ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:

Jasim Kharnoob Lazim
University: shahid chamran university of Ahvaz,Ahvaz, lran
College of Theology and Islamic Knowledge
Email: n.amouri@scu.ac.ir

Naim Amouri
University: shahid chamran university of Ahvaz,Ahvaz, lran
College of Theology and Islamic Knowledge

Mahmood Abdananmehdizadeh
University: shahid chamran university of Ahvaz,Ahvaz, lran
College of Theology and Islamic Knowledge

Abdolhosin Taher Alrobaei
Summer University- Iraq

Keywords:
poetic elements,
hadith scholars,
Badr Shaker Al-Sayyab,
Nazik Al-Malaika

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	26 Jan 2024
Accepted	18 Mar 2024
Available online	1 Apr 2024

The poetic components of the hadith scholars Badr Shaker and Nazik Al-Malaika

A B S T R U C T

The poetic concept first had been appeared in the analysis of the Muslims philosophy for Aristotle book 'Poetry Art'. Then, this concept had been presented by Hasim Al- Kartaji to indicate the aesthetic function of a discourse. Moreover, Ibn Sina (428) was tackled with it as well as. Poetry is an imaginative, consists of lines that equal and rhythmical. In Arabic poetry , it is rhyme. To talk about the poetic principles concerning the poet Nazik Al Malaka and Bader Al Sayaab, the poem is developed in its renewal and modern stage especially in free poetry as far as the new branches that insist its modernist. This fits in poems and their texts concerning the principles that promote the poem as Nazik Al Malaka and Bader Al Sayaab are concerned (Free poetry). Free poetry is the most important poetic form that forms the modern poetry because of its new ways of making up the poems concerning ; rhythm, content, reality, and dependent in Nazik Al Malaka poetry. The free poetry made revolution concerning the poetic form especially rhythm and rhyme within changing of the foot 'tafeela'. Bader Al- Sayaab dealt with the types of rhythm ; narration, dialogue, image rhytm as well as the image of thoughts etc.

© 2024 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/lark.Vol1.Iss16.3413

المقومات الشعرية لدى المحدثين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة

الدكتور نعيم عموري(الكاتب المسوول)؛ أستاذ جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران
الدكتور محمود آبدانان مهديزاده؛ أستاذ جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران
الدكتور عبدالحسين طاهر الربيعي، أستاذ جامعة سومر- العراق
جاسم خرنوب لازم ؛ طالب في مرحلة الدكتوراه بجامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران

الخلاصة:

ظهر مفهوم الشعرية في بادئ الأمر في شروح فلسفة المسلمين لكتاب أرسطو ((فن الشعر)) ثم تناوله (حازم القرطاجني) ليتضمّن الوظيفة الجمالية للخطاب.(وابن سينا ت (428)) والشعر (كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة) أما عن التطرّق لموضوع المقوّمات الشعرية عند نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب، فقد تطوّرت القصيدة في مرحلتها المتجدّدة الحديثة في الشعر الحرّ وظهرت لها عدّة أبواب حتّى تؤكّد حداثتها، وينسجم مع الأشعار ونصّ القصيدة ولها مقوّمات شعرية جديدة تنهض بها القصيدة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب فيما يُطلق عليه الشعر الحرّ، وهي من أهم القضايا الشعرية والفنية في الشعر العربي والتي برزت وأخذت مدى كبيرًا في شكل النصّ الشعري بناء وتصميم القصيدة الحديثة. بشكل جديد لما تمتلك من مقوّمات شعرية تتمثّل في الإيقاعات والمضمون والنزوع الى الواقع، والنفور من النموذج، والعمل من أجل الاستقلال وإيثار المضمون عند نازك الملائكة، ومتطلّبات مجتمعه، وقد قام الشعر الحر بالثورة على الصعيد الشكلي فيما يضمّ الوزن والقافية، مع استبدال تعدّد التفعيلات بالتفعيلة الواحدة، وتطرّق بدر شاكر السياب إلى أنواع الايقاع: السرد والحوار وإيقاع الصورة وكذلك إيقاع الأفكار.

الكلمات المفتاحية: المقومات الشعرية، المحدثون، بدر شاكر السياب، نازك الملائكة.

المقدّمة:

يعالج البحث موضوع المقوّمات الشعرية عند نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب، وهو موضوعٌ يعتريه النقص البيّن في الممارسات النقدية التطبيقية، وكان ذلك من دواعي اختيار الكتابة فيه، فالنصوص التي درسها النقّاد والباحثين ضئيلة جدًّا موازنة بالكتابات النظرية، وربّما يعود النقص إلى عدم تحديد منهج مكتمل وشامل للشعرية، إذ لا تزال الدراسات تتقصّى مبادئ الشعرية، لتضع لها قوانين ثابتة في ظلّ هيمنة الموجة العلمية الحديثة المتسلّطة، لذلك قلّ الخوض في المجال التطبيقي ممّا جعل البحث يشقّ طريقه مع تلك البدايات التجريبية للنقّاد وهي في معظمها أعمال تجزيئية تفتقر في كثير من الأحيان إلى آليات العمل التحليلي المتكامل، التي تشمل كلّ مستويات الشعر، وهذا لا يعني أنّ المجهودات المبذولة من علماء الشعرية التي تتفلّت عن الأطر والقوانين العلمية الصارمة، بطبيعتها الزئبقية وسرّها الغامض، والتطرّق إلى الشعرية لدى بعض الشعراء الغربيين المجدّدين مثل (بول فرلين، وإليوت، أرتور رامبو) وماهية شاعريّتهم والتحدّث عن معرفتهم الشعرية. وقد تناولت في بحثي الشعرية لدى النقّاد العرب المحدثين أمثال (عزّ الدين إسماعيل، كمال أبو ديب، عبد الله محمّد الغذامي) وفي تحدّثهم عن الشعرية والتعرّف على مقوّماتها من جميع الجوانب الفنّية، وقد شكّلت مرتقى صعبًا للعلماء والدارسين، أما اختيارًا للمقوّمات الشعرية عند بدر شاكر السياب ونازك الملائكة أنموذجًا في الدراسة، فلأنّه يشمل البداية الأولى لنموّ الشعرية العربية وتطوّرها عبر مراحل

متعدّدة، فالسيّاب كان يضع النماذج الأولى للشعر الحرّ كون قصائده تشكّل بواباتٍ واسعة نحو منطلق من الفن الحداثي المتجذّر في الأصالة، وتتجلّى فيه فضاءات جديدة أخرى ومميّزة، فهي نصوص خصبة رائدة مفعمة بالرؤيـة الجماليـة، تتّسم بالجـدّة والفـرادة الإبداعيـة والصـدق الفنّـي، والانزياحـات البائنـة عـن الفضـاءات والإيقاعات التي تمثّل السرد الفنّي والأفكار المعبّرة عن الصورة الفنّية، من طريق فهم الأفكار الشعرية في النصّ، والصورة الشعرية الموجودة، والأصوات المعبّرة عن الصورة في نصوص السيّاب والمقوّمات الشعرية. أما نازك الملائكة وما تعبّر عن منظومتها الشعرية الحداثية، فنقول، تقف الشاعرة(نازك الملائكة) بقربٍ من الساحة الأدبية المعاصرة، مستحدِثة في فضاءاتها الحداثية والمعاصرة رؤيتها الجديدة لمفهوم الشعر وصيغته، وكذلك مع طبيعة إشكالية الحضور الانسيابي والتطوّر الثقافي؛ إذ أصبحت تنافس الرجل على أهم مواقع وصادرات الريادة للقصيدة وتصميمها الجديد في العصر الحديث، ويعود هذا إلى نقاط عدة ويمكن أن نذكرها تتمثّل في الرغبة ومعرفة وكشف خفايا ما موجود من تجلّيات الحداثة الشعرية، ما يحصل فيها حبّ الاطلاع وكذلك الغوص في نتاجات الشاعرة وإبداعاتها، ومن أهمّ المقوّمات المطروحة في إنتاج قصيدة نازك الملائكة نشأة الشعر الحداثي، وتعد مظهرًا من مظاهر الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وكذلك التجديد عند الشاعرة نازك الملائكة على المستويات الشكلية والمضمونية وطمعًا أن يكون حديثنا عن القدرة والموضوعية والمنهجية، وتحدّث عن التجربة والمقوّمات الشعرية "لنازك الملائكة"، وأهمّ الظروف التي ساعدت على الانتشار وربط نازك بين الشعر الحرّ بوصفه ظاهرة عروضية، والدلالة الاجتماعية وذلك في أربعة عوامل: النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور والنموذج ويعرف النموذج بأنه (اتخاذ شيء وحدة ثابتة ، وتكرارها بدل من تغييرها وتنوعها)وإيثار المضمون. وعملها على الجانب الشكلي حتى تغيّر مفهوم الشعر، وهي تتطرّق إلى أهمّ الجوانب الجمالية. التي طرأت على القصيدة الحديثة التي تمثّل الثورة على نظام الشطرين، وتناول ظاهرة التدوير والالتزام بنظام التفعيلة، وجميع ما يخصّ الأمور الفنّية الشعرية وما يُطلق عليها في عنواني ((المقوّمات الشعرية)).

1.التعريف بموضوع البحث: تتحدّث فكرة البحث عن المقوّمات الشعرية عند اثنين من روّاد الشعر الحر ، نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب، وما هي التفرّعات التي تتمثّل بالمقوّمات الشعرية، من إيقاع القصيدة والتحوّل الموجود في القصيدة الحداثية من تغيّر القافية ونوع الشطر بالبيت والبقاء على الشطر الواحد، حَرية بما يستجيب إلى حاجات عصره مع أصالة البقاء على (الوزن والقافية) والوصول إلى أهداف الشعرية الحديثة

2.. التساؤلات والفرضيات:

السؤال الأصلي :

ماهي الشعرية؟ مفهوم الشعرية (هو الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب اللغوي، في أرقى مستوياته الأسلوبية وتقنياته التعبيرية، التي تؤلّف – في مجموعها – الوظيفية الجمالية للخطاب الشعري، وهو جانب لم يُسلّط عليه من الضوء ما يكفي للكشف عن اتجاهات مضامينه الفكرية والجمالية).

الفرضية: تتمثّل بالمقوّمات الشعرية في كلّ ما تحتويه القصيدة من تصميم جديد، من وزن وقافية وتنغيم جديد في إعطاء صورة وفكرة وسرد جديد، موجودة لدى بدر ونازك في مشروع بحثنا هذا. وما فيه من صور في الإيقاع الصوتي توحي بالجمال والتغيّر الحاصل في الشعر الحداثي وسبب انتشاره.

الأسئلة الفرعية: هي تؤخذ من العناوين الرئيسة، في صيغة السؤال:

اولًا: ما المقوّمات الشعرية ؟ وهل الشعر فن من فنون الشعرية ؟

ثانيًا : كيف تناولت المقوّمات الشعرية عند بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة؟

ثالثًا: ما هي الصور الجديدة عند بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة؟

3.هدف البحث: هو تسليط الضوء على المقوّمات الشعرية، والتركيز عليها عند بدر شاكر السيّاب ونازك، والنظر لتصميم القصيدة الجديد، وما احتوت من إيقاعاتٍ ووزن وصورة حديثة والتغيّرات الحاصلة في القصيدة واستخراج الجمالية والصورة الموحاة، والتعرّف عليها وأهمية هذا البحث والإبداع فيه.

4.التنظير أو الابداع: دراسة المقوّمات الشعرية عند بدر شاكر السيّاب ونازك بشكل كبير حتى استخراج المنفعة الأكثر فائدة، ولم أجعل دراستي محصورة فقط بجانب من مقوّمات الصورة أو الوزن، بل جعلتها مفتوحة على سائر العلوم حتى يكون لها مدى أوسع للمعرفة، ولم أقم بتحجيم بحثي؛ كي لا يكون محصورًا في فكرة بسيطة.

5. منهج البحث: كان منهج البحث وصفيًّا تحليليًّا ؛ إذ استعملت في دراستي المقوّمات الشعرية الحداثية لدى بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة ، ففي كلّ عنوان كانت كتابتي تنظيريّة، وتناول ذكر الشواهد بطريقةٍ سهلة ، ملازمة للتوضيح بشكل علمي مفصّل في العنوان الأول، تعريف الشعرية ومن الذي تناولها وربطها مع الأدب من المسلمين، وفي العناوين الأخيرة ذكرت كثيرًا من المقوّمات الشعرية بتفصيل مع ذكر الأبيات الشعرية وأهم من ذكروا المقوّمات الحداثية بالتفصيل.

المفهوم العامّ لمصطلح الشعرية :

يمكن تعريف مصطلح الشعرية بالقول (هو الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب اللغوي، في أرقى مستوياته الأسلوبية وتقنياته التعبيرية، التي تؤلّف – في مجموعها – الوظيفة الجمالية للخطاب الشعري) وهو

جانب لم يُسلّط عليه الضوء ما يكفي للكشف عن اتجاهاته ومضامينه الفكرية والجمالية، وقد تناول كثير من المهتمين النقّاد موضوع الشعرية، وبالخصوص أعلام من الشخصيات الغربية منهم تودوروف ،جاكوبسون، وكوهين..وغيرهم ففي محاضرة طُرحت في جامعة (عنّابة عام)1994 نرى أنّها نجحت في إيضاح الدلالة الأنسب لمصطلح الشعرية، في ندوة كلام في السيميائيات، التي تتضمّن موسوعة البدائل اللسانية في جانب الأبحاث السيمائية، وأنَ هذا المصطلح يمكن ترجمتُه إلى الانجليزية poetics وهو الأكثر إيضاحًا وينقسم على قسمين هما poetic وتعني شعرية و "s" (وهي علامة الجمع في اللغة الانكليزية على الوجه القياسي) فيصير المصطلح واضحًا "شعريًّا" وفي صيغة جمع المؤنث السالم "شعريات" على صيغة سيمائيات، لسانيات، وآليات ... الخ) (الطاهر بومزبر،2007 ،[52])وهناك من يقول إنّ هذا المصطلح مأخوذ من أصل مدروس أما عن الحديث الأوسع فقد تعدّدت الشعرية والكلام عنها واستعمالاته في الكتابات الموجود من الكتب النقدية، ومنها الشعرية والشاعرية والجمالية والإنشائية الأدبية، اللغة العليا، وكذلك اللغة الوصفية ومعاني واستعمالات كثيرة مثل: علم الأدب وفنّ النظم ومقوّمات الشعر الأخرى... الخ، اختلاف في المعنى والموجود في المصطلحات الكثيرة للشعرية بحسب ما توصّلوا اليه بإعطاء المعنى المراد وهذا الاختلاف نستطيع أن نقول بحسب قناعاتهم العلمية في التحديد الأكثر وضوحًا في التعريف المقنع ، واختلاف النقّاد في تحديد المفهوم الدقيق للشعرية (إنّ الشعرية إذن علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانًا غير يقينية) (**الرويشدة،1999 ،ص45**) وهناك معانٍ وردت ومصطلحات عند النقّاد العرب القدماء بألفاظ متنوّعة مثل التخييل، والانزياح وكذلك الانحراف أو الاتساع والعدول والنظم ومعنى المعنى .. وغير ذلك من الألفاظ المعبّرة عنها ولابد أن نعرف شيئًا وندركه، إذ إنّ الشعرية لم تتحقق إلا من طريق صيغ، وكذلك تعابير شعرية فنية، وتندمج حين تدعم أطيافها بشكل ملائم لها لا تنسجم بالكلمات القاموسية والمصطلحات العلمية الموجودة؛ لأنّ ما ترجع إليه الشعرية من أصول نتاج تخيّلي يقترب كثيرًا من التصوّرات الفلسفية وكذلك التجريدية، فالشعرية كثير من يصفها بأنّها صور تشبه (الحلم) ،وتقوم في الشعرية تصنعها الألفاظ أو الألوان أو الأنغام الجميلة الموسيقية وكذلك مع ترابط وتناسق الأشياء والموجودات البصرية أو الرؤى التجريدية (فالشعر ليس عملًا ولكنّه شعر، والتعامل معه لا بد أن يكون شعريًّا ، ولن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحوّل إلى شاعر؛ كي يستطيع النفاذ إلى عالم النصّ الشعري) [(1)] ، وكثير من يرى أنّ الشعر هو عبارة عن مشروع له طموح وهذا ما قاله محمد الغذامي تسمية الشعرية مصطلح لغة اللغة (وما ذلك إلا مشروع طموح لابتكار لغة اللغة وهو قمّة العطاء الأدبي الجمالي) (**الغذامي. 2006. ص262**) وقد دأب معظم النقاد للشعريات على عدم وجود الجمال في الشعرية، وكلمة

(شعرية) لا يختص بها الشعر وحده فقط (على الرغم من تسمية الشعرية فإنّ الوظيفة الشعرية لا تنحصر في الشعر، لكنّها تظهر في كل أشكال اللغة) [2]، فلا نستطيع أن نقول إنّ للشعرية نمطية ثابته أو هناك تعبير نمطي محدّد مشترك بين الأفراد، وهذا الدليل على عدم الثبات الشعري جعل فيها جانبًا صعبًا جدًّا من فهم الباحثين للموضوع وكذلك النقّاد وتستمر البحوث العلمية والتجريبية التي يأخذ بها علماء الشعريات ، وهي قاصرة لم تصل الى نتائج كاملة نهائية. وتظلّ الشعرية نائية على القياسات و القوانين العلمية فقد نفهم (..باللفظة (الشعرية) أنّها لا تمتلك مقوّمات الاصطلاح وهي غير مشبّعةٍ بمفهومٍ معين)، وهكذا فقد دأبت الشعرية على الدراسات الإبيستمولوجية، وهذه مختلفة نظرًا لكونها بجانب المعرفة الأمريكية (اكتساب المعرفة عبر التجربة الميدانية والعلمية).

1-الشعرية لدى بعض الشعراء الغربيين المجدّدين

(بول فرلين) " paul Verlaine

كان في بداية نشأته ينتسب إلى البرناسية المعاصرة، فهو يتّجه في كتاباته للجمالية وكذلك الرؤية الإشراقية لنجده لم يكن مثل اتجاه "بودلير" في نظرته السوداوية، كان شعره شفّافًا لم يبتعد، بل أقرب ما يكون إلى الأغنية والجانب الغنائي اللطيف، التقى مع "با نفيل بودلير"، في الجانب الغنائي وكذلك مع الكثير من الشعراء مثل" فيكتور هيجو"، ولما تعمّق مع قصائد "رامبو" اتصل به ورافقه حقبة من الزمن وأخذ عنه وأوغل في جانب الرمزية بالرغم من هذا الإيغال في هذا الاتجاه إلا أنّ عمله وتجربته الرومانسية ظلّت تطبع الجوانب الفنية في شعره كما في "أغنية الخريف"، وقد ازداد تنوّعًا وتهذيبًا بقصائده في المرحلة الرمزية إلا أنّ النغمة الموسيقية الطاغية لم تفارق بول فرلين، فهو يجد أن الشعرية الحقيقية تصنعها الموسيقى بوصفها المقوّم الرئيس والأداة الأهم في تنويع و تشكيل الجانب الفني للنص، إذ تنعكس عليها كلّ خلجات النفس **الغامضة [..الألفاظ هي وسيلة للعالم الخارجي وللأرقام والمعاني الجاثمة والمحدّدة..] (الحاوي،1981 ،ص89) لا بد أن نهرب من اللفظة النثرية الواقعية التي أعيدت لها معايير المعنى وحدّدت في الأوصاف والأعراف وأن نعمد إلى روح الموسيقى وندعها كوتر تهيل النغم أكثر منها حرفًا بين كوتر تهيل النغم اكثر منها حرفا يبذل معنى...)**

([2]) Jean Milly: Poétique des textes, 2 Edition, 2005, France, P 13: (Malgré son nom la fonction poétique n'est pas réservée à la poésie mais apparaitre dans toutes les formes de langage) ترجمة شخصية للباحث

إنّ شعرية "بول فرلين" شعرية تنطبع باللون ذي الصبغة الرمادية والممرّ الناجم عن التمازج والغموض بالدقّة كذلك الشفافية وهي بعيدة عن البلاغة التقليدية التي لها سمة بصفات الأسلوب وتنأى عن مقوّم الأنغام المشرقة، إذ كان الشاعر يلزم بمبادئ حتى يتمكّن أن يجسّدها بشكل واسع وكبير في فنون شعره الذي يرسخ بالصورة المتناقضة.

وخلاصة ما يُقال في شعرية (بول فرلين) إنّها فنون ذات أنغام تأتي من أعماق "بول فرلين" ونفسه وأخيلته التي تفوق الفنون والألفاظ والعبارات والرموز، وهذا الجانب يبني نموذجًا حيًّا لتلك الشعرية ويتجلّى في مقطعين من قصيدة "أغنية الخريف" :

الجهشات الطويلة على كمان الخريف

تجرح قلبي

تنزف فيه نزيف

بغُصّة رتيبة، عليلة....

وها أنا أعبر

في ريحة الأثيمة

تدفع بي

من ها هنا، هناك

أصارع الهلاك

كورقة ميتة عقيمة (الحاوي ،1980.ص80)

4-. إليوت "Iliot" :

يُعد من أشهر شعراء القرن العشرين في الشعر الحديث على الرغم من اتّهامه بالغموض وكذلك الخروج عن المألوف، تأثّر كثيرًا بالشعر الفرنسي، إذ كان يتقن بشكل كبير اللغة الفرنسية، اتصل بالفلاسفة (هنري برغسون" و"بيرتراند رسل)في فرنسا في العشرينيات، وكذلك تعرّف على أعظم وأكبر الشعراء والفنانين في باريس مثل (أندري بريتون" زعيم السريالية و"بيكاسو) وغيرهما كانت شاعريته الحديثة قد نطقت وكوّنت ثورة شعرية لها صدى منقطعة النظير وهي "الأرض الخراب"، وكانت مدة شعره مزامنةً للحرب العالمية

الأولى، انعكست أحداث حياته الشخصية على شعره سيما أحداث الحرب العالمية الأولى، فكان شعره متشائمًا فنجد قصيدة "ارض الخراب" وكذلك "الأرض اليباب" تحمل بين طيّاتها جوّ العبث وكذلك الضياع مع العدم، كما نجد قصيدته لم تخلُ من الجانب الديني والمسحة الدينية، فقد انطبعت فنون شعره بالمعاني الدينية بعد اعتناقه مذهب الكاثوليكية، فكان شعر "إليوت" أكثر أبداعًا من غيره في كتابة المقوّمات الشعرية الأدبية في القرن العشرين، كذلك نجد الصعوبة في النص الشعري الموجود عنده، وهذا يمثّل تعقيد الحضارة الحديثة فقصيدته السابقة، شعر غامض قاتم يميل إلى التشاؤم، أما شاعريته فتصبح أكثر إشراقًا ووضوحًا.في "أربعاء الرماد، والرباعيات". إذ تأثّر معظم النقّاد والشعراء العرب بالقصيدة وفي النقد الحداثي عنده؛ إذ أصبحت قصيدته نموذجًا، وقد أخذ واستلمها كثير من روّاد القصيدة المعاصرة الحديثة ومنهم (أدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السيّاب) وغيرهم. والخلاصة أنّ شعرية إليوت فيها الرمزية، وتضمّنت معاني غامضة، كذلك احتوت أساطير تراثية لوصف حالة شعورية(**اسماعيل ،1972،ص10)**

2-الشعرية الحداثية العربية

تغيّرت نماذج الشعرية العربية الحداثية عن نمطها القديم في النصوص بشكل يكاد يكون جذريًّا، وهذا التغيّر يكون حتميًّا ومنطقيًّا في آن واحد، فالشعرية آنذاك كانت ضيّقة ومحدودة الأفق، وبها نوع من التشابهات في معظم وجوهها الفنية ومقوّماتها، وهذا يرجع إلى - الشعر في أصول أغراضه لا ينوه عن الاشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبر عنها بطريقة صورية إشارية (كرم ، 1949، ص8 ، في مجلة لاراك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية المجلد (2) العد41 لسنه 2021) مجموعة عوامل وأدوات أدّت إلى التطوّر الشعرية العربية (خارجية وكذلك داخلية)

1- الشعرية لدى النقّاد والشعراء العرب المحدَثين

1- عزّ الدين إسماعيل :

نجد عند عزّ الدين إسماعيل رؤية للشعر تأتي من مفاهيم في المدرسة النفسية الحديثة التي تعمل على تدريس الشعر المعاصر، مع جوانبه وأبعاده وكذلك مفاهيمه الشعرية التي تواكب التطوّر الفكري والحضاري كما تنظر للتراث بعيون أو بطريقة حداثية لا بد بمنهجية متطوّرة وجديدة تختلف عن المناهج التقليدية المعروفة. إنّ (عزّ الدين إسماعيل) لا يريد أن يبعد عن التراث ويلغي القديم، اذًا لابد أن يستمرّ الشاعر عزّ

الدين وأن يأخذ بعصر مرتبط به - ولا بد أن يبقى الشاعر مشدودًا إلى عصور سابقة (.. فالشاعر قد يعيش حقًّا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودًا بحبال عصور غبرت ...) (نفس، ص13.) وهو ضدّ الرؤية المغالية التي تعمل على الانفصال بطريقة نهائية عن القديم من التراث وهو يختلف عن نهج الشاعر الفرنسي (رامبو) بشكل كبير، الذي عبّر عن تلك العبارات المشهورة والتي أصبحت نموذجًا للتيار الشعري الذي امتدّ أثره من جهة الغرب إلى الشرق "ينبغي أن نكون عصريين مطلقًا"، فالشعرية التي ينتمي إليها (عز الدين إسماعيل) تأخذ طابع المعاصرة الحديثة حتى لو تحدّث الشاعر عن الناقة والجمل، فالحديث ذو صورة جديدة متطوّرة ومتقدّمة، حين رأى أنّ اللغة تشكّل بعدًا زمنيًّا وكذلك مكانيًّا من خلال الأصوات والمساحات، وهو عندما يتحدّث من جانب الصورة الموسيقية، التي يعمل من أجلها الشاعر ويشكّلها وهو يقارب برؤيته هذه بعض الرمزيين الذين يعبرون بموسيقى الكلمات عنه وعند تتّبع صميم وطبيعة الشعر الفني فلا تفرض عليه من الخارج على وفق طريقة معينة ومحدّدة سابقًا ، (فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته خاصّة سواء في ذلك ما يتعلّق بالشكل والمضمون...) وكذلك تحدث (عزّ الدين إسماعيل) عن المقوّمات الشعرية بجمالها من مثل الموسيقى التي تخصّ الشعر طموحاتهم ورؤاهم وتصوّراتهم دون إعطاء أيّة قيمة تذكر لجانب المضمون، كما تحدّث عزّ الدين إسماعيل عن الفنون الموسيقية، للكلمات وعن انغامها، ويرى أنّ الصورة الشعرية الحديثة تتشكل من فلسفة ذات جمالية جديدة وأن الغموض له خاصية في طبيعة التفكير الفني الشعري، وهو أشد تعلّقًا بالشعر من المقوّمات الأخرى المكوّنة له، وتحدث عن العمل بالرمز والأسطورة بوصفهما أداتين للشعرية ومع عدم التوافق مع (أدونيس) في رؤيته للشعر الحداثي المعاصر الذي يهتم بشكل كبير على فكرة التجاوز التي تلغي كل علاقة بالماضي "فأدونيس" يسعى باعتماد هذه العناصر التي تعطي الجمالية والفنون الشعرية إلى تحطيم كلّ ما هو سائد من العمل والتراث القديم بأشكاله ومضامينه بل إلى كسر العمل الواقع وكذلك ماضيه وحاضره، والأخذ إلى آفاق وطقوس تصير هي الأخرى ماضيًا أو حاضرًا ينبغي أن يزول. أما "خالدة سعيد" فقد عبرت و تجاوزت رؤية "عز الدين إسماعيل" الذي هو أقرب مسافة منها إلى التراث، فدفاعها عن فنّ الشعرية وقد ابدت من قبل "أدونيس "وأيّدته (فلا عجب أن نقرأ شاعرًا حديثًا مأخوذًا بالتجاوز والإبداع والتغيير يريد للّغة الشعرية أن تكون تأسيسًا لحقائق جديدة وكشفًا متّصلًا عن وجه الإنسان البهي متّجهًا بذلك لطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتلعثم بحثًا عن النهج والطريق الأمثل لاستئناف الإبداعية والخرق والتخطّي، وأدونيس يعارض في شعره ذهنية الثبات ويرسخ ديناميكية الحركة والصيرورة، فلا عجب أن نقرأ هذا الشاعر ونحن نحمل قاموسنا الصغير، لبحث في عواصفه عن شعار نعرفه أو نغم تألفه أو موضوع تعلماه...) (**سعيد، 1979، ص59**) وقد بقي "عزّ الدين إسماعيل" في شعريته قريبًا من النقاد وعلى

تفسيرهم مثل (تودوروف أو كوهين أو جاكبسون) وهو يستلهم منهم التراث والنقد مع الرومانسية ليشكّل ويعمل على رؤية نقدية حميمة مع الموروث والمعاصرة.

2- كمال أبو ديب:

تقوم دراسات "كمال أبو ديب" على نظرية ومنهج بنيوي شكلاني وذلك منذ أواخر السبعينيات داعيًا إلى إثراء الفكر النقدي العالمي من طريق المنهج الشكلاني ولكنّ تحليلاته البنيوية: هي عبارة عن عمل مجهد للقارئ تعمل على جانب الإحصاء وكذلك الحساب والرموز الوفيرة مع الأشكال الهندسية المتعددة، ممّا تجعل المتتبع للتحليل يتيه بين الرسوم وكذلك الرموز والإحصاءات، وقد علّق "عبد العزيز حمودة " ضمن تحليل تلك القصيدة التي نُسبت الى امرئ القيس عندما طبق عليها المنهج البنيوي، (إنّ القارئ يجهد نفسه كثيرًا في متابعة الجداول الإحصائية) لكنّ ذلك الإجهاد لا يُقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يُفترض أنّها توضيحية لبنية النصّ الشعري وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة) لا تحدّدها المعلومات الهندسية تدخل القارئ في متاهة أثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدًا مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تمامًا بعد أن ابتعد أميالًا عن النصّ الشعري بدلًا من الاقتراب منه...) **(حمودة،1998، ص120)**، فقد طغت عند كمال أبو ديب في دراساته الشعرية، وما يسمّيه (المنهاجوية) أي تغلّب المنهج على النصّ، وقد أضاف كذلك مفهومًا كبيرًا وقويًّا وهو "الفجوة" أو مسافة التوتر، وقد قدّم أبو ديب دراسته الشعرية بطريقة وبأسس أسلوبية (إنّ البحث في الشعرية حسب رأي أبو ديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النصّ على مستويات الصوتية والإيقاعية التركيبية والدلالية والتشكيلية ...) ، وهذه تُعنى بعمل ودراسات الأسلوبية[1] حسن ناظم : المرجع السابق نفسه ، ص182

3- عبد الله محمد الغذامي:

يذكر الناقد الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" كثيرًا من المصطلحات المختلفة لنموذج من الفنون الشعرية في التراث العربي من مثل : "البيان" ؛ إذ ذكر الحديث الشريف الذي جاءت فيه كلم الذي أطلق عليه الجاحظ كتابه "البيان والتبيين" (إن من البيان لسحرًا) والذي له عدة أسماء مرادفة قديمة عدة على النحو من : الفصاحة والبلاغة ، وقد جاء معناه في كلمة النظم للجرجاني وكذلك لدى الفلاسفة النقّاد من مثل الفارابي وابن سينا وابن رشد في كلمة "التخييل" وقد تشهد به القرطاجني بهذا الاسم، أنّه نقل المصطلحات الغربية ؛ إذ أطلق عليه اسم "المدرسة الشَكلانية الأدبية" وأخذ ترجمة عبد السلام المسدي لمصطلح

"Poetique" إلى الإنشائية، ينبغي أن نذكر محمد الغذامي أنّه أخذ بمصطلح (الشاعرية) بدلًا من الشعرية كما درس الموضوعين وأخذ الفصل بينهما وأهم شيء أخذه هو :

1- أخذ الفصل بين المصطلحين بنظرة جامعة تصف (اللغة الأدبية).

2- لا يترك في كتابه المذكور أن يوضح جانبًا كبيرًا من الشعرية (لرومان جاكبسون) من طريق نظرة التواصل، كما أنّه لا يتجاوز شعرية "تودوروف" أيضًا.

3- إنّ الغذامي في مجال (الشاعرية) يأخذ ويتبنّى موضوعًا وآراء غربية من مثل التركيز على قدرة القارئ على التلقّي والفهم وتوليد المعاني التي لا تُحصى من جانب النصّ الذي يختزن في داخله طاقاتِه حتى تتفجّر بالفهم الجيّد للقارئ، حتى يوضح جانبا ويرى الشاعرية و(الشعرية) لا تكون، وتقتصر على جانب النصّ الأدبي إنمّا تكثر بنصوص غير أدبية (يعتمد النصّ الأدبي -في وجوده كنص أدبي- على شاعريته على الرغم من أنّ النصّ يتضمّن عناصر أخرى ولكنّ الشاعرية هي أبرز سماته وأخطرها، وتوجد الشاعرية في نصوص غير أدبية أو نصوص لم يقصد منشئها أن تكون أدبًا، فهي ليست حكرًا على النصّ الأدبي ولكنّها تستأثر به ويستأثر بها؛ لأنهّا سبب تلقّيه بوصفه نصِا أدبيا وبدونها لا يحظى النصّ بسمته الأدبية...)إنّ نظرة القراءة لدى الغذامي تأتي متمحورةً في جانب تقرير مصير الجانب الفنّي للنصّ يتوقّف على قدرة القارئ (.. فالأدب إذًا هو نصٌّ وقارئ ولكنّ النصّ وجود مبهم كحلم معلّقٍ، ولا يتحقّق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدبٍ ما، والقراءة منذ وُجدت هي عملية تقرير مصير **با**لنسبة للنصّ ومصير النص يتحدّد حسب استقبالنا له) **(الغذامي ، 2006،ص24)** وعندما يتحدّث عن الحضور وكذلك الغياب يتضح عنده أنّ الحضور يقف على عاملين أساسيين: هما القارئ والنصّ. فهما اللذان يعملان عمل النصّ في (الشعرية) وبهما يكون تفسير الشعر بالشعر (.. ومن هنا يأتي تفسير النص نقديًّا لا للنصّ كجوهر ولكن لفهمنا للنصّ أي إنّه وصف للعلاقة بيننا وبين النصّ، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنصّ (...) ولذا فإنّه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأيّ نص وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنّه لا يوجد تفسير واحد لأيّ نص، وسيظل النصّ يقبل تفسيرات مختلفة ومتعدّدة بعدد مرات قراءاته.

2- الشعرية لدى الشعراء العرب المحدثين:

لا يمكن إدراك مستوى الشعرية الفنية لدى بدر شاكر السياب إلا بتقديم نموذج من شعراء آخرين عاصروا الشاعر وعاشوا معه مناخًا تاريخيًّا واحدًا ؛ إذ إن الموازنة –ولو كانت مقتضبة- تمكن من إظهار

"شعرية" (نازك وبدر شاكر السيّاب) وبيان الجانب الفني للشعرية، وإنّ هؤلاء هم أوّل من قام بتأسيس الشعر الحرّ وأيّ دراسة نقدية للشعرية العربية الحداثية ينبغي أن نعتمد على الشعر الغربي والدراسات الغربية زيادة على للشعر العربي الحداثي والدراسات العربية ومن بين هؤلاء الشعراء المعاصرين:

1- نـازك الملائكـة: هـي شـاعرة مدركـة بشكل جيد وعميـق أزمـة الشـعر العربـي والفنـون النصـية للشـعرية وللشـعر العربـي امتـداد فـي أواخـر الأربعينيـات ،فشـاركت بـدر شـاكر السـياب فـي تحويـل مسـار المقوّمـات الشعرية. وهي تُعدُّ مغامرة شاقة عمل من أجلها الاثنان، وقد ظلّ الشعر يتجدّد ويعيد نفسه في بودقة ودائرة مقفلة مدة طويلة من الزمن وظلّت الأحادية وكذلك الغنائية والسطحية مترابطة مع الشعر ، فنجد من الضروري إزالة تلك الأشكال العروضية الفنية الثابتة في تحسين وزن الشعر التي تجعل النصّ منضبطًا وتسمح بحرية النص، فنجد الشاعر يعمل في أنطلاق الشاعرية في فضاءات الشعرية الرحبة، فسعت الشاعرة نازك مع بدر شاكر السيّاب إلى إحداث انموذج متطور وإحداث هزةٍ من قبل الفن العروضي الخليلي في تقويم الإيقاع المستقر للقصيدة الذي يرتبط بعددِ التفعيلات وكذلك مقوّم للقافية وأسلوب التدوير وغير ذلك، حتى تقول نازك الملائكة في مفهوم الشعر الحر (.. ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيدة ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر ويُعنى بترتيب الأسطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضية بحتة ...) (الملائكة ،1962،ص51)ونازك تسعى في مسعاها إلى تجريد وتحرير الشعر من أجواء الخمول، والغاية من الشعر الحر في عملها ليس الجمالية في الدرجة الأولى أي جانب التعبيرية في الواقع والمعيشة واستيعاب الاختلاف والتغيّرات الحضارية والاجتماعية، وقد غرق الشعر في التاريخ القديم في الرومانسية وكذلك الخمول وعدم الواقعية ، فالشاعر المعاصر – في نظر نازك يجب أن يكون شاعرًا مثبتًا شعريته المتفردة في منطق ومنهج شعري يصبُّ في جانب نصّه الشعري الحديث ويستقل وينتج إبداعًا مستوحى من روح العصر ولا يكون منتحلًا وتابعًا لامرئ القيس والمتنبي والمعرّي، وقد وجد شاعر الحداثة متنفسًا لشعريته حتى كان في حرقته بالثورة على القوالب الشعرية غير الناتجة والمعطّلة التي رسخت منذ مئات السنين (لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجًا إلى الانطلاق من الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخّل حتى في طول عبارته، وليس هذا غريبًا في عصر يبحث عن الحرية ويريد أنّ يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية ...) (**نفس ،45**)وأنّ الشعرية الحداثية لا تعتمد ولا يتحكّم بها تصميم القصيدة، بل تعتمد على المضمون هو الأساس في جانب النصّ الفنّي للشعر، حيث تقول نازك في ذلك : (وكانت حركة الشعر الحر أحد وجوه هذا الميل؛ لأنّه في جوهره يحكم الشكل في الشعر، وأنّ الشاعر الحديث يرفض أن يقسّم عباراته تقسيمًا يراعي نظام الشطر، وانّما يريد أن يمنح السطوة المتحكّمة للمعاني التي يعبّر عنها، ونظام الشطرين – كما سبق قلنا – متسلّط يريد أن يضحّي

الشاعر بالتعبير من أجل شكلٍ معيّن من الوزن؛ والقافية الموحّدَة مستبدة؛ لأنّها تفرض على الفكر أن يبدّد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معيّنة ينبغي استعمالها، ومن ثمّة فإنّ الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضّل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسّك بالقافية الموحّدَة ولو على حساب الصورة والمعاني التي تملأ نفس الشاعر...) (تفس،45)فالشكل اذًا لم يكن مجهّزًا حاضرًا من قبل الشاعر مع وجود المضمون والوحدة العضوية، ذلك يعمل ويسهم في انشاء جانب من الشعرية الجديدة الحرّة وتكون متعدّدة ومنطلقة، فإذا بنيت وتعمّمت القصيدة على رؤية شعرية واعية شاملة أبعاد الذات وكذلك تغيرات الواقع، كان وضع القصيدة مجالًا حرًّا يظهر فيه الإبداع حيث تذكر الناقدة خالدة سعيد: (أن تمتاز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجًا حيًّا متناميًا، وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينات، وكان السيّاب بين القائلين بها، تتجسّد هذه الصفة قصيدة – الرؤيا، "والنهر والموت" نموذج للقصيدة – الرؤيا ...) (سعيد ،1979،ص190)، وقصيدة "الكوليرا" التي انطلقت بها نازك في ابداعها في الشعر الحديث الجديد تحمل في مقدماتها تحرّر الشعرية العربية من القديم والأطلال التراثية والطقوس التقليدية المقفلة، وقد فتحت إلى الشعرية العربية الباب الواسع، مع أنّها لم تغيّر النموذج الكامل، اذ وُضعت المقوّمات ومعالم التحرر للشعر، ولكن الإضافات الجديدة كانت جارية، وقد بدأت بين أنصار الشعر الحر والشعر الأصولي. - يشكل حضور المرأة علامة ظاهرة لما لها من دور عظيم يمكن أن نقر برمزية المرأة في القصيدة العربية ، ولكننا في الوقت نفسه لا ندعي أن قلب الشاعر لا يخفق فكما أن الحبيبة تمثل عنصرًا مهمًّا وحيويًّا في القصيدة وهذا يؤكده في موضوع(الأنا) لا يمكن استغناء المحبوب عن حبيته لعمق الصلة بينهما (ينظر : سعد حمدى الرشدي . 2005 ص60، في مجلة لاراك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية المجلد (2) العد41 لسنه (2021

المقوّمات الشعرية الحداثية في تجربة نازك:

ظل الشعر أبرز الظواهر والفنون الأدبية ، اندماجًا وتفاعلًا مع ما يحتاجه الناس أو الشعوب في حياتهم، فله أثر كبير في جوانب الحياة مما خرجت عنه روح الكتابة الشعرية الحداثية المعاصرة التي تعد تعبيرًا عن نفسها بنذر كبير من الوضوح وكذلك التبلور، ومن هذه الزاوية والمنظور تقف الشاعرة نازك الملائكة بقربٍ من الساحة الأدبية المعاصرة، مستحدثة في فضاءاتها الحداثية المعاصرة رؤية جديدة لمفهوم الشعر وصيغته، وكذلك مع طبيعة إشكالية حضوره الانسيابي والتطوّر الثقافي، أصبحت تنافس الرجل على أهمّ مواقع وصادرات الريادة للقصيدة وتصميمها الجديد في العصر الحديث، ويعود هذا إلى نقاط عدة ويمكن أن نذكرها تتمثّل بالرغبة ومعرفة وكشف خفايا ما موجود من تجلّيات الحداثة الشعرية وأخرى معنوية يحصل فيها حبُّ

الاطلاع وكذلك الغوص في نتاجات الشاعرة وابداعاتها، ومن أهمّ المقوّمات المطروحة في إنتاج قصيدة نازك الملائكة :

1- النزوع الى الواقع: فهي تعتمد على الأوزان الحرّة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من وضع الأجواء الرومانسية إلى جوّ الحقيقة الواقعية التي تأخذ العمل والجدّ غايتها العليا، وقد التفتت الشاعرة الى أسلوب الشطرين فوجدته بعيدًا ، ولم يتّفق مع هذه الرغبة مقيّدًا بشكل محدود للشطر، وكذلك القافية الواحدة حتى لا يمكن الخروج عنها، من جانب آخر فهذا حافل بالغنائية وكذلك التزويق وجانب الجمالية العالية. فالشاعر المعاصر الحديث في عمله للشعر الحرّ، في تصوّرها يتحرّك ويتقدّم للتعبير عن مشكلات واختلافات عصره، وهو يجعل لنفسه طريقةً وأسلوبًا أكثر حرية .. وهكذا ترى أنّ النظرة الواقعية الاجتماعية تبيّن في حرفة الشعر المعاصر الحرّ جذورَ التقرّب ليحطّم الفكر والحلم، وكذلك الإجلال على نموذج الواقع الغربي الحديث **(سعيد،1979،ص125)**

2- الحنين الى الاستقلال: فهي تأخذ مبدأ الفردية للشاعر الحداثي؛ إذ يثبت فرديته في أخذ الجانب الشعري المعاصر، وهو يصبُّ في مقوّم شخصيته الحديثة التي تتميّز عن الشاعر التراثي والإطلالة القديمة، وهو طموح في الرغبة يبدع لنفسه شيئًا يستوحيه ممًا موجود في العصر وهو يمتلك المقوّمات الأساسية في التغزّل مما يكون تابعًا لامرئ القيس والمتنبي والبحتري، وهو أشبه بالصبي ينحرف إلى أن يجعل نفسه مستقلًّا عن أبويه ، فيبدأ بمقاومتهم ليضيّع نفسه وهو يريد أن يجعل نفسه كبيرًا ويُعاملَ معاملة الكبار فلا ينظر إليه وكأنّه طفل أبدًا **(نفس ، 126)**

3ـ النفور والنموذج : تعرف نازك النموذج (اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة و تكرارها بدلًا من تغييرها وتنوعها) وبناء عليه تقرّ بأنّ الجانب الفكري الذي تعتليه المغامرة عمومًا يجنح إلى النفور من طابع النموذج في الفنّ، وكذلك الحياة وهذا الواقع أدّى إلى ضرورة الخروج على واقع النظام ولذلك (ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة، وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير **...)(نفس ،127)**، لذلك كانت حركة الفنون للشعر الحرّ استجابة إلى هذا الجانب من الميل في العصر إلى الخروج عن فكرة الخروج اتساقًا تامًّا وأن يخلو الشعر الحرّ من حدود النموذج كما نعرفه، ولكنّها تقع في المحظور؛ لأنّها تتيح النموذج نظريًّا ونصّيًّا عندما تعرف الشعر الحرّ عروضيًّا).

4- إيثار المضمون: إنّ الشاعر الحداثي يبحث عن جانب الحرية؛ لأنّ الحياة الحديثة والمعاصرة لا تسير على وتيرة واحدة لذلك وجد الشاعر نفسه محتاجًا إلى إخراج الواقع بالتعبير، لذلك نجد الشاعر المعاصر يميل إلى العناية جدًّا في المضمون حتى يبتعد عن القوالب الشكلية وكذلك الصناعية. وما يمكن أن نعرفه عن منشأ هذه

الحركة الحداثية أنّها ألزمت بعناية كبيرة من طرف النقّاد والباحثين وكذلك الشعراء، كذلك إنّ الشعر الحر لا يتعدى على الشعر القديم أي يعتبر النموذج التقليدي ، إن نازك التزمت بالأوزان وكذلك القوافي كونها الاساس الذي يقوم عليه تصميم القصيدة النازكية ، بل حدثت وطورت الى الأفضل ، وان الرؤية الفنية ليست مجرد صورة شكلية خارجية للقصائد وانما دمجت بجوهر الكلام والتعبير الجميل من مضامين الحياة والواقع متطلباته جميعها .(مشري ، 2021،ص127)

*من العناصر الشعرية عند نازك الملائكة:

أ ـ الجانب الشكلي: لقد تطوّر مفهوم الشعر وتغيّر جذريًّا وكذلك جوهريًّا وصار له عدّة نماذج حديثة وجديدة من التجديد الشعري الحديث في جانبي المعنى والمبنى، وهو يحاول كثيرًا الخروج عن تلك القوالب غير المرنة والجامدة التي ألمّت فيها أفكار الشعراء ودارت حولها انتاجاتهم، وهناك عدّة صعاب مرّ بها من اطراف الاتجاهات السلفية وهو قيامه بمحاولة القفز في اتجاه التجديد؛ إذ جاوزوا بالوزن والقافية ووحدة البحر الخليلي، وكذلك ظهرت في القصيدة كثيرٌ من المقومات منها: التخمين والاقتباس والتصوّر الأوسع في المقوّم والإيقاع، واستعمال الموسيقى والأسطورة، وكذلك الكثرة من تعدّد الأصوات في القصيدة وغيرها، حتى انفتحت آفاق حديثة وجديدة أمام التجربة الشعرية من تلقٍّ وابداع. ونحن الآن بصدد التحدّث في معرفة هذه الجوانب الجمالية للمقوّمات الشعرية في القصيدة الحديثة النازكية:

أولًا: الثورة على نظام الشطرين

ظهر أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد في(مقدمة ديوان نازك الملائكة شظايا ورماد سنة 1949) تحدثت نازك عن عملها وموقفها من موسيقى البحور الشعرية، فقالت: (لم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين. ألم تألفها أسماعنا وتردّدها شفاهنا وتملّكها أقلامنا حتى محتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد طعم ولا لون)**(ابو منجل ،2010،ص84)**. وفي هذا الديوان أظهرت وأبرزت الشاعرة ثورتها على أبجديات الشكل الشعري في صورته القديمة التراثية، فكان ميلاد هذا الجانب الشعري الجديد الذي لا يخرج عن حدود التعريف القديم للشعر فإنّه الكلام الموزون المقفّى، بل يعطي ويضيف وينوّع عليه ويفتح للشعر بابًا أرحب للاختيار بما يناسب **(الملائكة ، 1979، ص7)** مشاعرهم وتجاربهم حتى يضمن التوافق طبائعهم واغراضهم ، وقد وصف الكثير من النقّاد أنّ الشعر الحرّ لدى نازك هو الذي تبنّى قضيّة الشعر الحديث ودافع عنه وعن شرعيته وقالت بأفضليته على الشعر القديم، ومن الذين قالوا بهذا (عزّ الدين إسماعيل، ومحمد النويهي)، أما نازك الملائكة فتعد رائدة الشعراء في هذا الجانب الشكلي الحديث

للقصيدة، وهي بما تملك من اتّزان وتجديد معتدل وهي تمثّل خير نموذج إلى التحوّل والتغيير، وهو يعمل على تأسيس الثوابت والتجديد الذي يقدم على مقوّمات التحوّلات الشعرية – وإنّ نازك من الذين يحرصون بشكل كبير على شرعية الشعر الحر وثباته كونه مقوّمًا شعريًّا وظاهرة عروضية بالأساس، وهذه الظاهرة لم تأت من فراغ. وممّا ذُكر نجد الشعر الحرّ يقوم على ركائز ثلاثة هي: **(بو منجل ، 2010،ص 84)**

1-(الحريـة): وبهـا ينظم الشـاعر مشـاعره ويخلـص ويقتصـر وكـذلك يسـتجيب لمتطلّبـات عصـره، اذ يجعل العبارات متساوية ومترابطة في الطول والقصر مع تركيز على المعاينة وأفكاره فيكون إيقاع شعره متوافقًا.

2ـ مقوّم الأصالة: وبها يخلص الشاعر لعدّة ثوابت شعرية وأولية وقوانين ترتبط بشعريّته، اذ يبني شعره على مقوّمين هما شطران أساسيان (مقوّم الوزن ومقوّم القافية)، ومع ما يشتمل ويحتوي على الوزن الشعري من الشروط وقافية بدون حدود.

4ـ مقوّم الإضـافة: يخلـص الشـاعر إلـى إبداعـه وإيقـاع عصـره، فهـو إذًا يتـأثّر بظـروف العصـر مـع الأخـذ والعطاء والتجاوب مع حركة التجديد الحداثية، فهو ينتبه إلى ما في حقول العَروض القديم من فرص لم تُستغل من بعد وما في البحور العروضية الموجودة الصافية في النصّ الشعري العربي من مميّزات وخصائص لم تُستثمر على النمط والنحو الأفضل والأمثل، وهو يعطي شجرة الشعر العربي وهذه الطريقة والأسلوب الحداثي الجديد الذي يتحرّر من التزام الشطرين، ومن التزام الشعرية مثلَ التفعيلات وعددها في السطر الواحد لتكون التفعيلة هي الركيزة والمقوّم الشعري الأساس والسطر الشعري وهو النموذج الجديد عن الشطر والبيت وأول ما وُجد في كتاب "قضايا الشعر المعاصر" الذي يقف عنه هجوم الشعراء المعاصرين في الحداثة كذلك ونقّاده أي لكتابه لم تفصّل حركة الشعر الحر عن الأساس مقوم الموسيقا العربي، فقد اتخذوه أسلوبًا جديدًا في تصميم وترتيب التفاعيل الخليلية وأنّه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت، وإنمّا يصحّ ترتيب وتغييرٌ في كل شطر شعري، عددًا نموذجيًّا للتفعيلات، ويكون هذا التغيير وفق قانون ومنهج عروضي يتحكّم فيه . فالشاعر لم يعد يتعلّق ويرتبط بشكل محدود لنظام البيت التقليدي ذي الشطرين وكذلك المقوّمات والتفعيلات المتساوية العدد وكذلك المتوازنة في هذين الشطرين، فقد عمل الشعراء في أن يحطّموا وحدة ونموذج الموسيقية للبيت، تلك المقوّمة والوحدة التي كانت لها مكانة تفرض على النفس والحركة المعيّنة، وهي لم تكن الأصيلة وقد أُضيف على الوزن التقليدي في محتوى ومقوّم القصيدة القديمة قيدٌ تشكيلي حديث وجديد لكنّه في حالة تقيّد أكثر حيوية مع امتلاكٍ لما كانت عليه القصيدة الجديدة لبنية موسيقية متطوّرة

متكاملة. كان لابد ومن الطبيعي أن ينظر الشاعر إلى مقوّم الشعرية وهو الإيقاع الذي يحقق للقصيدة شيئًا من الترابط والانسجام، لذا فإنّ القصيدة الحداثية لا ترتبط وتلتزم نظامًا ثابتًا في السطور إلا أنّها تحتفظ بطابع وروح القصيدة القديمة (عطية ، 2002، 189) حتى تبيّن بصورة أيسر وأوضح أنّ تلك المقوّمات تبيان لهذه السمات، ونراها تلتمس بعضها في قصيدة مرثية" يوم تافه(لنازك الملائكة)، التي تتحدّث وتقول فيها :

كان يوما تافهًا كان غريبًا

أن تدقّ الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي

أنه لم يك يومًا من حياتي

إنّه قد كان تحقيقًا رهيبًا

كما نرى أنَّ هذه النصوص والقصيدة على اختلاف أسطرها طولًا وكذلك قصرًا بحيث يخلص وينتهي نهاية موسيقية مريحة، فهذا الشكل الموسيقي الجديد يضع ويجعل النفس تتحرّك على وفق إيقاعات صوتية وذبذبات متناسقة تعطي إيقاعًا للاذن الموسيقية وغيرها. ونرى نازك الملائكة تعتمد في البناء والوزن في البيت الحرّ على قوانين استعمال الوزن كوحدة أو كتشكيلة، وهي معتمدة بالأساس على المقوّم الشعري الوزني في البحور الصافية. وحدّدت شرائط استعمال البحور الممزوجة وكذلك ألغت كثيرًا من البحور من عملها في القصيدة الحرّة في قولها: (وأمّا البحور الأخرى التي لم نتعرّض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق؛ لأنّها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، وإنّما يصحّ الشعر الحرّ في البحور التي كان التكرار قياسًا في تفعيلاتها كلّها أو بعضها، وأما ما حاوله البعض من الناشئين من كتابة الشعر الحر من البحور الطويلة فقد انتهت محاولاتهم بالفشل)(الملائكة ، 1979،ص69,70).

5- الحرية والانطلاق : اعتمدت نازك وأكّدت على الحرية والانطلاق كذلك (صلاح عبد الصبور) فبرّرت وجود القصيدة و "أودنيس " أكّد على التحرّر من كل قالب معروض وهو يشمل ويتضمّن أساس الوجه الآخر لطلب الحرية، وهو التحوّل الحاصل في البيت القديم أو نموذج الشعر القديم إلى السجن، وهذا ما لم ينطبق مع الواقع وقد استعمل "النويهي" عبارة (نطاق الشكل القديم ذو الحدود الضيّقة) ؛ لأنّها توسّع معاني ومفردات كلمة سجن الذي أصبح الشكل العربي التراثي القديم يتمركز فيه، ومن ثمّة فإنّ البيت الجديد تكمن أهميته في تأجيج نموذج هذه الحيوية مجددًا داخل البناء، ولمقدم النصّ كما ذكر (يوري تينيانوف) : (إنّ البيت الجديد

كان حسنًا لا لأنّه أكثر موسيقية أو أجود، ولكنهّ كان يُوجد حيويته وترابطه بين مختلف العناصر)(بنيس ،2016،ص70) فمن هذه التحولات والمتغيرات الحديثة تحتّم على بعض الشعراء وكذلك النقّاد ابتكار طرق شعرية حديثة لدراسة أنموذج لتصميم القصيدة الحديثة فمنها (عزّ الدين إسماعيل)عن القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ضمن معيارية الشعر المعاصر)(اسماعيل ،1972،ص129)

وكذلك (كمال خير بيك) عن النصّ والقصيدة الأولية وكذلك القصيدة النصف مبنية أو القصيدة الفوضوية البينية والقصيدة المبنية) (بيك،1982،ص350,349) كما أولت نازك الملائكة الاهتمام فيما أسمته بتصميم وهيكلية القصيدة وتعني به الشكل الشعري؛ إذ اشترطت في بنائه مقوّمات شعرية مشروطة في محتواها بعدة شروط، إذ (يُعد الهيكل أهمّ عناصر القصيدة، وهو العنصر الذي يعمل على توحيدها، وهو داخل إطار حاشية متميّزة ولكي يكون مقوّمًا مهمًا في القصيدة لابد من وجود عدة عناصر ومقوّمات شعرية (التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل) وهذه كلها مقوّمات شعرية في هيكلية القصيدة .

أما الصلابة : فمعناها (أن يكون هيكل القصيدة متميزًا عن التفاصيل التي يعملها الشاعر للتكوين العاطفي والتمثيل الفكري، كما أنَّ مقوّم التشبيهات والأحاسيس يمكن أن تكون تفاصيل سياقية عارضته بحيث لا يضيع فيها الخطوط الأساسية في الهيكل لأنّهـــــــــــــــــا أداته الوحيدة فعلى اللغة أن تكون وحيدة مفهومة ومألوفة .

والمقصود بالتعادل : هو حصول التعادل والتوازن بين مختلف المقوّمات الشعرية بنسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية، مما يؤدي إلى التعادل على جانب خاتمة القصيدة، ومن الأساليب التي قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على نمط مقوّم الإيقاع وكذلك الموسيقا (تاوريريت، 2010،ص354,353)، وما يمكننا فهمه وقوله عن جانب الشعر التفعيلي أنّه يمثّل تطور العمل والتجديد الذي سبقته وامتدادا لها، وهي جانب من حقيقة يهتم بها دعاته إلى الإيحاء حين يشيرون إلى أنّ هذا الشعر يقوم على مقوّمات شعرية من العروض الخليلية؛ لأنّه لاحظ ما استمرت عليه وتعهد إليه الإذن العربية من ذكر وإيفاء المقوم البحور حينًا، وكذلك يضيفون على أنّه حركة الشعر التفعيلي بصورتها الحقّة الصافية: (ليست دعوى لنبذ الأبحر الشطرية نبذًا تامًّا ولا هي تهدف إلى أن تقضي على اوزان الخليل وتحلّ محلّها، وإنّما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبًا جديدًا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على موضوعات العصر المعقدة)(فتوح احمد،2007،ص934) تجيب رائدة الشعر ذات الطبقة التفعيلية نازك الملائكة في ديوانها "شظايا ورماد" (إنّ هذا الأسلوب الجديد ليس خروجًا على طريقة الخليل وإنّما هو تعديل لها) وهذا له معنى وهو إنّ إلحاحها على تقدم هذا الأسلوب بمقوّم الأبحر العروضية وخير مثال على هذا الجانب جعل الخليل وزن البحر الكامل كما يلي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كفاي ترتعشان اين سكينتي شفتاي تصطخبان أين هدوئي؟

وهو مرتكز على "متفاعلن" التي أكثر العرب اعتادوا أن ينزلوا ثلاثة منها في كل شطر وكل ما سنضع نحن الآن تتلاعب بعدد المقوّمات مثل التفعيلات وترتيبها فتجيء نظم القصيدة من هذا البحر أحيانًا على النحو من قصيدة "وجدان وظلال" وهذا المقطع منها :

وهناك في الأعماق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد(نفس ،295,2007)

ولو قطّعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلات

متفاعلن متفاعلن (نفس ،2007,295)

ومن بين المجدّدين الذين اهتموا في نطاق واسع بهذا الشكل الشعري الجديد (أدونيس) إذ عده أولًا كيفية وجود، أي كيف نجد مقوّم البناء الفني، وثانيًا كيفية أو طريقة للتعبير، إذ أرسى (أدونيس) قواعد تفكير جديدة، فأصبح موضوع الشكل عند الشاعر المعاصر الحديث في لعبته الكتابية الجديدة أمرًا واضحًا، وهناك مبدأ آخر لـ (اودونيس) يؤسّس لأسبقية الشكل عن المضمون في الشعر الحديث في قوله : (يمكن باختصار بيان معنى الحداثة بأنها التوكيد المطلق على أولوية التعبير وهذا في معناه أنّ طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المنقول، باختصار أنّ الشكل الشعري الجديد هو وليد ودافع شعري جديد ومغاير للقديم والعالم الحديث هو عالم مفكّك والشعر الحديث هو انبثاق عنه ومهمة الشكل الشعري بما في ذلك اللغة فهي اقتناص ما لا يمكن اقتناصه عادة)(بشير تاوريت2009,0، 80,79)

ومن بين المجدّدين في الشعر الحديث أي الشعر التفعيلي هو "بدر شاكر السياب" حينما (تحوّل إلى النظم على موسيقا التفعيلة المفردة والكتابة في قالب الشعر الحر، كان يعلم أنّه مقدّم على تجربة مثيرة تتمثّل في الثورة على الميوعة الرومانية والشعر الخطابي من ناحية، وفي تثبيت نظام موسيقي جديد يكون بديلًا لنظام البحور الشعرية وشعر الشطرين، وما فيه من خصائص القافية الموحّدة واستقلال البيت ونظام القصيدة من

ناحية أخرى)(عشلاف ،1987،ص65) ولكنّ طبيعة السيّاب لم تمكّنه أن ينتمي إلى التجديد في موسيقا الشعر دفعة واحدة، فقد ظلّ يرغب ببعض المقوّمات مثل الموسيقا والبحور وشعر الشطرين ومثال ذلك :

1- جيكور ، جيكور : أين أين الخبز والماء

الليل وافى وقد نام الأدّلاء

فقد جعل السياب التساوي في القصيدة الواحدة؛ إذ هي تتألّف من مجموعة أبيات متساوية تامّة التفاعيل وموحّدة القافية وكذلك مطّردة الوزن على البحر العروضي البسيط، وكذلك نجد في حديث (أمل دنقل) في قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة" من ديوان "البكار بين يدي زرقاء اليمامة"

منحدرين في نهاية المساء **(بو بعير و1998،ص50)**

نجد الشاعر له إمكانية في طول البيت وقصره للسطر الشعري

*أنواع المقوم الإيقاعي في شعرية السياب

1_ إيقاع السرد والحوار

لقد تطوّرت القصيدة السيابية في مرحلتها المتجدّد الحديثة في الشعر الحرّ وظهرت لها عدة أبواب حتى تؤكّد حداثتها، إذ أخذ من بعض الدراسات المجاورة فاكتسبت منها، حتى وظّفتها بما ينسجم مع الأشعار ونص القصيدة، من ثم أخذت توظّفها في الدراسات السردية وكذلك الحوارية، والميل إلى تصوير الجزيئات، حتى تمكّنت القصيدة من الوصول إلى الإيقاع المتميّز وإنّ الوصف السردي الإيقاعي يميل إلى الهدوء أما أسلوب المحادثة والحوار فأكثر وأسرع وهو يميل إلى المحادثة.

وهذه المسألة موجودة في قصيدة (السياب) وهي عروس القرية من ديوان الأسلحة والأطفال ؛ إذ تحكي قصة فتاة القرية الجميلة، التي كانت أجمل فتاة في القرية وهذه الفتاة أخذوها من حبيبها القروي الفقير ليزوجوها لثري عجوز كان قد اشتراها بماله أو كان الحب وقف على الأغنياء فقط يبدأ شعر قصيدته:

عن جناح الفراشة، مات النهار
النهار طويل
فاحصده يا ورقي فلم يبق القليل
كان نفر لدرا بك منذ الأصيل

يتساقط مثل الثمار**(السياب ، ،344,347,1971)**

من رياح تحوم بين النخيل

أو كمثل الأشرار

إنها ليلة العروس بعد انتظار!

ما حب القديم، ومات النهار

ثم يأخذ في الحديث عن العروس التي اسمها "نوار" قائلًا:

يا رفاقي استرنوا إلينا نوار

زهدتها بها حفنة من نضال

خاتم أو سوار، وقصر مشيد

ثم يتبع الشاعر في شعره موكب العروس إذا قصر الثري فيقول:

أو قد القصر احتواء الاربعين

فاتبعوني إليها من الرائحين

أتركوني أغنّي أمام العريس

و إذا قص ظلي كقرد سجين

وأمثّل دور المحبّ التعيس

ضاحكًا من جراحات قلبي الحزين**(السياب 1962و.474)**

نلاحظ في هذه المقاطع الشعرية أنّ البداية منها من الهدوء وبطيئة تمامًا وهذا ما يُطلق عليه بإيقاع السرد وكذلك التفصيل؛ لأنّه في الأول سرد إلى السامع ثم راح يوصل ويعرف ويجزئ بحديثه عن العروس، إذ تعرّض الموكب وكيف نقل العروس إلى القصر كيف كان؟

وهناك الكثير من الأمثلة على الإيقاع لكنّ قصيدة أخرى وهي (أنشودة المطر) ، التي حقّقت لها سمعة وشهرة كبيرة واسعة فهي تحتاج إلى وقت طويل لهذا نستطيع إن نذكرها فمطلعها الذي نلمس فيه جمالية الإيقاع والسرد:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبتسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
كأنهما تنبض في غوريهما النجوم

نجد السرد وهو مقوّم شعري جميل في القصيدة يخرج من ذات الشاعر ليخلق بذلك إيقاعًا بطيئًا، ارتكز على الوصف (وصف الحبيبة) إنّ أسرع الإيقاعات يتغير من حين إلى آخر عندما يتناوب السرد والحوار معًا بداخلها، فإذا كان الإيقاع سردًا وتفصيلًا، فالبداية تكون بطيئة وهادئة، ولكن عندما يتحوّل إلى إيقاع الحوار، فإنّ بنية الإيقاع تتطلّب سرعة تعكس لنا بعض ما يقال من الجمل الحوارية أي الأسطر ويظهر ويتجلّى هذا الإيقاع بوضوح عند (السرد والحوار) مثلما نجد هذا الحال عند نزار قبّاني إذ يقول :

أحبك ... احبك
.. احبك .. والبقية تأتي (نزار قباني)

إذ يوجد في بداية القصيدة السرد النابع عن ذات الشاعر يبين إيقاعًا بطيئًا ارتكز على جانب الوصف، ثمّ ما لبث أن تفاعل الحدث الموجود داخل القصيدة ليصل إلى أعلى مستوى من الحوار ويتساءل فارتفع وازداد الارتفاع سرعة، حتى رجع الشاعر في القصيدة إلى مستوى السرد من جديد يقول :

حديثك سجادةٌ فارسية..
وعيناك عصفورتان مشرقتان..
تطيران بين الجدار وبين الجدار..
وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك،
ويأخذ قيلولةً تحت ظل السوار..
وإني أحبك..

لكن أخاف التورّط فيك

أخاف التقمّص فيك

فقد علمتني التجارب أن أتجنب عشق النساء،**(نزار ،1979وص203)**

دعيني أصبّ لك الشاي

أنت خرافية الحسن هذا الصباح

وصوتك نقش جميل على ثوب مراكشية

وعقدك يلعب كالأطفال تحت المرايا

دعيني أصبّ لك الشاي، هل قلت إني أحبك؟

2- إيقاع الأفكار:

إنّ من المقوّمات الشعرية في القصيدة ((أن توحّد موسيقية القصيدة هيكلها كوحدة، وهذا الهيكل يتألّف من نمطين: الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، هذان النمطان متّحدان في وحدة لا يمكن انفصالها، فمن الخطأ الادعاء بأنّ مقوّم موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرّد بصرف النظر عن معناه الأول أو ما نعنيه الثانوية، لهذا فإنّ مقدم الصوت الشعري هو الذي يخلق الإيقاع داخل القصيدة، والصوت لا يحمل إيقاعًا إلا إذا ارتبط بدلالة صوتية على فكره أو مجموعة الأفكار التي تتبع من تجربة الشاعر في قصيدته، أو بيان المقدّم الصوتي في القصيدة، وهي تمنح الأصوات المجردة لقاءات موسيقية، الأمر الذي (يستدعي قدرات شعرية خلّاقة معزّزه بوحي شمولي قادر على تنشيط قوه الإيحاء لإيقاعٍ قد يصل الشاعر إلى اتباع طريقة تشبه بطريقة التأليف الموسيقي التي تجعل في القصيدة موسيقا أفكار) (**نزار ،1979وص20**) ومن هنا فإيقاع الأفكار نوع من الإيقاع واعتماد الشعر لتعويض الإيقاع النمطي التقليدي ففي القصائد التي تمتاز فيها بعض الأفكار والكلمات أو التعبيرات أو الصور بالقدرة على الربط بين الحالات النفسية التي يصدّرها عنها. وذلك لبعث موسيقا ذلك الدور موسيقا فكرية في النفوس فيأخذ اللفظ أو الفكرة داخل القصيدة دورًا موسيقيًّا تعويضيًّا يهدف إلى خلق إيقاع داخلي اكثر انسجامًا مع الوحدات الصوتية المجرّدة، فباستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن والتنظيم والتباين والتصاعد للأفكار وإلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعة متنوعة.

ويتفرع عن هذه النقطة اللفظ الموحى: اذ نجد بعض الألفاظ ((التي هي من المقدّمات الشعرية الرئيسة تمنحنا بنفسها معناها فلا تراوغ ولا تحتال، فبمجرد النظر إليها وقراءتها قراءة أولى وواحدة مثل ((الليل)) وهي دلالة مألوفة تدل على السواد والخوف كذلك بالنسبة إلى كلمة ((السحاب)) فهي تدل على المطر إلى آخره ...الخ ، فمعاني هذه الألفاظ دقيقة موحّدة ومحدّدة، لكن في المقابل يمكن أن يصادفنا لفظة ذات اثر

إيحائي تحمل لنا عدة تأويلات ومعاني فتحيلنا بذلك إلى عدة أشكال مختلفة))(ساعي، 1978 ، ص292)كلفظ الأنثى، المرأة، إذ تجد أنها تحمل لها عدة معانٍ كالحبيبة والوطن والأم ... ومن هنا فالألفاظ لها أثرها الهام في إشباع القصائد بنوع خاص من الإيقاع كما أنّ لها وقعها الخاص، وذلك من طريق الموجود داخل النص وأجوائه الخاصة به، إنّ النصوص والقصائد الشعرية تعطي وترسم أفكارًا وفق رؤية القارئ وتخيّله وتختلف عند المتلقّي وضع المقاربة بتلك الأفكار بناءً على مستويات التلقّي الموجودة والمختلفة وهذا يعطي مستويات متزامنة أخرى من الإيقاع الفكري.

3 إيقاع الصورة الشعرية: لقد كانت الصورة الشعرية منذ قديم وما تزال موضع اهتمام النقّاد وكذلك الشعراء وهي محطّ إعجابهم منذ وقت أرسطو الى يومنا هذا، إذ حظيت بمكانة كبيرة رفيعة وقد لا ترتقي إليها سائق الأدوات والمستلزمات الشعرية الأخرى، بالرغم من تأكيد النقّاد على إيقاع الصورة الشعرية والموسيقية وما تعطي للنص قيمًا جمالية، حتى وجدها بعض من درسها من النقّاد أنّها كيان لم يتعد عليه ويتعالى على التاريخ، والبعض الآخر إلى أنّه لا يمكن أن نتصور جمال الشعر وتذوّقه بدونها، فهي مقوّم شعري يقوم على التصور منذ وجوده، وقد ارتبط مفهوم الصورة في الحقبة القديمة بالاستعارة والتشبيه وسائر النواحي البلاغية الأخرى مثل المجاز والكناية ... وقد نجدها في مفاهيم النقد الحديث قد اتسع مفهومها، فهي لم تبق مطلقة بصورة المعنى البلاغية وحدها، بل أصبحت تقوم على عبارات حقيقية في الاستعمال لكنّها تكوّن لنا صورا مبينة ودالة على الخيال الثري والخصب ((فهي لا تأتي مع الكلمات وحدها أو الافكار، وإنّما مأتاها من ذلك التأليف العجيب بين التراكيب والأفكار والمشاعر ، والانفلات والمواقف الأصيلة والألفاظ، وإخراج صور جديدة للناس، يعرفون كل ما فيها من أسباب وعناصر ولكنهم يجهلونها كاملة))(احسان عباس: 1983، ص430.) وإنها محاولة للقبض على الواقع والسيطرة عليه وكذلك نقله، إنّها تطوير إلى الواقع كما يبين عند الشاعر لا كما نراه في الحقيقة ، ومن هنا فالصورة الفنية ليست واقعية وإن كانت قريبة ومنتزعة من الواقع الموجود، إذ توصل إلى خيالنا شيئًا اكثر من انعكاس متنفس للحقيقة لأنّها تعد تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان، الذي يعد غير واقع وهي قريبة عليه ولا تنتمي إلى عالم الواقع، وهي بذلك أغنى من الواقع لأنّها ليست انعكاسًا مرويًّا ولا صورة لوعينا، بل هي صورة لانفعالنا بعد إكمال رؤيته، ومن هنا نستطيع أن نقول ((إنّ الصورة الشعرية تتجاوز وتتعدى النقل والخبر إلى عرض أحوال الشاعر ورغباته النفسية ومواقفه، إذن فهي ليست ذاتية أو أصيلة يلجأ اليها الشاعر، بل هي جزء من التفكير وطريقة في التعبير وأداة النقل والمواقف والشعور))(محمد صابر عبيد ، 2001،ص53.) إنّ الشعراء اتخذوا منها الصورة الشعرية بوصفها وسيلة وأداة للتعبير من تلك الأمور والظروف التي واجهتهم، ويقول (بدر شاكر السياب) : ((إن الشاعر يعيش

أزمته الكبرى؛ لأنه يعيش في عالم لا يعطيه إلا علاقات متدهورة بين الإنسان والانسان سوى تفكير وتحطيم لوجوده وإنسانيته، وإنّ واقعنا لا شعري و لا يمكن التعبير عنه باللاشعور أيضًا .. لم تكن الحاجة إلى الرامز أو الى الأسطورة أمسِّ مما هي اليوم ، فنحن نعيش في عالم لا شعور فيه أعني أن القيم التي تسود فيه قيم لا شعورية والكلمة العليا فيها للمادة الروح .. راحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها ، وأن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحدا فواحدًا، وتنسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور ، أن يكونوا شعراء فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عودة الى الاساطير الى الخرافات هي منتزهات بحرارتها لأنها ليست جزءًا من هذا العالم عاد ليستعملها رموزًا او ليبني منها عوالم ليتحرى بها منطق ذهب الجديد))(عبد رضا علي: 1984، ص50)

لقد عانى الشعراء على كل ظروف النقد من الجانب السياسي والاجتماعي؛ فهم عانوا من القيود التي فرضت عليهم، ولكن لم يكونوا مكتوفي الأيدي ، بل راحوا يتصدون برجوعهم إلى التراث ودراساته التي وجدوا فيها خيرا كثيرا معينا يمدهم بأصوات الرفض وكذلك الإدانة، ومن هنا نجد أنّ الشاعر المعاصر اقتنع باستخدام الرموز الجميلة من التراث التي تضفي على العقل الشعري عراقة وأصالة، وهي منح الرؤية الشعرية للكثير، وقد أصبح هذا التراث منجمًا من الطاقات لا تنفد، تستمد منها معطيات تراثية تعيش في وجدان الناس وتكوينهم الفكري والوجداني. ومن هنا أخذ الشاعر يلعب دورًا هامًّا بالافادة من التراث الإنساني بما فيه من رموز و أساطير وهو يطوّعها في القصائد الحرة وتعطي إيقاعًا متميزًا وهو إيقاع الصورة الشعرية.

*الصورة الصوتية في شعر السيّاب

الإيقاع الصوتي في شعر السياب يتضح في قصيدة "غريب على الخليج " في البنية الصوتية للقصيدة، إذ يعتمد السياب في قصيدته هذه على الصوت في بناء شبكة الدلالات ومسارها في القصيدة، خاصة في بداية المقطعين الشعريين الأوليين: (1-10) والثاني (11-14) فهما مرتكز القصيدة اللذان تتفرع منهما كل دلالات القصيدة في المقاطع الشعرية اللاحقة. فالصوت (الريح) هو الحافز النفسي والدلالي في بادئة القصيدة، اللذان يستقطبان كل ما يتمحور حولهما من انفعالات للأم والزوجة، وحنين وشوق للعراق، وبعبارة أخرى أنّ الريح هي التي تستثير وصف العائق المائي للمشهد الطبيعي للخليج وسفنه وملّاحيه، وكل ما يقف بوجهه في تحقيق رغبة في العبور للعراق، وتعد الإيقاعات من عناصر الشعرية. يقول السياب في بادئ القصيدة :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل (البريسم ، 2019، ص146)

وعلى القلوب تظل تطوى أو تنشر للرحيل

وفي المقطع الشعري الثاني، يعيد السياب تأكيده على الصوت في بناء القصيدة، وليس على المرئي من البناء والصورة. وهذا المقطع يستدعي الدلالات الأساسية في بناء القصيدة، وهي العراق، وما ينتجه من دلالات، على النحو من الأم وغيرها التي تُعدّ جوهر الدلالة في القصيدة ومقوّمها الشعري:

الريح تصرخ بي: عراق
والموج يعول بي: عراق عراق ليس سوى عراق

وهذان المقطعان، وما يمثّلانه من الناحية الصوتية والدلالية، يتحكمان بكل مفاصل القصيدة ويعدان المولّدين لكل الدلالات الفرعية وصورها الشعرية لا يتجسّد اهتمام السياب في التركيب الصوتي بوصفه الباعث والمثير للدلالات في الخارج، بل يعتمد على الذات وانفعالاتها الصوت (الريح) في الخارج يولّد الرغبة المعلّقة بخيطي العبور إلى العراق (السفن والنقود) أما على مستوى الذات، فإنّ السيّاب يلجأ إلى الصوت وليس إلى مثير معنوي أو آخر غير الصوت، مثل "حب العراق " أو نخل العراق أو غير ذلك بحسب ضرورات الوزن والمضامين، بل أكد على لفظة "صوت " العراق :

وعلى الرمال على الخليج
جلس الغريب يسرح البصر المحيّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: عراق
كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون

الملاحظ أنّ صوت /ع/را/ق/ في هدير وضجيجه، وما يخلقه من هيجان ونشيج في نفسه يماثل ويحاكي هدير وضجيج أمواج الخليج. والسياب يسعى إلى معادلة ما بين الخارج وداخله النفسي، وما بين الشكل والمضمون. وقد أبدع السيّاب في نقل حالة الهيجان والنشيج الذاتي، الذي يحاكي اضطراب الخليج؛ وذلك بانتقاء الأمثل للألفاظ الخليج ونشيج والضجيج في نهاية الأسطر الأربعة التي تتضمّن المحاكاة الصوتية للضجيج، وليس من خلال دلالاتها، فحسب، بل من خلال وجود صوت الجيم المركّب فالمقاطع الأخيرة، لأنّ

هذا الصوت ينتج صوتيًّا، من احتكاك زائد وانفجار، وبذلك يحاكي أمواج الخليج وتلاطمها على الساحل، وما يماثله من ثورة في السياب، ويُضاف إلى ذلك تأثير التجنيس والتوافق اللذين تخلقهما القافية في نهايات الأسطر، من أجل الاحتفاظ بمستوى التنغيم لحالة الضجيج المحاكي لمشهد الخليج الصاخب الملاحظ في بنائه الصوتي للمقطع الشعري الأول، إنّه يتلوّن وفقًا للدلالات التي يحملها. فأبيات الاستهلال من (1-4)التي تصف الامتداد الطبيعي للخليج، ورحيل السفن فيه، تنتهي بأصوات الام وجميع تلك الأصوات التي جاء بها السياب تناسب وتحاكي الامتداد والدلالات في الأبيات، التي تختلف تمامًا عن تركيب الأبيات للّاحقة من ناحية الصوتية وهذه كلّها مقوّمات شعريّة إلى قصيدة السياب .(**البريسم،2019 1ص146**)

*الدلالة الشعرية لقصيدة السياب :

* صيغة التعجب الاستنكاري

توجد دلالة العراق –الزوجة، ودلالة الخيانة ومعادلتها الصعبة التي يصنعها السياب لمن يخون وطنه، وقد أعطت صيغة التعجب ألاستنكاري عمقًا (نفسه، ص146) بعيدًا لدلالتها، ومهّدت السبيل للمعادلة التي ربطها بالكينونة والوجود، وهي أنّ دلالة الخيانة سلب للوجود، وعدمها تحقيق للوجود.

إنّي لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن تكون؟!

الملاحظ أنّ أبيات الوصف الرائع وما تحمله من دلالات وصور، للشمس والعراق وحتى الظلام. وكذلك وصف شوقه العارم للعراق، والتي جاءت في المقطع. تكشف فداحة الخيانة وتدعم دلالاتها في قاموس السياب بشكل خاص، وخيانة الأوطان بشكل عام وهذي كلها تعابير شعرية في القصيدة وهو كذلك يقول :

شوق يخضّ دمي إليه كأنّ كل دمي اشتهاء

جوع اليه ..كجوع دم الغريق إلى الهواء

شوق الحنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولادة

ربط السياب شوقه العارم للعراق، بدلالة الحياة والموت المولّدتين الجديدتين، من طريق التشبيه المركّب أو المفروق، كما يسميه البلاغيون. فهو شوق يشبه حاجة لا الغريق إلى الهواء أو شوق الطفل في صرخته الأولى لحظة خروجه إلى الحياة الدنيوية من ظلام الرحم. تظهر براعة السياب الشعرية، ليس فقط في هذا التشبيه المركّب الذي لا يجيد صناعته إلا الشعراء الكبار، وإنمّا بتلاعب بالحقوق الدلالية بين المحسوس وغير المحسوس، فقد نقل دلالة فهل خضّ من المادي إلى غير المادي عبر المجاز، ممّا ولّد دلالة من شوقه للعراق ويشرق الظواهر الطبيعية، كالشمس والظلام، ويولّد دلالة منهما لا تخرج عن صوت العراق ومحمولاته الدلالية.

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام
حتى الظلام –هناك أجمل فهو يحتضن العراق

***القدسية والرمزية:**

يولّد السياب دلالة جديدة ترتبط بتربة العراق وقدسيتها، وتعد تراكمًا وتناسلًا للدلالة السابقة، بعد أن يضع نفسه في توازٍ مع المسيح، بكل أبعاده الدلالية والانسانية . والسياب يحمل تربة العراق وتصبح جوهرًا فيه رمز دلاليًّا مقدسًا، يحملها أينما ذهب وحل، والرمزية هي من أعمدة الشعرية كما يقول: (البريسم ،2019ص153)

لمسيح صليبه في الدنيا
غنيت تربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه

الرمز الديني ، له دور أساس في تشكيل بنية النص الشعري الحديث ولذا كان لجوء الشاعر الى تلك الرموز الملاذ الامن كونها وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر يعبر بها عن الرؤيا المعاصرة (زايد ، 1997، ، في مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية المجلد (2) العد41 لسنه 2021) ص13،)

****العناصر الشعرية الصوتية**

وقد ذكر "غابات التخيل " وهمسه ؛ إذ يقول في قصيدته (أنشودة المطر)

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر(السياب، ، ص599)

نجد السياب يعطي تشبيهًا بين دلالة العينيين (الام أو العراق وغيرهما)مع الغابة والنخيل وهو يقرنها مع نصف الليل أو بآخره عندما تقترب وتتمازج مع ضوء الفجر، فنلاحظ التقرّب الحاصل بين الغابة المليئة في السحر، والعينين في سوادهما، وهنا النتيجة انكسار الأفق في اللون ومن هنا جاءت جمالية الصورة، مما يعطي صورة مرئية وصوتية وهنا صورة معقّدة مثل لضوء ترقص في مياه ونهر وحركة المجداف وهذه صعوبة تبين ملامحها هذه في قول بدر مخاطبًا ابنه غيلان قائلًا:

بابا ..بابا
أنا في قرار (بويب) أرقد في فراش من رماله
من طينه المعطور والدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

نجد صوت غيلان يرتفع ويعد أزمة الحاملة هذا الصوت وقد أوجد السياب مع النهر (بويب)، ويصبح ماؤه دمه، وطينه جسده، حتى يصبح النهر هو السياب وهو الماء الذي يولّد هذه التماهي دلالة متطوّرة تقوم على تحريك الجماد وعلى بعث الحياة فالماء(السياب) وهو الذي يجري ليعطي النخيل الحياة، ويغضي عروقه وهنا تقف على شعر السيّاب وما به من رموز الانبعاث والتحدث والتجدّد، ويوازي نفسه مع الأساطير والأديان في التاريخ البشري كالمسيح وبعل وعشتار وأنّ القصيدة تكون على صوت غيلان المدوّي.

النتائج

1- الشعرية فن شامل لجميع الفنون الادبية، ولايختصر على شيءٍ معين فكل العلوم الادبية ترجع الى فهمٍ للشعرية.

2-الشعراء المحدثون الغربيون كل منهم أعطى رأيه في الشعريةِ مع الاختلافِ والتقارب في وجهاتِ رأيهم ولم يعطوا رأيا ثابتًا في الشعريةِ ومنهم (كوهين ، اليوت ، وتوروف ، بول فرلين)

3- ذُكرت الشعرية عند الحداثين العرب بأنها ضيقةُ ومحدودةٌ قديمًا ولآن بدت تتطور وتحتلف عن القديم ، بتطورِ الحاصل بالعناصرِ الجديدة وذكر ذلك (عز الدين سماعيل ، كمال ابو ديب ، عبد الله محمد الغذامي)

4- أما ما ذكرته نازك الملائكة، فقد حولت مسار الشعرية وأحدثت هزة من قبلها في تحويل الجانب العروضي ،فهي عبرت عن صحوةٍ فنيةٍ لتأخذ الفن الى الواقعية والابتعاد عن الرومانسية

5-بدر شاكر السياب ، الرائد الأول في تحول الشعرية ،يستعمل الطرق الجديدة في فهم الشعر مثل الايقاع السردي ، الحواري المرتكز على الوصفِ مثلما تبين في قصيدة (انشودة المطر) وكذلك أيقاع ألافكار الذي يستعمل قوةَ ألايحاء المسمى موسيقا الفكر ، والطرق الصورية المأخوذة من الايقاعِ الصوتي لإيصال الصورة المذكورة في قصيدة (غريب على الخليج)كما في البيت الشعري :

الريح تصرخ بي عراق

والموج يعول بي : عراق ليس سوى عراق

ويمتلك الكثير من العناصر للوصول الى الحداثة مثل الرمزية والصوتيه

قائمة الصادر والمراجع

1. **ابو حامد الغزالي : (1975) إحياء علوم الدين ، ، ط1، دار الفكر، بيروت ، ، مج 2، ص175،رواه الطبري في الاوسط.**
2. احسان عباس: (1983.) فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت،
3. إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية ، دار العود بيروت ،ط2، 1972 ، ص9_10
4. إيليا الحاوي(1980) الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ،نشر دار الثقافة ، بيروت،

5. البازغي سعد: (2004)استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث ، المركزي الثقافي العربي، ط1،

6. البريسم قاسم: (2019). الصورة الصوتية في شعر السياب، إفريقيا الشرق المغرب،

7. بشير تاوريريت(2010) الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، دراسة في الاصول و فاهيم ، عالم الكتب الحديث ،ط 1، الاردن (

8. بشير تاوريريت: (2009) آليات الحداثة عند أودنيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، ط 1 ،القاهرة

9. بوجمعة بو بعير: (1998).النص الشعري بيت التأصيل والتحليل ،دراسة في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات جامعية ،قارينوس بنغازي،ط1،

10.الحاوي، إيليا: (1981) نزار القباني المرأة، ج1،ط3 دار الكتب بيروت

11.حمودة: (1998) عبد الله العزيز ،المرايا المحدبة ، مجلة عالم المعرفة العدد، 232،أفريلا لكويت.

12.خالد سعيد: (1979) حركية الابداع دراسات في الادب العربي الحديث ، ط1، دار العود ، بيروت ،

13.خليفه مشري: الشعرية العربية مرجعياتها، وابدالاتها النصية، صدر عن وزارة الثقافة العربية، الجزائر.

14.رابح بوحوش، (1994) البدائل اللسانية في الأبحاث السينمائية الحديثة، محاضرة ألقاها في ندوة حول السينمائيات بجامعة عنابة، عام

15. ساعي، أحمد بسام: (1978) حركة الشعر في سوريا، ط9، دار المأمون للتراث، دمشق

16.سامح الرويشدة : (1999) فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل ،المركز القومي للنشر اربد

17.السياب ، (2016)ديوان بدر شاكر السياب ، عالم الجزء الاول ، الناشر عالم الكتب الحديث ،

18. السياب بدر شاكر :ديوان بدر شاكر السياب (أنشودة المطر)

19.السياب بدر شاكر: (1971) ديوان بدر شاكر السياب (أنشودة المطر) مج1 ، ط1، دار العود، بيروت

20.الطاهر بومزبر: (2007)التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، منشورات اختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط 1

21.عبد الله محمد الغذامي (2004)الخطيئة والتكفير من البنيوية ، قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ط1، الهيئة العامة

22.عبد الله محمد الغذامي، (2006) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1

23.عبد الملك أبو منجل: (2010) جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، مسألة الحداثة، عالم الكتب الحديث، الأردن ،ط1

24.(عبد رضا علي: (1984.) الأسطورة في شعر السياب، ط2، دار الرئد العربي)

25.(عثمان عشلاف: د.ط، (1986) التراث والتجديد في شعر السياب ، دراسة تحليلة جمالية، في موارده ،و صوره ، موسيقاه، لغته،ديوان المطلوبات الجامعية ،الجزائر)

26.عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار العودة، بيروت،

27.قباني، نزار: (1979)الأعمال الشعرية الكاملة، د ط، مج 1، دار منشورات نزار، بيروت،.

28.كمال خير بيك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1

29.محمد بنيس: من الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدالاته ، دار طوبقال من المغرب ، ط3.

30. محمد صابر عبيد: (2001) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق،

31.محمد فتوح أحمد: (2007)الحداثة الشعرية الاصول و التجليات دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة د ط

32.مختار عطية: بحوث تطبيقية في الأدب العربي، دار الوفاء ، الاسكندرية، د. ط ، د.ت.

33. الملائكة، نازك: (1962) قضايا الشعر المعاصر ، دار الادب ، ط1، بيروت ،

34.نازك الملائكة : (1979) ديوان شظايا ورماد ، مج2، ط1، دار العودة ، بيروت ، ،

35.نقلا عن جنيت جيرار، مدخل لجامع النص ،ترجمة عبد الرحمن ايوب، دار توبقال للنشر، المغرب.

36.سعد حمدى الرشدي . 2005 ص60، في مجلة لأراك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية المجلد (2) العد41 لسنه 2021)

37.كرم أنطوان ، غطاس ، الرمزيه وألادب العربي ،الحديث ، بيروت دار الكشاف ، ط1، 1984

38.زايد ، علي عشري أستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1997، في مجلة لأراك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية المجلد (2) العد41 لسنه 2021)

المصادر الأجنبية:

1.David Fantaine: la poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraire, 2eme Edition, 2005, France ,P 81 : (Selon Chklovski la langue poétique doit apparaitre étrange et difficile, voire obscure , pour . retenir I attention et créer une perception particuliére de I objet) . ترجمة شخصية للباحث

2.Jean Milly: Poétique des textes, 2 Edition, 2005, France, P 13: (Malgré son nom la fonction poétique n'est pas réservée à la poésie mais apparaitre dans toutes les formes de langage) ترجمة شخصية للباحث

1 .Abu Hamid Al-Ghazali: Ihya' Ulum al-Din, 1st edition, Dar Al-Fikr, Beirut, 1975, vol. 2, p. 175, narrated by Al-Tabari in Al-Awsat.

2 .Ihsan Abbas: The Art of Poetry, 3rd edition, House of Culture, Beirut, 1983.

3 .Elia Al-Hawi: Symbolism and Surrealism in Western and Arab Poetry, published by Dar Al-Thaqafa, Beirut, 1980.

4 .Al-Bazghi Saad: Receiving the Other, the West, in Modern Arab Criticism, Arab Cultural Center, 1st edition, 2004.

5 .Al-Barism Qasim: The sound image in Al-Sayyab's poetry, Africa East Morocco, 2019.

6. Bashir Taouririt: The mechanisms of modernity according to Odenis, a study in principles, origins and concepts, Modern World of Books, 1st edition, Cairo, 2009.

7 -Bashir Taouririt: Poetic Truth in Light of Contemporary Critical Methods and Poetic Theories, A Study in Principles and Fahim, The Modern World of Books, 1st edition, Jordan, 2010.

8 .Bou Jemaa Bou Ba'ir: The Poetic Text, House of Rooting and Analysis, A Study in Modern and Contemporary Arabic Poetry, University Publications, Qarinus Benghazi, 1st edition, 1998.

9 .Al-Hawi, Elijah: Nizar Al-Qabbani Al-Mar'a, vol. 1, 3rd edition, Dar Al-Kutub, Beirut, 1981.

10 .Hamouda: Abdullah Al-Aziz, Convex Mirrors, World of Knowledge Magazine, Issue No. 232, April 1998, Kuwait.

11 .Khaled Saeed, The Movement of Creativity, Studies in Modern Arabic Literature, 1st edition, Dar Al Oud, Beirut, 1979.

12 .Khaled Saeed: The Movement of Creativity, Studies in Modern Arabic Literature, 1st edition, Dar Al-Oud, Beirut, 1979.

13 .Khalifa Mishri: Arabic poetry, its references, and its textual substitutions, issued by the Arab Ministry of Culture, Algeria.

14. Diwan Badr Shaker Al-Sayyab, vol. 1.

15 -Rabeh Bouhouche: Linguistic Alternatives in Modern Cinematic Research, a lecture he gave at a symposium on female cinematographers at the University of Annaba, 1994.

16 .Sa'i, Ahmed Bassam: The Poetry Movement in Syria, 9th edition, Dar Al-Ma'moun Heritage, Damascus, 1978.

17 .Sameh Al-Ruwaishdeh: Poetic Spaces, a study in the collection of Amal Dunqul, National Publishing Center, Irbid, 1999.

18 .Al-Sayyab Badr Shaker: Poetry of Badr Shaker Al-Sayyab (Rain Song)

19 .Al-Sayyab Badr Shaker: The collection of Badr Shaker Al-Sayyab (The Rain Song), vol. 1, 1st edition, Dar Al-Oud, Beirut, 1971.

20. Al-Tahir Boumzbar: Linguistic communication and poetics, an analytical approach to Roman Jakobson's theory, Ikhtilaaf Publications, Arab House of Sciences, Publishers, 1st edition, 2007.

21 .Abdullah Muhammad Al-Ghadhami, Sin and Atonement from Structuralism, a critical reading of a contemporary model, 1st edition, General Authority 2004.

22 .Abdullah Muhammad Al-Ghadhami: Sin and atonement from structural to anatomical, a critical reading of a contemporary model, Egyptian General Book Authority, 1st edition, 2006،

23 .Abdel Malek Bou Mengele: Constant and Changing Controversy in Modern Arabic Criticism, Accountability, Modernity, Modern World of Books, 1st edition, 2010.

24 .Abd al-Malik Abu Mengele: The Controversy of Constant and Variable in Modern Arab Criticism, The Question of Modernity, Modern World of Books, Jordan, 1st edition, 2010.

25 .Abdul Reda Ali: The Legend in Al-Sayyab's Poetry, 2nd edition, Dar Al-Ra'id Al-Arabi, 1984.

26 .Othman Ashlaf: Heritage and renewal in Al-Sayyab's poetry, an aesthetic analytical study, in its resources, images, music, and language, Diwan University Obligations, Algeria, D.D., 1986.

27. Ezz El-Din Ismail: Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Artistic and Moral Phenomena, Dar Al-Awda, Beirut, 1972.

28 .Ezz al-Din Ismail: Contemporary Arabic poetry, its issues and its artistic and moral phenomena, 2nd edition, Dar al-Awda, Beirut, 1972, pp. 9-10.

29 .Qabbani, Nizar: The Complete Poetic Works, ed., vol. 1, Nizar Publications House, Beirut, 1979.

30 .Qabbani, Nizar: The Complete Poetic Works, ed., vol. 1, Nizar Publications House, Beirut, 1979.

31 .Kamal Khair Bey: The Modernity Movement in Contemporary Arabic Poetry, Al-Mashreq Printing, Publishing and Distribution, Beirut, 1st edition, 1982.

32. Muhammad Bennis: From modern Arabic poetry, its structures and substitutions, Dar Toubkal from Morocco, 3rd edition. 2007

33 .Muhammad Saber Obaid: The Modern Arabic Poem between Semantic Structure and Rhythmic Structure, Arab Writers Union, D.I., Damascus, 2001.

34 .Muhammad Fattouh Ahmed: Poetic Modernism, Principles and Manifestations, Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, D. I., 2007.

35. Muhammad Fattouh Ahmed: Poetic Modernism, Origins and Manifestations, Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, ed., 2007.

36. Atiya, M. (N.D.). Applied Research In Arabic Literature. Dar Al-Wafa. Alexandria. (2nd Ed.) (No Date Available)

37. Al-Malaika, N. (1962). Issues Of Contemporary Poetry. Dar Al-Adab. Beirut. (1st Ed.)

38. Al-Malaika, N. (1979). The Diwan Of Shards And Ashes (Vol. 2, 1st Ed.). Beirut: Dar Al-Awda.

39. Al-Malaika, N. (1979). The Diwan Of Shards And Ashes (Vol. 2, 1st Ed.). Beirut: Dar Al-Awda.

40. Cited From Genette, G. (N.D.). Introduction To The Textual Archipelago. Translated By Abd Al-Rahman Ayoub. Dar Tubqal For Publishing. Morocco. (No Date Available)

41_(yanzur : saed hamdaa alrushdi . 2005 sa60, fi majalat li'arak lilfalsafat wallisaniaat waleulum alaijtimaeiat almujalad (2) alead4)

42- (Source: Karam Antoine, Ghattas, Symbolism and Arabic Literature, Al-Hadith, Beirut, Dar Al-Kashshaf, 1st edition, 1984.)

43-(Zayed, Ali Ashry, Recalling Traditional Figures in Contemporary Arabic Poetry, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1997, in Arak Journal for Philosophy, Linguistics, and Social Sciences, Volume (2), Issue 41, 2021)