

الشعر الحر ونظام الفصل والوصل

أ.د. ملاح بناجي

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعباس

وقف عدد غير قليل من الباحثين من أمثال شفيع السيد، وعفت الشرقاوي، وإبراهيم رماني عند نظام الفصل والوصل من خلال نصوص شعرية عديدة ساقوها على سبيل التمثيل والتبيين، لا على سبيل الحصر والقصر، ليكشفوا أن القواعد المقررة في إطار مبحث الفصل والوصل لم تحفظ واستغنى عنها في العديد من المقاطع الشعرية المعاصرة، وليؤكدوا على أن تلك الأصول إن كانت صالحة للتطبيق على نصوص قديمة وحديثة، فإنها في الحين ذاته لا يمكن إسقاطها على نصوص أخرى، ووفق ما سبق يجب العمل من أجل الحد من هيمنتها وسيطرتها مختلف النصوص التي لا تتوافق معها ولا تنسجم، فيحكم عليها بالخروج عن نظام الكتابة العربية وأساليبها المقررة، وللتذكير فن العض من هؤلاء النقاد وجدوا أن غياب نظام الفصل والوصل في تلك النصوص قد تسبب في بروز ظاهرة الغموض التي عدت من قبل البعض سمة فنية جديدة تفرد بها الشعر الحر.

إهتم الدارس شفيع السيد بإفتتاحيات بعض القصائد، فوجدها تستهل بحرف الواو دون أن يسبقها معطوف عليه، ومن النصوص التي استبدل بها قصيدة شفق زهران لصالح عبد الصبور يقول فيها:

وثوى في جبهة الأرض الضياء / ومشى الحزن على الأكواخ، تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع/ من آذان الظهر حتى الليل..... يا الله

في نصف نهار/ كل هذه المحن في نصف نهار/ مذ تدلى رأس زهران الوديع¹

النص الثاني الذي ساقه الباحث هو لحسن إسماعيل في مطلع قصيدة (وجئت أصلي) نظمها عقب حادث الحريق المهول الذي تعرض له المسجد الأقصى سنة 1969 :

وجئت أصلي/ ورغم إندلاع الدجى كالبراكين حولي

ورغم الأعاصير ترمى خطاها بسفحي وجرحي/وساحات هولي/ أتيت أصلي²

يعقب شفيع السيد على هذا المقطع (للقارئ أن يتخيل ما يشاء من المعاني والدلالات التي سبقت مجيء الشاعر للصلاة، وهي معادن ودلالات مضمرة، أو مات إليها" الواو" التي وظفتها للربط بين شيئين" لأن الواو في أول الكلام لا تستعمل في العرف اللغوي، من هنا فهي ليست إستثنائية أو إبتدائية، لأن مثل هذه الواو تأتي بعد الكلام، الذي يتجدد بعده الكلام. وهذا الدور يمكن أن تقوم به كذلك " الفاء"³ إذن هذا سياق جديد من نظام الوصل والربط، مفقود لعناصر العطف والمعطوف عليه، ولا يمكن وضعه تحت أي قاعدة بلاغية، لكن يبقى أن " الواو" هي للعطف، لكن الحذف الباني الذي سبقها تشير إليه فاتحة للقارئ فضاء واسعا ليستحضر .

مختلف الظروف المعيقة والمعطيات الحائلة بين الشاعر والصلاة وفي الوقت ذاته تتحول"الصلاة" وفق هذه البنية العطفية رمزا كبيرا، يحمل معاني الطهارة الإستقامة ومعاني المعرفة الحقة والعقيدة الصحيحة. وما سجلناه في الواو الذي سبقت الفعل)

جئت) يمكن تسجيله في الواو الثانية الذي جاء بعدها (رغم إندلاع الدجى)، لأنها لا تعد إبتدائية، ليس فقط بسبب الفراغ الذي سبقها والمشار إليه من قبل الشاعر بالنقاط...، وإنما كذلك لأنها ليست معطوفة على ما قبلها، ولا يمكن أن يكون كذلك لغويا ودلاليا.

هذا النص الشعري الثالث هو للشاعر نفسه، يمثل المقطع الإبتدائي لقصيدة (بنت المعز) يقول فيها :

واستيقظت ... / ورشت الفجر على جبينها

وكبرت..... وكحلت بنوره عيونها/ وضفرت شعرها، بالشمس والنخيل

ووشحت ستورها، من ذهب الأصيل / وأومأت.... / والدهر من قبابها يكبر

وموكب الدنيا على أعتابها.... " وجوهر / وكلمت تاريخها/ يا قاهرة الغزاة⁴

الشاهد في هذا المقطع هو الواو في الشطر الأول الذي تلاها الفعل إستيقظت، إن هذه الواو أداة رابطة سبقت دون أن تسبقها مفردة لغوية واحدة، وفق ما يقتضي أسلوب العطف. يبدو أنها تحمل عدة دلالات وتشير على عدة احتمالات: الإستسلام والرضوخ للأمر الواقع، الغفلة والإهمال واللامبالاة، التردد والخوف والإحجام، الهروب من الواقع والنكوص عن المواجهة والتحدي، هذه الدلالات تعين عليها عدة قرائن نصية في السطحية منها والعميقة على الرغم من غياب المعطوف الإبتدائي. علما أن جمل السطر الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع كلها معطوفة على الجملة الأولى إستيقظت، وكذلك جملة السطر العاشر (وكلمت تاريخها) فهي معطوفة على جملة السطر السابع، لأننا نعتبر جملي السطر الثامن والتاسع:

والدهر من قبابها يكبر

وموكب الدنيا على أعتابها..... وجوهر"

حالتين أي أن الواو المصدر بـكل صدر هي واو الحال وليس واو العطف أو واو الإستئناف. فجملة (والدهر من قبابها يكبر) تصوير حال الدهر، وهو يكبر إستجابة، لما أومأت إليه من إنتفاضة وثورة. وكذلك جملة (موكب الدنيا على أعتابها..... وجوهر) تسجيل الحال في إستجابتهم لها. بناء على ذلك بين السطران الحال المستجد الذي أعقب حين أومأت وأدنت، بعد الإستيقاظ والتكبير والإستعداد للثورة والجهاد الذي تشير إليه العبارات (الفجر، كبرت، الشمس، تاريخها، غزاة).

النص الأخير الذي يورده عن ظاهرة الإستفتاح بالواو، هو للشاعرة العراقية نازك الملائكة، وهو مقطع إستهلالي من قصيدة لها بعنوان " الزائر الذي لم يجيء" تقول فيه:

ومر المساء ، وكاد يغيب جبين القمر/ وكدنا نشيع ساعات أمسية ثانية

ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية/ ولم تأتي أنت..... وضعت مع الأمنيات الآخر⁵

والشاعر هنا في الواو الأولى التي تلاها الفعل (مرالمساء) أما الواو الأخرى، فهي للعطف، فالجمل (كاد يغيب جبين القمر) و(كدنا نشيع ساعات أمسية ثانية) ولم تأت أنت) كلها معطوفة على الجملة الأولى، أما الجملة الأخيرة، فهي حالية فالواو فيها واو الحال وتأويلها، ولم تأت أنت.... (ضائعا) مع الأمنيات الأخرى.

يعلق الدارس بعد سرده للنصوص السابقة مؤكدا أن (هذه الواو التي كانت أول القصائد السابقة، لانتخلو من دلالات فنية، وتحسب أنها تطوي وراءها أحداثا وخواطر، لم يشأ الشعر أن ييوح بها، فظلت مكنونة تستثير خيال المتلقي بصورة تأبي على

التحديد)⁶. وبهذه البنية النحوية وما تختزله من دلالات، يظل النص دوماً يقرأ وكل قارئ يلبسه معان فكرية وعاطفية وفقاً للواقع المركب الذي يعيشه.

نتنقل بعد هذا إلى نص شعري لغز الدين المناصرة، يقول فيه:

ضم أحصنته الحب وتعالیه / ضم قلاعاً مسودة ومناجل صدئه
ضم ثياباً أرجوانية من صيدا / ضم بريداً للقراء / ضم وحوشاً كثيرة ويمامات
ضم العصفور وعباد الشمس / ضم نجوماً تسبح في بركة الخضر
ضم سيفين من البلاتين وكهرباء للروح / ضم جنادب وعنادل وبلابل وأسلحة بعيدة المدى
ضم طائرات أف-16 / ضم دوراً منسوقة وحديدها يتعري في الحفلة / ضم أحبة تحت الأنقاض
ضم سرير الطفل والحمام ببلاطاته المكعبة / ضم شعاع الرماد الذهبي
ضم غربة قلبي.... وتشققاته⁷

إذا راجعنا هذا المقطع الشعر نجد أن الجمل الواردة في كل سطر فعلية (مبتدئة بفعل ماضٍ) وإخبارية، تعلمنا ما حواه الحفل العائلي، إنطلاقاً من عنوان القصيدة "في حفل عائلي بهيج". ومادامت كل الجمل متفقة في الخبرية، بلفظ الفعل الماضي وبمعنى الضم، كان يفترض أن ترد موصولة بحرف الواو، بخاصة أن بينها مناسبة، تامة، كونها كلها تفيد وتبين ما حواه الحفل. فالجهة الجامعة بينها مزدوجة نحوية ودلالية.

بناءً على ذلك فهناك مخالفة للقاعدة البلاغية التي تقرر أن الوصل، أي عطف جملة على أخرى بالواو ونحوها يقع في ثلاثة مواضع منها، إذ إتفقت الجملتان في الخير والإنشاء لفظاً ومعنى فقط، ولم يكن هناك سبب يقتضي الفصل بينهما، وكانت بينهما مناسبة تامة⁸ كقوله تعالى "إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ" الإنفطار 13-14 وقوله تعالى "فَادْعُ وَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ" الشورى 15 وقوله تعالى "إِنِّي أَشْهَدُ اللَّهَ وَأَشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ" هود 54 أي أني أشهد الله وأشهدكم. فتكون الجملة الثانية في هذه الآية إنشائية، لفظاً خبرية معنى. وإذا عدنا إلى المقطع الثاني من القصيدة السالفة لغز الدين المناصرة في حفل عائلي بهيج:

أوصل ما يوصل، أشعل ما يمكن / أتحوصل في داخلي، أرجف كالتمليد لمذنب
هكذا يحدث حين تكون بعيداً / تتركز قرب المحطة كالنجم الهارب من مداره
تتسلق ظهر القاطرات المسافرة إلى الأبد / تتأرجح، تندلق، تنصب تتلوى، تذوب
ترقص رقصة الديك الذبيح، حدادا / تنباهى بظفائر جارتك الشقراء
تتملق التملق فينكسر القلب في الوحشة / ترعى ماعز أوهاملك في غسق المنفى
تستحضر أرواح الأشجار الشامخة / تهادى في إختراق الوسن
تشرب قهوة المرة / تتسلل في حلمك نحو حقول البازلت
تتكهرب، تبليج كالصبح، تغير كالمغريات / تعدو كالعاديات⁹

إذا قرأنا هذا المقطع في ضوء موجبات الفصل عند البلاغيين، فإننا نلفي تجاوزاً في النص الشعري لتلك الموجبات، نلاحظ أن كل سطر شعري في المقطع جملة خبرية، وبناء على ذلك، فيها كمال الإتصال¹⁰ أي ليست كل جملة موالية للأولى، بدلاً لها أو بياناً أو تأكيداً وتفسيراً، لأن المقام الذي تأسست عليه الجمل والسطور قائم على أساس الوصف السردى والتصوير المتتابع، لواقع الغربة والوحشة المهجرة والطرْد والبحث عن القرار ومحاولة الخروج من الضياع والتيه الذي يعيشه الشاعر، إذن فكل جملة قطعة من مشهد عام، يحضر فيه النفسي والوجودي، يحضر فيه القلق والحيرة والإضطراب، وكل جملة تقوم بدور صغير في إطار الدور الكبير الجامع، هو حال الغريب عنوة والمهجر قسراً.

أما إذا رجعنا إلى الموجب الثاني والثالث والرابع.

. كمال الإنقطاع وهو إختلاف الجملتين إختلافاً تاماً في الخبر والإنشاء لأن لا ترابط ولا تناسب بينهما¹¹.

. شبه كمال الإتصال" وهو أن تكون الجملة السابقة كالمورد للسؤال أم المنشئ فتفصل الثانية كما يفصل السؤال عن الجواب".¹²

. شبه كمال الإنقطاع "ويكون بين الجملتين، إذ كان عطف الثانية على الجملة الأولى يؤهم عطفها على غيرها مما ليس بمقصود، ويسمى الفصل لذلك لقطعه تؤهم خلاف المراد"¹³ نخلص على أن لا موجب من هذه يبرر الفصل فيما بين الجمل الواقعة في النصين الشعريين السالفين.

من هنا تحتم على الباحث التنقيب، عن موجب آخر من خلال النص وليس من خلال قواعد معينة، إستقرئت من طائفة من النصوص بعيدة عن النصين السالفين، هذا الموجب الذي ينبغي أن يبحث عنه في النص، وليس من خارجه وبنظرة شمولية، مع إستحضار التجربة الشعرية والغاية التي ينشدها الشاعر. لأننا نرى هذا الفصل الذي جاءت الجمل بموجبه متتابعة غير مترابطة نحو متماشجة دلالة، أحدث في النص نسقاً مبيناً على الإشارة والتلميح والإيماء، والرمز، قائماً على كثرة الحركة وشدة الإيقاع، والسرعة الكبيرة في الخروج من وضع إلى وضع آخر. إن نظام الجمل المنقطع بصور شدة المعاناة وعمق الضياع وكثرة المحن وغزارة الجراح (أتحوصل، أرحف، ترتكز، تتسلق، تتأرجح، تندلق، تنصب، تتولى، تذوب، ترقص، تتباهى، تتملق، ترعى....) فكل فعل ضربة موجعة، وكل حركة صفعه مذلة، تتابعها، دون رابط يعني أن لافجوة ولا فراغ، بين الوضع الجديد والحال القديمة، قريب من النص السابق نص ليوسف الخال من قصيدة "الحوار الأزلي" يقول فيه:

عبيد نحن للماضي، عبيد نحن/ للآتي، عبيد نرضع الذل

من المهد إلى اللحد خطايانا؟/ يد الأيام لم تصنع خطايانا

خطايانا صنعناها بأيدينا/ لعل الشمس لم تشرق لتحيينا

هنا مقبرة النور، هنا الرمل،/ هنا يستنسر البغاث، تفني القمحة¹⁴

هذا المقطع يتسامى عن ضوابط الفصل والوصل، لأنه تصوير شاعري سامق لتجربة شعورية وجودية، نعيها ونفهمها، ندركها ونعلمها ونلتمسها.

إلى جانب عز الدين المناصرة ويوسف الخال تلقى الشاعر الحيدري في العديد من مطلع من قصيدته، العواطف السود:

يا جيفة/ تننت حب وأحلامي/ لم تتركى بشبابي غير آثامي

لم تتركى بشبابي غير عاصفة/ سوداء / تصرخ في ظلماء أيامي

هذي كؤوس أمانينا..... سأسحقها / حتى تبعثر في آثار أقدامي¹⁵

ويقول في مطلع قصيدة "وها أنت":

بالأمس إذ كنا صغار/ كم كانت الدنيا صغيرة

مازلت أذكر كل هاتيك السنين/ تلك الدروب المعتمات

ضحك السكارى العائدين في الحياة/ بلا الحياة

لون المساء/ كالداء يزحف في أزقتنا الضيقة¹⁶

هذه الأساليب المبينة على الفصل نجدها في العديد من مطالع قصائده مثل قصيدة في الليل، والجرح المرثي، وصورة، وساعي البريد، والطاحون، إلتفت الدارس إبراهيم رماني بدوره إلى الشعر الحر ساعيا لتحليله في ضوء قواعد الفصل والوصل، وذلك في إطار دراسته الشاملة لظاهرة الغموض التي يتسم بها الشعر الحر في بنائها اللغوي بعامة. يبين الباحث أن القاعدة النحوية وأصول الفصل والوصل، "تتحطم على نحو غريب في النص الشعري الحديث الذي يحذف الروابط ويدمر بذلك بنية المتتالية الدالة، بما هي تنظيم واضح من القوانين المألوفة تخول الحدأة التركيب اللغوي إلى سلسلة طويلة من الإحتمالات الدلالية والتدخلات المتنوعة التي تجعل من الجملة هيويا قابلة للتشكيل في أكثر من شكل أي تصبح لامتشكلة"¹⁷ هذا الخرق لقاعدة النحوية والتجاوز لأصول الفصل والوصل ليس فعلا شاملا يمارسه الشعراء في كافة دواوينهم وقصائدهم، بل هو أمر لكن في الوقت عينه نسجل أن القصيدة الواحدة في بعض الأحيان تجمع بين الخرق والإنسجام، والديوان الواحد فيه القصيدة التي يحضر فيها الخرق والقصيدة التي يوجد فيها الإنسجام والترابط اللغوي والبلاغي.

إن الربط في بعض القصائد، إنتهاك وعدول عن أنساق الربط المألوفة، وتغيب لبنية الكلام المنطقية والتجانس الشكلي الذي تلتبس به، ينجم عنه نشاز وتضارب يفضي إلى إنتاج دلالي غامض متشابك يثير المتلقي بقوة ويشحنه بالحيرة والتساؤل والتفكير، ويكسر في شعوره ولاشعوره الأنظمة اللغوية المترسبة فيهما من خلال المقروء والمفوظ والمتواتر، يعرض إبراهيم رماني طائفة من النصوص للتدليل على ما ذهب إليه في الشأن، النص الأول للشاعر محمد عمران يقول فيه:

الريغيف/ هذا السيد المكري للسيادة/ لدي ما أغني

لمجده/ أغمضها قليلا/ عينيك/ في زماننا المريض

أعدم الغناء/ زماننا المصلوب فوق مسطرة

زماننا المهندس النبطي/ الشفاء آلة الكلام/ العين آلة¹⁸

في هذا النص يسجل الباحث أن البنى التركيبية تتلاحق دون أن تبني على العلاقات النحوية المتواترة المألوفة (لتشكل بنية شعرية تتلاحق وحداتها في شكل تراكمي معقد)¹⁹ نلمح فيها التجربة الشعرية ملثمة بالصراع والمد والجزر، لكن لانخلص إلى دلالات واضحة، تصور بدقة ما وراء التجربة الشعرية من مشاعر وأفكار أنتجها الواقع الاجتماعي والإيديولوجي. النص الثاني الذي يسوقه للشاعر نفسه يقول فيه:

الصلاة بندقية/ تفتت بالأزهار/ بالحمام

بالعصفورة البيضاء/ بالأشعار / بالزيتون

بالأطفال / بالمدن²⁰

هذا النص تتابع فيه أشباه الجمل، دون روابط نحوية تذكر، والأمر عينه سجله إبراهيم رماني، في مقطوعة لأحمد المحاطي

يقول فيها:

وجال بخاطري عبق، مخامل مقلّة/ ليلة الأهداب، صدر صبية نغم، يد

تتخلل المنديل، تقذفه إلى / أضمه، ينمو جناح فراشة، قبل

عليها من شفاهك بسمّة، اواه ما/ أصفى²¹

إذا قرأنا النص، نلفى أنفسنا أمام شكل تراكمي متصاعد من الإحتمالات الدلالية التي لا ضابط لها: فإذا كانت كلمة "عبق" في السطر الأول مؤخرًا، فهل نعتبر "مخامل مقلّة" فاعلا ثانيا، وليلة الأهداب فاعلا ثالثًا، و "صدر صبية" فاعلا رابعًا، وتغم "فاعلا خامسًا" وزيد "سادسًا؟ أم نعدل عن هذا إلى إعتبار آخر، ونعد "مخامل مقلّة مبتدأ، وليلة الأهداب خبرًا وصدر صبية خبرًا ثانيًا؟ و "نغما" خبرًا ثالثًا؟ أم نعدل عن ذلك إلى إعتبار ثالث : نعد فيه مخامل مقلّة فاعلا ثانيًا، وليلة الأهداب مبتدأ وصدر صبية خبرًا أولًا ونغم خبرًا ثانيًا، ويبدأ خبرًا ثالثًا والجمل تتخلل، تقذفه أضمه، ينمو صفات الموصوف، هو الخبر الثالث يد. هكذا وفي غياب النظام نجد أنفسنا أمام هذا الكم من الإحتمالات وأخرى تصبغ بغشاوة من اللبس الدلالي لاتنقشع ولا تتلاشى، ويعرض لنا الدارس نص آخر لأدونيس يقول فيه:

دخلت إلى حوضك/ أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري/

طفونا ترسبنا : تقاطعت في دمي قطعت صدرك أمواجي

انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل هل أصرخ

أن الطوفان يأتي؟/ لنبدأ صرخة تعرج المدينة والناس

مرايا تمشي/ إذ عبر الملح إلّيقينا هل أنت؟²²

من أين ندخل إلى هذا النص؟ هل أرض تدور حولي جملة إستئنافية مقطوعة عما قبلها؟ أن أنها تابعة لما قبلها تقوم بمهمة الوصف للحوض؟ وإذا كانت كذلك هل يمكن إعتبار الجملة الإسمية "أعضاؤك نيل تجري" ثانية واصفة للجملة الأولى؟ لكن إذا كانت كذلك، ينبغي أن تكون معطوفة بالواو على ما قبلها، لأنها وفق نظرية الوصل شريكة لها في الحكم، لكن لماذا وردت منفصلة عما قبلها؟ أم هل كل جملة يمكن النظر إليها مستقلة مقطوعة عما قبلها؟ أم يمكن النظر إلى كل الجمل الواردة في السطر الثاني والثالث والرابع والخامس عرضا وسردا لما في الحوض؟.

نخلص إليه أن النصوص الشعرية السالفة لا يمكن أبدا قراءتها وفق النظرية الفصل والوصل بقواعدها، ولا يمكن إسقاط هذه الأخيرة على النصوص، وكذلك لا يمكن إخضاع النصوص لتفسيرات الفصل والوصل المؤسسة عند الجرجاني والسكاكي والقزويني، "إنها بنية القطع والفصل والتراكم المتضخم بلا رابط نحوي أو دلالي ما قد يؤدي إلى سقوط في شتراك الإبهام"²³ وهذا

بالنسبة للمتلقى، لكن بالنسبة للملقي فالأمر مختلف. فما هو غامض مبهم عند المخاطب قد لا يكون بالضرورة كذلك عند المخاطب.

الهوامش:

1. صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة بيروت، 1998، 2/ 18
 2. محمود حسن إسماعيل، ديوان صلاة ورفض، دار العودة بيروت، 1980، ص 104
 3. شفيق السيد، البلاغة العربية دراسة فنية في الأسلوب، دار النصر للتوزيع والنشر، مصر، 1998، ص 124
 4. محمود حسن إسماعيل، ديوان صلاة الرفض، ص 115
 5. نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، 1997، ص 327/2
 6. شفيق السيد، البلاغة العربية دراسة فنية في الأسلوب، ص 125
 7. عز الدين المناصرة، الديوان، دار العودة، بيروت، 1990، ص 577/576
 8. ينظر عبد المنعم سيد عبد السلام الأشقر، مواضع الفصل والوصل بين النظرية والتطبيق مطبعة الأمانة، مصر، 1996، ص 150/139
 9. عز الدين مناصرة، الديوان، ص 578/577
 10. ينظر، منير سلطان، الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب منشأة المعارف، مصر، 1997، ص 140
 11. محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية مكتبة وهبة القاهرة 2004، ص 319
 12. مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص 144 وينظر، صباح عبيد دراز، أسرار الفصل والوصل في البلاغة القرآنية، مطبعة الأمانة، مصر، 1986، ص 104
 13. بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار بني حزم، بيروت 1997، 295 وينظر، محمد الأمين الفصل والوصل دراسة بلاغية في إعجاز القرى، الكريم، مطبعة أنفو برنت المغرب، 2003، ص 93
 14. يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، 1979، ص 225/224
 15. بلند الحيدري، الديوان دار العودة بيروت، 1980، ص 197
 16. بلند الحيدري، الديوان ص 301
 17. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 194
 18. محمد عمران، مرفأ الذاكرة الجديدة إتحاد الكتاب العرب دمشق، 1970، ص 106
 19. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، ص 195
 20. أحمد المجاطي، الديوان، نقلا عن إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي محمد عمران، مرفأ الذاكرة الجديدة، ص 107 الحديث، ص 561/559
 21. أدونيس، الآثار الكاملة دار العودة، بيروت، 1971، ص 615/2
 22. أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، ص 615/2
- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 196