيها الشاعر/الراوي.

على ذلك تكون الرؤية الحلقة الجامعة لكل عناصر السرد، والعنصر المهيمن على مجموع الخطاب، بما فيه من أحداث وسخصيات وزمان ومكان، فكل هذه العناصر أشكال سابقة _خارج نطاق التجربة_لتأملنا، مشروطة بطبيعة وعينا أنها حدس خالص،[٧] يشكلهما وعي المؤلف على وفق زاوية رؤية معينة يبثها في خيوط النص ويتصورها المتلقي ويعيد تشكيلها من جديد.[٨]

وجدير بالذكر أن كل ما تقدم لا يلغي دور الخيال ومساهمته مع الذاكرة في تشكيل الصور داخل النص الشعري المسردن بشكل واضح الأبعاد مفعم بالأحاسيس والمشاعر، فالمبدع حسب جبرا إذا استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، فإنه حينئذ يستطيع أن يخلق ما يبدو جديدا على الرغم من كونه عميق الجذور في الماضي.[٩]وذلك لأن الذاكرة المبدعة على نحو عام والذاكرة الشعرية على نحو خاص لا تبحث عن الحقيقة الغائبة بقدر ما تحاول خلقها وبعثها من جديد. لأن المادة المسترجعة من خزانة الماضي إلى فضاء

الحاضر تتحول في مختبر التخيل إلى مادة مصورة بعدما تخضع فيه إلى الإضافة والحذف على النحو الذي يصلح لإنتاج صورة التخيل من المادة الذاكراتية في وضعها الطبيعي الأول المحفوظ في مشهد الذاكرة.[١٠] ومن هنا يتضح مدى "فاعلية الخيال وقوة أدواته في الحفر داخل الذاكرة لتحفيز ممكناتها على إنتاج الصور والأشكال القابلة للتنصيص، على النحو الذي ندرك فيه طبيعة العلاقة ودور كل منهما في رسم سياسة العلاقة وتوجهاتها"[١١].وعلى ذلك تكون العملية الإبداعية في النص الشعر–سردي قد قامت على تفاعل خلاق بين كل من الذاكرة والخيال وبشكل لا يمكن معها الاستغناء عن أي طرف أو الاستئثار بأحدهما دون الآخر.

تعمل الذاكرة في وظيفة مركزية من وظائفها . بوصفها آلة سرد . على عرض ودائعها الحكائية على واجهة المشهد الشعري حين يتعلّق الأمر بتنصيص الذاكرة شعرياً، وتتقمص على نحو ما دور الحكواتي / الشاعر الذي يشتغل على مادة حكائية متوافرة لديه ومخزونه في مكنزه وبوسعه تقديمها في أية لحظة، استجابة لموجّه خارجي يدفع ويحرّض باتجاه نقل الخزين الحكائي المحجوز لديه وعرضه أمام واقع التلقي.

والشاعر عبد محمد بركو في مجموعته الشعرية ((الملكوت))[١٢] يمنح ذاكرته الساردة فرصة كافية للتجلّي والحضور والتمظهر، والعمل الفاعل من أجل أن يتدفّق اشتغال آلياتها بالتحريض على استعادة الذكريات التي أصبحت على صعيد تجربته الشعرية أشبه بملاذ وحلم خلاص من الراهن المكتظّ بمزيد من القسوة والخشونة واليباس، أمام نضارة الذكريات وإشراقها وحميمية الطفولة وهي تندلق من بين يدي ذاكرة حيّة ونشطة تتحرك في فضاء المشهد بلا حدود ولا موانع ولا مصدّات.

في قصيدته ((مصائر))[١٣] يحاكي الطفل الذي كانه ويستحضر من خلال دعوته هذه عالم الطفولة وفضاءها ومساحاتها المشحونة بالرقة والوداعة والعلاقة الحية مع الطبيعة، بكل ما يقدمه ذلك من شحنات عاطفية ووجدانية وانفعالية تقود رغبة الشاعر باتجاه العودة إلى الماضي الجميل.

تتألف القصيدة المقطعية من أربعة مقاطع ترسم أربع لوحات تصويرية شبه مستقلة لكنها ما تلبث أن تشترك في فضاء ذاكراتي واحد، يسائل الطفولة ويفتش في خزائنها عن الدرر والنفائس التي تصلح للتمثيل الشعري، ويفتح أبواب الذاكرة على مصاريعها بلا حدود.

في المقطع الأول تتحرك نزعة الطفولة بكل قواها الذاكراتية لترسم المعالم الأولى لموضوع القصيدة ومقولتها الأساسية، التي تتمركز حول العودة إلى الماضي الجميل بديل الراهن القبيح :

أيها الطفلُ
وردتكَ هناك
لا تقتربْ
الضبابُ
يغمرُ الوردَ
ويذرُّ خطواتكَ
في الريح
وشاوا..
القريبة كالعين
بعيدة
كآخر انطفاءٍ للنظرْ
تجسُّ
نبض البروق.

إن فضاءات الطفولة وعوالم الطبيعة وحساسية المكان اندمجت على نحو تشكيلي احتفالي في هذا المقطع الشعري، وعكست جمالياتها وخصائصها ومفرداتها وبلاغاتها من أجل أن تضيء المشهد الشعري بطاقة صورية تشتغل فيها الذاكرة اشتغالا قويا وعميقا وحرا.

أن المنادى ((أيها / الطفل)) يعكس نداءً إلى الماضي الذي كانت تشغله الذات الشاعرة في موقع الذاكرة، بالشكل الذي يفتح ملف الذاكرة أمام قوة الصوت الكامن في موجة النداء.

يفرز الصوت الندائي صورتين شعريتين، الأولى تعمل على شعرنة حقل المكان في الطبيعة ((وردتك هناك / لا تقترب))، عبر الفاصل الزمني الواضح بين ((هناك)) البعيد و ((لا تقترب)) الأمر المانع لكسر البعد في رغبة الاقتراب، وربما كانت ((الوردة)) بوصفها محور الجدل المكاني في القرب والبعد هي الذاكرة وقد صوّرت بهذه الصورة ذات الدلالة العميقة في رمزيتها، التي ترفض فيها الذات الشاعرة قيام الطفل الذي كانته بترك موقعها في عالم الطفولة التوغل في عالم الذات الراهنة.

وما الإشارة التي تتضمنها ((وردتك ـ هناك)) سوى أن محاولة مغادرة المكان البعيد نسبيا ((هناك))، يمثل في دلالته الرمزية المكانية هجر الطفولة وخسارتها ووداعها إلى الأبد.

وهو ما يفسّر حرص الذات الشاعرة على أن الطفل المنادى عليه يجب أن يحتفظ بمكانه قرب وردته بكل الخصب الذي تختزنه الذاكرة، وإلا فهو مهدد بالزوال والغياب من حيّز الذاكرة.

والصورة الثانية تخرج تشكيليا من رحم الصورة الأولى وتسلّط الكاميرا على الخصوصيات الداخلية الباطنية لها، إذ تقوم بوصف هذا العالم الداخلي لوردة الطفل في المشهد الذاكراتي، وترتيب منزلها وتأثيثه داخل هذه المشهد بكل حرية وانسياب.

فـ ((الضباب يغمر الورد)) كناية عن عدم وضوح الصورة المستدعاة من الذاكرة تماما، بما يجعل الذات الشاعرة تخاطب الطفل بهذا الشكل الذي ينتج جملة ((ويذر خطوتك في الريح))، إي أن الضباب يشوّش على الطفل ولا يدعه يبصر وردته بوضوح ودقة، وهو ما يغريه بالعبور إلى الراهن الذي حذرته منه الذات الشاعرة مسبقا.

ثـم يتـدخل المكـان الأثيـر المـرتبط بفضـاء الطفولـة وسـحر الـوردة ((شـاوا)) بكـل خصوصـياته وتجلياتـه ورمزيتـه التـي تظهـر فـي الصـورة الشـعرية بالجـدل المكـاني ذاتـه ((القريبـة كالعين / بعيدة)).

فهي قريبة في الوجدان والذاكرة المنغرسة في أعماق عاطفة الذات الشاعرة، وبعيدة في السياق الزمني التقليدي الذي يتألف عادة من وحدات زمنية حسابية لا ترحم ولا تؤنسن إلا في الفضاء الشعري.

لكن ((شاوا)) القريبة البعيدة تتمتع بقوة وحضور بالغين تتمكن فيهما من تطويع الطبيعة لخدمة فكرتها في بقاء بيت الطفولة حاضرا بحميمية وشراسة في الضمير والوجدان والحلم.

لكن هذا الفضاء الصوري الجميل القادم من أرض الذاكرة ما يلبث أن يتعكّر حين تقفز صورة الحاضر القبيح أمام المشهد، وتسعى بكل صفاقة وبلادة أن تهيمن عليه وتصرف النظر عن حرارة العودة إلى عالم الطفولة الغزير العاطفة والمحتفل بحساسية المكان :

أعمارنا

بغال

ميتة

تجرّها

قطاراتٌ

عمياء.

إن هذا التصوير السالب في المقطع الثاني من القصيدة يقلب صورة المقطع الأول ويوجّه التلقي نحو راهن مفعم بالقسوة والرداءة، بالصورة التي تجعل منه في التشكيل التشبيهي ((أعمارنا / بغال / ميتة)) ذا مناخ دلالي عميق في ركوده وثباته وسلبيته، إذ إن تشبيه ((أعمارنا)) بضميرها الجمعي وفي تقدير لحظتها الحاضرة بـ ((بغال)) الموصوفة بـ ((ميتة))، تقصي من الصورة الشعرية أية حرارة ممكنة بوسعها أن تحرّك أي مفصل من مفاصلها نحو العمل على إنتاج فكرة قابلة للنمو والإنتاج.

وتتضاعف هذه الرؤية حين تتواصل الصورة باستكمال مشهدها الغارق في سلبية قاتمة ومظلمة عبر حضور فعل الحركة ((تجرّها))، وهو يمضي حركيا باتجاه الصورة الاستعارية ((قطارات / عمياء)) التي تتطابق دلاليا وصوريا مع ((بغال / ميتة))، بحيث تتوازى فعالية ((بغال)) مع ((قطارات)) كما تتوازى صفة ((ميتة)) مع ((عمياء))، على النحو الذي يضيف طبقة جديدة من القتامة والظلام على المشهد بما يحرّض رغبة القراءة على التوجه نحو ميدان الذاكرة للتعويض عن الخسارة الجمالية والذوقية التي تعرّض لها في عملية استقباله لهذه الصورة السوداء.

في المقطع الثالث تتكشف القصيدة عن قصة شعرية قصيرة تبدو على قدرٍ عالٍ من الاستقلالية عن المقطعين السابقين لفرط خصوصية تشكّلها الحكائي والسردي، لكنه بإنعام النظر في شبكة العلاقات السيميائية والشعرية والبنائية بين المقاطع فإننا سرعان ما ندرك أنها تتضافر في تكوين شعري ـ سيميائي وبنائي وإيقاعي ـ واحد، ينطوي على قدر كبير من المشاركة والتفاعل :

كلّ مساء
يرتّبُ العاشقُ
وجه محبوبتهِ
بأزهارٍ جميلةٍ وجديدة

في مزهرية روحه

بعد سنواتٍ

وسنواتْ :

تذبلُ الأزهارُ

فيكسرُ العاشقُ المزهرية

ويغسلُ بدمهِ

رائحةَ وجهها

على

أصابعهِ.

إن القصة تقدم مقولتها الحكائية وفكرتها المضمونية المستدعاة عبر مفصلين سرديين، الأول يرسم المشهد رسما تشكيليا وفوتوغرافيا وسينمائيا واضحا ((كلّ مساء / يرتّب العاشق / وجه محبوبته / بأزهار جميلة وجديدة / في مزهرية واحدة))، ويبدو المشهد على قدر بيّن وواضح من السكونية والتمظهر والاستعارية بحيث يتولد اطمئنان في منطقة القراءة على أن الأمور يمكن أن تتوقف عند هذا الحد الوصفي.

إلا أنه سرعان ما تنقلب الأمور انقلابا جذريا في المفصل الثاني الذي يتدخّل بوصفه منعطفا ينقل القصة زمانا ومكانا إلى منعطف جديد، يكسر ثبات المشهد ويقوّض استقراره ويدفعه باتجاه تحقيق مفارقة شعرية داخل حاضنة الذاكرة وتحت رعايتها واهتمامها.

المفصل الثاني الذي يبدأ بالمنعطف الزمني الحكائي التقليدي ((بعد سنوات وسنوات:))، يكثف الأحداث ويمركزها في بؤرة واحدة بوساطة المنظومة الفعلية التي تعمل بقوّة حاشدة ((تذبل / يكسر / يغسل))، لا تخلو في إطارها العام من حسّ درامي يتسلل في أعماقها الدلالية ويوجّه حركة ما يرتبط بها من فعاليات لسانية وشعرية.

يتجه الفعل اللازم ((تذبل)) إلى ((الأزهار)) في جمالها وجدّتها على النحو الذي تصبح فيه غير قادرة على الاستجابة لفعل الترتيب المصوّب نحو وجه المحبوبة، ويتجّه الفعل المتعدي ((يكسر)) بوساطة الفاعل النحوي والشعري المركزي ((العاشق)) إلى ((المزهرية)) وهي تمثل الحاضنة التي احتوت في المرحلة الأولى أزهاره وارتبطت فضائيا بروحه ((مزهرية روحي))، ويتجّه الفعل المتعدي الآخر ((يغسل)) بوساطة الفاعل ذاته إلى مركز الإثارة الشميّة الدلالية بعمقها المؤسطر ((رائحة وجهها))، بالأداة الفاعلة ((دمه)) والأداة الجسدية التي تزاح عنها الرائحة ((أصابعه)).

ينتقل في المقطع الرابع إلى ابتداع صورة رياضية شعرية تسهم إذا ما تحققت معادلتها في حل إشكال الذاكرة وتحقيق التواصل والتصالح الزمني بين الماضي والحاضر على نحو شعري مثالي :

المتوازيان

لا يلتقيان

إلاّ

بقرنفلةٍ

بينهما.

لاشك في أن سهم ((المتوازيان)) وهما ينطلقان من منطقة معينة في حاضنة الذاكرة يسيران في اتجاه واحد نحو الحاضر، ولكن حالة التوازي لا يمكنها أن تحقق الالتقاء والتواصل بين الخطين المتوازيين.

لذا فإن الإقرار بهذه الحقيقة الرياضية مما لا يحتاج إلى عناء كبير في توفير قناعة راسخة لا يمكنها مخالفة العلم، فتظهر أداة النفي ((لا)) في سطر شعري مستقل لتعطي صورة حاسمة عن نتيجة نهائية ليس من السهل لآليات القراءة توقّع غيرها ((لا / يلتقيان)).

وحين تتقدم أداة الاستثناء ((إلا)) فإنها تفتح مجالا جديدا لمعاودة النظر في هذه الحقيقة الرياضية، بحيث تجدد نشاط القراءة في إمكانية اقتراح حل يعبر فوق هذه الحقيقة

الرياضية ويلغي تسلّطها وهيمنتها، ويظهر في سماء المشهد الشعري مثير لساني يوحي بإعادة التفكير في المعادلة، وتبرز مفردة ((قرنفلة)) بوصفها آلة الحلّ، بكل ما تنطوي عليه من دلالة رمزية، وطبيعية، وخطية على سطح المكان الورقي ((بينهما)).

إذ إن حضور ((القرنفلة)) بدلالاتها ومعانيها وإيحاءاتها وعلاماتها وهي تتضامن وتتضافر على نحو كلي وشامل بين المتوازيين، يعمل على إلغاء حالة التوازي وفك عقدة التناظر بينهما بحيث تتولّد فرصة جديدة لأن ينحرف كل من المستقيمين المتوازيين عن مسارهما المستقيم ليتجها إلى بعضهما ويتقاطعا، بحيث ينتجان وضعا شعريا ورياضيا وإنسانيا آخر.

يتقدّم المقطع الخامس والأخير ليقفل المشهد الشعري عبر معادلة تتواجه فيها الذاكرة مع الحلم في حالة من التوازي أو الجدل أو الصراع، إذ تحتمل هذه المواجهة كل هذه الدلالات معا.

فعلى صعيد حضور الذاكرة في الجزء الأول من المقطع نجد أن وعي الحال الشعرية لدى الشخصية الجمعية الساردة يخضع لحالة من الحجب والحبس الذي يفصل فيه الماضي الذاكراتي عن الحاضر الراهن :

نغمضُ

أعيننا

على

غبارِ

الحنين.

بحيث يعمل الفعل الجمعي ((نغمض)) على إقفال ((عيوننا)) ذات الأثر الفعلي الجمعي ((على / غبار الحنين))، أي أن الذاكرة الممثلة هنا بـ ((غبار السنين)) بما يتيحه التعبير من دلالات خاصة بحيوية الذاكرة وانفلاتها، لا يمكنها أن تمارس حريتها في الخروج إلى خارج العيون لأنها تخضع لعملة حجب لا تسمح لها مطلقا أن تلتقي بفضاء الخارج ((نغمض)).

وربما كان النسق الكتابي العمودي الهابط إلى الأسفل للمفردات مما يتلاءم مع الدلالة المقفلة لأنموذج الذاكرة، فهي على هذا النسق لا تشغل إلا حيزا ضيقا من بياض الورقة وتنحصر في خط عمودي محدود منحدر نحو الأسفل، يجعل من عمل الكتابة صورة مطابقة لعمل الفعل الشعري الذاكراتي.

أما الجزء الثاني من المقطع فإنه يختصّ بعمل الحلم المتوازي تماما مع عمل الذاكرة بهذه الصورة :

وأحلامنا

تسقسقُ

كأجنحةٍ محترقة

على

جمر

الغضى.

فصورة ((أحلامنا)) ذات الصيغة الجمعية تتضاءل وتُختزل وتتآكل من خلال كونها الذي ترسمه الجملة الفعلية التشبيهية ((تسقسق / كأجنحة محترقة / على / جمر / الغضى))، إذ على الرغم من أن دلالة الفعل ((تسقسق)) ذات أثر إيجابي يحيل على حركة الطير في لحظة راحة وطمأنينة، إلا أن دخول الفعل المباشر في فضاء هذه الصورة حوّل الدلالة إلى معطى سلبي بمعية الصورة التشبيهية ((أجنحة محترقة / جمر الغضى))، على النحو الذي يقود فضاء التدليل إلى فعل احتراقي لا يبقي شيئا من المواد المحترقة.

الهوامش والإحالات

(١) في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي: ٧.

(٢) شعرية القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد:١٨٩

(٣) الفن والحلم والفعل:١٨٩.

(٤) السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة: ٩٤

(٥) في الذاكرة الشعرية :٧.

(٦) مبادئ النقد الأدبي، أ.أ.رتشارد، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض: ١٥٤

(٧) الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي: ١٣٥

(٨) الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د.عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢: ٩.

(٩) الفن والحلم والفعل:١٦٢

(١٠) الذاكرة نصا في الشعر العراقي –التجربة الشعرية عند الرواد–،فاتن عبد الجبار جواد الحياني، إشراف أ.د.شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ٢٠٠٦: ٣٧

(١١) م. ن :٣٧

(١٢) الملكوت – مجموعة شعرية – وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.

(١٣) م. ن :١٧٢–١٣١.

مكتبة البحث

١. الذاكرة نصا في الشعر العراقي –التجربة الشعرية عند الرواد–،فاتن عبد الجبار جواد الحياني، إشراف أ.د.شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ٢٠٠٦.

٢. الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥.

٣. السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب : محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات(بيت الحكمة)، تونس، ط١.

٤. القصيدة العربية الحديثة :نماذج في التطبيق،د. محمد صابر عبيد، الغيوم للنشر،٢٠٠٠.

٥. الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د.عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الأداب، ١٩٩٢.

٦. الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط١، ١٩٨٥.

٧. مبادئ النقد الأدبي :أر. آ رتشارد، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٣.

٨. الملكوت – مجموعة شعرية – وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.