

التراث معطى ساخرا في الشعر العربي المعاصر الطوروث الشعبي نموذجاً

د. فتيحة بلعروك

جامعة سيدني بلعباس

ملخص:

تعد مسألة التراث عاملاً أساسياً لفهم هذا الوجود بتنقضاته العديدة، مما عبّد للحوار القلق طريقه؛ ليغدو عنصراً تكوينياً في الشعر العربي المعاصر؛ وليؤكد توتر هذا الشعر في سبيل صياغة أسئلته، ومحاولته الدؤوبة من أجل كسر حاجز الصمت بشتى وسائل المزاولة المجازية، لتتبرر في الأخير الزاوية المدلّمة مما سكّت عنه وقمّع اجتماعياً أو سياسياً. لاشك أن للسخرية قدرة كبيرة على إبراز التناقض بين ما حدث، وبين ما يحدث، بين ماض كان رافعا للهمم، وحاضر بات مخيباً للآمال، لذا لاذت بالتراث، فصار العزاء في المحنة، والسلوان في الكآبة، والمعين على ما يعانيه العرب من شقاء، فقدم الخطاب الساخر تلك النصوص أو الأحداث القديمة في طبق جديد، فاخر، برسائل تفتح شهية المتلقي، لاستقبال حضارتين متفاوتتين زماناً، ومكاناً، وتفكيراً داخل خطاب واحد، يتسع للمتناقضات.

المقال:

وظّف الشاعر العربي المعاصر أساليب جديدة بثّت فيما يكتبه اليوم فاعلية أكبر، وبهتت المتلقي بطرائق استدعائها، إذ برهن الشاعر بثقة التواصل الذي ما يزال حياً بين بيئتين مختلفتين، ووطّد العلاقة بين ذاتين متباينتين أيضاً، فهنا نحن نرى شخصيات تراثية وفيرة في الشعر العربي المعاصر، حُمّلت عناء التلميحات التي قدّمها الشاعر، لاستكشاف زيف الواقع، ونخر الضمائر البليدة.

كان الاستدعاء لهذا التراث، بمختلف مصادره، وأشكاله يحفز في الأفق علاقة أكثر تعقيداً من مجرد تداخل نص ضمن نص، لأنها تناصات تكتسي نوعاً من التوازي بين سياقين، يحاكم بالتناقض أحدهما الآخر، لأن التسلسل التراثي يوسّع بُور التساؤل لدى المتلقي، عن سبب هذا الاستحضار ومعطياته.

لعلّ حضور التراث في الأعمال الأدبية الحديثة يثير باستمرار الرغبة في التساؤل عن ماذا يستطيع الماضي إزاء الحاضر؟. إنّه الجسر الذي يصل بين تجربتين؛ يهيئ لهما الخطاب بؤرة يتواشجان فيها، لتتواصل الرؤى وتتحوّل تحاوراً ينم عن تفاعل فكري وثقافي أكبر وعيا.

يكاد يجزم الكثير من الشعراء بأن التراث معين مهم يغترفون منه تجاربهم، وكلّما كانت هذه التجارب متضامنة مع التجارب القديمة أعطى ذلك بأساً لقصائدهم وأفكارهم، لأنّ جلّ هذا التراث لم يفصح عنه، ولم يُداول بعد و"احتفاظ الموروث في الكثير من جوانبه وتجاربه بأسرار لم تفض بعد، وأعماق لم تستكنه لحدّ الآن هو الذي يغري الشاعر المعاصر بالعودة إليه واستلهامه مضامين وشخوصاً (كذا)".¹ حتى يعزّز حجّته، ويُقوّي دليله.

لعلّ مهمة الشاعر المعاصر تزداد كلّما تأكّد بأنّ متلقيه يجهل طبيعة شخصية تراثية يرتكز عليها – الشاعر – ليعبر بها عن حالة ما، لذلك يطالب المتلقي بالتسلّح معرفياً أمام النص، ليدرك إشارياته، فيرجع تالياً إلى تراثه، ويصبح على بينة منه، لئلاّ يخيب أمل الشاعر المثقل بموم عصره.

ليس التراث في لجوء الشاعر إليه سرا ببقية، بل "إنّ الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتّى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية. ولا تتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم، فهي ليست نتاجاً تلقائياً بل عمل

يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد عبر مراهيه المتشكّلة صياغة وأبنية وتقنيات². ذاكرة لا يمكن طمسها عند الكتابة، فهي بمثابة المدد لها.

على هذا الأساس يستحيل تخلي الشاعر عن تراثه؛ لأنّ بين الماضي وبين الحاضر صلة حميمة ورباطا غليظا يصعب مثره "ولا سبيل إلى أن يتجدّد أدبنا تجديدا خصباً حقاً إلا إذا استزاد أدباؤنا وشعراؤنا من التعليم ومن الثقافة بالقديم وبالجديد في وقت واحد"³، فبالفاعل والتآلف بين ثقافة القديم وثقافة الحديث يمكن البناء باطمئنان على صلابه بنائنا ف"نظرية التراث في مجملها إغناء للرؤيا الشعرية ووصلا حياّ لحاضر الشاعر بماضيه"⁴ هذا الاتصال بين ما كُتبَ وبين ما سيُكتبَ يوجب حداثة ترتبط بقدرة المرسل على إرساء دعائم التضامن بين شتّى الرؤى، ابتغاء الخروج برؤية تكفل وصولها إلى خلد المتلقي .

يحسن أن تكون لهذا الماضي القدرة الكبيرة في التحكم بتصرفات البشر، لأنّ التأثير يوجب التقليد: "والذاكرة بالنسبة لعالم النفس لا تقتصر على كونها خزّانا للمعلومات وإنما هي نظام إدراكي حركي، ونظام حسي لتعديل سلوك الأفراد"⁵، فليس من المستطاع التفلّت من حقيقة تفيد عدم قدرتنا على العيش بدون ماض، بدون ذاكرة تسيطر على أفعالنا ومدركاتنا، ولغتنا بخاصة؛ لأنّ "اللغة ليست أبدا بريئة، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظلّ تلحّ على مثولها من خلال المعاني الجديدة، والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر"⁶. فالحرية تقتضي أن نكون حدثيين، أمّا التذكّر فيستدعي توظيف التراث، سعيا إلى إقامة حوار بين ذلك الماضي بأجماده البائدة، وهذا الحاضر الذي تلاشت فيه صورة تلك الأمّة العربية المتماسكة، وذلك العربي القوي صاحب البأس والألفة.

وإزاء هذا الوضع يلجأ المخاطب/ الشاعر إلى السخرية بصفتها أداة تستخدم في التعبير عن المواقف، إذ يهيء الاختلاف والتناقض والرفض أرضية صلبة لتشييد خطاب يعالج السلبيات بتقديم بدائل إيجابية من أيّ مصدر كان، بُعد أم قُرب، فالقارئ الذي يتمكن من فهم الإحالات والإشارات والهوامش سيدخل في علاقة مميزة مع النص، بينما هناك قارئ ساذج في نظر إيكو Eco، لا يمكنه استيعاب كل الإحالات مع قدرته على الاستمتاع بالنص، مثلما يفعل شخص يسترق السمع من خلف باب موارد، حيث لا يرى سوى تلميحات إلى كشف موعود⁷.

لذلك "وعلى خلاف حالات أكثر عمومية للتسنيين المزدوج، فإنّ السخرية التناسية، وهي تؤسّس لإمكانية قراءة مزدوجة، لا تدعو جميع القراء إلى الوليمة ذاتها، إنّها تنتقي، وتفضّل القراء الحاذقين من الناحية التناسية، دون أن تقصي القارئ الأقل تسلّحا (...). أمّا القارئ الفطن فسيلتقط المرجعية، وسيستمتع بالسخرية"⁸ إنّ الحاذق الذي تستدعيه هذه الآلية هو القارئ الذي لا يتعب من تجوّل في أرجاء النص الأدبي المُشفر، إذ قد أعدّ العُدّة التي تُميطُ العقبات في طريقه إلى المعنى، قارئ يستريح للمفاجآت التي يدسّها له الكاتب، وتفرحه لحظات استكشافه لكلّ ما هو غريب لامتوّع، كما يسعده التنقّل اليسير بين مستويات القراءة.

فالسخرية التناسية كما وسمها إيكو لها علاقة بقدرة النص "على أن يضعنا أمام أربعة معاني، أي المستوى الحرفي والمستوى الأخلاقي والمستوى المجازي والمستوى الباطني (التأويلي)، (...) يكفي أن نستحضر المعنى الأخلاقي للحكايات: بالتأكيد يمكن لقارئ ساذج أن يعتقد أنّ حكاية الذئب والحمل هي حكاية خصومة بين حيوانات، ولكن وحتى (كذا) إذا لم يسارع المؤلف إلى إخباره بأن الأمر يتعلّق بخرافة، فسيكون من الصعب ألا يلتقط معنى أخلاقيا، درسا من طبيعة كونية"⁹. فالقارئ الذي يمكنه إدراك المعنى المرجّح لدى إيكو هو القارئ التناسي، الذي يمكنه تمييز هسيس النصوص المستحضرة، ولا يتعسّر عليه الوصول إلى الدروس الأخلاقية التي يتحرّى المرسل من متلقّيه العثور عليها دون أن يلجئه للبوح بها.

يعدّ التراث بمختلف أشكاله إذن، منبعاً ثراً من منابع السخرية التي تسعى دائبة لجعل الحاضر يرتبط ارتباطاً جدياً بالماضي، إما محاورة أو تشكيكاً وحسرة أو محاكمة. لذات السبب سيصير التوظيف أفقا "جمالية معارضة. وهو ما سيجعل من الذات بنية معقدة متشعبة في تجربة لم يعد النص فيها أو الشعر بالأحرى تعبيراً عن إحساس معزول، بل إدراكاً مركباً لمشكلات الوجود ومعضلاته، وتمثلاً مأساوياً لوجود أصبحت فيه الذات عارية في مواجهة مضاعفاتها، بل كذات متشظية متكثرة ممتلئة بنقائضها، وقرائنها. ذات مركبة¹⁰ فالسخرية تُبَصِّرُ بهذه الذات المعبأة بالتناقض، إنها تترع المسافة بين الخير والشر وتذر المتلقي في قلق الترقب ينتظر المعنى الأخير أو المحطة الأخيرة لمرام المخاطب من ألوكتيه.

تباين المعطيات التراثية الساحرة من خطاب لآخر، كون كل شاعر يتخيّر ما يلائم تجربته، وما يراه ملمحاً مناسباً لسخريته، فمنهم من اتخذ الأسطورة أو الرمز مُتَكأً مفارقه (بين الواقع والخيال)؛ ومنهم من اتجه صوب التراث الديني بمصادره العديدة (القرآن الكريم، السنة والسيرة النبوية، الشخصيات الدينية والصوفية...)؛ ومنهم من لم يخرج عن الإطار الأدبي لينتقي منه أهم الشخصيات التي يمكنها التعبير عن الواقع، أو الوقوف موقف المتلبس لقضيته.

فالشاعر العربي المعاصر حين يوظف شخصية تراثية، يراعي ما يتواءم مع طبيعة التجربة التي يروم تقديمها والتعبير عنها من خلال تلك الشخصية، قبل أن يكسوها بالأبعاد المعاصرة التي يريد اسقاطها عليها، لذلك تمر عملية توظيف الشخصية التراثية، لدى علي عشري زايد، بثلاث مراحل هي:

1- اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية المستدعاة.

2- تأويل تلك الملامح تأويلاً خاصاً يناسب نمط التجربة.

3- إضفاء أبعاد معاصرة لتجربة الشاعر على تلك الملامح¹¹.

هاته الشخصيات تحتم في الخطاب وتساعد في إخفاء الأساليب المباشرة في الكلام لأغراض سياسية كانت أم إبداعية، وعلى المتلقي استكشاف المستويات المستحضرة بها الشخصيات والآليات التي اتبناها الشاعر، ولهذا: "الماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة والوعي فحسب، وإنما ظلّ يواصل الهيمنة إذا صح التعبير على مادة العمل الشعري"¹². فعلى الشاعر انتقاء الشخصية الأكثر تواءماً مع حالته النفسية وقلقه الاجتماعي والسياسي لذلك كان "من الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها"¹³. فلا يفهم الشاعر مثل شاعر وأمر عادي أن نجد ظروف شاعر عباسي مثلاً تشابه ظروف شاعر من القرن الواحد والعشرين؛ فالغربة، الاغتراب، النفي، المرض، الثورة، الجور، واللامساواة مواضيع مشتركة بين الشعراء على السواء أو ما ينبغي أن يكون مشتركاً بينهم.

1- كل شاعر يحمل بين جنبه إعجاباً وافتتاناً بشاعر سبقه، وقد تشابه بينهما التجربة، وتعاوض معهما النتيجة، فما يعرضه الخلف استنتاجات، فيحققا معاً نموذجاً متكاملًا بنفسين مختلفين في مضمونهما متآلفين في الفكرة المراد توصيلها. ثم إن "الشخصية التراثية لا تحمل دلالة ثابتة تعدّ مرادفاً لها في الوعي الجمعي، حيث يمكن أن تصبح شفرة حرّة متفاعلة قابلة لتعدد الدلالة عند توظيفها فنياً في سياق القصائد الشعرية، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف أو فشله فنياً من خلال رصد مدى اندماج الشخصية التراثية داخل بنية النص، ومقدار مساهمتها في تعميق دلالاته الكلية"¹⁴. فليس من الضروري أن يُقاس مقدار نجاح الشاعر في التوظيف بالكم الذي يحيط به من الشخصيات وقصصها، بل بمدى استطاعته عجن المحتويات القديمة بمحتوياته المعاصرة في القصيدة، وذلك يتطلب بدهاء وفطنة وحسن تدبير، فلن يقف موقف السارد

بطبيعة الحال، وقد يسعفه المعين ولا تسعفه القدرة على التبئير (إدخال الشخصية التراثية في جسد النص وجعلها بؤرة يدور حولها المعنى المراد به).

الموروث الشعبي مصدرا للخطاب الساخر:

يعدّ الموروث الشعبي مصدرا زائرا بالآثار الغنيّة؛ من قصص وحكايات وسير، كان للجوء الشعراء العرب إليه غرضا فنياً وإبداعيا بالدرجة الأولى، ثمّ تحقيقا للتواصل بين ماضٍ وحاضر، فتكثيفا لدلالات النص الشعري الجديد ومساندة لمعانيه وقضاياه.

فُيِّضَ لكتاب كليلّة ودمنة أن يحتلّ المكانة ذاتها -التي حظي بها يومَ خرج إلى الوجود- بصفته معطى تراثيا استغلّه المخاطب الساخر ليحاكم به القيم الرديئة المتفشية في المجتمع، وكليّة ودمنة في حدّ ذاته يحمل ما يحمل من خطابات ساخرة فكّه قدّمه "بيدبا الفيلسوف الهندي رأس البراهمة لدبشليم ملك الهند (...) وجعله على ألسن البهائم والطيور صيانة لغرضه فيه من العوام، وضنا بما ضمنه عن الطغام؛ وتزيهاً للحكمة وفنونها، ومحاسنها وعيونها"¹⁵ إنّ القصة بدأت بين حاكم طاغية يسمى دبشليم عاث في الأرض فسادا، وخان ثقة قومه، ولم يقو أحد على الوقوف في وجهه سوى بيدبا الذي أبى إلا أن يكون للحق نصيرا، ودونما وجل قال له: "قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم ومنازلهم التي كانت عدتهم؛ فأقمت فيما خولت من الملك وورثت من الأموال والجنود؛ فلم تقم في ذلك بحق ما يجب عليك؛ بل طغيت وبغيت وعتوت وعلوت على الرعية، وأساءت السيرة، وعظمت منك البلية"¹⁶. فاستطاع بحكمته أن يغيّر حياة هذا الظالم المستبد إلى حاكم عادل تبصّر في ذاته، وعرف خطأه، وأمر الحكيم بكتابة عمل ظاهره هو للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة.

فعلى النص أن يخاطب ثقافات شتى، وأن يقدر على محاوره عقول متباينة وعصور متفاوتة، فللسبب نفسه نجد من الكتب ما خلّد منها ولا يزال يُردّد، وما اضمحلّ وصار لا يورد. لذلك بقي كتاب كليلّة ودمنة خالدا على مرّ الأزمان، ولعلّ سرّ خلوده مكنون في النص ذاته، ما هيّا له العيش دون أن تصيبه أعراض الشيخوخة، وأن يبقى فنياً ينضج بالقوّة، ويصبح محلّ درس وتحليل وتأويل وتضمنين.

إنّ اقتفاء أثر كليلّة ودمنة في الشعر العربي المعاصر يجعل المتلقي يقع في دوامة التساؤل عن السبب الذي أدّى إلى استقطاب ذلك الخطاب، لكن سرعان ما يتبيّن المقصد منه بعد أن يعرف بقصة الحكيم بيدبا مع الحاكم دبشليم.

لذلك سيدرك السؤال الموجه الذي ينتاب الشعراء اليوم وهو: هل يوجد في زماننا هذا حاكم يُطرقُ رأسه لحكيم؟ هل يوجد في حُكّام اليوم من يُصغي لصوت الحق، أو يأمر بعمل فني ككتاب كليلّة ودمنة يُصرّ فيه الحُكّام بشؤون رعيّتهم، ويهذّب سلوكهم ويقوّم اعوجاجهم، مهما كان العمل ساخرا؟. فيعرف القارئ حينئذ بأنّ الشاعر قد استعار: "صوت بيدبا ليعري من خلاله قوى الطغيان والسقوط، على حين رمز بدبشليم للقوّة الغاشمة التي تستبدّ بمصير الأمّة، وإلى ما تنتهي إليه بالأمّة من سقوط واهيار"¹⁷. فبيدبا لا بدّ أن يرى ما يحدث من ظلم وطغيان، ويشهد على عصر غلّبت فيه المصلحة الشخصية على مصلحة الجماعة، وعليه أن يفتكّ الكلام افتكاكا من أفواه الساكتين عن الحق، وهؤلاء الحكام يجب أن يصغوا إليه.

تردّد صوت الحكمة في أغلب قصائد الشعر العربي المعاصر، طالبا للحق مستنصرا له، وكان الشاعر محمد الفيتوري واحدا من الذين رأسوا هذه الشخصية الحكيمة على قصائدهم، وبدا التواشج جليا، وبخاصة، في خطاب (السقوط)¹⁸:

وقال بيدبا:
 سألتني عن السقوط مرّة
 فإن تكن لا زلت مُصْغياً إليّ
 أيّها الملكُ
 ها أنذا أقول لك
 يسْقُطُ بعضُهُم
 لأنّه يَرى ولا يرى
 ويسْقُطُ البعض (كذا)..
 لأنّه يسيرُ القَهْقَرَى
 وشرُّ أنواع السُّقوط مرضا
 هو السقوط في الرضا

لم يكن ذكر كلمة السقوط مجرد تسلية وعبث في هذا الخطاب الشعري؛ وإنما لهذه اللفظة دلالات ومضامين ساخرة، مغلفة بالحكمة المستقاة أساساً من الحوار الذي جرى سائفاً بين الحكيم بيدبا الذي تَمَّص الشاعر دوره، والحاكم الطاغية ديشليم هو صورة كل ظالم ينهب خيرات بلده، هذا الحوار يعرض لصراع دائم بين القوة الغاشمة وصوت الحق، والمال الذي ينتظره.

عدّد الشاعر للسقوط أنواعاً ثلاثة هي:

- يسقط بعضهم لأنّه يرى ولا يرى ← بمعنى أنّ البصر موجود لكن البصيرة غائبة، والتمييز بين الصواب والخطأ معدوم، لذلك يخطئ هؤلاء في الحياة خبط عشواء.

- يسقط البعض.. لأنّه يسير القَهْقَرَى ← أي إنّ هذه الفئة تسير بالاتجاه المعكوس، وكلّ سبيل للحق تحيد عنه هذه الفئة الضالة، إنّها لا تعرف شيئاً غير الوراثة، وقد عرّفها (وبعض لا تُعرّف) ربما للتخصيص أكثر.

- السقوط في الرضا ← وجعله الشاعر أشدّ الأنواع، وأهمّها لأنّ رضا الإنسان بكلّ ما يراه ويسمعه من الحكومة دون أن ينبس ببنت شفة في وجه الظلم والباطل؛ هو أشدّ أنواع السقوط مرضاً، لكن الخطاب هنا مزدوج والرسالة ذات وجهين، فالأول موجه إلى الحاكم الذي تُرغمه القوى الخارجية أو الداخلية على الرضا بقراراتها مهما كانت وبالا على الشعب، (فالسودان وهي أرض الشاعر تتحكّم بها الأهواء وترصدّ بها الأعين الخارجية ترصدّ الذئب للشاة، ولا من يحرك ساكناً).

والخطاب الثاني أو الرسالة الأخرى فمليقة بين يدي الشعب، تنبّه إلى سرّ ذلّه وهوانه، والخبية والحسرة التي يتلقّاها ما هي إلاّ نتيجة لصمته أمام كلّ ما يجري. فلفظ السقوط الذي تكرر وروده في الخطاب ما هو إلاّ بؤر موضوعية دالة، تدرّ خلفها أثراً في نفس القارئ، من أجل الوصول به إلى التفكير المتعمّق فيما يريده الشاعر.

إنّ خطاب الفيتوري هذا يدخل المتلقي في غمرة عالم تسوده الحكمة الفلسفية التي تعيد للإنسان توازنه الفكري، لتجعل منه فرداً قوياً لا تُفتك به المطامع، ولا تنال منه المفاصل لدرجة أن يصبح صنماً يلوذ بالسكون رغم ما يُحاك ضده.

وهكذا كان صوت يديها وكتاب كليله ودمنة سندا لخطاب ساحر باعته الإصلاح من خلال انتقاد الوضع السائد، فالسخرية لا تُهادن عيبا ولا ترضى عبثا. وهذه المرونة في التقلب بين الأجناس الأدبية ما هي سوى محاولة لتعزيز طاقات الخطاب، بالشكل الذي يعلق في مخيلة القارئ، وينفذ إليه مع ترك أثر يصعب محّاه.

تباوأّت النصوص السابقة بالنصوص الحاضرة، ونسجت علاقات دلالية وطيدة، فذرات حوارا يضمّ التعبيرات لبعضها ضمن دائرة التواصل اللفظي، مكّنت التناص من الانتساب إلى الخطاب لا اللغة فوق "ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات (...). لكي تصبح العلاقات والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجودا ماديا (...). ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود: أي أن تصبح خطابا، الذي هو التعبير، وتستقبل مؤلفا، الذي هو خالق التعبير، ويعبّر هذا التعبير، بدوره، عن موقعه. بهذا المعنى فإن لكلّ تعبير مؤلفا نعلّه في التعبير المحرّد خالقا لهذا التعبير... إن ردّ الفعل الحوارية يضفي سمة شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه"¹⁹ هذا التلاحق بين المحاور والمُحاور هو تأليف بين أسلوبين مختلفين قد تتنوع مشاربهما، مما يستدعي أشكالا غير أدبية، وفي المواضيع التي تكون قريبة "من التمثيل الأدبي كما في نوعين *genres* بلاغيين مشكّلين من صوتين (الأسلبة البارودية)²⁰، مكيفة وفقا للتلفظ الفردي"²¹ نفى باختين Bakhtin أن يُجرّد التلفظ من بعد التناص فكلّ خطاب لديه يعود إلى فاعلين، ممّا يحتم وجود حوار وشيك، وخطاب آدم وحده من يستطيع تجنّب الالتقاء بخطاب تعلّق سابقا بموضوعه²²، فهل هذه هي التناصات التي تحيا السخرية بها؟.

الهوامش والمراجع

- 1- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، دراسة، إ.ك.ع.د، سوريا، 1999، ص91.
- 2- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص131.
- 3- طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص38.
- 4- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص323.
- 5- كريستان ككنوش، الذاكرة واللغة، تر/ عبد الرزاق عبيد، دار الحكمة، الجزائر، ب.ط، 2000، ص8.
- 6- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص111.
- 7- ينظر، أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009، ص135.
- 8- م.ن، ص137.
- 9- م.س، ص137-138.
- 10- صلاح بوسريف، مضائق الكتابة، "مقدمات لما بعد القصيدة"، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2002، ص72.
- 11- ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، "في الشعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1997، ص190.
- 12- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار المشرق، لبنان، ط1، 1982، ص127.
- 13- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.
- 14- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ب.ط، 1998، ص8.
- 15- كليله ودمنة، تر/عبد الله بن المقفع، المطبعة الأميرية ببولاق - القاهرة، مصر، ط17، 1937، ص9.

¹⁶ - كلية ودمنة، ص27.

¹⁷ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص171.

¹⁸ - إيمان يوسف بقاعي، الفيتوري "الضائع الذي وجد نفسه"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص124.

¹⁹ - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص.ص158-159.

²⁰ - الباروديا: نوع أساسي من الأسلبة؛ يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتخطيمها، تخطيما غير سطحي، بل تخطيم يعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها. ينظر، ميخائيل باختين، ص18.

²¹ - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ص160.

²² - ينظر، م.ن، ص161.