

ملامح تطور اللغة في شكل القصيدة العربية الحديثة

م. م. ندى سالم عيدان الطائي
كلية الآداب الجامعة المستنصرية

ملخص البحث

يسعى هذا البحث الى تبيان ملامح تطور اللغة في شكل القصيدة العربية الحديثة الذي كان يتم على مسافات زمنية معلومة لكل شاعر، اذ استطاع بعد عشرين سنة من النمو ان يتجاوز الشكل القديم وأقام بين نفسه وبينه فاصلا يصعب على قارئ الشعر أن يتخطاه ويتعداه ما لم يلم الماما حسنا بالتحويلات المتغيرة به والمتطورة التي اصابت العناصر الاساسية للشكل الشعري كالألغة، والتصوير البياني، وما نتج عنها من تحولات مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي اتجاه بناءها بناءا معماريا الذي بلغ ذروته في القصائد الطويلة التي امتاز بها جيل الرواد.

Abstract

This study aims to demonstrate the features of the evolution of language in the form of the poem of modern Arabic, which were at distances of grains information for each poet, as it could after twenty years of growth to exceed the old form and he stood between himself and him dividing line is difficult for the reader the hair to go further away and goes beyond that unless grasp, Well shifts by changing and evolving, which has infected the essential elements of poetic form such as language, photography and graphic.

توطئة :

إذا كانت أهمية التجربة الحديثة للشعر العربي نابعة من قدرتها على الكشف عن موقع الشاعر النفسي والاجتماعي والحضاري ، وكان ذلك ما يشي بالقيمة الفكرية والشعورية العظيمة لهذه التجربة ، فان توكيد هذه الحقيقة لا يتم الا بعرفة الوسائل الفنية التي ترفد تلك القيمة الفكرية بقيم أخرى جمالية لا مناص من توفرها لكل تيار شعري يريد أن يظهر على التيارات المعاصرة له والمتقدمة عليه ، وأن يفرد دونها بالتعبير عن حركة التاريخ التي يصنعونها في كل زمان ومكان . معنى ذلك أن جودة المضمون وقيمه التغييرية تتوقف على جودة وسائل التعبير وثوريتها وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية مصدرها التوافق بين مضمون التغيير نفسه وبين وسائل التعبير ، ومعنى ذلك في آخر الأمر أن مضمون التغيير لا يملك أن يعتمد في التعبير عن نفسه على جماليات القصيدة العربية الحديثة ، لأن التجربة هنا تجربة توحد بين (الذاتي) و (الموضوعي) ، ولأن الشاعر الحديث يحيا حياته هو ، ولا يقبل أي شاعر سبقه مهما بلغت هذه الحياة من العظمة ، ثم أنه ألم بأدواته ولا يقبل الإرتياح الى أدوات جاهزة بالية تكفيه مؤونة النفس والبحث والخلق (١) ، وهو مؤمن بأن الإطار الشعري القديم

يقبل كل المضامين الجديدة ، ولا يعجز عن تحملها ، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وفي إطارها (٢) ، وعلى هذا النحو اراد الشاعر الجديد ان تكون أدوات تعبيره ووسائله الفنية مرتبطة بال لحظة التي يحياها منفصلة عن أية لحظة تسقط في دائرة الماضي ، ولا ريب في مثل هذا الرأي صحيح ، لأنه

ناتج عن القول بأن لكل لحظة شعورية طبيعتها الخاصة ، وأن من شأن هذه الخصوصية أن توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر ، غير أنه بجانب للصواب عندما يفرض علينا أن ننقل من عهد الشكل الواحد الذي يفرض سلفا على القصيدة الى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص (٣) ، وإن الإنقطاع هذا هو محاولة ابتكار شكل جديد لكل قصيدة يقود الى نتيجتين خطيرتين تتعلق احدهما بالحد من حرية الشاعر الذي يستأنس باستثمار الأرض التي تم اكتشافها قبل أن ينصرف الى اكتشاف أرض جديدة . وتتعلق الأخرى بما يؤول اليه الأمر من تعدد الأشكال وتضاربها واستحالة الوقوف على الهدف من وراء ذلك كله . ولا يخفى ما تحمله النتيجة الأخيرة من خطر يتجلى في تركية تهمة الغموض التي تؤخذ على حركة الشعر الحديث عادة ، كما يتجلى في عزل الشعر الحديث عن جمهور القراء والمتقنين ، الأمر الذي لا يملك معه المرء الا أن يتساءل عن القيمة التي تبقى بعد ذلك كله لتجربة قامت اساسا على معاناة غربة الانسان العربي ووحشته وموته وحياته ومواجهة كافة أشكال الظلم والتسلط والقهر . على اننا اذا تجاوزنا الجانب النظري لمناقشة هذا الرأي وجدنا ان اكثر الشعراء المحدثين لا يأخذون به . وبمنظرة واحدة الى ديوان أي شاعر من الشعراء نستطيع ان نلمس التقارب الواضح في الاسلوب، وفي طريقة التعبير، وفي استخدام الصور البيانية ، والأساطير، والرموز، وليس في ذلك ما يبعث

على الاستغراب اذا نحن ادخلنا في الحساب ذلك الارتباط القوي بين التجربة الخاصة بكل ديوان، وبين مكانتها من رحلة الشاعر الابداعية ، ومن تطور رؤيته للنفس والمجتمع والكون ، ولا ريب في ان وحدة التجربة تفرض وحدة الوسائل المستخدمة للتعبير عنها مهما تعددت القصائد ومهما طال امد التجربة ، هذا القول لا يعني الثورة على الشكل القديم تقتضي قيام شكل جديد تام النمو يصلح للاستثمار ازمانا يستنفد طاقاته خلالها . ثم يصار الى هدمه وبناء شكل جديد على أنقاضه .

ان الشاعر العربي الحديث حين يقرر بأن الشكل ليس نموذجاً أو قانوناً وإنما حياة تتحرك وتتغير في عالم يتحرك ويتغير فعالم الشكل هو عالم التغيرات (٤) ، علاوة على ان التحول في الشكل يحتاج الى مسافة من الزمن تعادل أو تساوي المسافة التي يحتلج اليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيه وتجاربه وهي المسافة ذاتها لتطور المضمون نفسه فهما يتطوران في التحام تام ، لأن الشكل عبارة عن وعاء فارغ يتقدم في التاريخ سائلاً عن شاعر يملأه وعن مادة يمتلئ بها (٥).

وتجدر الإشارة الى ان تطور الشكل الشعري للقصيدة العربية الحديثة كان يتم على مسافات زمنية معلومة لكل شاعر ، اذ استطاع بعد عشرين سنة من النمو أن يتجاوز الشكل القديم ، وأقام بين نفسه وبينه فاصلاً يصعب على قارئ الشعر أن يتخطاه ويتعداه ما لم يلم الماماً حسناً بالتحويلات المتغيرة به والتطورة التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والتصوير البياني وما نتج عنها من تحولات مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي اتجاه بنائها بناء معمارياً بلغ ذروته في القصائد الطويلة التي امتاز بها جيل الرواد .

ان اغلب الموضوعات المشار اليها (البناء العام ، والتصوير البياني ، وموسيقى الشعر) قد نالت حظاً وافراً باهتمام الدارسين ، لذا فقد أرتأيت أن أجعل مدار بحثي هذا حول تطور (اللغة) في شكل القصيدة العربية الذي لم ينل مثلما نالته الموضوعات الأخرى من عناية الباحثين على الرغم من صب هذه الموضوعات مجتمعة في أسرة واحدة هي أسرة (الشكل) ، وقد قسم هذا البحث على ثلاثة محاور رئيسة :

المحور الأول / نمو اللغة وتطورها في الشعر الحديث .
المحور الثاني / التراث زمن متجدد في الشعر الحديث .
المحور الثالث / الأبتعاد عن الحديث اليومي والميل نحو السياق الدرامي في لغة الشعر الحديث .

المحور الأول / نمو اللغة وتطورها في الشعر الحديث

تشكل اللغة المادة الأساسية للشعر ، فوسائل التعبير وطرق الصياغة هي الأساس الجوهرية في التعبير عن المشاعر وعن الرؤية والمنطلق في تشكيل النص ، إذ يجسد النص في تشاكل بنياته وتشابك حلقاته نمطا فريدا من الاداء اللغوي في تحقيق الوظيفة الشعرية ، فالبنية ((تتضمن مجموعة من الوحدات والعناصر مرتبة ومنظمة تحمل دلالة وتؤدي غرضا)) (٦). والدلالة والغرض مرتبطان بطبيعة العلاقة التي تنظم هذه الوحدات والعناصر (٧)، وبفضل هذه العلاقات يتحقق غرض النص وفائدته ، واللغة في جوهرها نظام مؤسس على تلك الوحدات وشبكة العلاقات الناتجة عن أثر البنية ، فالبنية توصل الى اللغة فتصبح اللغة أداة يبتغيها النص كوسيلة للكشف عن جمالياته الشعرية المتواليية ، فتتولد العلاقة الأبدية ما بين اللغة والبنية والنص، فالنص لا يتسنى له تحقيق غايته الشعرية الا بتوحيد البنية في كونها قانونا الزاميا في فضاء اللغة ، تتحد عبر آلياته بناء النص ومعماريتها بالجمع فيما بين الكلمات وصياغة نسيج متكامل يدعى (اللغة) ، فالشعر لا يحطم اللغة الاعتيادية الا

ليعيد بنيتها على مستوى أعلى يشكل فيه نمطا جديدا من الدلالة تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي ، وطبقا لهذا التصور تصير (اللغة) طاقة خلاقة في يد الشاعر توظف على نحو خاص ، ليصبح موضوعا لغويا خاصا تنساب في دائرة الشعرية لنقل اللغة من دائرتها المباشرة الى فضاء النص في أدبيته . وفي عصور لاحقة أصبحت النظرة الى (اللغة) في مجال الشعر انها مظهرا للخلق لا الصناعة ، اذ يرى (ياكسون) (٨) ان اللغة الشعرية لغة عن لغة ، تحتوي اللغة وما وراء اللغة مما تحدته الاشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ، ولكنها تختبئ في مسارها . وفي هذا يتحدد مفهوم الشعرية ، بتمركزه حول الاجابة على السؤال الآتي :

ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا ؟ فيكون الموضوع الرئيس للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الاخرى ، وعما سواه من السلوك القولي ، وتكون الشعرية باحثة في اشكاليات البناء اللغوي اذ ان تجربة الشاعر تتداخل في تكوينها عناصر مهمة هي ذات العناصر الاساسية التي تقوم بعملية الخلق الفني في النص الشعري الذي ينبغي لن يتسم بسمات ذات بنية تركيبية ، تتشكل من الجانب الدلالي والايقاعي والرؤيوي في وحدة منصهرة لا ينفصل فيها عنصر عن اخر وهذه البنية مؤسسة لشعرية الخطاب عبر الخصيصة العلائقية التي جعلت النص الشعري بنية متشابكة لا يمكن فهم عناصرها المختلفة خارج نطاق علائقها المشتركة ، ويمكن لنفس هذه العناصر أن تلعب دورا مغايرا في بنية أخرى (٩) ، وهذا يجعل من تحديدنا لشعرية اللغة ونموها غير ممكن اذا نظرنا اليها على اساس الظاهرة المفردة ، كالرؤية أو الصورة أو الانفعال أو الوزن والقافية تكون عاجزة على ان تمنح اللغة تميزها ودورها الوظيفي الجمالي ، ولكنها متى ما انصهرت في محرق السياق الشعري أي في بنية كلية يذوب فيها (

(الشكل) في (المضمون) و (المضمون) في(الشكل) وعند ذلك تكون قد ارتدت ثوبا جديدا واكتست حلية جديدة تتلاءم مع دورها الوظيفي الايحائي الفني الجديد .

والشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو ، وهذا يعني ان قانون النمو، والتطور يشمل فيما تشمله اللغة التي تعتبر جزءا من شكل القصيدة الجديدة ، وقد آن لنا أن نشير الى أن اللغة لم تكن تنمو وتتطور في اتجاه واحد ، بل كانت عملية نموها في اتجاهات مختلفة يتعلق بعضها بنمو لغة كل شاعر بمفرده ، ويرتبط بعضها الآخر بالروابط الوراثية التي تربط بين شعراء كل اقليم (١٠) أو الروابط الثقافية الأجنبية التي تميز كل زمرة من هؤلاء الشعراء (١١) ، فضلا عن ذلك نلمس التباين الواضح بين التجارب المختلفة لهؤلاء الشعراء ، الأمر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لا تنتهي بالدارس الى استخلاص خاصة اساسية واحدة تميز لغة الشعر الحديث بل تفترض وجود اكثر من خاصة مهما بلغت هذه الخاصة المفردة من الأهمية . وهذه الحقيقة على جهارتها قد غابت عن كثير ممن خصوا لغة الشعر الحديث ببعض الاهتمام في صلب دراساتهم النقدية (١٢) حين اعتبروا ان اهم ميزة تميز لغة الشعر الحديث هي اقترابه من لغة الحياة اليومية .

ان هذه الخاصة ليست هي الخاصة الوحيدة ولا هي الخاصة الأكثر أهمية من خصائص لغة الشعر الحديث والاجاز لنا الحديث عن تجربة وحيدة يشترك فيها الشعراء المحدثون جميعا ، ولجاز لنا أخيرا الحديث عن البعد الواحد لجدلية (الشكل والمضمون) في الشعر الحديث الا اننا يمكننا أن نعد تلك الخاصة خاصة مميزة للغة بعض الشعراء الجدد من لغة سائريهم . معنى ذلك ان هناك شعراء اخرين تمتاز لغتهم بخواص اخرى ، وان مجموع هذه الخواص هو ما يمكن وصفه بالمميزات الثورية للغة الشعر الجديد (١٣) . ولذا وجب على هؤلاء الباحثون والنقاد وهم يحاولون أن يققوا على مبرر لقيام حركة الشعر الحديث أن يتأملوا لغة الشعراء الآخرين في دواوينهم وفي تجاربهم الشعرية ، لا سيما ان معظم المهتمين بهذا الشعر يدركون ان اكثر الشعراء المحدثين لم يقيموا وزنا كبيرا لرأي(إليوت)

الذي فتن اولئك النقاد والقائل بأن : واجب الشاعر أن يستخدم الكلام الذي يجده من حوله والذي يألفه أكبر ألفة (١٤). بل راح كل واحد منهم يشق لغته من طبيعة التجربة التي يعاني منها ومن مفهومه الخاص لدور اللغة في عملية الابداع الشعري .

المحور الثاني / التراث زمن متجدد في لغة الشعر الحديث .

شغلت مسألة اللغة الشعرية شعراء العصر الحديث على نحو كبير ؛ بسبب محاولات التجديد التي دفعهم تأصيلها وتحديد سماتها المميزة الى الأهتمام بالأسس الفنية للقصيدة ، لأن اللغة ((من الأساليب الاولى التي يوضع عليها الأصبع)) (١٥) طبقا لما قاله السياب . ويتجلى هذا الأهتمام باللغة في حرصهم على تحديد دور الكلمة وفعاليتها في العمل الابداعي وعنايتهم بدلالاتها

وصياغتها ، وادراكهم الطاقة التعبيرية التي تحملها اذ أن مهمة الكلمة ((ليست محاكاة الأشياء والتشكل عليها بل مهمتها على العكس تفجير تعريفاتها... ومعانيها التقليدية الشائعة الأستعمال لنستخلص امكانات غير متوقعة وامال ومعاني كامنة في طياتها)) (١٦). وفي ذلك يقول البياتي: ((ان بعض الكلمات لتكتب في عيني احيانا صفات الكائن الحي فلا تكون مجرد كلمات مفردة اذ تضغط وتتوى فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات)) (١٧).

ومع سعي شعراء العصر الحديث الى الكتابة بلغة تتصف بسمات الوضوح والبساطة الأمر الذي يوصل شعرهم الى سعة التأثير في المتلقين الذين يميلون غالبا الى البحث عما يشغلهم فكريا ونفسيا ، فان لم يقد أيا منهم الى الابتعاد عن تأثير لغة التراث ، عبارات والفاظا وصيغا تعبيرية درسوها وأقاموا عالمهم الشعري على اجزاء منها ، فضلا عن ادراكهم ان لغة التراث تمدهم بذخيرة ضخمة من الألفاظ لا بد للشاعر منها . وقد وجدوا مئات الألفاظ التي لها في ذاكرتهم وذاكرة الاخرين أثر فعال في اثاره مشاعر المتلقين لما اختزنته من معطيات التراث وارتبطت بقيمه الروحية ولما احتوته من طاقة للايحاء (١٨)، فأفادوا من معظم المضامين التراثية وظهر ذلك في لغتهم الشعرية . واذا كان لكل شاعر نهجه الخاص في التعامل مع التراث اللغوي أصبح ((للكلمة عند كل منهم مكان خاص يبني عليه استعمال خاص واداء خاص)) (١٩). ويبين هذا أثر ما تتركه الثقافة التراثية في لغة الشاعر وشخصيته ، ولم يمنع اهتمام شعراء العصر الحديث بالكتابة بلغة ذات ملامح حديثة تفصح عن مضمونه بوضوح ويسر من أن يستعينوا بشيء من لغة الموروث التي هي وليدة ثقافتهم التراثية ، فرفدوا جملهم الشعرية في قصائدهم بألوان من الألفاظ القديمة ، فبدلا من أن تسحبهم هذه الألفاظ الى زمانها يقوم الشاعر بسحبها نحو عالمه وزمانه ويصهرها في تجربته الحديثة النابعة من صميم واقعه وحاضره ، إذ يلتف حول دلالاتها الموروثة ((ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيها واقامة تواصل نفسي بين حالتي الغياب والحضور ويؤدي ذلك بالضرورة الى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدققة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطرا الى شرحه والاسهاب فيه)) (٢٠) ، وهذا يعني الخروج بها عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة تعبر من خلالها عن تجربة جديدة ، وهذا الخروج هو بالضبط ما يدعوه (كمال أبو ديب) ، خلق ((فجوة : مسافة توتر بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية)) (٢١). ومن هنا تصبح العلاقة بين الشاعر والموروث علاقة طيبة بحيث تسمو القصيدة من خلالها وتحقق قيمتها الفنية الابداعية والانسانية ، لان الشاعر الحديث وهو يصنع من حجارة الماضي تمثالا يعبر عن روح الحاضر ، فانه يكون قد وصل من خلال هذه العلاقة مع الموروث الى مستوى الابداع ، فيصبح الموروث قوة اضافية تمد النص الحديث بأسرار بقاءه وخلوده . وهكذا يبدو لي تسرب آثار الشعراء الأجداد الى احفادهم الوارثين عنصر (ايجاب) ، وليس عنصر (سلب) يمد الشاعر بنسغ الابداع يقول

في ذلك (روزنتال) : ((ان اكثر الشعراء نشاطا في مجال الابداع والتجربة هم كذلك اكثرهم تأثرا بصوت الماضي)) (٢٢) .

وتتضح أصالة السياب وقدرته على الإفادة من لغة التراث ولا سيما الجانب الأدبي منه ، في اهتمامه بكثير من الألفاظ والعبارات التي نبذها الشاعر الحديث ولم يعد يوردها في شعره . فقد اجهد السياب في العناية بها ، واستطاع ان يبعث بها طاقة تعبيرية جديدة ((وأن يفجر فيها المعنى من خلال الاستعمال الموفق)) (٢٣) ، وتلك مسألة تتم عن ذكاء الشاعر واهتمامه بلغته وتراثه ، فالشاعر البارح ((هو ذاك الذي يستطيع ان يبعث الحياة من جديد في ألفاظ هي على وشك الأندثار أو الموت ويتأتى له هذا من حساسيته الخاصة إزاء المفردة الموروثة)) (٢٤). ان ألفاظا من مثل : ((الدياميس ، الأوام ، يعسس ، مهمة ، كلكل ، أمراس ، تققع ، الأثافي ، الوصيد ، القعاء ، مرزم ، الربداء)) (٢٥) ، وعبارات مثل : (خليعة العذار ، تصك النواجذ ، شوه بلا قع ، الزرع النكباء) (٢٦) وغيرها يشيع استعمالها في الشعر العربي القديم ويكاد يندر ورودها في قصيدة حديثة عند غير السياب ، وقد اوردها على نحو عفوي غير نابية غالبا في التعبير عن تجربته الشعرية واللغوية من خلال البناء العام لقصائده مما اضفى على شعره مسحة أصالة تميزه وتصنع لصاحبه معجمه الشعري الخاص به .

وقد ظل الجواهري يقذف بهذه الروائع التي هي شئ من رائع الأدب القديم ليضفي عليه شيئا مما يقتضيه عصرنا الحاضر فيعطيك في هذا المزاج شيئا جديدا لا تراه في القديم ولا تجده عند القائلين بالجديد ، بل هو نمط الجواهري جرى في طريقة أدبية خاصة ، فوجدت قبولا واستحسانا واعجابا من جمهرة المتأدبين ، ولنسمعه يقول في قصيدته " يا ابن الفراتين " المؤلفة من (١٦٥) بيتا دليل على ثروته اللغوية خاصة ان الاسماء لا تتيح للشاعر في القوافي المقيدة حرية الاسناد والتصريف التي تتيحها الأفعال :

لم يبق امسك من عقبى يلذ بها
يوماك ان شقيق الطارف التلد
وخل نفسك تجرر من أعنتها
رسلا تراوح أو تشتد أو تخذ
وما ضمانة قول لا شفيع له
من الضمير ولا من ذمة سند
ناشدته وعلى أثوابه علق
من الدماء ومن حباتها زرد
ووجهه كشعاع الفجر منطلق
وعينه كوميض الجمر تنقد
مهلا رويدك لا تبعذك موجودة
عن السبيل سواه نهجها جدد

لا يبعد النأي عن حب أجبته

ضوء العيون لصيق وهو يبتعد

ولا تملوا فما اليوم العتيد لكم

بوعد صدق إذا لم يصدق العتد (٢٧)

اذ استخدم الصيغ والأوزان غير الشائعة لميله الى استخدام (فاعيل) بمعنى (فاعل) أو (مفعول) وهو أمر وارد في العربية للمبالغة الا انه يكثر منه اكتثارا كما يحيي استخدام التصغير (٢٨) بعد أن ندر استعماله في الشعر الحديث كما يكثر من ادخال (ال) على مبتدأ الكلام وأسماء الفاعلين كما في قوله :

الغاسل المهم في تغرو في حبيب

والملبس العقل أزياء المجانين (٢٩)

وهو مولع بكل غريب من الصيغ ، نادر في الأفعال والأسماء ، حتى لو خالف الأعم الأغلب من كلام العرب ، فالفعل المضارع (يشوى) يصبح لديه (ليشتوى) و(ينبش) يصبح (تنبيش) و (يدرجن) تصبح لغرض ايقاعي ومعنوي (يدرجن) كما يكثر من حذف (تاء المضارعة) في مثل قوله : " تتعلى " فتصبح (تعلى) .

نجح الجواهري بعد هذا - النضج - في تطويع اللغة ضمن نسيج سياقه الخاص بحيث تلبسها لبوس العصر ومعانيه ، فخفف من غرابتها وسوغها للقارئ المعاصر ، وكثيرا ما ادخل الكلمة الشائعة المعاصرة أو العبارة جوار كلمة غريبة أو بين كلمتين غريبتين كما في قوله :

سبع رمتنا ولم نجرم بقارعة

كأننا من رعيل مجرم طرد (٣٠)

فالمتلقي الذي يعلم ان (الرعيل الطرد) هو القطيع المطرود فلا بد قد سمع بالعبارة المعاصرة (الرعيل الأول) وقد أحس من الطرد معنى (الطرد أو المطاردة) اذ اضاء صدر البيت عجزه (سبع رمتنا ولم نجرم) فنحن مظلومون أبرياء نعامل كالمجرمين . وهو بهذ السبك يستدعي ذاكرة المتلقي صورة (أفراد البعير المعبد) لذا طرفه ، كما انه بـ (قارعة) يستدعي ظلالات قرآنية من الآية الكريمة : ((القارعة ما القارعة وما أدراك ما القارعة)) (٣١) فيغتني البيت بالفاظه الغريبة ويتضح بعلاقاته المعاصرة .

اما في شعر البياتي فقد نجد الموروث اللغوي تجسد في اطار مشحون بروح التراث يصنعه الشاعر من اجواء تراثية متعددة الصور والمضامين والدلالة :

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وتبكي عشتروت

في رداء الكنهوت

عندما ينفخ في الصور ولا يستيقظ الموتى ولا يلمع نور

ويصيح الديك في أطلال أور

أه ماذا للمغني سأقول ؟

وأنا أجمع أشلاني التي بعثرها الكاهن في كل العصور

وندوري والبذور (٣٢)

في هذه الأبيات نشعر بوجود لغوي مميز للشاعر في نطاق لغته الشعرية الخاصة الذي أخذه من مضامين تراثية عدة اذ استعان باقتباس من اسطورة نزول عشتار الى العالم السفلي وبجزء من الآية القرآنية الكريمة : ((ونفخ في الصور ذلك يوم الوعيد))(٣٣) ، وبمدينة (أور) التاريخية ، ولم ينس الشاعر الشعر العربي القديم ، فذكر (الطلل) في قوله : (ويصيح الديك في أطلال أور)، وبشيء من اسطورة ايزيس واوزوريس ، ومن التراث الشعبي فذكر (النذور) من أجل خلق حالة فنية نتحسس فيها موقفه النهائي من عصره واستلاب الانسان فيه ، وهذه الأبيات مثال جيد لمعظم شعر البياتي الذي احتوى على عالم لغوي يخصه دون سواه من الشعراء .

وقد نجد للألفاظ القديمة التي لم يعد لها معادل معنوي مجرد في الواقع المعاصر ولكن استخدمها الشاعر عبد الأمير معلية لذكرها الشعورية كأدوات القتال التي لم تعد تستخدم ذلك الاستخدام الفعال الذي كان لها في السابق ، ولكنه استخدمها لقيمتها التراثية وإيحائها الشعوري فاستخدم السيف والرمح مثلاً في قوله :

ها هنا مئزر وسيف عتيق

في دجى غمده البيدا

فازجري يا رمحي الخضارضا

يجأر الموت فوقها عربيدا (٣٤)

وهو يذكر أسماء الأماكن التي تحمل الدلالة على الانتساب الى الأمة وموطنها الأول في الجزيرة العربية مثل (يثرب ، نجد ، مكة ، زمزم ، الجزيرة ، الشام ، دار السلام ، غرناطة (٣٥) وتسهم لفظة (الصحراء) في الدلالة على الفعل والعطاء والارتباط بالأصالة والمنبع الأول، وتكتمل الصورة حين يستخدم معها (القرآن ، الهواء الطلق ، الأجنة ، النوار) ليؤلف المناخ العام الذي اراد ان يصنع فيه مثل هذه الألفاظ بالتعبير عما قصد اليه في الانطلاق نحو المستقبل والأمل الوضاء وتحقيق ما تصبو اليه الجماهير وذلك باستلهام الماضي اذ يقول :

يا زينة الدنيا

اذن ...

فالندفع الباب الجديد

ونفتح القران ثانية

ونفصح عن هوى يتجاوز الأسرار والأسوار

نرسم وجهك العربي فوق صدورنا ،زهرا

ونخفق في الهواء الطلق

نمنحك الأجنة من جديد

نمنح الصحراء صرحا مولعا بالخيل ، والنوار (٣٦)

واستخدم لفظة (الصحراء) بما تحمله من معان ثرة وتاريخية بما يقدمه من احياء متضمن
الانموذج العربي الذي يريد الشاعر ايقاظه في النص ، فالصحراء- هنا- هي (الأم) بمعنى الانتماء
والاحتواء ، فضلا عن الأصالة والقوة .

ان دراسة الجانب اللغوي في نتاج شعراء العصر الحديث في هذه الوقفة القصيرة يكفي
للتدليل على ان استعمال لغة الكلام الحية في الشعر الحديث ، ليس الا ملمحا واحدا من ملامح
لغة هذا الشعر يقف الى جانب ملمح آخر يستمد مقوماته من روح اللغة الموروثة ، فضلا عن
ملمح ثالث يتعلق بنزعة الشعر الحديث "عموما " وهو الإبتعاد عن لغة الحديث اليومية والميل
الى السياق الدرامي .

المحور الثالث / الإبتعاد عن الحديث اليومي والميل نحو السياق الدرامي في لغة الشعر الحديث .

يتضح لنا ان في الشعر الحديث تيارا شعريا تمتاز لغته ببعدها عن لغة الحديث الحية بعدا
يكفي لمنح مفرداتها قيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع وان هذه الميزة بارزة
في لغة الشعر الحديث ، وعندما نتأمل في لغة الحديث اليومي نجد ان أهم صفة تميزه هي انها
لغة نفعية، لأن هدفها هو (التواصل) ، ولأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بحاجتنا اليومية الملحة ، ولا
شك في ان هذا الارتباط قد جعل لغة الحديث تميل نحو (الوضوح) ، وتزرع منزعا منطقيا
يضمن تحقق تلك الحاجات على أحسن وجه ، وهذه الصفات هي التي تميز لغة الشعر على وجه
العموم ، فلغة الشعر هي لغة (مثالية) حتى لدى اكثر الشعراء ارتباطا بالواقع او نزوعا الى
التغيير في الشعر ، لأن رغبة هؤلاء في التغيير وانشادهم الى المستقبل يجعلان لغتهم في مأمن
من الارتباط بالحاجات اليومية الملحة ، ثم انها لغة تستأنس بقدر معلوم من الغموض ، فضلا عن
انها لغة تتأبى على المنطق وتنفر من تقسيماته وتحديداته ، وقد ادرك الشاعر العربي القديم هذه
الحقيقة ونوه بها كما في قول البحتري عندما هجاعبيد الله ببائيته التي قال فيها :

كلفتمونا حدود منطقتكم

والشعر يغني عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بال

منطق ما نوعه وما سببه

والشعر لمح تكفي اشارته

وليس بالهنر طولت خطبه (٣٧)

لقد ادرك الدارسون المحدثون هذه الحقيقة فقربوها الى اذهان الشعراء ، يقول (أروين إدمان): ((فكثير من الكلمات قد صار باردا حائل اللون خلال الاستعمال الروتيني وانما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار)) (٣٨) . ويقول (كارل فيسلر) : ((ان العلاقات اللغوية ليست على الاطلاق حركات منطقية للتفكير ، انها حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور)) (٣٩) ، فالإرتباط غير المتوقع الذي يخطف الابصار عند (أروين إدمان) هو ما عناه (فيسلر) بتجمع العلاقات اللغوية في الفكر والشعور . اي ان العلاقات بين مفردات اللغة لا تستمد نسقها الشعري من واقع الحياة اليومية بل من الفكر والشعور . وهذا ما يبرر رأي الدكتور شكري عياد الذي يرى ((ان الشاعر الحديث يخلق في فنه عالم مستقلا عن تجارب الحياة العادية)) (٤٠).

اننا لم نكن في حاجة لعرض هذه الاراء المختلفة التي تؤكد بعد لغة الشعر عموما عن لغة الحديث اليومي ، لولا ما رأيناه من إفتنان بعض الدارسين لحركة الشعر الحديث برأي (اليوت) الذي سبقت الاشارة اليه ، إفتنانا صرفهم عن تأمل اللغة في دواوين نفر من الشعراء المحدثين ، ولو انهم فعلوا لأدركوا ان ثمة شعرا لم يتعد بلغته عن لغة الحديث اليومي فحسب ، بل ذهب الى أبعد من ذلك بأن دأب على مفاجأتنا باقامة ارتباط غير متوقع بين الكلمات التي يبني بها عبارته ، وان الكلمة في الوسط التعبيري لهذا الشعر هي في غير ما في المعجم المعتاد ، ((فقد تغيرت دلالاتها وتغير الاطار والتركيب اللذان تتدرج فيهما)) (٤١) ، وتتلقفهم مثل هذه الصيحة التي تعلن عن ميلاد لغة جديدة ليست بأي حال هي لغة الحديث الحية كقول أحدهم :

واليوم لي لغتي ولي تخومي

ولي أرضي ولي سمتي

ولما وجدوا للغة الكلام الحية مكانا في مثل هذا المقطع :

ونادر الأسود

كان الصدى وكان

يجلس بين القمر الجائع والبستان

يكتشف الظل ، يغطي جوعه وكان

كالدهر فلاحا من الفرات

يخبط جرح الماء

يمشي وتمشي خلفه السماء (٤٢)

إن النص يكشف عن حالة شعورية تصدر من أعماق معبرة عن إحساس مرير ولدها الفقر والحرمان ف (نادر الأسود) قد ورد في هذا النص رمزا للثائر الأبدى بدليل تشبيهه بالدهر وإن الصدى يعني رجوع الأصوات المكبوتة في صدور الفقراء في كل زمان ومكان . وإن (القمر الجائع) لا يعني شيئاً سوى أحلام الفقراء بالخلاص من الجوع والفقر واما (البستان) فيشير الى الاقطاع أو الى الترف الزائد عن الحاجة ، وبذلك يصبح اكتشافه للظل يعني ادراكه بأن له حقا في البستان وعندئذ يكون جلوس (نادر الأسود) بين (القمر الجائع) و (البستان) يعني مسؤولية التغيير الفعلي وكونه فلاحا يعني انه الفقر الأبدى والثائر الأبدى ، الذي وكلت اليه العناية أن يخطط جرح الماء أي أن يعيد الى الحياة حيويتها لتحقيق المشيئة العلوية بعودة الكفاية والعدل الى الارض فتتحد بعدتهما مشيئة الفكر التغييرى بمشيئة السماء ((يمشي وتمشي خلفه السماء)).

وبذلك نستطيع ان ندرك الصلة بين مدلولات لا صلة بينها ، في واقع الأمر (كالصدى ، والقمر الجائع ، والبستان ، والدهر ، والفلاح ، وجرح الماء ، والظل) ، وبذلك استطاع الشاعر الحديث أن يعيد للكلام فعاليتيه الايحائية الأولى وقدرته التعبيرية البكر التي طمسها إبتذال الاستعمال المألوف فالشاعر الذي لا يملك غير الكلمات التي قضى الاستعمال العادي على جدتها وطرأوتها ، يستطيع أن يعيد اليها قدرتها السحرية على بعث العالم بتتسيقها في تسلسل جديد لا يتفق مع المنطق العادي لمفهومها اللغوي .

لقد ظهر في العصر الحديث العديد من الشعراء الذين ثاروا على المنطق العادي لمفهوم الكلمات اللغوي ، فراحوا يربطونها بالعالم الذي يطمحون الى خلقه ، والبياتي هو أحد هؤلاء الشعراء الذي يعتقد ان الكلمات قد تصبح ((دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الاطلاق)) (٤٣) وكذلك الشاعر محمد عفيفي مطر الذي ضاق بالناس وبلغه حديثهم الحية حين قال

عدت منكم ، بعد أن دوخني الليل وأعماني الطواف

لم أجد غير الثمار الحجرية .

واللغات الحجرية . (٤٤)

كما ضاق ايضا صلاح عبد الصبور بلغة الحديث الحية وبما يميزها من بساطة فقال: ((ان البساطة التي تعني أن يكشف الشاعر قرائه ويكشف لهم ما في نفسه اعتقد انها تحولت الى نوع من السطحية)) (٤٥).

ان الأعمال الشعرية الحديثة قد أفادت إفادة عظيمة من السياق الدرامي للغة ، وسواء أكان الشاعر الحديث من عشاق العبارة الجهورية ذات الرنين الحاد أم كان ممن يستأنسون بنسيج الهامس الشفاف ، أو ممن يميلون الى قلب الوشائج بين مفردات اللغة فان ثمة صفة هامة تميز سياقه اللغوي هي صدوره عن صوت داخلي ، منبثق من أعماق الذات ومتجه اليها خلافا لما هو الأمر عليه لدى الشاعر القديم ، الذي امتاز سياقه اللغوي بصدوره عن صوت داخلي يتجه الى الخارج يأخذ شكل خطاب أو التماس أو دعوة الى المشاركة والتعاطف ، الأمر الذي يمنعه أن يقيم جدارا بينه وبين العالم الخارجي اثناء المعاناة والتوتر ، فهناك دائما شخص آخر يقاسم الشاعر آلامه :

كليني لهم يا أميمة ناصب

وليل أقاسيه بطيء الكواكب (٤٦)

وحتى حين يلجأ الشاعر القديم الى اسلوب التجريد الذي يخاطب فيه نفسه في ظاهر الأمر فهو في الحقيقة يواجه بحالته غيره :

ما بال عينيك منها الدمع ينسكب

كأنه من كلى مفرية سرب (٤٧)

ولا شك في أن هذه المسيرة في سياق لغة الشعر القديم قد سهلت على الشاعر أن يمزج صوته بصوت الأسرة أو القبيلة على النحو المعروف في قصيدة عمرو بن كلثوم مادام الحوار يدور بين الذات الفردية أو الجماعية وبين الخارج ، أي مادام الشاعر يفترض أن ثمة أشخاصا يتوجه اليهم بالخطاب .

أما الشاعر الحديث فحواره محدود بدائرة نفسه وحتى حين يبلغ موقفه من نفسه أو من المجتمع أو من الكون جملة ، غاية التوتر ، فإنه لا يطمح الى أن يهدم الجدار القائم بينه وبين القارئ والمتلقي ، إنه يمنح القارئ فرصة أن يتأمله وهو في غمرة موقفه ، ولكنه يعلم ان تعاطف المتلقي معه لن يجديه نفعاً ، لأنه في موقفه إدانة ولا تكون الادانة إلا في حالة اليأس من كل ما يرتبط بالوسط المدان ، ما دام هذا الوسط على الحالة التي استوجبت ادانته ، ولا ريب في ان المتلقي نفسه يشكل بعضا من ذلك الوسط ، ونستطيع من خلال هذا المثال أن نوضح ما ذكرناه ، يقول محمد الفيتوري من قصيدته "معزوفة لدرويش متجول " :

شحبت روحي ، صارت شفقا .

شعنت غيما وسنى .

كالدرويش المتعلق في قدمي مولاة أنا .

أتمرغ في شجني ، أتوهج في بدني .

غيري أعمى ، مهما أصغى ، لن يبصرني .

فأنا جسد ، حجر ، شيء عبر الشارع .

جزر غرقى في قاع البحر ، حريق في الزمن الضائع .
قنديل زيتي مبهوت .
في أقصى بيت في بيروت .
أتألق حيناً ، ثم أرنق ، ثم أموت . (٤٨)

فالصراع الدائم في نفس هذا الدرويش ليس من اليسر بالقدر الذي يجدي اشفاقنا أو تعاطفنا معه وذلك ما يفسر تعلقه بضمير المتكلم المتصل في قوله: (روحي ، شجني ، بدني) والمنفصل في قوله : (كالدرويش .. أنا) و(فأنا جسد) والمستتر في قوله : (أتمرغ ، أتوهج ، أتألق ، أرنق ، أموت)

وهو يتعلق به في حالتي التألق والموت ، إنه في حالة معاناة وحوار مع النفس في حالتي المكاشفة والكشف ، غير ان هذا الحوار ليس حواراً معلقاً ، أو أصم يدور في حلقة مفرغة من النفس وإليها ، بل هو حوار يمتد بجذوره في الحياة بكل ما تشمله من غنى وتناقض ، والا ما معنى أن يصبح الانسان "حجراً ، شيئاً عبر الشارع "دون ان يملك أحد القدرة على ادراكه بالانقاذ أو العطف أو الشفقة وكذلك قوله " غيري أعمى مهما أصغى لن يبصرني " . هل هي) ازمة الروح التي تشع غيماً وبنى في الشجن وتوهج في البدن) ثم لاتملك أن تمسك بقلامه ظفر (في قدمي مولاة) ومن يكون ذلك المولي ؟ أهو الجمال أم الحق ، أم الثورة ، أم الحرية ؟ أم ان الازمة أزمة الروح التي تشف وتتألق ثم ترنق أمام طغيان المادة . قد تكون أزمة الشاعر واحدة من هذه الازمات أو لا تكون دون أن يهمننا ذلك الا بالقدر الذي يفيدنا في ابراز اهمية الاتجاه بسياق اللغة الى اعماق النفس بدل الاتجاه به الى الخارج على النحو الذي ألفناه في سياق اللغة لدى الشاعر العربي القديم .

والواقع هو ان عزوف الشاعر عن عطفنا أو اشفاقنا ، وتورعه في أن يكون الناطق بإسمنا ، بصفتنا أصدقاء أو أسرة أو طائفة ، قد منحاه مزيداً من القدرة على سبر أغوار النفس والوقوف على خصوصية التوترات التي تسود علاقتها بالمجتمع وبالكون جملة ، وان هذه الخصوصية قد اقتضت سياقاً لغوياً جديداً ، وهو ذلك السياق الذي يدور فيه الحوار بين الشاعر وبين نفسه بدل أن يدور بينه وبين العالم الخارجي الأمر الذي جعل الهمس والايحاء والاشارة والصور القنضبة هي أهم خصائص هذا السياق الدرامي الجديد ، حتى حين يلجأ الشاعر الى استخدام أكثر من صوت واحد للتعبير عن تجربته .

نتائج البحث :

يمكن استخلاص أبرز النتائج التي توصل اليها هذا البحث فيما يلي :

* ان الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو، وان نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطا وثيقا، وهذا النمو لا يمكن ان يتم في الزمن المحدود الذي يلزم لكتابة قصيدة واحدة بل يحتاج الى مثل الزمن اللازم لكتابة ديوان أو قصيدة طويلة .

* اراد الشاعر الحديث ان تكون ادوات تعبيره ووسائله الفنية مرتبطة باللحظة الشعورية التي يحيها منفصلة عن اية لحظة تسقط في دائرة الماضي، اذ ان لكل لحظة شعورية طبيعتها الخاصة، وان من شأن هذه الخصوصية ان توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر .

* ان الشكل ليس نموذجا أو قانونا يراه الشاعر العربي الحديث وانما حياة تتحرك أو تتغير في عالم متحرك متغير اذ ان عالم الشكل هو عالم التغيرات وان التحول في شكل القصيدة يحتاج الى مسافة من الزمن تعادل المسافة التي يحتاج اليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيها، وهي المسافة اللازمة لتطور المضمون نفسه. ومعنى هذا ان الشكل والمضمون يتطوران معا في التحام تام الأمر الذي ميز طبيعة التطور في الشعر الحديث .

* ان تطور الشكل الشعري الحديث كان يتم على مسافات زمنية معلومة بنسبة لكل شاعر، واستطاع بعد عدة سنوات من النمو ان يتجاوز الشكل القديم واقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على متلقي الشعر ان يتلقاه ما لم يلم الماما حسنا بالتطورات التي اصابت العناصر الاساسية للشكل الشعري كاللغة، والتصوير البياني، والايقاع وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي الاتجاه ببناءها اتجاها معماريا بلغ ذروته في القصائد الطويلة التي امتاز بها جيل الرواد.

الهوامش :

- (١) تنظر : مقدمة المختارات من شعر يوسف الخال ، اودنيس ، مجلة شعر ، العدد (٤) ، ١٩٦٧م : ٢٨ .
- (٢) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين اسماعيل ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧م : ٥٦ .
- (٣) ينظر : ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ادونيس ، مكتبة صيدا ، بيروت ، ١٩٦٥م : ١ .
- (٤) تنظر : مقدمة المختارات من شعر السياب ، اودنيس ، مجلة دار الآداب البيروتية ، العدد (٦٦) ، ١٩٦٧م : ٦ .
- (٥) ينظر : م . ن . ٦ : ٦ .
- (٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م : ١٤١ .
- (٧) تنظر : البنيوية ، جان بياجيه ، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري ، ط ٢ ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٠م : ٨ .

- (٨) تنظر : قضايا الشعرية ، رومان ياكيسون ، ترجمة : محمد الولي ومحمد مبارك حنون ، ط١ ، دار تويقال ، المغرب ، ١٩٨٨ م : ٧٧ - ٧٨ .
- (٩) تنظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١١٩ .
- (١٠) مثال ذلك : ان شعراء العراق يميلون الى العبارة الفخمة ذات الجرس العالي ، و ذلك يرجع الى استئناسهم بشعر الفحول منذ المتنبي وحتى الجواهري . بينما يميل شعراء الشام الى العبارة الرقيقة ذات الجرس العذب إقتداء بسلسلة من الشعراء تبدأ بالبحثري ولا تكاد تنتهي ببديوي الجبل .
- (١١) مثال ذلك : تأثر شعراء العراق ومصر بالشعر الانكليزي وخاصة (اليوت) . بينما تأثر شعراء الشام بالشعر الفرنسي ، ولا سيما جماعة مجلة الشعر اللبنانية .
- (١٢) من هؤلاء : الدكتور محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) الذي تأثر في ذلك برأي قديم للشاعر الناقد (اليوت) . تنظر : قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، ط٢ ، مطبعة دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٨ م .
- (١٣) ينظر : م . ن . : ٥ .
- (١٤) ينظر : م . ن . : ١٢ .
- (١٥) آراء في الشعر والقصة ، خضر الولي ، بغداد ، ١٩٥٦ م : ١٦ .
- (١٦) واقعية بلاضفاف ، روجيه جارودي ، ترجمة : حليم طوسون ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ م : ١٢٨ .
- (١٧) تجريبي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م : ٢٧ .
- (١٨) تنظر : لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، ط١ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٨٢ م : ٣٦ .
- (١٩) لغة الشعر بين جيلين ، د . ابراهيم السامرائي ، بيروت ، (د . ت) : ٢٠٠ .
- (٢٠) لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، د . رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٥ م : ٢٦٠ .
- (٢١) في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٧ م : ٣٨ .
- (٢٢) شعراء المدرسة الحديثة ، م . ل . روزنتال ، ترجمة : جميل الحسيني ، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٦٣ م : ٣٣ .
- (٢٣) الشعر الحر في العراق ، يوسف الصانع ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٨٧ م : ١٥٦ .
- (٢٤) دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د . محسن أطيماش ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٢ م : ١٩٤ .
- (٢٥) ينظر : ديوان بدرشاكرالسياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م : ١ / ٤٥ ، ١٠١ ، ١٥٤ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ١٨٢ ، ٢٣٨ ، ٣٥١ ، ٣٥٣ ، ٤٠٤ ، ٥٧٥ ، ٦١٩ .
- (٢٦) ينظر : م . ن . : ١ / ١٩٣ ، ٢٦٣ ، ٣٥٣ ، ٥٦١ .
- (٢٧) الاعمال الشعرية الكاملة ، محمد مهدي الجواهري ، ط٢ ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٨ م : ٩١٨ ، ٩١٧ ، ٩١٤ ، ٩٠٩ / ٥ .
- (٢٨) م . ن . : ٦ / ٩٦٧ .
- (٢٩) م . ن . : ٥ / ٧٧٤ .
- (٣٠) م . ن . : ٥ / ٩١٣ .
- (٣١) القارعة : ٣-١ .
- (٣٢) ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ م : ٢ / ٤٢٢ .
- (٣٣) ق : ٢٠ .
- (٣٤) السيف والرقبة ، عبد الأمير معلة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م : ٩١ .
- (٣٥) ينظر مثلا : السيف والرقبة : ٦ ، ٣٦ ، وأين ورد الصباح ، عبد الأمير معلة ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٧٤ م : ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٣٦ ، ١٤٦ ، وينظر ايضا : بيان الكبرياء ، عبد الأمير معلة ، ط١ ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ م : ١٧ ، ٢٠ ، ٢٦ ، ٤٥ ، ٤٦ .
- (٣٦) بيان الكبرياء : ٨٣-٨٤ .
- (٣٧) ديوان البحثري ، شرح وتحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ م : ١ / ٢٠٩ .
- (٣٨) نقلا عن : التفسير النفسي للأدب ، د . عز الدين اسماعيل ، طبع دار الغريب ، القاهرة ، ١٩٧٧ م : ٧٠ .

- (٣٩) م. ن : ٧١ .
(٤٠) الغموض في الشعر الحديث ، د. شكري عياد ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، يناير ، ١٩٦٧ م
: ٤٨ .
(٤١) مقدمة المختارات من شعر السياب : ٦ .
(٤٢) ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل : ٢٦٠ .
(٤٣) تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، مجلة الآداب البيروتية ، العدد (مارس) ، ١٩٦٥ م :
٧٢ .
(٤٤) ديوان ملامح من الوجه الأنباذوقليس ، محمد عفيفي مطر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ م :
١٤ .
(٤٥) ندوة الآداب البيروتية ، صلاح عبد الصبور ، العدد (نيسان) ، ١٩٦٦ م : ٧١ .
(٤٦) ديوان النابغة الذبياني ، شرح وتحقيق : كرم البستاني ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ،
١٩٦٠ م : ١٢ .
(٤٧) م. ن : ١٢ .
(٤٨) ديوان معزوفة لدرويش متجول ، محمد مفتاح الفيتوري ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ م : ٩ .

المصادر والمراجع

أولا : الكتب

- القرآن الكريم
- آراء في الشعر والقصة ، خضر الولي ، بغداد ، ١٩٥٦ م .
- الأعمال الشعرية الكاملة ، محمد مهدي الجواهري ، ط ٢ ، دار الحرية
للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٨ م .
- أين ورد الصباح ، عبد الأمير معلية ، وزارة الثقافة والاعلام ،
دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٧٤ م .
- البنيوية ، جان بياجيه ، ترجمة : عارف منيمنة و بشير أوبري ،
ط ٢ ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- بيان الكبرياء ، عبد الأمير معلية ، ط ١ ، وزارة الثقافة والاعلام ،
دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ م .
- تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ،
١٩٧١ م .
- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين اسماعيل ، طبع دار الغريب ،
القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي
المعاصر ، د. محسن اطيماش ، وزارة الثقافة والاعلام ،
بغداد ، ١٩٨٢ م .
- ديوان البحثري ، شرح وتحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار
المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .
- ديوان ، بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م .
- ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ م .
- ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ادونيس ، مكتبة صيدا ، بيروت ،
١٩٦٥ م .
- ديوان ملامح من الوجه الأنباذوقليس ، محمد عفيفي مطر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ م .

- ديوان معزوفة لدرويش متجول ، محمد مفتاح الفيتوري ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ م .
- السيف والرقبة ، عبد الأمير معلية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م .
- شعراء المدرسة الحديثة ، م . ل . روزنتال ، ترجمة : جميل الحسيني ، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٦٣ م .
- الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٨٧ م .
- الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين اسماعيل ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ط ١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٧ م .
- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومحمد مبارك حنون ، ط ١ ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٨ م .
- قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، ط ٢ ، مطبعة دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٨ م .
- لغة الشعر بين جيلين ، د . ابراهيم السامرائي ، بيروت ، (د . ت) .
- لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، ط ١ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٨٢ م .
- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، د . رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٥ م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ م .
- واقعية بلاضفاف ، روجيه جارودي ، ترجمة : حليم طوسون ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ م .

ثانيا : المجلات والندوات

- مجلة الاداب البيروتية ، العدد(مارس) ، ١٩٦٥ م .
- مجلة دار الاداب البيروتية ، العدد(٦٦) ، ١٩٦٧ م .
- مجلة شعر ، العدد (٤) ، ١٩٦٧ م .
- ندوة الاداب البيروتية ، العدد (نيسان) ، ١٩٦٦ م .