آليات الشعرية الحداثية في نصوص بدرشاكر السياب

Mechanisms of modern poetics in the texts of Badr Shaker El-Sayyab

د. محمد سعدون *

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

saadoun54@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2021.12.20

تاريخ القبول: 2022.02.21

تاريخ النشر: 2022.03.31

Ex PROFESSO

المجلد 07، الرقم 01، السنة 2022

ملخص

تمثل التجربة الشعرية للشاعر الطقس أو الكون الخاص الذي تموج فيه شعريته، ولا يمكن تصور ملامح تلك الشعرية إلا من خلال تصور ذلك الطقس بكل ما يحمله من مكونات داخلية وخارجية، ومن السطحية والهشاشة في البحث أن تنصب الدراسة مباشرة على تفسير أو نقد شعرية نص أو أثر إبداعي دون الإلمام الدقيق بالمكونات والعوامل المؤثرة في التجربة الإبداعية، ولا تستطيع أية دراسة مهما بلغت الدقة العلمية إلغاء مؤثرات المحيط الخارجي والعوامل النفسية للشاعر أو المبدع بشكل عام، وهذه الدراسة الوجيزة توغل في نصوص السياب من خلال تحليل عناصر شعره لفهم تجربته الرائدة في الشعر العربي المعاصر.

الكلمات المفتاحيّة: اللغة؛ الموسيقى؛ الإيقاع؛ المجاز؛ التقابل.

Abstract

The poetics experience represents the space or the particular universe in which his poetry undulates, the characteristics of this poetics can only be visualized through the imagination of this space with all its internal and external components, It is the superficiality and fragility in research that the study focuses directly on the interpretation, or criticism of poetic of a text, or effect creative without precise knowledge of the components and factors affecting the creative experience, No study whatever the scientific accuracy, can cancel the influences of the external environment and psychological factors of the poet or creator in general, and this brief study penetrated into the texts of Al-Sayyab by analyzing the elements of his poetry to understand his pioneering experience in contemporary Arabic poetry

Keywords : language; music; rhythm; metaphor; contrast.

* - المؤلف المراسل.

مقدّمة:

إن بداية تجربة الشاعر كانت رومانسية ولم تكن عميقة وناضجة حيث تأثر بالشاعر المصري علي محمود طه والشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة، كما تأثر أيضا بالشاعر الفرنسي شارل بودلير C.Baudelaire، وحبس نفسه في تلك المرحلة في دائرة الذاتية والسوداوية والضبابية، ومع ذلك لم يتأثر كل التأثر بالرومانسية العربية نظرا لواقعه الشخصي وواقع الحياة العربية آنذاك، فهو لم ينجرف مع الرومانسية المجنحة ولم يسبح في عوالم الرومانسية العربية التي تحلق في الأجواء الحسية، إلا أنه تأثر بالرومانسية الفرنسية في بداية الأمر، وقد طلب من الشاعر السوري سليمان العيسى أن يترجم له بعض قصائد ألفونس دو لامارتين A.De Lamartine وألفريد دو موسيه A.De Musset وفيكتور هيجو V.Hugo، غير أنه مال للشعر الأنجليزي فأثر في رؤاه الشعرية، وقد راقه شعر ويليام شكسبير W.Shakespeare وويليام ووردز وورث W.Wordsworth ولورد بيرون L.Byron وغيرهم.

هكذا نضجت شعريته بانفتاحه على الآداب الأجنبية وتعمقه في التراث العربي، ولا شك أن اتصاله بالآداب الأجنبية المترجمة واعتماده على تثقيف نفسه، ثم دراسته للغة الإنجليزية في دار المعلمين ببغداد لمدة سنتين، قد أتاح له فرصة واسعة للاطلاع على الآداب الإنجليزية، ولعل تأثره بأهم شاعر في العصر الحديث توماس ستيرنس إليوت T.S.Iliot جعله يتجاوز المرحلة الرومانسية إلى المرحلة الواقعية، ومن ثمة أصبحت نصوصه النموذج الأول المحتذى للشعرية العربية الحداثية، ويمكن تحديد الآليات التي تقوم عليها شعرية السياب فيما يلي:

I. اللغة:

إن تحكم الشاعر في توظيف لغته يتوقف على سعة الكفاية لديه والقدرة على إحالة تلك المادة اللغوية إلى لغة شعرية مجردة من التقليد والتكرارية وعدم السقوط في الترهل اللغوي والابتذال، بل تتحول تلك المادة إلى قوى خارقة من صور المعنى والتخيل يتجاوز بها الشاعر حدود التوقع والانتظار إلى آفاق مدهشة تتميز بالمفاجأة والتجدد المكثف اللانهائي، (..وعلى هذا الأساس تنطوي اللغة على قدرات هائلة ولانهائية على الإثارة والدهشة والمفاجأة والصدمة وهذا عامل من العوامل التي تسعى إلى خلق علاقة اشتهاء بين لغة النص والمتلقي، ودون تحقيق هذه العلاقة تبقى القراءة عاجزة عن فك أسرار النص والدخول في أعماقه لأن القصيدة الواضحة لا يمكن أن تخلق لذة أو إغواء، وإنما تبقى اللغة جامدة سطحية لا تحتمل أكثر من دلالة...)[1]، وتترجم تلك اللغة أجواء من الحرية والانطلاق وطقوسا ليلية ملغمة مبهمة تنعدم فيها كل المقاييس المعتادة، فهي صور تنثال مسرعة كثيفة وتتولد بطريقة مذهلة تلبك

الإحساس فيقف الوعي المركز مشدوها مأخوذا بذلك العالم الساحر(..وبدءا يكاد يكون من المسلم به بين نقاد الشعر اليوم أن اللغة هي موطن الهزة الشعرية التي تصدم وتباغت وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها...).[2]

ويلجأ الشاعر لبلوغ ذلك المستوى إلى أفانين متعددة في استعمال اللغة، فهو يكرر الألفاظ والأسماء والأفعال بغرض الإيقاع الذي يثير الحس الجمالي في النفس ويدعو للتأمل، ففي قصيدة "اتبعيني"* لبدر شاكر السياب يكرر فيها الشاعر هذه الكلمة عدة مرات بشكل هامس لجذب المحبوبة، ومقدرة الشاعر تتجلى في تعبئة الكلمة وشحنها بتلك الطاقة السحرية المؤثرة، وكذلك تكرار كلمة جيكور في قصيدة "جيكور والمدينة"** تلك القرية التي عاش فيها وأحبها فتصبح القرية ليست مجرد قرية إنما احتراق وجمر وأساطير وحنين، تصبح قرية روحية بخلاف المدينة التي فر منها لقساوتها، فالتكرار والشحن والإيقاع بطريقة غامضة يحدث تلك الطاقة التي تعزف موسيقى احتفال الشعرية في مخيلة الشاعر.

وهناك أفانين كثيرة وأدوات مختلفة للتعبير عن انفعالات الشاعر، والوظيفة الشعرية للغة عند رومان جاكبسون R.Jackobson تركز على "المرسل" الشاعر لأنها (..تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات تعبيرية تفيد الانفعال كالتأوه، والتعجب، ودعوات الثلب، أوصيحات الاستنفار...).[3]

يقول السياب:

(..وناديت: "ها.. ها.. هوه" لم ينشر الصدى

جناحيه أو يبك الهواء المثرثر.

ونادى ورددا:

"ها.. ها.. هوه!"

وفتحت جفنا وهو مازال ينظر،

ينادي ويجأر...).[4]

فتكرار النداء: ها.. ها.. هوه، لغة استعارها الشاعر من لغة المسرح، بالإضافة للتعجب، فهو أسلوب جديد في اللغة لإثارة الدهشة والانتباه والتأمل بطريقة اصطنعتها تلك اللغة البسيطة المركبة بشكل يكاد يكون عفويا وهي معبرة عن عواطف المرسل وموقف للألم ممض في صميمه.

وقد أصبح الشعر الحديث يستعمل اللغة المألوفة خلافا للشعر القديم الذي كان يحيل إلى اللغة الفصيحة غير المتداولة باعتماد بعض الكلمات التراثية، وقد ارتبط السياب بالتراث بشكل ظاهر، وربما حياة الريف هي التي جعلته يستعمل ألفاظ الشعر القديم، كما أن ألفاظه

في مرحلته الشعرية الأولى خاصة قد كشفت عن علاقته بالرومانسية، وكثيرمن شعراء الحداثة قد اقتربوا من اللغة اليومية أو اللغة الشعبية، والسياب على الرغم من البناء اللغوي الرصين في معظم شعره إلا أنه يلجأ أحيانا إلى تلك اللغة الشعبية البسيطة.

يقول من قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي":

(..يا مطرا يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب...).[5]

فعلا إن (..في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة)[6]، وقد تفطن القدماء إلى فصل لغة الشعر عن لغة النثر، فالجرجاني مثلا يرى بأن الكلام ضربان: (..ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده)[7]، والمقصود بهذا الضرب النثر، (..وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضعه من اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل...).[8]

II. الخارج/الداخل:

إن العلاقة بين الخارج والداخل هي علاقة اتصال على الرغم من أن البنيوية اللغوية تنفي تلك العلاقة التبادلية بينهما، ومهما أصبح الكلام مبتذلا في هذه المسألة إلا أن نقادا آخرين ينتمون إلى المدارس الحداثية لا يتصورون إزالة تلك العلاقة، فالداخل يطفح على الخارج ويتجسد فيه، ثم يتولد جمال من تلاحم الإثنين معا (..فإذا كان المضمون متجسدا في الشكل الفني، فإن الإحساس بجمال الشعر يكون إحساسا بجمالهما في وقت واحد...).[9]

إن الشعر الحداثي يختلف في ظاهره عن كل الأشكال السابقة له، فهو تجربة جديدة أخذها الشعراء العرب عن شعراء الغرب في العصر الحديث، بينما كانت التطورات الشكلية التي طرأت على الشعر العربي مختلفة تماما عن الشعر الجديد (..ارتبط الشعر الحديث بمفهوم الشعر الحر "شعر التفعيلة" وهو شكل شعري يختلف عن الشعر العمودي الكلاسيكي ويختلف عن شكل الموشحات الشعرية في العصر الأندلسي، كما يختلف عن شكل القصيدة الرومانتيكية العربية في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين...).[10]

إن تحديث الشكل أو الخارج في القصيدة العربية الجديدة كان طافرا ولم يواكب الرؤية الشعرية، فجاءت النماذج الأولى مثقلة تنوء بحمل أعباء ماض طويل (..إن حداثة المفهوم أو حداثة الرؤيا قد تأخرت نسبيا عن تحديث النموذج الشعري...).[11]

وهذا التطور الحاصل في أشكال القصيدة الذي تم بصورة مفاجئة تقريبا لم يؤد إلى تطور القصيدة بصورة ناضجة (..يدعونا إلى هذا التحرز أن الفترة الماضية في حياة القصيدة الجديدة كانت فترة استكشاف وإنضاج، تم فيها التخلص من روح القصيدة القديم شيئا فشيئا وعلى حذر، ولو قارنا أول قصائد نازك والسياب والبياتي وصلاح عبد الصبور التي كتبوها في الإطار الجديد بآخر ما كتبوا لتبين لنا اختلاف واضح في الروح الشعري المهيمن على معمارية هذه القصائد الأولى والأخيرة...).[12]

وهذان مقطعان من قصيدة حرة كتبها السياب في البدايات الأولى بعنوان "رئة تتمزق":

(..الداء يثلج راحتي، ويطفئ الغد..في خيالي
ويشل أنفاسي، ويطلقها كأنفاس الذبال
تهتز في رئتين يرقص فيهما شبح الزوال
مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال
● واحسرتا !؟ كذا أموت؟ كما .. يجف ندى الصباح؟
ما كاد يلمع بين أفواف الزنابق والأقاحي،
فتضوع أنفاس الربيع تهز أفياء الدوالي،
حتى تلاشى في الهواء.. كأنه خفق الجناح!...).[13]

على الرغم من أن القصيدة مشكلة تشكيلا حداثيا مقطعيا باعتماد السطر الشعري والتنوع في القافية واستعمال علامات الترقيم كالفاصلة والاستفهام والتعجب، بالإضافة إلى اللجوء إلى الفراغات بوضع النقاط المتتالية (..والقافية في الشعر الحر تتعدد حسب مقتضى الحال، وانفعال الشاعر أيضا وقد لا تكون العلة سببا لها، أما الوقوف فقد يحمل علامة ترقيمية كالنقطة وعلامة الاستفهام أو علامة التعجب وقد يكون بياضا يوقف كلام الشاعر وينهيه...)[14]، إلا أنه في السطر الأول من المقطع الثاني قد مزج بين تفعيلة الكامل "متفاعلن" التي أدخل عليها زحاف الإضمار أي تسكين الثاني المتحرك وتفعيلة الرجز"مخبونة" أي حذف الثاني الساكن "مستفعلن = متفعلن"، ولا يجوز تعدد التفعيلات إلا في الشعر التقليدي عند استخدام البحور الممزوجة بينما يجوز تعدد البحور في القصيدة الواحدة في الشعر الحداثي من مقطع لآخر (..لقد استخدم "الشعر الحر الحديث" نظام التفعيلة الموحدة الموزعة على سطور شعرية متنوعة الطول تحكمها علامات الترقيم والدفقات الشعورية، وهذا يقتضي

التزام بحر واحد من البحور الصافية في القصيدة ومع هذا يمكن تنويع البحور في القصيدة الواحدة في فقرات واضحة الحدود إذا اقتضت التجربة ذلك...).[15]

واستفاد بدر شاكر السياب كغيره من الشعراء الرواد من المتغيرات في شكل القصيدة الأوروبية الذين قلدوا شعراء عالميين، ت.س.إليوت، سان جون بيرس S.J.Pierce، فيديريكو غارسيا لوركا F.G.Lorca، بابلو نيرودا P.Neruda، لويس أراغون L.Aragan، بول إيلوار P.Eluard، أرتور رامبو A.Rimbaud، فلادمير مياكوفسكي V.Maïakovski...وغيرهم.

وقد عني المحدثون بالشكل أكثر من المحتوى باعتبارأن الحداثة هي شكلية فنية أكثر من كونها فكرية، وتغيير الشكل ليس أمرا هينا (..التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح...)[16]، ويؤكد كمال أبو ديب هذا الاتجاه فيرى بأن الشكل –غير المحدد- هو الأساس حتى في حالة غياب المعنى (..يقول كمال أبو ديب: إن الشكل ليس حاملا للمعنى فقط بل إنه العنصر الذي يحتل المركز حتى في حالة غياب المعنى أو نسيانه...).[17] والمتفهم لطبيعة النص الشعري الحر يدرك تماما طريقة تشكله، وكيف يتخذ النص بنية معينة انطلاقا من تساوقات دلالية داخلية تتولد بأشكال مختلفة ثم تتجلى تلك التساوقات في نمط ملائم لطبيعتها وحركيتها، فالشاعر لا يضع لقصيدته الحرة بناءها الخارجي بل إن الداخل المتفاعل هو الذي يحدد شكل النص (..النص حر في اختيار شكله لأن مراكز بثه المتكشفة عن أنماط أو سياقات عامة لفضاء الدلالة هي التي تتقدم في خارطة النص "الصماء" خالقة شكلها بما يتلاءم مع حركتها وفعاليتها فيحقق النص شكله الحر...).[18]

لقد تحرر النص من ذلك الثبات في الشعر القديم، وصار ملغما مسكونا بالقلق وحرارة التجربة والتوقع والاحتمالات اللانهائية ليتخذ له شكلا آخرا منفتحا متغيرا غير خاضع لأي نظام، مما جعل كمال أبو ديب يرفض عملية الشكل والتشكل المحدد (..ويرفض أبو ديب أن تكون الحداثة شكلا، وإنما هي رفض للشكل والتشكل، لأنها وعي حاد لخطورة التشكل، لأن التشكل النهائي المحدد الواضح – في نظره- هو وحده القابل لأن يكون طقسا، والطقس - عنده- تجسيد أسمى للسلطة...).[19]

وقد استنفذت مسألة الداخل والخارج جهود الباحثين قديما وحديثا وتباينت البراهين والآراء في ماهية تشكل كل منهما، وأيهما له الأثر السابق في الآخر، فهناك من يرى بأن الشكل هو كل شيء ولا شيء غير الشكل وهناك من يرى بأن المضمون أو الداخل بما يتمخض فيه من أحاسيس وانفعالات هو الذي يحدد خارج النص ويتمظهر ذلك المضمون بشكل حر، وينشأ ظاهر النص من طبيعة تلك التفاعلات بتدخل الفكر، فإن (..بندتو كروتشيه يحدد المضمون

بأنه الأحاسيس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا، أما الشكل فهو صقلها وإبرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكري...).[20]

وقسم آخر يرى النص بنية شمولية كلية يعمل على تشكيلها نظام عام يستغرق النص كله، وللنص مرتكز إشعاعي يتولد منه، كأن يكون معنى في بيت أو جملة قصيرة أو طويلة ويتوزع ذلك الإشعاع في كامل أجزاء النص، والفكرة المستخلصة من آراء الباحثين هو أنهم في معظمهم رأوا بأن (...القصيدة الحديثة لا تسكن في أي شكل تعبيري جاهز وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل قيد، بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان...).[21]

ولا يكاد أحد من النقاد الحداثيين أن يخرج على قاعدة الهدم والبناء التي سنها إليوت في كيفية صياغة القصيدة الشعرية، فكمال أبو ديب يقول: (...إن اللغة في النهاية تولد سلسلة من القواعد الملزمة ولذلك تكون الحداثة بين ما تكونه تدميرا للغة من الداخل، تدميرا للقواعد فيها ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية، اللامتشكلة، ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة، بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات...).[22]

إن بدر شاكر السياب الذي خاض تجارب عدة ومتنوعة صب شعره في قوالب حداثية انفرادية بصورة معبرة عن تجربة شعرية حقيقية، فقد نظم قصائده في أشكال يحس قارئها بتفاعل حي في عمق تلك التجارب ويشعر بدفق يتماوج على أشكال الخارج أو مضامين تأخذ نماذج شتى بطريقة جديدة طبيعية ناتجة عن أصداء واقعية لعالم مجزأ يحمل كل الرؤى والمتناقضات، ومن تجربة السياب الشعرية انفجرت التجارب الأخرى منجزة في أشكال ومضامين لا تحصى، إلا أن التركيز على جانب من الجانبين "الخارج/الداخل" يكون على حساب الآخر (..ينطلق هذا البحث من فرضية أن الإيقاع في الشعر عموما يمتاز بخاصية تناوبية مطردة بين الخارج والداخل، ومفادها أنه كلما زادت العناية بالداخل الإيقاع الداخلي، قل الاهتمام بالخارج "الوزن والقافية" والعكس صحيح...).[23]

ولو اعتمد الدارس أو القارئ على عملية ذهنية في استكشاف مصدر الشعرية لإيجاد مركز كمونه الحقيقي، هل هو صادر عن تشكيلة البنية الخارجية أم عن التشكيل الداخلي للنص؟ فإنه سيصل حتما إلى الحركية التالية التي تنجم عنها شعرية النص، إنها التراوح الشعوري والتخيلي والفكري تراوحا سريعا يختفي فيه الزمن لملاحظة الظهور والخفاء، الغياب والحضور لانعكاسات الداخل والخارج (...وذلك لأن النص الشعري الحديث لم يعد تصريحا نهائيا أو معنى كاملا أو خطابا منطقيا بحدوده المرسومة من خارج النص وإنما غدا بنية رمزية

لا تفصح عن مخزونها الثري إلا في عمق السياق النصي، فالنص دلالة سياقية تتبدى في صورة متشظية تشع في كل جانب من جوانب النص وما تخفيه يقدر بأضعاف ما تبديه...)[24].

III. الموسيقى الخارجية والإيقاع الداخلي:

إن التجربة الشعرية لبدر شاكر السياب لم تجاوز التراث الكلي في الأشكال والمضامين كما فعل الشاعر أدونيس مثلا، يقول بدر شاكر السياب: (..عندي أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور إنها استعراض للماضي، للتراث وإهمال الفاسد منه والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام، فالثورة على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانتكاس إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا...).[25] فالقصيدة السيابية من حيث الإيقاع تجمع بين موسيقى الشعر العمودي وجرسية القصيدة الحرة من خلال الإيقاع الخارجي المتأتي من الأوزان العروضية والقوافي والإيقاع الداخلي الذي تشكله الحالات الشعورية والنفسية لدى الشاعر.

وحسب إحصائية أخرى قام بها صلاح فضل* لقصائد بدر شاكر السياب شملت القصائد العمودية والحرة والقصائد التي مزجت بينهما – مع إشارته إلى أنه قد سقط عدد منها- يمكن وضع جدول إحصائي يبين مسافة البعد بين التراث والجدة في شعر السياب:

- مجموع قصائد السياب يبلغ 202 قصيدة، منها 83 عمودية بنسبة 41%، 113 قصيدة تفعيلة أي بنسبة 56%، 6 قصائد تجمع بين السطر والبيت أي بنسبة 3%.

مجموع قصائد السياب	القصائد العمودية	النسبة	مجموع قصائد التفعيلة	النسبة	قصائد تجمع بين السطر والبيت	النسبة
202	83	41%	113	56%	06	3%

- مجموع الأبيات العمودية 3042 بيتا.
- بمتوسط 36 بيتا للقصيدة الواحدة.
- جملة الأسطر في قصائد التفعيلة 7662 سطرا.
- بمتوسط 70 سطرا للقصيدة.
- فإذا كان البيت يتكون من سطرين يلاحظ أن هناك توازنا في أشعار السياب العمودية والحرة.

وحسب إحصاء آخر لصلاح فضل** يتعلق بنسب استعمال بحور الشعر يمكن وضع الجدول التالي:

بحور الشعر المستعملة في شعر السياب	النسبة
بحر الكامل	%22.2
المتقارب	%16.8
الخفيف	%8.4
البسيط، الرجز، الوافر	%9.4 لكل بحر
الرمل، الطويل، المتدارك	%5 لكل بحر
السريع، الهزج	%2 لكل بحر

كما أن السياب قد استعمل تعدد البحور في القصيدة الواحدة بلغ 14 قصيدة، ونوع حرف القافية في شعره العمودي حيث تجاوز نصف قصائده ونجم عن عدم تنصل الشاعر من الأشكال التقليدية والصور الأحادية عدم تقيد شاعريته بالشكل فقد يبدأ بالشعر الموزون المقفى ويختم بالحر أو بالعكس مثل قصيدة "بور سعيد"* التي نظمها على بحر البسيط.

وانطلاقا من النسب السابقة يتبين أن السياب ظل مرتبطا بالماضي أو بالتراث، فقصائده الحرة لاتخلو في مجملها من الأدوات الفنية القديمة والشعرية الرومانسية التي لم تفارقه إلى أن وصل إلى المرحلة الشعرية الناضجة (..وسنقف عفويا عند أول قصيدة تستهل مجموعة "أنشودة المطر" التي تعد بداية المرحلة الشعرية الناضجة لدى السياب بعد أن تخطى عتبة ما يوصف دائما بأن محاولاته الرومانسية في شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره إذا اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعري وبرزت خصائصه...).[26]

ترى العرب (..بأن الكلام الموزون المقفى الدال على معنى يؤدي إلى الجمال الفني مع تحقيق الموسيقى التي يحسها كل من المتكلم والمستمع أو المبدع والمتلقي...)[27]، وقد ظلت النمطية مسيطرة ومهيمنة على القصيدة العربية، إلى أن مس التجديد خارج النص وداخله فصار للقصيدة إطار موسيقي جديد فتفتت وحدة البيت الشعري واكتفى الشاعر بوحدة موسيقية واحدة "التفعيلة"، ثم كان السطر الشعري بديلا عن البيت وتطور الشكل أكثر فأحدث الجملة الشعرية، وربما اشتمل السطر على تفعيلة واحدة أو أكثر وربما بلغ عددها

التسع أحيانا، والشاعر ينتقل من سطر إلى آخر ومن جملة شعرية لأخرى حسب الخلجات الشعورية والدفقات النفسية المعبرة عن فكرة أو حس أو صورة أو رؤية معينة، وصار النظام الخفي للسطر أو للجملة الشعرية أو للقصيدة ككل هو النظام النابع من داخل النص (..لكن النظام الذي يتمثل في هذا الإطار نظام داخلي، أو لنقل -إذا نحن تحرينا الدقة- أن معظم هذا النظام داخلي، ينتمي إلى الشيء نفسه "القصيدة" وينبع من داخله، وليس شيئا "تصورا" خارجا مفروضا عليه...).[28]

ولا يمكن إيراد كل الاستعمالات المختلفة للوحدات الوزنية في القصائد الحداثية فهي أكثر من أن يحصيها عد فهي تارة مختلفة وتارة متشابهة في السطر أو الجملة أو القصيدة ككل، وهي تارة أخرى منتقاة من بحور صافية أو من بحور ممزوجة، وقد تكون تفعيلات القصيدة أحيانا موزعة من تفعيلات بحور ممزوجة، بالإضافة إلى أن الشعراء أدخلوا بعض التغييرات في صلب التفعيلة الواحدة، مما جعل بعض الدارسين يفكرون في وضع قوانين جديدة للشعر من حيث أوزانه انطلاقا من التغيرات الطارئة المتطورة المتجددة في الأوزان الشعرية الحداثية، وتكفي الإشارة لهذا الجانب لكون الكتب التي تناولت التحليلات الشعرية تزخر بتلك التفصيلات والاستنتاجات.

ويرجع السبب إلى وضع وحدة الوزن ووحدة القافية في القصيدة العربية إلى أمرين: (..ثراء اللغة العربية في مفرداتها وثراء العروض العربي في أوزانه التي تقبل – بدورها- تشكيلات كثيرة...).[29]

وباستغناء الشعراء عن الوزن والقافية الموحدين اضطروا إلى الوقوف في السطر أو الجملة الشعرية على مقطع فونيمي واحد أو متقارب في نهايات السطور أو الجمل الشعرية لإيجاد بنية نغمية ختامية ترتاح لها الأذن، وأكثر ما اعتمد الشعراء في هذا الصدد الإيقاع الداخلي لنهايات الأسطر والجمل الشعرية، تفاديا لكسر أصل أساسي في الشعر وهو الموسيقى.

فالشعر الحداثي إن تخلى عن الأوزان الخليلية فهو لم يتخل عن الإيقاع الداخلي للنص الشعري، وأصبح المعجم الشعري هو الأهم، وليس المقصود منه كثرة المفردات وإنما المقصود هو قوة البناء اللغوي وتشكيل العلاقات والاتساق والانسجام في البنى الأسلوبية لإنشاء الشعرية، ولا شك بأن هذا الفعل للشعر الحر هو ثورة وتكسير للنظام الموسيقي (..تمزق الحداثة جسد النص، وتعبث بوحداته البنائية المستقلة ابتداء من التفعيلة إلى البحر، وتكسر نظامه الموسيقي عبر السياق الشامل... لا قاعدة تضبطه سوى طبيعته المتفجرة المنحدرة في قاع التجربة الباطنية الكلية ذات الأبعاد الدرامية المتنامية على كل جانب...).[30]

IV. المجاز:

لا شعر من دون مجاز – كما هو معروف- وليس المقصود بذلك أن كل مجاز ينتج شعرا، فقد يفشل المجاز أحيانا في إنجاز الشعرية السليمة المستحسنة من الأذواق الرفيعة، وهو من أهم العناصر الفنية للأدب، ومن أهم مكونات الشعر، إذ يعتبر المجاز أقوى أدوات اللغة في الخطاب الأدبي، ويعد وسيلة من وسائل التصوير الفني، ومن وظائفه الكشف عن أسرار التشابه الخفية، فالشعرية تتشكل من المجاز الذي هو التركيب اللغوي المفارق للمألوف، وتنبني أساسا على تلك التشبيهات الداخلية والصور والرموز والإشارات التي تستقى من الحقل المجازي الذي يثري الشعر ويمنح النص صفة الأدبية.

وقد حظي هذا الموضوع باهتمام النقاد وعلماء اللغة قديما وتكلموا فيه بشكل واسع، وعبر عنه سيبويه بلفظ "الاتساع" (..وقد كان التعبير عن الأساليب المجازية لدى سيبويه بلفظ الاتساع...)[31]، وهو نوع من التوسع في الأساليب، لأن أساليب الحقيقة لا تفي بأغراض الحديث والتواصل، ويفيد الإيجاز والتصوير والإثارة، ويمكن الإشارة إلى أهم أنواع المجاز التي اعتمد عليها نقاد الشعريات في بحوثهم، وقد أحصى ابن قتيبة تلك الأنواع وهي (..الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإخفاء والإظهار والتعريض والإفصاح والكناية والإيضاح ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع والجميع خطاب الواحد والواحد والجميع خطاب الإثنين والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم وبلفظ العموم لمعنى الخصوص...)[32]، والنوع الذي كان الأساس لدى أولئك النقاد في مجال الشعرية هو "الاستعارة" وهي عنصر مجازي تفيد التصوير والتجسيد والتوسع في الكلام وتضفي على الشعر جمالا وتساعد الشاعر على تصوير ما يجول في نفسه وما يضطرب في فكره وشعوره.

ولا ضرورة للخوض في حديث لغوي بلاغي عن الاستعارة "مكنية وتصريحية" إلا فيما تؤديه وتبرزه من وظيفة مجازية (..لأنها وحدها الأداة الفضلى للتجسيد الفني، لأن قوى النفس تتوحد فيها، فينصهر العقل وما يضمه من تجارب وثقافات عبر الانفعال ويظلهما الخيال ويضيء لهما في غرفته المظلمة...).[33]

إن الحديث في الشعرية يفرض – بالضرورة- إبراز دور المجاز في اللغة للتلامس مع هذا الموضوع الشفاف (..لذلك فإن التعبير المجازي يعجب لما فيه من تلوين للأفكار وتوليد للصور وبعث للإيحاء وما هو ملائم لطبيعة المعاني...)[34]، والارتباط بين موضوعات البلاغة والشعر ارتباط وثيق، فالصناعة الشعرية تستدعي توظيف اللغة بلاغيا لصناعة الشعر (..ويتأسس موضوع العلاقة بين البلاغة وفن الشعر على اعتبار أن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة...).[35]

أما تودوروف فإنه قد انتهى في تحليله إلى العلاقة الوطيدة بين المجاز والشعرية (..هنا يتساءل تودوروف"Todorov" سؤالا يعنينا في البلاغة العربية بصفة خاصة حين يقول: هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بينهما؟ وينتهي في تحليله إلى وضع العلاقة المجازية مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية...).[36]

وقد كشف القدماء ما في المجاز من شعرية وخاصة الاستعارة (..وعليه أصبح المجاز هو محور اللغة الشعرية وإخراج الشعر من حالة الوصف التي تشتمل على التشبيه الذي يذكر الشيء بأحواله... ولقد ارتبطت الاستعارة عند اللغويين القدامى بالمهمة التي كان يقوم بها الشعر، وهي إيصال المعرفة إلى الآخر انطلاقا من طبيعة اللغة نفسها...).[37]

فالمجاز هو لغة أخرى هو الانزياح والعدول عن الأصل والمألوف الجامد، وهذه الخاصية فيه هي من طبيعة الشعر، ويتناسب ذلك مع عبارة لفاليري يرى فيها بأن الشعر هو لغة داخل لغة، وهذه الازدواجية في اللغة يؤكدها علم الدلالة الذي يجعل للغة جانبا تصريحيا وآخر إيحائيا "مجازيا"، وقد ازدحم شعر السياب بالصور الإيحائية المجازية متأثرا بأساليب القدماء وبالشعر الرومانسي، حيث نجده في قصيدة بعنوان "في السوق القديم" - التي نظمها في قالب حر منذ البدايات الأولى للشعر الحر- يجسد فيها حالته النفسية الذاتية وصور الحاضر الثقيل من خلال المشاهد المعبرة عن الرتابة والضجر، حالما بالمستقبل الذي يعج بالحركة والحياة والمتعة، وقد تأدى الوصف عبر استعارات وتشبيهات مختلفة يقول السياب:

(..وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار،
يرمي الظلال على الظلال؛ كأنها اللحن الرتيب،
ويريق ألوان المغيب الباردات، على الجدار
بين الصفوف الرازحات كأنها سحب المغيب.
الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه
ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم
ولربما بردت عليه وحشرجت فيه الحياة،
في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح؛
في مخدع سهر السراج به، وأطفأه الصباح...).[38]

تداخلت في هذا المقطع صور الاستعارة والتشبيه لتنقل حالة من الالتحام النفسي بأشياء السوق وأجوائه الرتيبة الخامدة، حتى أصبحت صور تلك الأشياء وتلك الأجواء ألوانا وأحاسيس لمعاناة الشاعر، فالضوء الضئيل المتناثر على البضائع يعبر بخفوته وضآلته عن نفسية متعبة واهنة، فالصورة الاستعارية في السطر حالة نفسية عبرت عنها تلك الصورة

المجازية الاستعارية "وتناثر الضوء الضئيل على البضائع" والتشبيهية "كالغبار"، وهي صورة حسية في ظاهرها تنقل صورة عميقة لدخيلة الشاعر.

ويقرن الصورة الحسية المرئية بالصورة السمعية، فالظلال المترامية كأنها اللحن الرتيب، ويوظف كذلك صورة استعارية أخرى "ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار"، إحساس بالأفول والشعور بقرب الانتهاء "كأنها سحب المغيب"، فالشاعر يراوح بين الاستعارة والتشبيه، حتى كأن ما في السوق معادل موضوعي لنفسية الشاعر.

ثم يبدو إحساس بالرغبة في المستقبل الحي الحالم بالخمرة والعربدة "والكوب يحلم بالشراب وبالشفاه"، فالقهر النفسي والضغط الروحي الواقعي جعله يحلم بشهوة الشراب والجنس "بالشراب وبالشفاه"، ويمضي الشاعر في تكثيف الصور عن طريق الاستعارة والتشبيه والرمز، ويبين الجرجاني – برؤية متقدمة- فضل الاستعارة حتى يجعلها تتلاءم مع صور الشعر الجديد (..إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون...)[39]، ويقول: (..وإن التشبيه من جملة فوائد الاستعارة...).[40]

فالسياب في شعره قد وظف صور الاستعارة والتشبيه بقوة وكثافة حتى بلغت أحيانا ثلاثين صورة في قصيدة واحدة مثل قصيدة "غريب على الخليج"*.

V. التقابل/ تنافر الأضداد:

إن الشاعر المعاصر لم يعد يهتم بالمتضادات اللفظية والتقابلات الشكلية (..وفي هذه الناحية يكمن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر – وهو أحد عناصر المفارقة- وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استخدمه الشاعر العربي القديم، ففي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا في إطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر...).[41] وصار التقابل بين مقطع وآخر وفقرة وأخرى لتوليد النظرة المعمقة واكتناه الرؤية الأبعد المنقدحة من تلك المفارقة الناجمة عن التقابل وتنافر الأضداد، وبهذه الوسيلة الفنية ينقل الشاعر القارئ إلى أجواء خارقة ورهيبة من التصورات النفسية والفنية، فالشاعر الذي عانى الانتصار والانكسار، وعاش الظلمة والنور، والأمل والخيبة، يستطيع أن يبدع في تلك التقابلات الضدية التي تحقق ألوانا من الشعرية، إن انكسارات الواقع والهزات المؤلمة في الحياة تتجلى في انكسارات اللغة، وربما كان أبو تمام أول من ركز على صور التقابل والتضاد وخاصة في قصيدته "فتح عمورية"[42].

ومن صور التقابل في ديوان بدر شاكر السياب ما جاء في قصيدة "في السوق القديم" يقول:

(..أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل:
حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل،
لا يأس فيه ولا رجاء.
أنا أيها النائي القريب.
لك أنت وحدك؛ غير أني لن أكون...).[43]

فهذه التقابلات تحمل مشكل الصراع والتناقض في الحياة، تحمل التردد والتذبذب "لا ثواء ولا رحيل، حب إذا أعطى يبخل بالقليل، لا يأس فيه ولا رجاء"، كما توحي بفكرة الانفصال عن الآخر، وتعبر عن جانب روحي يتمخض قلقا وضيقا.

ومن قصيدة أخرى بعنوان "من رؤيا فوكاي" (وهو كاتب في البعثة اليسوعية في هيروشيما، جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية)*، يقول السياب:

(..فازحف على الأربع...فالحضيض والعلاء
سيان والحياة كالفناء!
سيان "جنكيز" و"كونغاي"
هابيل قابيل، وبابل كشنغهاي...).[44]

فالشاعر المعاصر يحمل هاجس العدم والوجود، والفناء والبقاء، لذلك فهو يعبر بالإشارة عن طريق الصور المتناقضة كما أنه يهدف إلى إحداث المباغتة والمفاجأة من أجل المتعة والإثارة والدهشة (..إن الشاعر المعاصر يهتم بتصوير الكون من خلال نظرته للحياة، ولذلك ابتعد عن صنع القوالب الجاهزة، فكان التناقض وسيلة من وسائله التكنيكية، وأساليبه الديناميكية في بناء القصيدة المعاصرة...).[45]

ومن فنيات التقابل والتضاد قول السياب في قصيدة "أنشودة المطر":

(..والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل، إذا خاف من القمر!...).[46]

فالشاعر خائف واجف يأمل في الحياة وقد سبقت صورة الموت صورة الحياة، وسبق الظلام الضياء، لذلك كان أقرب لليأس منه إلى الأمل، وإن القصيدة بما اشتملت عليه من تقابلات متضادة تعكس اختلالات الواقع، وقارئ القصيدة يدرك بأن التناقض هنا ليس بين

الكلمات وإنما بين لوحتين متقابلتين متناظرتين تشكلان صورة مزدوجة للتناقض النفسي لدى الشاعر، ولولا تلك التعابير التي تقابلت لما اقترب القارئ من فهم نفسية الشاعر من خلال النص (..ومن ثمة تكون الأضداد ظاهرة رائعة في اللغة، هي تحل مسائل، بها نفهم النص، وندرك مراميه...).[47]

إن المواقف المتضادة قد لا ينتج عنها أي نوع من الشعرية بينما يحدث التقابل نوعا من التفاعل فالتضاد "لفظ مقابل لفظ" هو رفض طرف لطرف فحسب، أما التقابل فيكشف عن دلالات ثرية (..فمع التقابل يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج... أما المواقف المتضادة فمن النادر أن تكون مواقف شعرية صالحة للنمو وذلك لما يتضح للمتأمل من أن جذور الموقفين المتقابلين، "واحدة في العمق، على حين أن التضاد ترفض فيه العناصر بعضها بعضا كما يرفض الجسد الأعضاء الغريبة عنه"...).[48]

خاتمة:

تعد تجربة السياب الشعرية انعطافا وتحولا حقيقيا للشعر العربي، ومن خلالها انفتحت تيارات الإبداع، فهو كما قال عنه الشاعر العراقي سعدي يوسف مقارنا إياه بأرتور رامبو "كلاهما خط في الشعر خط السكين" ويقصد بذلك التحول الجذري في الشعرية.

والدارس للتجربة الشعرية للسياب يدرك أنه مهما كانت محاولات التجديد قبله إلا أن بدر شاكر السياب هو من فتح الباب على مصراعيه للشعر لكي يتدفق في تياراته الحداثية، فهو "أبو الشعر الحديث" بحق كما يقول النقاد.

وقد أخذ عنه الشعراء العرب المحدثون تلك النماذج ليحتذوها، وبالتالي فإن تجربته الشعرية تم من خلالها تأصيل الأعراف الشعرية الحداثية في الشعر العربي، فهو الرائد الأول الذي أرسى أصول الحداثة عمليا وجعل لها أعرافا تحتذى كما قالت عنه سلمى الخضر الجيوسي.

أما التنوع والثراء في المادة الشعرية لدى السياب فينم عن ثراء التجربة، وقد امتلك تقنيات النص الحداثي والنفس الملحمي من خلال مطولاته الشعرية، وحفلت تجربته بجوانب فنية كثيرة مما جعلها أساسا ومنطلقا للقصيدة الحديثة في الشعر العربي المعاصر.

الهوامش:

[1] - موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص153.

[2] - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص23.

* - بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص38.

** - نفسه، ص414.

[3] - الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص36.

[4] - الديوان، ص638.

[5] - نفسه، ص599.

[6] - على جعفر العلاق: المرجع السابق، ص23.

[7] - عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص173.

[8] - نفسه، ص173.

[9] - حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998، ص134.

[10] - عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص68، 69.

[11] - علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص13.

[12] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972، ص239، 240.

[13] - الديوان، ص42.

[14] - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص49.

[15] - عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص69.

[16] - عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص238.

[17] - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا، ط1، 2006، ص241.

[18] - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2005، ص115.

[19] - مشري بن خليفة: المرجع السابق، ص101.

[20] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986، ص287.

[21] - بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006، ص82.

[22] - مشري بن خليفة: المرجع السابق، ص141، 142.

[23] - أحمد زغب: الإيقاع في الشعر الشفاهي بين الداخل والخارج، الأثر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع6، 2007، ص137.

[24] - محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمد المصري: جماليات الأداء الفني قراءات تحليلية في نصوص أدبية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006، ص137.

[25] - عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص17.

[*] - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص64.

[**] - نفسه، ص64.

[*] - الديوان، ص492.

[26] - صلاح فضل: المرجع السابق، ص66.

[27] - محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني والبيان والبديع)، دار المعرفة الجامعية، ج1، ط1، 1995، ص222.

[28] - عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص81، 82.

[29] - يوسف خليف: مواقف بين الشعر والنقد، دار غريب، القاهرة، 2003، ص89.

[30] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص214.

[31] - محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية بيروت، 1980، ص41.

[32] - نفسه، ص45، 46.

[33] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980، ص136.

[34] - محمد بدري عبد الجليل: المرجع السابق، ص50.

[35] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992، ص53.

[36] - نفسه، ص62.

[37] - مشري بن خليفة: المرجع السابق، ص125.

[38] - الديوان، ص22، 23.

[39] - عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص93.

[40] - نفسه، ص93.

* - الديوان، ص317.

[41] - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص213.

[42] - شاهين عطية: شرح ديوان أبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003، ص18.

[43] - الديوان، ص27.

* - نفسه، ص355.

[44] - نفسه، ص358.

[45] - إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008، ص316.

[46] - الديوان، ص475.

[47] - محمد بدري عبد الجليل: المرجع السابق، ص209.

[48] - مصطفى السعدني: المرجع السابق، ص227، 228.

المراجع:

- بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.
- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- أحمد زغب: الإيقاع في الشعر الشفاهي بين الداخل والخارج، الأثر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع6، 2007.
- إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980.
- إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008.
- بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006.
- حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.
- شاهين عطية: شرح ديوان أبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992.
- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007.
- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972.
- عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

- محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية بيروت، 1980.
- محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني والبيان والبديع)، دار المعرفة الجامعية، ج1، ط1، 1995.
- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2005.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986.
- محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمد المصري: جماليات الأداء الفني قراءات تحليلية في نصوص أدبية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006.
- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا،ط1، 2006.
- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.
- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
- يوسف خليف: مواقف بين الشعر والنقد، دار غريب، القاهرة، 2003.

- ***لنقتبس من المؤلف:***

سعدون، محمد، «آليات الشعرية الحداثية في نصوص بدر شاكر السياب» ، المجلد 07 الرقم01، ص ص - 287 304. https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/4801