ظواهر اللغة الشعرية في النص الشعري الغزلي الحديث

د. رائد وليد جرادات*

الملخص

تسعى هذه الدراسة للوقوف على أبرز ظواهر اللغة الشعرية في النص الشعري الغزلي الحديث، باعتبار أن اللغة أعظم عنصر في بنائية النص، وهي اللبنة الأساسية التي تقوم عليها المعمارية الفنية للنص الشعري، وتتجلى بها عنصرية الأداء الشعري، وتؤلف جانباً مهماً من جوانب القيمة الجمالية للنص الشعري.

وحتى تصل الدراسة إلى الهدف المنشود قسمتها قسمين: الأول نظري يتناول معنى اللغة الشعرية كما ورد عند النقاد القدامى والمحدثين، ويقارن بينه وبين اللغة المعيارية .

وأما القسم الثاني فتطبيقي يبين مظاهر اللغة الشعرية في النص الشعري الغزلي الحديث، والمتمثلة بالاتكاء على الموروث الديني والأدبي وتوظيفه في النص توظيفاً جماليًا، وباستدعاء الشخصيات التراثية العالمية العربية، وباستخدام الألفاظ السهلة والبسيطة، وباستخدام الألفاظ العامية.

* قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الطفيلة التقنية- الأردن .

Features of Poetic Language in Modern Love Poetry

Raed Waleed Gradat

Abstract

This study examines the most significant features of poetic language in modern love poetry. The study is comprised of two sections, the first of which is focused on the definition of poetic language according to modern and classical critics. The second section is an applied one examining the features of poetic language in modern love poetry. Such features are basically the intertextuality of religions and literary allusions, references to classical Arab figures and the usage of simple lexical items and colloquialisms.

المهاد النظري

اللغة هي المادة الخام في فنون الأدب عامة، ولكنها تتخذ في الشعر طابع التناسق والتناغم بعد أن يحولها الشاعر إلى شيء جديد يختلف عن لغة التداول اليومي، التي تكتفي بنقل الفكرة والإشارة دون أي جهد فني.

فالشعر من الفنون الأدبية التي تلتقط عناصر الجمال من الطبيعة والحياة . والأدب في أبسط تعريفاته فن أداته اللغة، ولم يبتعد "كولوريدج" عن الحقيقة عندما قال عن لغة الشعر " إنها أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة"[1]، واللغة المقصودة هنا هي اللغة الشعرية. وهي عكس اللغة المعيارية، التي تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، التي تستخدم في الكتابة غير الفنية. وهي تتسم بالانضباط، والالتزام، والاستقرار، لتحقق هَدَفاً أساسيًّا هو التوصيل[2] .

وقد تنبه نقادنا القدامى إلى ذلك، حيث تطرق عبدالقاهر في معرض كلامه عن "نظرية النظم" إلى اللغة المعيارية قائلاً : "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه، وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها وذلك أننا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه، غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"[3].

والفائدة المتوخاة من اللغة المعيارية – كما يرى الجرجاني- هي أن هذه اللغة تبرئ من اللحن وتسلم الألفاظ من الخطأ، وأن توخي النظم فهو عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلام[4] وقد أعاد "المسدي" ترتيب كلام الجرجاني على وفق رؤية مفهومات اللسانيات الحديثة، إذ إن مهمة النحو عند "المسدي" وعند الجرجاني من قبله هي ضبط قوانين الكلام، ومن هنا كانت نشأته في ظل البحث عن الخطأ والصواب في الكلام. ويقارن "المسدي" مهمة النحو بمهمة البحث الأسلوبي، إذ إن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة التصرف في حدود القواعد البنوية لانتظام جهاز اللغة[5].

ومن هنا نجد أن اللغة الشعرية تنطلق من المبدأ الأسلوبي القائم على انتهاك قوانين اللغة العادية بحيث تفسح لنفسها المجال للتأليف بين كلمات تكون في أغلب حالات اللغة بعيدة عن بعضها البعض، لكن الشاعر بوساطة (الحيلة الشعرية) يخترق هذا الجدار المتمثل في قوانين اللغة ويؤلف بين هذه الكلمات التي تعتبر بعيدة عن بعضها البعض في سياق اللغة العام ويكسبها الشاعر طابعا يتسم باللين ويحولها إلى كلمات متألفة متجانسة تؤدي وظيفة شعرية بالغة الأهمية في تناسقها الجمالي ومدلولها العاطفي[6] .

وهي الوظيفة التي أشار إليها بقوة ووضوح "حازم القرطاجي" في تقسيمه القول

إلى عناصره الرئيسية قبل أن يفعل "جاكوبسن" بأمد بعيد وذلك بإشارته إلى أن الأقاويل الشعرية : "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى القول فيه أو ما يرجع إلى المقول له"[7].

ثم وضع "جاكوبسن" أساساً نظرياً – معرفياً جديداً - لجماليات الخطاب الأدبي من خلال تأكيده أن ما يميز (الأدبي) من (غير الأدبي) من الخطابات القديمة والحديثة لا يتجاوز كون الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة تهيمن في الخطاب الأدبي وعليه، وتغيب أو تهمش فيه الوظائف الأخرى من (إحالية وانفعالية وإخبارية وشارحة واتصالية)، هذه الوظيفة متولدة تحديدا كما يقول "جاكوبسن"، من تركيز منتج الخطاب جهده على عنصر (الرسالة) أي على جماليات القول وأساليبه الفنية، في حين يتجه الجهد في الخطابات الأخرى إلى (المرسل) أو (المستقبل) أو (السياق) أو (الوسيط) أو (الشفرة اللغوية) كما هو معروف ومبين في نظريته الاتصالية الشهيرة[8].

أما "موكاروفسكي" فقد أشار إلى وظيفة اللغة الشعرية في كونها تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول[9].

وتبع "موكاروفسكي" في ذلك "ديبوا" "ليست وظيفة لغة الشعر مرجعية، وإنما تكون وظيفة اللغة مرجعية إذا لم تكن شعرا وهذا ما يجعل لغة الشعر غير مؤهلة لأن تكون لغة اتصال، فإما أن توصل لغة الشعر الكثير أو لا توصل شيئا، إن لغة الشعر لا توصل إلا نفسها، بل يمكننا القول إنها توصل نفسها إلى نفسها، وهذه العملية للاتصال الداخلي في لغة الشعر هي الأساس الحقيقي لشكل الشعر، فالشاعر عندما يرغم عمليات المطابقة بين الوظائف المتعددة للغة على التزحزح من مستوى إلى آخر يغلق الكلام على نفسه، وهذا التكوين المغلق على ذاته هو ما نسميه شعرا"[10].

إن لغة العواطف والأحاسيس والانفعالات موضوعات تتأبى على الضبط وتتجاوز كل تحديد، لأنها مطلقة من كل قيد والشاعر صانع النص الشعري مطالب أن يعبر بهذه اللغة الشعرية عن المشاعر اللانوعية أو هو مطالب أن يعبر بهذه اللغة عن المشاعر التي لا حدود لها، فكان لا بدَّ له أن يغيِّر في تركيب ألفاظها فيقدم ويؤخر ويحذف ويثبت وينفي حتى تتسع معه اللفظة أي أنه يقوم ببناء العلاقات اللغوية المألوفة وغير المألوفة من جديد، حتى يستطيع بهذا التغيير والتبديل أن يعبر عن عواطفه ووجدانه، وهذا ما صنعه الأدباء عامة والشعراء خاصة، " والحق أن يقال إن ثروة أو غنى لغة ما يتوقف على ألفاظها، وإنما ثروة اللغة تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة التعبير عنها[11]".

إن النص الشعري الحداثي يمتاز بأنه يسبق القاعدة، ويخرق اللغة العادية، ويحيد عنها، ويضيف إليها عامل الدهشة والإثارة والمفاجأة، وهذا ما يترجم أن القصيدة

الجديدة أو الشكل الشعري الجديد أو القصيدة الكلية تعمل دائما على إحداث خيبة في أفق وقع المتلقي بواسطة جمالية الغرابة والغموض[12].

وبذلك فإن النص الشعري موضوع لغوي من نوع خاص، واللغة الشعرية توظف فيها على نحو متميز "لأن الكلمات على حد تعبير أرشيبالد ماكلين تتخذ وزنا أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الكلام الهادئ أو في صفحة مجلة أو صحيفة أو حتى صفحة من نص لغوي نثري بشكل عام، فإننا نلمس تكثيفا لمعانيها"[13]، وذلك لأن "الشعر استعمال خاص للغة"[14]، و"التجربة في أساسها تجربة لغة"[15]، وكذلك "ليس العمل الشعري إلا بناءً لغوياً يستخدم أكبر قدر ممكن من إمكانيات اللغة الصوتية والتصويرية والإيحائية والوجدانية لكي ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعلة في الحياة"[16].

فاللغة الشعرية ليست وسيلة للتعبير وحسب، وإنما هي كذلك طريقة تعبير، أي أنها رؤية فنية للإنسان والتاريخ وهذا ما سنراه في البنية الموضوعية الغزلية لاحقا.

ويمكن القول في ضوء ما سبق إن الشاعر في نصه الشعري يمنح اللغة حياة جديدة مشعة بما يحدثه فيها من انفعالات وتأثيرات عالمه الشعوري الوجداني الخاص، ثم إن الألفاظ والتراكيب الجديدة تتجاوب مع الشاعر المبدع، وتنفر من الناظم التقليدي للنص الشعري، ولأجل ذلك لا بد من إتقان اللغة وتطويعها من أجل تشكيل عاطفته ونبضات وجدانه، فاللغة الشعرية إذن هي مادة الشاعر في تجسيم ذاته، وهي وسيط المتلقي للنص الشعري بأنماطه وأجناسه المختلفة.

"إن اللغة الشعرية في ضوء هذا الاعتقاد تؤلف جانباً مهماً من جوانب القيمة الجمالية للقصيدة باعتبار أن للكلمات سلوكاً يرتبط بالتغييرات التي تصيب الثروة اللغوية في ضوء تحليل المعنى الذي يقرر طبيعته ذلك السلوك"[17].

وقد أشار الشعراء العرب والنقاد والمحدثون إلى أهمية اللغة الشعرية ومنها اللفظ في النص الشعري العربي الحديث، فيرى السياب "أن الشعر يفقد الكثير من جماله إذا ترجم من لغة إلى أخرى، لأنه سيفقد ألفاظه التي انتقاها الشاعر ووضعها حيث يحسن وضعها. وترى نازك الملائكة أن الأديب المرهف يقدر أن يضيف ألفاظا جديدة إلى القاموس بعد أن يترك طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن الماضي كالعنبر وغصن البان والقد والهلال والبدر والنرجس واللؤلؤ. واللفظة الحية عندها هي الكلمة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل ... بحيث لو رفعنا هذه الكلمة وغيرناها بما يقاربها في معناها لفقد المعنى كثيرا من سعته وقوته وضاع الجو في القصيدة"[18].

إذا كان الحال كذلك في جمال اللغة الشعرية وما تستدعيه من تعبير رقيق هما أساس النص الأدبي الشعري وجماله فأين إذن جمال الموضوع أو المضمون أو المحتوى؟ إن الإجابة عن ذلك يمكن أن نجدها لدى النقاد الذين آمنوا بأن الفن عامة والنص الأدبي الشعري خاصة هو التعبير عن الجمال، الذي يحتوي في مضمونه المتعة التي نادى بها أفلاطون وأرسطو من قبله ولا شيء غير الجمال، وإذا ما سئلوا

ما هذا الجمال ؟ قالوا طريقة الإحساس بالموضوع أو هيئة الإحساس به، فإن قيل وأين الموضوع ؟ قالوا إننا نفرق بين الموضوع وبين الإحساس بالجمال، فالإحساس بالموضوع هو موضوع النص الأدبي والفن بعامة، أما الذي تسمونه موضوعاً فليس بموضوع، وإنما هو المثير أو المحرك الذي يحرك الشاعر، كالحبيبة مثلا فإنها ليست موضوعاً للنص الشعري الغزلي، وإنما هي المثير للمشاعر والعواطف والأحاسيس، ثم يأتي الشاعر فيعبر عن وجدانه من خلال هذه المشاعر والأحاسيس، وينطبق ذلك على الموضوعات الأخرى كالكرم والشجاعة والطبيعة ...، كل ذلك ليس موضوعاً للنص الأدبي الشعري وإنما موضوع النص الأدبي هو المشاعر التي تثيرها هذه الموضوعات بوساطة اللغة التي اصطلح على تسميتها باللغة الشعرية.

إن المشاعر والأحاسيس هي ثيمة الغزل لا "الحبيبة" التي تغزل بها الشاعر، لأن الموضوع لو كان المرأة الحبيبة التي يراها في الحياة لأغنت الحبيبة في واقع الحياة عن النص الشعري الأدبي الذي يتحدث عنها، بل لكانت الأحسن لأن المتلقي يستمتع بجمالها في الحياة دون وسيط من أدب وفن، ولكن جمال الحبيبة شيء، وجمال التعبير شيء آخر، فجمال الحبيبة طبيعي من صنع الخالق، أما جمال التعبير عنها فجمال فني أو لغوي أدبي من صنع الشاعر نفسه، وهما جمالان مختلفان بلا شك، لأننا إذا قيمنا الغزل بجمال موضوعه بمعنى ما فيه من جمال المرأة الطبيعي فالتقييم لا ينصرف إلى الشاعر وفضله في استخدام اللغة ضمن سياق خاص، لأن هذا الجمال طبيعي لا علاقة له بالنص الشعري .

أما جمال التعبير فهو مناط بالأديب أو الشاعر، لأنه هو الذي خلقه، وصنعه، ولو خلت الحياة من الشعراء منذ الأزل لما عرف الناس هذا النوع من الجمال، ولما وجد ما يسمى جمال التعبير اللغوي، فالتعبير إذن هو مصدر الجمال في الأدب عامة والنص الشعري بخاصة أو هو من أهم مصادره، إلا أنه ينقلب إلى جمال شكلي إذا غاضت هذه الحيوية التي تضفيها روح الشاعر أو قل شخصيته وموهبته ولا نعني بذلك مطلق التعبير وإنما نعني (الخلق الأدبي) لأن اللفظة ضمن السياق حية في ولادتها وتطورها وأداء دورها اللغوي والشعري، ولذلك نلاحظ أن خلقها الجديد الذي تؤديه يختلف لدى كل شاعر، وفي كل نص شعري، بل ربما في كل عبارة من النص، وهذا ما يميز الشاعر عن غيره .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن النقد اللغوي الذي يتناول لغة النص الأدبي أولا، دون الفصل بينه وبين المضمون وإلى الكيفية التي أقام الشاعر علاقات بين الألفاظ وقدرة مفرداته على استيعاب المضمون وتقديمه للمتلقي. فإن كانت هذه العلاقات مألوفة ونمطية ومتداولة فالنص الشعري تقليدي، وإن بدت جديدة ومبتكرة خاصة حققت أولى سمات الأسلوب الأدبي المتميز غير المقلد وذلك باعتمادها ما تم صنعه من لغة شعرية متميزة .

لم تكن لغة النص الأدبي الشعري لدى الشاعر العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية. بحسب رأي "طراد الكبيسي" : "مجرد ثقافة محفوظة في الذهن، أو

تراكيب جاهزة يستل منها ما يشاء وقت ما يشاء اللغة كائن حي متطور ونام، ومسألة أي تجربة جديدة تفترض تعبيراً جديداً"[19].

ولقد أدى تغيُّر موقف الشاعر ونظرته إلى الحياة إلى تغيُّر أسلوب التغزل في المرأة وفي ذلك يقول "محسن أطيمش" "تغير لغته الشعرية التي لم تعد سيلا من ألفاظ الحب التي تؤله المرأة وتضفي على الطبيعة - من خلالها- بهاء وجمالا لا نظير له. وسيرى متابع الشعر العراقي منذ منتصف الخمسينيات التغير الكبير في نظرة الشاعر إلى المرأة نفسها، التي تحولت إلى ملاك هائم بين الزهور والفراشات إلى بشر يحيا الواقع ويتحد به، صارت جزءاً من الوطن والقضية والمشكلة"[20].

ولما كان إحساس الشاعر الغزلي يلون صوره وتعابيره بلونه الخاص "فقد كان عليه أن يبتدع لنفسه معجماً شعرياً جديداً يعتمد – في الأغلب- على ألفاظ شفافة ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية عدة أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة، ويختلف الشعراء في هذا المجال بمقدار سيطرتهم على اللغة ومعرفتهم بالتراث، وحسب إحساسهم العصري بإيقاع الألفاظ ودلالاتها ورموزها، فمنهم من يجنح إلى استخدام المعجم الشعري الوجداني المألوف عند بعض القدماء كالشعراء العذريين مع لمسات عصرية تقيم توازناً بين العراقة والحداثة، ومنهم من ينتقي طائفة بعينها من الألفاظ يخلع عليها دلالات جديدة ويتخذ منها رموزاً على أحاسيسه" [21]، فإذا كانت اللغة تتميز عن عناصر الأدب الأخرى كافة "باعتبارها صورة للواقع ورمزاً له، وإدراكاً حسياً للشيء وتجريدياً له.

فإن اللغة الشعرية في النص الشعري الغزلي العربي الحديث اتخذت وجوهاً متعددة بسبب اتساع هذا الغرض، وكثرة الشعراء الذين أقاموا معمارية نصوصهم الشعرية عليه بلغة شعرية مغايرة لما هو مألوف سابقا، فمن الممكن أن نحدد بعض الملامح المشتركة في اللغة الشعرية لشعراء الغزل بالرغم من اختلاف تعابيرهم ولغتهم وأساليبهم، وذلك مرده وسببه لاختلاف موهبتهم واتجاهاتهم وإبداعهم في بناء نصوصهم، فامتداد غرض الغزل على رقعة واسعة من الشعر العربي الحديث جعل لغته الشعرية تتمتع بظواهر عامة مشتركة نعرض بعضها:

- الاتكاء على الموروث الديني والأدبي.
- استدعاء شخصيات تراثية عالمية وعربية.
- الاتكاء على الألفاظ السهلة واللغة البسيطة.
- استخدام الألفاظ العامية والميل نحو لغة الحياة اليومية.

الاتكاء على الموروث الديني والأدبي

بداية لا بد من الإشارة إلى أن كثيراً من الشعراء المحدثين مالوا إلى استخدام المفردات القرآنية وتأثروا بلغة القرآن وصوره في لغتهم الشعرية الغزلية هم من الذين تثقفوا بالثقافة التراثية والدينية. وكانت نصوصهم الشعرية تعتمد في أكثر الأحيان البناء التقليدي العمودي وتميل نحو محاكاة الشعراء القدماء وتقليدهم، وهذا لا يمنع من وجود شعراء من المحدثين الذين تبنوا النمط (الحر - التفعيلة) من الاتكاء

في لغتهم الشعرية على لغة القرآن والكتب المقدسة ولكنهم مالوا في بعض الأحيان إلى الغموض ليضفوا عليها أبعادًا دلالية جديدة ويكسبوها عمقا وثراء وقد فتح ذلك الباب واسعا امام المتلقي في فهم نصوصهم وقراءتها قراءات متعددة وايضا مما ترك أثرا كبيرا في نوعية وتطور التلقي بحسب تلك الثقافة والتعقيد والغموض.

وقد نجد ألفاظا قرآنية تتكرر في النصوص الشعرية لبعض شعراء الغزل لا بنصوصها المباشرة وإنما بصداها المؤثر في نفس الشاعر، فتتفجر في بعض النصوص الشعرية طاقات كامنة يحدد الشاعر موقفه الشعري من خلال تأثيرها في أعماقه . ولقد تحقق في الغزل نوع من التأثر بالموروث اللغوي والأدبي من خلال اللفظة المفردة أو العبارة أو تضمين بيت كامل من الشعر القديم .

والموروث في تحديد الباحثين- بشكل عام - يعني كل ما ترك الأوائل من العلوم والآداب والفنون والفكر والفلسفة فضلا عن القيم الأخلاقية والحياتية والاجتماعية وأنماط المعيشة وهو ما يشكل عنصرى التجديد والاستمرار .

ويرى حسين علي أن الموروث هو : "كل ما ترك ماضونا من حضارة، وعلم، وأدب، ودين، وصناعة، وفن، وكل ماورث قدماؤنا من معقول ومنقول، وكل ما خلف أسلافنا من مأثور، وكل ما وصل إلينا من آلات وأدوات، وأشياء وكل ما يسيطر علينا من عادات، وأخلاق، وكل ما حفظه رواتنا من آثار"[22]، وحدده يوسف أبو صبيح بقوله إنه "جزء من الواقع .. يمثل خلاصة الماضي وروحه، وهو ما يشكل عنصر الاستمرار والتجدد في آن واحد"[23].

ويقول علي أحمد سعيد "أدونيس": "إن الاتجاه الثقافي الغالب في المجتمع العربي هو التمسك بثقافة الماضي بنبرة تكاد أن تشارف التقديس ولا يمكن أن يتولد الوعي من قراءة التراث أو تعلمه" [24]، ويقول في موضع آخر موضحا ضرورة الربط بين الحداثة العربية والتراث العربي : " ليس في اتجاه الشاعر العربي المعاصر ازدراء للماضي أو انقطاع عن التراث كما يخيل لبعضهم، وإنما هو استجابة للوضع الراهن، ومن البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ ... بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به، فليس التراث عادة في الكتابة وإنما هو طاقة ومعرفة وحيوية خلق وذكرى في القلب والروح"[25].

فالتراث عامة والديني خاصة، عند الشاعر العربي الحديث، كان وما زال، يؤلف معيناً ثراً، ومنهلاً دائم السخاء من مناهل الإلهام الشعري الغزلي الصوفي، وغيره، لأن الدين يتصل بالعواطف والمعتقدات وهو من العوامل المهمة في حياة الإنسان، لذلك كان لا بد من أن تكون العلاقة بين حركة التجديد الشعري والتراث علاقة تلاقح وتزاوج، وليس علاقة مواجهة أو تضاد، وفي ذلك يقول عز الدين إسماعيل: "ليس بين التجديد والتراث من تناقض أو تعارض ما داما ينحلان معاً في البنية الدينامية التى تشتق حيويتها من صميم الواقع"[26].

وقد حاول يوسف الصائغ في دراسته لحركة الشعر الحر في العراق أن يتلمس

المبررات التي تجعل شاعراً قريباً من عطاء أسلافه، بينما يكون الآخر بعيداً أو أكثر بعداً عن اللغة العربية التي حملت الموروث الأدبي شعراً ونثراً، ويرى أن مرد ذلك يكمن تارة في مدى قرب الشاعر من دراسة الأدب العربي في الجامعة، ويراه مرة أخرى نتيجة لموقف الشاعر السياسي الأيديولوجي[27] .

ويقول الصائغ "إن بعض الشعراء أكمل دراسة الأدب في (قسم اللغة العربية) بدار المعلمين العالية أو في كلية الآداب، وقد مكنت الدراسة هؤلاء الشعراء من أن يكونوا قريبين من الشعر العربي ومن الطبيعي أن ينعكس أثر ذلك في حدود متفاوتة في لغة القصائد التي أنتجوها في تلك السنوات"[28].

ورأى محسن أطيمش في معرض رده على يوسف الصائغ أن الموقف الفردي للشاعر هو المحفز الأكبر الذي لم يوله الصائغ عنايته الخاصة فيقول: "ولكننا لا يمكن أن نطمئن إلى أن تلك المسببات وحدها هي العامل الذي يتحول إلى قاعدة أساسية أو استنتاج جوهري يتم من خلاله تصنيف الشعر قرباً من التراث أو بعداً عنه، فتحقق هذه العلاقة سلباً أو إيجاباً إنما هو موقف فردي بالدرجة الأولى غير أن هذا الموقف الفردي وليد مسببات ومؤثرات أيضاً، وهذه المسببات قد لا تكون بالضرورة "أيديولوجية" أو "دراسية" بل هي في الغالب إدراك ووعي ثقافي عام أو خاص، نظرة ثقافية معينة قد تجعل هذا الشاعر قريبا من لغة التراث وذاك متمثلا لها، وثالثا بعيدا عنها"[29].

ولعل السياب لجأ إلى الاتكاء على الألفاظ القديمة والتأثر بلغة القرآن في لغة شعره الغزلية بفنية رائعة، كما كانت لغة القرآن ذات أثر في شعره عامة، فتجده يستخدم عبارة (نفخ في الصور) في قصيدته "هدير البحر والأشواق"[30] وهي من التعابير القرآنية، يقول :

فإن أحببتُك الحبَّ الذي أقسى من الموتِ
إلي كأنَّ (نفخ الصور) فيه، فكلُّ ذر الميتين دمٌ وأحياء
وأنت حبيبتي، أفديك، أفدي خفق جفنيك ..

كما تأثر السياب بشعراء العرب القدامى ففي قصيدته "أمير شط العرب"[31] نجد أنفسنا أمام عنترة وزوجه ولغته في معلقته .....

وتتخذ نازك من الشمس محوراً (ديناميًّا)، تتجمع حوله الصور الضوئية، ليشير إلى حالة ذاتية مولدة عالما نورانيا خاصا يغمر روحها، وطبقا لهذا العالم المرسوم، فإن دلالة الليل تطمح أن تندمج في رمزية تنسحب إلى عالم النور (نجوم الليل : خيوط أشعة فضية) تقول في قصيدتها (ثورة على الشمس)[32] .

سـأحطم الـصنم الـذي شيـدته	لـك من هواي لكل ضوء ساطع
وأديـر عـيني عـن سـناك مـشيحة	مـا أنـت إلا طيـف ضـوء خـادع
وأصـوغ مـن أحـلام قلبـي جـنة	تغـني حيـاتي عـن سـناك اللامـع
نحـن الخـياليـين فـي أرواحنـا	سـر الألوهـة والخـلود الضـائع
لا تنشـري الأضـواء فـوق خـميلتي	أن تشـرقي، فلغيـر قلبـي الشـاعر
مـا عـاد ضـوؤك يسـتثير خوالـجي	حسبي نجوم الليل تلهم خـاطري
هـن الصـديقات السـواهر فـي الـدجى	يفهمن روحـي وانفجار مشاعري
ويـرقن فـي جفنـي خـيـوط أشـعة	فضـية، تحـت المسـاء السـاحر

فالتمرد على الشمس، بهذا التضاد التصويري المعتمد على النور، يشير إلى انحياز إلى عالم نوراني، يطمئن إليه الوجدان، يتشكل مما باحت به الشاعرة من ألفاظ مثلت رأس حربة تمردها على الشمس، وبهذه الطائفة اللفظية المتراكمة تنسج عالمها النوراني، إذ بلغ التراكم اللفظي سبعا وعشرين لفظة في القصيدة . إن تشكيل هذه الدلالة للنور ربما، كان مرتبطا في الذهن العربي بالسمو والتناهي، ففي القرآن الكريم ﴿الله نور السماوات والأرض﴾ "النور 35"، ﴿ومن لم يجعل الله له نورا فما له من نور﴾ "النور 40" .

إن تجسيد التجربة المعيشة عند الشعراء معيار لاكتمال التوصيل كعملية يترتب عليها إحداث ولادة جديدة للتجربة المجسدة لأن الشاعر بوصفه خالق النص الشعري بلغة شعرية إبداعية يؤثر فنيا، فهو في تجسيده لتجارب مر بها وأعطاها شكلا غير شخصي إنما هو يجسد تجارب الآخرين، إن التجارب التي يمر بها الناس إن لم تكن نفس التجارب فهي متشابهة ولكن الشيء الجوهري هو تمكن خالق النص الشعري بلغته الشعرية من استعادة تلك التجارب الماضية وليس الوقوف عند حد استعارة ألفاظ وأسماء ورموز تاريخية ومن ثم رصفها في النص الشعري، إن هذا المعيار يبقى الدرجة الأكثر أهمية في السلم الإبداعي الذي يحاول المبدع صعوده، أن القليل من الشعراء الذين استطاعوا أن يفيدوا من الموروث في تعميق معانيهم، ومد جذور تجربتهم إلى الماضي من أجل استيحائه لا اكتنازه، والتراث نعني به الزمن المتحرك نحو المستقبل والمتجسد فيه .

ولقد تحقق لنازك الملائكة – كما يقول الصوفيون- الجزاء وقد كانت لها في بحثها الطويل عن الله لحظات أحست فيها أنها كانت في حضرة الذات الإلهية وأنه سبحانه قد خاطب روحها، ولولا هذا لسقطت يقينا في وهدة القنوط، ومن خلال تلك اللحظات تبددت – كما تقول – شكوكها وانقلبت مخاوفها آمالا، كانت تؤمن في استكانة ظاهرة، إن مثل تلك اللحظات إنما تأتي حين لا تستحقها أبدا، متجاهلة تماما أن هذا من أول واجباتها، ثم إذ بها تجد نفسها في لحظة الإشراق وقد تداركها صوت العناية الإلهية بالرحمة فتعرف أن كل شيء طيب، ففي قصيدتها "صور وتهويمات

أمام أضواء المرور"[33] تقول :

وجه حبيبي
يطلع عذبا من شرف التذكار الغضة
من ساحل جزر مسبوكات من فضة
واسم حبيبي
تسكن أحرفه أمطار
تتلوه بيد وبحار
يا ضوئي الأخضر
يا طعم صباح في مكة خضلان معطر
يا ذكر الله ترتله في الليل الأوتار
وتغنيه الريح المبهورة والنار
من ذاق عذوبته يسكر
يسهر .. يسهر

وشاءت الشاعرة في أن تتمثل لغة القرآن وتقتفي أثرها في استعمال الفعل (كان) لا من حيث الدلالة على الماضي، بل على المستقبل والاستمرار، ففي المقطعين الآتيين من قصيدتها (زنابق صوفية للرسول)[34] في ديوانها (يغير ألوانه البحر) تكرر الشاعرة الفعل (كان) ست مرات مضمنة إياهما (أي المقطعين) معايشتها للرسول (صلى الله عليه وسلم) واستهداءها به في ماضي عمرها :

أحمد كانت عيناه بحرا
تسعى يباب لوجود
كانت تنشر عطرا
.. أحمد قد كان يانعا تنتمي الدوالي إلى جبينه
... أحمد كان البخور والشمع في رمضاني
أحمد كانت انبلاج فجر. وكان صوفية الأغاني

يسود البناء المعماري لهذا النص وسواه من النصوص التي تنحو هذا المنحى حوار خفي بين الذات الشاعرة المهددة بالحرمان (شفة ظمأى) التي تحقق ترابطا دلاليا مع الجمل اللاحقة عن طريق أسلوب العطف، ومع وجود لفظة (كوب) التي تحمل دلالة الارتواء "إلا أن المفارقة النصية سرعان ما تباغت أفق القارئ عن طريقة لفظة (أعماقه) التي توحي بنفاد الماء أو الرحيق في ذلك الكوب فهو فارغ ليس فيه ما يروي ظمأ" ويأتي بعد ذلك تكرار التلاشي (لم تجد حتى بقايا) ليؤكد هذا الظمأ، ففي قصيدتها "مرثية يوم تافه"[35]، من ديوانها (شظايا رماد) تقول:

وغدا تمضي كما كانت حياتي
شفة ظمأى وكوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ما لمسته شفتايا

لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا

أشار أدونيس بكتابه (سياسة الشعر) إلى مدى تأثير النص القرآني في شعرية النص الصوفي مثلا : وكيف أن الكتابة القرآنية ولدت تذوقا جديدا للغة الفنية وكيف أن القرآن أصبح منبع الأدب كما يعبر ابن الأثير[36] .

فقد نجح ووفق شعراء معاصرون كثيرون، استعانوا بالعديد من المعاني والمضامين الصوفية، في التعبير عن انفعالاتهم ووجهات نظرهم ومن هؤلاء المولعين الشاعر صلاح عبدالصبور، ففي قصيدته (أغنية ولاء) و (الملك لك)[37] تظهر اللغة الشعرية الغزلية معبرة عن تجربة العشق الصوفي، والتعبير عن النشوة الروحية الباهرة التي يحسها الناسك المتصوفة، بينما نجد فوزي العنتيل، قد اتكأ على شخصية الحلاج وموظفا لها ليجسد تماهي وتفاني المحب في المحبوب إلى حد الفناء فيقول في قصيدته (تنويعات صوفية)[38] :

يا ليلى
أسرى الحلاج إلى أغصان حديقتك الزرقاء
ناداه الوجد فعانق نور أناملك البيضاء
ضحك الحلاج فغنينا ... وتساقينا
وتفرقنا ... وتلاقينا

وبالعودة إلى اللغة الشعرية الغزلية التي امتازت بها نصوص نازك الشعرية نجد اتكاءها على رموز دينية واضحة، وذلك ما نجده في قصيدتها "زنابق صوفية للرسول"[39]

أحمد يا توق مقلتين
مضيئتين
خاشعتين
بالسر والعمق مملوءتين
يا وترا من قيثارة الله، يا ورد، يا بحة المؤذن
يا أثرا للسجود ندى جبين مؤمن

من الملاحظ أن المفردات الصوفية الدينية حاضرة وبارزة في النص الشعري لتعبر عن حب ووجد منصهر في حركة صوفية شعورية إنسانية عامة تلامس شغاف القلب وتداعب أبواب وعنان السماء، وذلك ما عبرت عنه في قصيدتها "الهجرة إلى الله"[40]

لك الأوراد والصلوات انثرها
فدا عينيك يا ملكي
...
وبين يديك أوراقي وأعوامي أبعثرها

يتجلى التعبير عن الحب الصوفي عند نازك بلغة شعرية غزلية خاصة تنظر إلى الأشياء بشفافية وإحداث روابط جديدة وشحن المفردات بدلالات غير مسبوقة، ويغدو الحب الطاهر والنظرة البريئة التي تنأى عنه الآثام، مما أنتج ذات شاعرة خلصت روحها من أسر الجسد فتوجهت نحو السماء، نحو الحب الإلهي الذي يمنح السعادة والطمأنينة بلا مقابل.

استدعاء شخصيات تراثية عالمية وعربية

اتخذت التجربة الشعورية في بعض أنماط الغزل بعضاً من رموز الحب العربية التي دخلت على مر السنين عالم المثال والأساطير الشعبية، ويتجلى ذلك الاستخدام لرموز الحب العربية في شكلين الأول رموز أو أسماء لمشاهير العشاق والشعراء من التراث العربي، الذي ضرب بهم المثل في مجال الوفاء والإخلاص في الحب ولا سيما الشعراء المجانين الذين انتهى بهم الحب نهاية مأساوية مؤلمة. والثاني استلهام لإحدى أساطير هؤلاء العشاق أو غيرهم من التي تداولتها الألسن شفاهياً عن طريق الحكايات الشعبية العربية والعالمية. ويبدو أن قصة (قيس وليلى) وما أضيف إليها كانت لدى شعراء الغزل العربي رمزاً للحرمان من السعادة، وأن الحب لا يخلف إلا الألم. وقد كانت بعض الأسماء تتداول على ألسنة الشعراء القدماء مما جعل ابن رشيق يلتفت إليها، فيقول: "وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم منهم كثيراً ما يأتون بها غروراً نحو : ليلى، وهند، ودعد، ولبنى وفاطمة والرباب وأشباههن"[41].

ويرى مصطفى عبداللطيف أن رأى ابن رشيق جلي "فهذه الأسماء تقليد شعري تواضع عليه الشعراء وهم يأتون بها زورا وكذبا، ونحن نوافق ابن رشيق في هذا التفسير ونعتقد أنه ينطبق على كثير من شعر الكبار الذين نظموا الغزل في نطاق التقاليد الشعرية. ولكن هذا الرأي لا يفسر اختيار الأسماء النسوية في الشعر العربي القديم كله لأنه تناول هذه الأسماء بعدما ترشحت وقد تكون ليلى رمزاً للقبيلة لدى بعض الشعراء وغيرهم إذا عنَّ لهم أن يتحدثوا عنها"[42].

ولكن الشعراء المحدثين توسعوا في استخدام الأسماء التراثية في لغتهم الشعرية وجعلوها رمزاً لهم ولحبيباتهم، ولم يقتصروا على أسماء النساء وإنما اتكأوا على أسماء لرجال وردت في الحكايات والأساطير الشعبية، ولم يكن استخدام تلك الأسماء أمراً سهلاً ما لم يتوفر لها شاعر مبدع يمكنه أن يضعها في مواضعها الطبيعية ضمن سياق دون تحويل النص الشعري إلى مقالة تاريخية، ومن الأسماء التي ترددت كثيراً في نصوص شعراء الغزل العربي كأسلوب من أساليب إخفاء اسم المحبوبة أو الرمز إليها تلك التي ارتبطت بتاريخ الغزل والحب وشعرائه المشهورين بالعفة مثل (قيس وليلى) و(لبنى) و(بثينة) وغيرها من الأسماء المستمدة من التراث الأدبي للعرب "غير أن هذه الرابطة التي تشد الشاعر المعاصر إلى أسلافه لا تعني المحاكاة أو المحاكاة الحرفية للغة الأقدمين مفردات وأساليب وبناء ولو فعل هذا لصار فريسة للماضي وصورة تقليدية منه"[43]، والسبب المباشر هو سبب فني دعا الشاعر للتوجه للتراث لاعتقاده أن التراث غني، وكذلك نتيجة لعناية واهتمام الشاعر

العربي الحديث بالموروث الرسمي والشعبي ومن ثم نزوعه نحو إضفاء نوع من الموضوعية الدرامية على عاطفته الغنائية، فقد برزت في لغته الشعرية الغزلية مفردات جديدة ذات دلالات رمزية تمت إلى التراث والأساطير وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية المحلية والعالمية ولكننا نقول : " إن الشاعر المقتدر إنما يتمثل الموروث ويعيد خلقه خلقاً جديداً يحمل خصائصه الفردية وطابع عصره، لا يبدو تقليداً منتمياً إلى عصور ماضية، وليس هو شكلاً منفلتاً متحرراً تماماً"[44].

وفي ذلك يقول السياب: "هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرمز . ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة، أمس مما هي عليه اليوم . فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه ... والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان بوسع الشاعر أن يقولها أو يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحدا واحدا، أو تنسحب إلى هامش الحياة . إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، إلى لا تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبين منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد..."[45] .

وبدا لبعض النقاد أن انقياد الشاعر العربي الحديث للأسطورة ومباشرتها وكأنها أرضية النص الشعري الحديث واستمرار اندفاعه إليها : "كان بدافع التقليد للشعراء الغربيين"[46].

ومهما كانت الآراء في الأسطورة فإنها دون شك، صارت معلماً واضحاً من معالم التجارب الشعرية الغزلية الجديدة، وليس أدل من ذيوع بصماتها التي لونت تجارب شعراء كثيرين وطرقها بل دخول عالم القصيدة الحديث من أوسع أبوابه .

السياب من الشعراء الذين تفننوا في الاتكاء على الأسطورة في نصوصهم الشعرية بوجه عام والغزلية بوجه خاص ومن ذلك قوله في قصيدته "مدينة بلا مطر"[4]:

"صحا من نومه الطيني تحت عرائش العِنَب
صحا تَموزُ، عاد لبابل الخضراء يرعاها"
وتوشك أن تدقَّ طبول بابل ثم يغشاها
صفيرُ الريح في أبراجها وأنينُ مرضاها
وفي غرفات عُشْتار
تظل مجامر الفخار خاويةً بلا نار،
ويرتفع الدعاء، كأن كل حناجر القصب من المستنقعات
تصبح: لاهثةً من التعبِ
تؤوب آلهةُ الدم، خبز بابل شمسُ آذار
ونحن نهيم كالغرباء من دارٍ إلى دار
لنسأل عن هداياها

جياع نحن ... وأسفاه ! فارغتان كفاها
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب

فلم يكن ورود هذه المفردات التي ترمز إلى عالم الأساطير (تموز، عشتار، بابل) وغيرها في اللغة الشعرية الغزلية، محض صدفة السيابية، وإنما هي الوعي باللغة المنسجمة مع الجو الأسطوري الذي يلف القصيدة بشكل عام[47].

فالنص الشعري السيابي استند في سياقه العام إلى إشارات أسطورية ثلاث (تموز، عشتار، بابل) بتوجيه الخطاب إلى المتلقي من خلال سرد لأحداث (تموز) العائد إلى بابل لرعايتها .. ويصبح رمز تموز إشارة يتمركز عليها السياق الشعري وتتلاحق الجمل وتتفاعل وتتداخل بلغة شعرية غزلية لتعبر عن تفاعل بابل مع تموز .. الفرحة بصحوة تموز .. بينما تأتي عشتار في الوجه المعاكس لتموز –المتعلقة به إلى حدِّ اللهفة الجنونية بوصفه معشوقها الأزلي ... تلهث وراء عشقها غير عابئة بجوع الواقفين على أبوابها، وذلك لأنها لا تملك تموز والأمل بالخصب.

وكذلك اتكأ السياب في لغته الشعرية الغزلية على رمز "عشتار" في قصيدة "تموز جيكور"[48]:

".. وتقبل ثغري عشتار،
فكأن على فمها طلمه
تتثال على وتنطبق،
فيموت بعيني الألق
أنا والعتمه . ."

ولعل اللجوء إلى الأسطورة، واللوذ بها يسعف الشاعر كما يقول إحسان عباس:

"على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية"، فضلا عن أن سكب الأسطورة ونفاذها بنجاح داخل النص الشعري "تنقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء"[49].

ومن هؤلاء الشعراء الذين اتكأوا على الأسطورة والخرافة حسب الشيخ جعفر في قصيدته (الملكة والمتسول)[50]:

من ذا ؟
نفرتيتي في آخر
الليل تنجاب عنها القرون الغبار
نفرتيتي في آخر الليل تأوي إلى غرفتي الرطبة
الحجرية في ثوبها الغسقي ...

نفرتيتي هي ملكة مصرية قديمة تمثلت للشاعر في صورة امرأة من هذا العصر، حاملة كل بهائها الملكي وأنوثتها الأسطورية .

ولكن نفرتيتي لا تظل على صورتها الملكية بل تسفر عن وجه تكدست عليه السنوات لتنتهي إلى مومياء لا أثر لحرارة الحياة فيها:

طوَّقتُها قهقهت وهي تلقي بتسريحة الشعر الاصطناعيِّ
فوق الأريكة، في آخر الليل أبصرتها في مرايا المغاسل تنزع أسنانها
الاصطناعية،النخل يهجر غرفتي الآن
يترك أكفانه القمرية قمصان نوم على
مومياء قهقهت وهي تختضُّ أبصرتُ أسنانها الصفر تسقط ... وفي لمعة
البرق أبصرتُ أثوابها الغسقية تنحل عن مومياء

فالجمال والشباب والأنوثة أشياء لا تعرف الخلود وإذ يتلألأ كل هذا أمام عيني الشاعر فإنما يعلن عن الوحشة وخيبة الأمل بكل شيء جميل .

تتصاحب معه الخرافة متمثلة بـ ("جنِّيَّة الهور"

"يطفو بجنية الهور
قاربها الذهبيِّ، احملينا إلى
قصرك الذهبيِّ، احملينا ولو
مرَّة ..."

ويقول عنها "حسب" : "والجنية ذات الشعر الذهبي تعيش في أعماق الهور، حيث يصب النهر الذي تجثم على جانبيه القرى، وهي الحلم الجميل الذي يشد أفئدتنا إليه كل ربيع ... حين يخضر الهور ويزهر، وتنحدر الزوارق بحثا عن السمك أو لتعود ملأى بالبردى أو القصب الأخضر ولكن زورقا ما قد يتخلف، وينتظر الأهل عودته عبثا ويقولون لنا إنه أسير الحبيبة الذهبية ونتصوره مكبلاً بجدائل من شعرها الطويل)[51] .

واعتبر علي عشري زايد[52] أن قصص ألف ليلة وليلة من أكثر المصادر غنى وإمدادًا للشخصيات ذات الدلالة التراثية الشعبية . فقد احتلت شخصية "شهرزاد" جانباً مهماً من قصائد الشعر الحديث، إذ مثلت الشخصية الرئيسة التي تدور حولها وبلسانها حكايات شعبية، يقول البياتي في قصيدته "الأمير السعيد"[53] :

وأدرك الصباح، شهرزاد
فسكتت : وعادْ
إلى نفس الحزن، والشعور بالضياع
وأنت في حديقتي تسير
يا سيدي الأمير
منفردا، سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة، الحسناء
في قصرها الوردي، في أرجوحة الضياء
وهي تغني أغنيات الهجر واللقاء

وتتخذ نازك في رؤية حلمية، النور رمزا لعالم لا يحده مكان وزمان أرضيان، إذ اعتمدت عناصر ضوئية تغيب المستوى الواقعي للوحدات . لذلك يجيء الحلم مترابطا مع إسقاطات نفسية تشير إلى خلق مادي من نوع آخر هو ما صنع الشاعر، تقول في قصيدتها "يوتوبيا الضائعة"[54]:

هناك حيث وعت شهرزاد أقاصيص غنت بها ألف ليلة
وحيث ديانا تسوق الضياء ونارسيس يعبد في الشمس ظله
هنالك يوتوبيا في الضباب على شفق لم تر العين مثله
يحفُّ بها أبد من عطور ويمنحها ألف لحن وقبله
وترقد في سكرة لا تحد على رجع أغنية مضمحلة
على شاطئ كضياء النجوم أسميه شاطئ يوتيوبيا

الاتكاء على الألفاظ السهلة واللغة البسيطة

إن طبيعة النص الشعري الغزلي نفسها تأخذ بيد الشاعر إلى الاتكاء على لغة شعرية تمتاز بالبساطة والرقة والعذوبة، ولقد اكتشف النقاد القدماء ذلك وحاولوا الربط بين حالة الحب التي تعتري الشاعر وطبيعة لغته وتعابيره، "وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة، وانضاف الطبع إلى الغزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها"[55]، ونقصد بالبساطة أن الشاعر الغزلي يقيم معمارية بناء نصه الشعري على ألفاظ وتراكيب لغوية لا يشوبها التكلف، وإنما يجعلها تنطق بمعانيها دون تعقيد، ويأتي غزله طائعاً وفق سجيته وما يمليه انفعاله، وهو لا يرهق نفسه بالبحث عن اللفظة الفخمة الصعبة، وإنما يعني بأحاسيسه فيدع الألفاظ تتمثل مشاعره بحيث تكون واسطة لنقلها إلى المتلقي، إنه يدعها تنساب باتجاه المتلقي وفق أدائها المشحون بحالة نفسية لا تحتمل أن يبحث الشاعر خلالها عن ألفاظ أخرى. أما نازك الملائكة فقد ظلت تدعو إلى التمسك باللغة الموروثة بيد أنها دعت في الأعمال الشعرية الحديثة إلى لغة شعرية معاصرة تبتعد بعض الشيء عن الألفاظ المعجمية القديمة. "فكما اختلف الأقدمون في طرائقهم اختلف المحدثون أيضا، فلكل منهم منهجه وطريقته، فالبياتي مثلا يختلف عن الحيدري، كما يختلف عن السياب والملائكة، ولهذا الاختلاف أثره في مفهوم كل منهم مكان خاص ينبني عليه استعمال وأداء خاص، وكل ذلك داخل في باب جديد من هذه اللغة المتطورة المنطلقة"[56].

الحب بشكل عام يمثل صورة حياة نازك الملائكة كلها بتحولاتها من حيث نظرتها إلى الحياة ووعيها الإنساني وعلاقاتها الاجتماعية الإنسانية التي انبثقت من ذات الشاعرة وما تنطوي عليه سريرتها من محبة وصفاء وبنية نفسية محبة بلغة شعرية بسيطة واضحة كما تقول في قصيدة "صراع"[57] :

أحـــب أحـــب فقلبـــي جـنـــــون ... وســـورة حـب عميـق المـدى
أحـــب فروحـــي حـــسٌ غريـــب ... يضيـــع لديـــه جمـودي سـدى
حيـــاتي فـــي العـــالم الشـــاعري ... لهيـب مـن الحـب لـن يخمـدا
وجســـمي قلـــب خفـــوق خفـــوق ... سيلبث مـلـتـهبا موقدا

تشير هذه الأبيات إلى أن الحب عند نازك لهيب نار وشذى عبق إلى قلبها المملوء بالحب وروحها الرومانسية حتى تحول لديها حركة شعورية إنسانية تلامس شغاف القلب وتداعب ذبذبات الروح، والملاحظ أنها اعتمدت في تعبيرها عن الحب بوضوح وصراحة وبلغة بسيطة شعرية سهلة .

أما السياب فقد لجأ إلى لغة شعرية بسيطة في غزله الذاتي، فهو لا يكلف المتلقي فهم عبارته بعد أن يلونها بعاطفته ومشاعره الجياشة تجاه المحبوبة التي حرم منها، إنه يستخدم اللفظة في اللغة الشعرية دون أن يجردها عن أصولها أو ينأى بها عن ظلالها المألوفة، ثم إن السياب أحسن اختيار مفرداته في غزلياته وإن توسع في المجاز والاستعارة وأضفى الطرافة على دلالاته اللغوية، فلنتأمل قصيدته الشهيرة (ديوان شعر)[58] التي وجدت رواجا بين المتلقين بسبب بساطة لغتها الشعرية وصياغتها السهلة، فيقول فيها :

ديـــوان شـــعـر ملؤه غزل ... بـيـــــن الـعـــــذارى بـــات ينتقـــل
أنـــفـاسي الـحـرى تهيم على ... صـــفـحـاتـــــه والـــــحب والأمـــــل
ولـــربـــمـا قـرأته فاتنتي ... فمضـــت تقـــول مـــن الـــذي يهـــوى
ولســـوف ترتـج النهـود أسـى ... ويـثـيـرهـــا مـــا فيـــه مـــن نجـــوى

ولا شك أن مثل هذه السهولة والوضوح ليست عيبا في اللغة الشعرية الغزلية ما دام الشاعر يبذل فيه جهدا فنيا يشرق بالإيحاء، والجودة في التعبير عن عواطف الشاعر وهموم قلبه وذلك لأن الفن المبدع لا يعني الجنوح نحو التعقيد والإبهام وقد يكون لجنوح الشعراء نحو لغة شعرية ممثلة بالغموض دافع من لفت النظر إلى القدرة الإبداعية، أو التقصير في فهم التجربة الشعرية.

"وقد يحسب البعض أنه كلما استنبط لغة فردية خاصة، ازداد غموض مفردات هذه اللغة، وكلما أوحى للقارئ بالعمق، وإن هذا العمق هو الذي يحول بين القارئ العادي والشاعر . وفي المحاولات الحديثة زيف كثير... وككثير من الموجات ستنحسر وسيتعب القارئ من قراءة ما لا يفهم، وسيتعب الشاعر من قول ما لا يريد أن يقول"[59] وبطبيعة الحال لا يعني هذا أننا نريد أن يكون الشاعر مباشرا وتقريريا في طرح مشاعره وأحاسيسه، ولا سيما في لغة الغزل ذلك الفن الذي يحتاج إلى الكلمة الموحية، واللغة الشعرية المتحركة التي تستطيع أن تخترق عصرنا وتعبر عن موقف الشاعر الخاص من المرأة، ولذلك "ما عاد يجدي في عالم الشعر الحديث ومحاولات التجديد التي رافقته، ولذلك يتحتم على المتلقي للنص الشعري بأجناسه المختلفة أن يبحث عن الوجه الآخر للمعنى .. فالقارئ أصبح ندا للمبدع وليس أداة

عاطلة هامدة تتلقى أوامر الشعراء ولا تستطيع تنفيذها واقعا ملموسا.. فلا يمكن للشاعر المحدث أن يبرز دون أسلوب متميز قائم على علاقات بين الألفاظ جديدة وغير مألوفة، والشعر الجديد هو موقف متميز من اللغة مندمجة بالمضامين التي تعبر عنها"[60].

فالجواهري يميل بلغته عامة نحو اللغة التراثية والألفاظ المعجمية القديمة والتعابير الفخمة ولكنه في لغته الشعرية الغزلية يجنح نحو البساطة والسهولة الممتنعة، وهو ما نجده في قصيدته (غيداء)[61] التي يتكئ فيها على لغة عذبة وتعابير موحية ينفس فيها عما يعتمل في صدره أمام تقاطيع جسد الأنثى ومفاتنها وتكوينها:

غيداء تعشق فيك جارحة ... أخرى ويحسد معصما زندا
يا بنت خضراء الربى نفسا ... وشقيقة الطير الذي يشدو
ليت النفوس تعاطفت شغفا ... وأنهار دون شغافها سدُّ
غيداء بين جوانحي شعل ... يجري بها نفس فتشتد
في أمس كنت أذقتني قبلاً ... لم أصح من نشواتها بعد

أما سعدي يوسف فتتجلى اللغة بأبهى صورها وجمالها وتنساب بعذوبة وهي مع بساطتها موحية معبرة بعيدة عن التقريرية والبرود العاطفي وهو ما نجده في قصيدته (صراحة)[62] :

صمتي يغنّي لكي يا فاحمة الأهداب
يسأل عن خصرك هل تجرحه الأثواب
يسأل عن فراشك اللائذ بالظلمة
هل داعبت مخله نجمة ؟
قبلتُ أمسي الشفة السّفلى
أحسستها في شفتي ترجفُ
تحرقني تعصرني، تعصف

على الرغم من اتكائه على مفردات اللغة الشعرية السهلة فإن لغته اختلفت -بلا شك- عن لغة الحياة اليومية، لعل هذا أهم ما تنبه إليه بعض الشعراء في مجال اللغة، وهو اللجوء إلى البساطة والوضوح دون الانحدار نحو العامية. ومن بين الشعراء الذين جنحوا نحو تبسيط لغتهم الشعرية في نصوصهم الشعرية الغزلية شاذل طاقة والذي حاول إخلاء لغته من المفردات والتراكيب القديمة ففي (رسالة حزينة)[63] يقول:

من ههنا من سجني الكئيب ... أكتب يا حبيبتي إليكِ
الليل حولي موحش غريب ... والريح تفصع الجدار
وتسرق الصّدى ... وتأكل البذار
وراء سور السجن ... في مدينة العجز

فالشاعر اتكأ على شيء من مفردات شائعة تقترب من لغة الناس في بساطتها بعد أن اصطنع لنفسه لغة حياتية جديدة حين صور مأساته في السجن، وحال مدينته الحزينة ولكن ما يحقق النص بجمله وصوره وأسلوبه ومفرداته يجعل النص يخرج

من دائرة النص العام إلى الخلق الفني وذلك لأن الأديب أولا وقبل كل شيء خالق، واللغة في يد الشاعر أو الكاتب أو الفنان أو المبدع ليست وسيلة اتصال لتنقل أفكارًا وإنما هي خلق فني إبداعي في ذاتها .

استخدام الألفاظ العامية والميل نحو لغة الحياة اليومية

إن الاتكاء على لغة شعرية سهلة وبسيطة في التعبير جعلت بعض الشعراء يبالغون في استخدامها إلى حدّ الوصول بها إلى لغة الحياة اليومية وإدخال الألفاظ العامية الشائعة، ويبدو أن تلك الظاهرة قد اتسعت في النص الشعري الحديث عامة لا في النص الغزلي الحديث وحده، ومرد ذلك وسببه لأن "الشاعر الحديث حاول أن يلتقي بقارئه لقاءً بسيطاً صادقاً لا أثر للتكلف فيه، متحدثاً إليه بلغة قريبة من مداركه، وعن أشياء تدور عليها أو بالقرب منها حياة كل منهما"[64] .

ونعني بلغة الحياة اليومية تلك المفردات والتراكيب التي تنحدر من أصل لغوي فصيح ولكنها أصبحت بمرور الزمن شعبية يتناولها عامة الناس في أحاديثهم اليومية (لغة التخاطب) ومثل هذا الاستخدام لا يعني الابتذال في كل الأحوال فالشاعر الجاد يستطيع أن يجعل اللفظ يكتسب إيحاءً جيداً وإن كان عامياً .

وليست الدعوة إلى استخدام لغة الحياة اليومية في اللغة الشعرية الغزلية للنص الشعري الحديث بالجديدة كما يرى محسن أطيمش، "وإنما هي جزء من معطيات الحركة الرومانسية في الأدب العالمي، فعلى خلاف وجهة النظر الكلاسيكية التي تعتد بأسلوب الطبقات الأرستقراطية وتقسم الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة .. وليس صوابا القول بأن توجه الشاعر العراقي المعاصر إلى لغة الحياة اليومية وإحلالها محلا في قصائده قد جاء بتأثير مباشر من آراء ورد زورث أو إليوت[65].

إلا أن نازك الملائكة ترفض استخدام اللهجة العامية باعتبار أنها تعكس الضحالة البدائية حيث تقول : "إن استعمال العامي في الشعر الفصيح منفر للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المختلفة ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات العامية التي تعبر في كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة إنها لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر"[66] علما بأن نازك الملائكة التزمت برأيها ولم تقرب العامية على عكس السياب والبياتي وغيرهما من رواد الشعر الحر إن جاز التعبير .

لقد اتجه أكثر شعراء الغزل إلى مفردات الحياة اليومية والاقتراب من العامية والاستعارة منها للغة الشعرية مما دعا إلى إدخال بعض المفردات العامية الشائعة في اللهجة المحلية إلى بناء النص الشعري وأدى ذلك إلى تكوين معجم شعري خاص بشعراء الغزل، وليست اللغة الشعرية -كما مر بنا سابقا- مجرد نقل ألفاظ الكلام العادي إلى نطاق لغة الشعر، لأن ذلك تشويه لصورة الإبداع وإن ما حققه شعراء الغزل من بناء للجملة الشعرية وتركيبها جعل الألفاظ العامية تخرج من دائرة الكلام العادي إلى الخلق الفني، بمعنى أن استخدام تلك المفردات يعتمد على قدرة الشاعر في خلق وتشكيل العلاقة اللغوية وهي التي تجعل هذه الألفاظ مفردات تسهم في بنية

النص اللغوي الغزلي.

وكان السياب أحد الشعراء الذين اتكأوا في بعض نصوصهم الشعرية على الاستخدام العامي مثال ذلك اسم الفاعل من (ابتلى) واللغة الفصيحة عرفت اسم المفعول منه (مبتلى) يقول في قصيدته "تنهدات"[67] :

أشكو إليك أذى الفؤاد وإن تكن ولا ترجع الشكوى لصب (مُبتلي)

ثم نراه يستخدم في بيت واحد لفظين دارجين لهما أصل في الفصحى (حاش) بمعنى قطف الثمر في عامية أهل الريف، و(لاقاها) بدلا من (لقيها) يقول:-

ماذا تريد العيون السودُ من رجلٍ قد (حاش) زهر الخطايا حين (لاقاها)[68]

وفي قصيدته "سهر"[69] يستخدم لفظة (النيون) المعربة التي تطلق على المصباح الذي يحتوي على غاز (النيون) وسمى أزيزه (بالوهوهة) ويقول :

تكشر، تفرج الساقين، تقطع نومة الدرب

بوهوهة (النيون)

أصخت والظلماء صقاره

وربما كان من تأثر بدر بالدارجة إيثاره صيغ عطشانة وبردانة بدل عطشى وبردى - كما يقضي القياس- وتأنيث المصدر. إن شعر السياب اشتمل على مظاهر الدارجة أو رد بعضها على سبيل التضمين وتسللت أخرى إليه دون وعي منه، وفي نماذج شعرية أخرى يتسع حجم توظيف اللغة العامية وتجتمع المفردات لتشكل تركيبا أو عبارة، ففي قصيدة السياب "المومس العمياء"[70] يستخدم عبارة عامية هي :

(فدى لعينك خلني بيدي أراها) ... فدى لعينك تعتبر تعبيرًا فصيحًا في الأصل ولكنه تحول على ألسنة الناس إلى صيغة شعبية [فدوة لعينك] كثيراً ما ترددها المرأة، والتصقت بلغة النساء الشعبيات دون الرجال، وتوظيف السياب لهذه العبارة توظيف موفق ... ومن يتأمل العبارة (فدى لعينك) ويربط بينها وبين غياب ضوء عيني البطلة و (بيدي أراها) التي هي امتداد لحالة العمى.

والبياتي في قصيدته (ما أبعد الماضي) [71] يستخدم (أوحي لي) بدلا من (أوحي إلي) وكذلك فعل الشاعر حسب الشيخ جعفر حينما أورد في قصيدته "تتيانا إلكساندروفنا" كلمات مثل (ألفالس) و (ألبونس) و (التانغو) و (الشمبانيا) ومع هذا "فإن عبارات مثل (الكلام المحكي) و(لغة الحياة العادية) و(لغة الناس اليومية) "تحتاج إلى وقفة متأملة لأنها تبدو غائمة وغير واضحة تماما، أراد منها توجه الشاعر إلى لغة الناس المتداولة التي تنبثق عن حياتهم وشؤونهم اليومية ليجعلها مادة نصه الشعري اللغوية؟! وكيف يتأتى له ذلك؟! ومثل هذه اللغة بمفرداتها وتراكيبها ليس لها حظ كبير من الجمال وصلتها بلغة الكتابة الفنية واهية، لأن لغة الكتابة وكتابة الشعر بالذات وهي اللغة الشعرية لا بد أن تكون أكثر إشراقا وذات قدرات خاصة على تحمل المعاني والرؤى التي يمتلكها الشاعر"[72] والحقيقة أن ذلك لا يتأتى إلا للمبدع الأصيل لأن الهدف من كل ذلك هو استخدام لغة العصر الشعرية في

النص الشعري الغزلي الحديث حيث اتسعت فيه المفردة واستطاعت أن تكسب مدلولات معاصرة ليست بعيدة عن مدارك وثقافات المتلقين اللغوية العالية .

الخاتمة:

يمكن القول في ضوء ما تقدم إن الشعراء المحدثين اهتموا اهتماماً كبيراً باختيار لغتهم، وانتقائها للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم وانفعالاتهم خصوصاً في موضوع الغزل/الحب باعتباره موضوعاً إنسانياً عاطفياً، محاولين منع نصوصهم الشعرية حياة جديدة مشعة بما يحدثونه فيها من انفعالات وتأثيرات عالمهم الشعوري الوجداني الخاص .

لذا فاللغة الشعرية في النص الشعري الغزلي الحديث اتخذت وجوهاً متعددة بسبب اتساع هذا الغرض وكثرة الشعراء الذين أقاموا معمارية نصوصهم الشعرية عليه بلغة شعرية مغايرة لما هو مألوف سابقاً وذلك من خلال ظواهر شعرية أبرزها: الاتكاء على الموروث الديني والأدبي ، واستدعاء الشخصيات التراثية، واستخدام الألفاظ العامية والألفاظ السهلة الواضحة.

المراجع

1. القرآن الكريم.
2. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م.
3. اتجاهات الشعر العربي المعاصر،احسان عباس، سلسلة عالم المعرفة.
4. الاتجاهات الفنية الحديثة في الشعر العراقي المعاصر، محسن محمد أطيمش، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1980م.
5. الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، رؤوف الواعظ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974م .
6. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس(د.ت).
7. الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية، تونس، ط2، 1982م .
8. الأعمال الشعرية (1964-1975)، حسب الشيخ جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985م.

9. الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978م.
10. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط3، 2000م.
11. الأعمال الشعرية الكاملة، عبدالوهاب البياتي، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001م.
12. التحليل النقدي والجمالي للأدب، عناد غزوان، آفاق عربية، بغداد، 1985م.
13. الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، طه عبدالباقي سرور، ط1، القاهرة، 1961م.
14. دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، شرح وتعليق أحمد مصطفى المراغي، مراجعة محمد عبده ومحمد الشنقيطي، المطبعة العربية، مصر، ط2.د.ت.
15. دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.
16. ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1974م.
17. ديوان رحلة في أعماق الكلمات، فوزي العنتيل، دار المعارف، القاهرة، 1980م.
18. ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، 1983م.
19. ديوان عبدالوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.
20. ديوان نازك الملائكة، عاشقة الليل، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، 1997م .
21. زمن الشعر، علي احمد سعيد (أدونيس) ، دار العودة، بيروت، 1978 م، 128-129 .
22. سياسة الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، 1978.
23. شجرة الغابة الحجري، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب، بغداد، 1975م.
24. الشعر الحر في العراق (منذ نشأته حتى 1958م)، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978م .
25. الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، هلال الخياط، دار صادر، بيروت، ط2، 1970م.
26. الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، 1974م.
27. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة : محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة بيروت، 1961م .
28. الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، ترجمة : سلمى الخضراء، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م.
29. العمدة في محاسن الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م .
30. في الأدب والنقد، د.محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973م.

31. القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر-بيروت، ط1، 2007م.
32. لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
33. لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، ليبيا، 1981م .
34. لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (الإسكندرية) 1979م.
35. للصلاة والثورة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط1، بيروت،1978م.
36. المجموعة الكاملة، شاذل طاقة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977م .
37. المرأة في الجزيرة العربية في القرن الأول الهجري، مصطفى عبداللطيف (رسالة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1975م.
38. المضامين التراثية في الشعر الأردني الحديث، يوسف ابو صبيح، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1990م .
39. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجي، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966م.
40. النقد الأدبي الحديث في العراق، د.أحمد مطلوب، مطبعة الجبلاوي، مصر، 1968م.
41. نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مراجعة الدكتورة ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .
42. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق : محمد أبو الفضل، مصر، ط4، 1966م.
43. يغير ألوانه البحر، نازك الملائكة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977م.

الدوريات :

44. تقييم التراث باعتباره أساسًا ووسيلة، حسين علي، (بحث) مجلة (المورد) ع2، 1978م.
45. قرارة الموجة لنازك الملائكة، خزامى صبرى، (بحث)، مجلة (شعر) البيروتية، بيروت،ع3، تموز1957م.
46. لغة الشعر المعاصر، محمود الربيعي (بحث) في مجلة (فصول) م1، ع4، مصر، 1981م.
47. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ترجمة : ألفت كمال الروبي، (بحث)، مجلة (فصول)، م5،ع1، 1984م .
48. مع بلندا الحيدري، إبراهيم الحريري،(بحث)، مجلة (المثقف العربي)، ع10، ت 2\1969م .

49. النقد الجمالي في النقد الألسني، معجب الزهراني (بحث) في مجلة (فصول) م5، ع4،مصر، 1997م.

الهوامش:

1- لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، ليبيا، 1981م، ص6 .

2- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ترجمة : ألفت كمال الروبي، (بحث)، مجلة (فصول)، م5،ع1، 1984م، ص.41

3- دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، شرح وتعليق أحمد مصطفى المراغي، مراجعة محمد عبده ومحمد الشنقيطي، المطبعة العربية، مصر، ط2، ص4 .

4- دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص263.

5- ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية، تونس، ط2، 1982م، ص52.

6- ينظر : نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مراجعة الدكتورة ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص24 .

7- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجي، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966م، ص346 .

8- النقد الجمالي في النقد الألسني، معجب الزهراني (بحث) في مجلة (فصول) م5، ع4،مصر، 1997م ص200 .
9- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ص41 .
10- لغة الشعر المعاصر، محمود الربيعي (بحث) في مجلة (فصول) م1، ع4، مصر، 1981م، ص61 .
11- في الأدب والنقد، د.محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973م، ص22 .
12- القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر-بيروت، ط1، 2007م، ص.297
13- الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، ترجمة : سلمى الخضراء، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص21 .
14- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة : محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة بيروت، 1961م، ص125 .
15- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (الاسكندرية) 1979م، ص9 .
16- الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، رؤوف الواعظ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974م، ص.375
17- التحليل النقدي والجمالي للأدب، عناد غزوان، آفاق عربية، بغداد، 1985م، ص30 .
18- النقد الأدبي الحديث في العراق، أحمد مطلوب، مطبعة الجبلاوي، مصر، 1968م، ص149-150 .
19- شجرة الغابة الحجري، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب، بغداد، 1975م، ص63 .
20- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهرالفنية في الشعر العراقي المعاصر)، محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م، ص172 .
21- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م، ص16 .
22- انظر: "تقييم التراث باعتباره أساسا ووسيلة " حسين علي، (بحث) مجلة (المورد)ع2، 1978م، ص123.

23- المضامين التراثية في الشعر الاردني الحدبث، يوسف ابو صبيح، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1990م، ص27.
24- زمن الشعر، علي احمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، 1978 م، 128-129 .
25- زمن الشعر، 44.
26- الشعر في إطار العصر الثوري، عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1974م، ص116.
27- ينظر : دير الملاك، ص187.
28- الشعر الحر في العراق (منذ نشأته حتى 1958م)، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978م، ص153.
29- دير الملاك ص188 .
30- الأعمال الشعرية الكاملة، منزل الاقنان، بدر شاكر السياب، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط3، 2000م، ج1،ص134.
31- الأعمال الشعرية الكاملة، قيثارة الريح، بدر شاكر السياب، ص463.
32- ديوان نازك الملائكة، عاشقة الليل، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، 1997م، م1، ص488.
33- يغير ألوانه البحر، نازك الملائكة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977م، ص184-185.
34- يغير ألوانه البحر، نازك الملائكة، ص58-.59
35- ديوان نازك الملائكة، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، 1997م، م2، ص94-95.
36- ينظر : سياسة الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، 1978. ص15
37- ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، 1983م، ص101، .57
38- ديوان رحلة في أعماق الكلمات، فوزي العنتيل، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص13.
39- يغير ألوانه البحر، ص68.
40- للصلاة والثورة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين،ط1، بيروت،1978م، ص72-73.
41- العمدة في محاسن الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م، 98\2.
42- المرأة في الجزيرة العربية في القرن الأول الهجري، مصطفى عبداللطيف (رسالة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1975م، ص118-129.
43- دير الملاك، ص187.

44- الاتجاهات الفنية الحديثة في الشعر العراقي المعاصر، محسن محمد أطيمش، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1980م، ص3.
45- قرارة الموجة لنازك الملائكة، خزامى صبرى، (بحث)، مجلة (شعر) البيروتية، بيروت،ع3، تموز1957م، ص112 .
46- اتجاهات الشعر العربي المعاصر،احسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، ص166 .
47- الاعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، انشودة المطر، م 1 ص260 .
48- ينظر : دير الملاك، ص140 .
49- المصدر السابق، م1، ص.223
50- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص165 .
51- الأعمال الشعرية (1964-1975)، حسب الشيخ جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985م، ص188.
52- الأعمال الشعرية (1964-1975)، حسب الشيخ جعفر، ص352 .
53- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (د.ت)، ص191.
54- الأعمال الشعرية الكاملة، عبدالوهاب البياتي، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001م، مجلد1، ص144.
55- ديوان نازك الملائكة، شظايا ورماد، م2، ص40.
56- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق : محمد أبو الفضل، مصر، ط4، 1966م، ص18 .
57- لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت) ص200 .
58- ديوان نازك الملائكة، شظايا ورماد، م2، ص50.
59- الأعمال الشعرية الكاملة، أزهار وأساطير، م1، ص84.
60- مع بلندا الحيدري، إبراهيم الحريري،(بحث)، مجلة (المثقف العربي)، ع10، ت 2\1969م، ص98.
61- الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، جلال الخياط، دار صادر، بيروت، ط2، 1970م، ص147 .

62- ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1974م، 4\287-290 .

63- الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978م، ص292.

64- المجموعة الكاملة، شاذل طاقة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977م، ص239.

65- شجرة الغابة الحجري، طراد الكبيس، ص.368

66- دير الملاك، ص172.

67- اتجاهات نقد الشعر في العراق، ثابت عبدالرزاق الألوسي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1983م، ص54.

68- الأعمال الشعرية الكاملة، البواكير، م2، ص418.

69- المصدر السابق، 462/2.

70- المصدر السابق، المعبد الغريق، م1، 133.

71- المصدر السابق، أنشودة المطر، م1، 269.

72- الأعمال الشعرية الكاملة، عبدالوهاب البياتي، المجلد الأول، ص25.

73- دير الملاك، ص174.