

أشكال الانزياح في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي

د/ إلياس مستاري

جامعة بسكرة

Résumé :

Dans cet article ,nous allons étudier les formes d'écarts dans un des divans du poète irakien abdelwahab Al-Bayati, où nous allons aborder deux types d'écarts ; l'écart structurel et l'écart sémantique en raison de leur influence dans la réalisation esthétique de la langue poétique chez notre poète et son mesure de succès en employant ce phénomène stylistique.

المخلص :

سنتناول في هذا المقال أشكال الانزياح في مدونة من مدونات الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي ،حيث سنتطرق إلى نوعين من الانزياح؛ هما الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي لما لهما من تأثير في تحقيق جمالية اللغة الشعرية عند الشاعر، ومدى نجاحه في توظيف هذه الظاهرة الأسلوبية.

تمهيد:

يعدّ الانزياح من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره ، لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية و يمنحها خصوصيتها و توجهها و تألقها و ذلك بما للانزياح من تأثير جمالي و بعد إيحائي.

و قد شاع هذا المصطلح في الدراسات النقدية الغربية، و اختلف باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه: فقد عرف بالفرنسية على أنه (écart) و بالانجليزية (diviation) و بالألمانية (abweichung)، و تعددت تسمياته، فقد عده (بول فاليري) تجاوزاً و (بارت) فضيحة أو شناعة و (تودوروف) شذوذاً أو خرق السنن أو اللحن، و(جان كوهين) انتهاكاً و (تيري) كسراً أو مخالفة⁽¹⁾.

كما انتشر هذا المصطلح في الدراسات النقدية العربية حيث نجد عبد السلام المسدي يتعرض لمفهوم الانزياح من خلال ضبط الأسلوبية له: "باعتباره حدثاً لغوياً جديداً، يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، و ينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحاً يمكنه أدبيته و يحقق للمتلقى متعة و فائدة"⁽²⁾.

هذا و يعد الانزياح أهم خطوة إجرائية في التحليل الأسلوبي و وظيفته "تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، و هو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعرية الأسلوبية"⁽³⁾.

إن هذا الخرق يتم بوسائل عدة منها تنوع القافية و التقديم و التأخير و الاستعارة وبالتالي تنوع الانزياحات و هذا ما اقره جان كوهين و بنى عليه نظرية الانزياح من خلال تعريفه للأسلوبية بأنها "علم الانزياحات اللغوية"⁽⁴⁾.

و من خلال دراستنا لديوان " الموت في الحياة "، نجد ثلاثة أشكال للانزياح: الصوتي، التركيبي، و الدلالي، و سنتطرق إلى التركيبي و الدلالي و نترك الانزياح الصوتي إلى مقال آخر.

1- الانزياح التركيبي:

إن الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب و الفقرة له طريقته الخاصة، و من خلال هذه الطريقة يحدث الانزياح التركيبي: و من المعلوم أن "تركيب العبارة الأدبية عامة و الشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي".⁽⁵⁾

فالمبدع هو القادر على تشكيل اللغة بما يخالف المؤلف، و عند حصول ذلك يتحقق الانزياح التركيبي، و أكثر شيء يتمثل فيه هذا النوع من الانزياح في الشعر هو التقديم والتأخير و من المعلوم أن كل لغة لها بنيات نحوية، و عليها يسير الكلام ، فالجملة في العربية لها ترتيبها الخاص: الفعل، الفاعل، المفعول به. فإذا حدث و أن تأخر الفاعل و تقدم المفعول مثلا، كانت له دلالته. كما يسميه جان كوهين القلب في قوله: "إن صور القلب (التقديم والتأخير) ليست إلا واحدة من أنماط الانحراف التركيبي".⁽⁶⁾

إن التقديم و التأخير واحد من أبرز مظاهر الانزياح التركيبي، و هو يحقق غرضا نفسيا و دلاليا و يقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحا أسلوبيا خاصا، و يتم عبر كسر العلاقة الطبيعية بين المسند و المسند إليه في الجملة؛ ليضعها في سياق جديد و علاقة متميزة، و قد تطرق إليه البلاغيون العرب القدامى و على رأسهم عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) إذ يقول "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ من مكان إلى مكان، و اعلم أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنه على نية التأخير و ذلك في كل شيء أقررت مع التقديم على حكمه الذي كان عليه و في جنسه الذي كان فيه (....) و تقديم لا على نية التأخير و لكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم و تجعله بابا على بابه، و إعرابا غير إعرابه".⁽⁷⁾

أ-تقديم المفعول به على الفاعل:

اصطلح النحاة على ترتيب محدد للجملة الفعلية، فالأصل فيها أن تتكون من (المسند) و هو الفعل، و (المسند إليه) و هو الفاعل، و المفعول به (القيد أو الفضلة) - إذا كان الفعل متعديا - و من أمثلة هذا التقديم قول الشاعر:

تَنْفُخُ صَدْرِي الرِّيحُ كَالشَّرَاعِ فِي النَّهْرِ⁽⁸⁾.

فهنا تقدم المفعول به (صدر) على الفاعل (الريح)، لأنه أعظم شأنًا منه، فالشاعر هنا يصف (عائشة) و هي تجري خائفة، تتنفس بعمق، و تضع يدها على صدرها من شدة الخوف والريح تهب و تنفخ في صدرها كالشرع:

هَأَنَّذَا أَمُوتَ

فِي ظُلْمَةِ التَّابُوتِ

يَأْكُلُ لَحْمِي ثَعْلَبُ الْمَقَابِرِ

تَطْعَنُنِي الْخَنَاجِرُ⁽⁹⁾

فلأهمية المفعول به (لحم) تقدم على الفاعل (ثعلب)، فالفاعل هنا لا يهم بقدر ما تهتم حالة الشاعر التي وصل إليها حتى أصبح لحمه يؤكل، و تطعنه الخناجر، و هذا يعكس ما وصل إليه الشاعر من وضعية مأساوية جعلته عرضة لكل شيء.

و يتقدم المفعول به كذلك لأهميته في قول الشاعر

تَأْكُلُ لَحْمَ يَدِهِ الْقِطَطُ

يَتَبَعُهُ الْقَمَرُ⁽¹⁰⁾.

الشاعر يصور ما آل إليه (الإسكندر الأكبر)، فرغم فتوحاته الكثيرة و قوته الحديدية إلا أن الموت نال منه كبقية البشر ، لذلك تقدم المفعول به على الفاعل. و خدم الدلالة المحورية لهذين السطرين و هي حتمية الموت.

ب- تقديم الظرف و المضاف إليه على الفاعل :

يعد من ظواهر التقديم و التأخير و هو " ذو هدف واحد من هدفين: إما التركيز على الحالة المكانية، و إما التركيز على الحالة الزمانية ⁽¹¹⁾، و يتضح الهدف الأول في قول الشاعر:

تَرْحَفُ فَوْقَ وَجْهَهَا جَحَافِلُ الدِّيدَانِ ⁽¹²⁾

فالظرف و المضاف إليه (فوق وجهها) يبرزان مكان زحف الديدان، و الشاعر يرمي إلى حالة (عائشة) ، فهي ميتة يأكل الدود عينيها.
و يقول الشاعر:

كَانَ مُغْنِيهَا عَلَى قَيْتَارِهِ مَذْبُوح
تَحُومُ حَوْلَ وَجْهِهِ فَرَّاشَةٌ
مَصْبُوغَةٌ بِدَمِهِ الْمَسْفُوح ⁽¹³⁾

يتكلم الشاعر هنا عن البطل الأرجنتيني (جيفارا)، و يصوره قتيلا، ثم يركز على المكان الذي يحيط بوجهه حيث ترفرف روجه. لذلك قدم الظرف (حول) و المضاف إليه (وجهه). أما الهدف الثاني فيوضحه قول الشاعر:

هَاهِي ذِي الْجَنِيَّةِ
تَعُودُ بَعْدَ مَوْتِهَا صَبِيَّةٌ
جَارِيَّةٌ رُومِيَّةٌ ⁽¹⁴⁾

فالشاعر هنا ركز على الحالة الزمانية، و إظهار البعد الزمني في تقديمه للظرف (بعد) والمضاف إليه (موتها). و على لسان (ديك الجن) يصور لقاءه مع حبيبته التي قتلها، و كيف عادت بعد الموت جارية صبية رومية.

ج- تقديم الجار و المجرور:

اللافت للنظر في ظاهرة تقديم الجار و المجرور الكثرة العددية لتلك الظاهرة و شيوعها عند البياتي في هذا الديوان، و من معاني هذا التقديم تأكيد المعنى و ذلك في قول الشاعر:

تَعَبْتُ فِي خَصَلَاتِ لَيْلٍ شَعَرَهَا الْجَرْدَانِ ⁽¹⁵⁾

و قوله:

حَلَّتْ بِرُوحِي قُوَّةُ الْأَشْيَاءِ
وَأَنْهَزَمَ الشَّتَاءُ ⁽¹⁶⁾

فتقديم الجار و المجرور في المثال الأول تأكيد على الموت، و في المثال الثاني قدم الجار والمجرور تأكيدا على انتعاش الروح و انبعائها قوية من جديد.

و قد يدل تقديم الجار و المجرور على التحديد المكاني كقول الشاعر في قصيدة (موت الإسكندر المقدوني):

يَحْمِلُهُ لِزَوْرَقِ الْمَوْتَى عَيْدُ الرِّيحِ⁽¹⁷⁾

و قوله:

يَعْدُو عَلَى تَرَابِ قَبْرِ فَارِسٍ مَجْهُولٍ

مُلْتَمَّ نَعْسَانٍ

تَفُوحُ مِنْ مِعْطَفِهِ رَائِحَةُ الْحُقُولِ وَ الْجِبَالِ وَ الْمَطَرِ⁽¹⁸⁾

في المثال الأول تقدم الجار و المجرور (زورق الموتى) و جاء للتحديد المكاني، فالإسكندر أصبح مكانه مع الموتى، أما في المثال الثاني فقد تقدم الجار و المجرور لسببين: الأول للتحديد المكاني في (تراب قبري)، و الثاني لبيان مصدر الحدث في (معطفه)، فمصدر الرائحة هو المعطف لذلك تم تقديمه.

من خلال ما تقدم حول التقديم و التأخير نخلص إلى أنه قد يتقدم المفعول لأنه أعظم شأنًا من الفاعل أو أن تأخيره يؤدي إلى حدوث خلل في التركيب، و يأتي تقديم الظرف والمضاف إليه لإبراز البعد الزماني أو المكاني.

أما تقديم الجار و المجرور فقد جاء لتأكيد المعنى و تقويته، أو للتحديد المكاني، أو بيان مصدر الحدث. و بهذا قد تأكد لنا أن التقديم و التأخير قد حقق الانزياح على مستوى الجملة عند البياتي في هذا الديوان، و هو أسلوب مرتبط بالشعر أشد الارتباط، الشيء الذي يؤكد شاعرية البياتي و تقدمه على كثير من الشعراء ويصدق عليه قول ابن رشيق: "و رأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، و لا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم و التأخير".⁽¹⁹⁾

2- الانزياح الدلالي:

يعد الانزياح الدلالي من المظاهر التي سادت في الشعر الحدائي على المستوى اللغوي، و هو ضرب من الخروج على المألوف و نوع من الاحتيال -إن صح التعبير- يقوم به المبدع لجعل اللغة بما فيها من ألفاظ و تراكيب تعبيراً غير عادي، و ينحرف النص اللغوي عن مساره العادي إلى طاقة إبداعية جمالية.

و إذا ما تأملنا في البلاغة العربية القديمة وجدنا أن المجاز و الاستعارة و التشبيه تمثل عماد هذا النوع من الانزياح، و لكون هذا الديوان موضوع الدراسة مليء بالاستعارات فإن دراستنا ستتوقف عليها.

إذ "تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح"⁽²⁰⁾، و قد عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله، "إعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"⁽²¹⁾.

و على هذا الأساس لجأ الشاعر المعاصر إلى توظيف البنيات الاستعارية لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة و إبرازها على نحو يجعل المتلقي ينفعل انفعالا عميقاً مؤكداً نجاح الشاعر في نقل ما يجيش في صدره في أشكال جمالية مؤثرة.

و نحن إذ نقوم بهذه الدراسة لم ننتقد بالتحديدات البلاغية للاستعارة، و أنواعها والعلاقة بينها و بين المجازات الأخرى، بل سننظر إلى الاستعارة بوصفها نقلاً للمعنى بأوسع معاني هذا النقل⁽²²⁾، و هذا ليس من باب إهمال أصناف الاستعارة و إنما راجع لصيغة النصوص البياتية و ما تحمله من دلالات تتبع من قلب التجربة.

و أولى هذه الاستعارات التي تصادفنا في ديوان الشاعر قوله في قصيدة

(العنقاء):

قُلْتُ أَرَاهَا فِي غَدٍ وَ خَاتَنِي التَّقْدِيرِ

عَقَارِبُ السَّاعَاتِ دَارَتْ، أَكَلْتُ عُمْرِي بِلَا حِسَابٍ⁽²³⁾

يعبر الشاعر عن عمره الذي يمر بسرعة في أداء جمالي، تمثله الصورة الاستعارية (عقارب الساعات دارت، أكلت عمري بلا حساب)، التي تفاعلت فيها عقارب اللسع مع عقارب الساعات، و غدا العمر مهتدا بالفناء في انتظار ساعة اللقاء. و يقول في قصيدة (عن الموت و الثورة):

تَنَاطَحَ الْمَجْهُولُ وَ الْمَعْلُومُ
وَ انْكَسَرَتْ صَخْرَةٌ هَذَا الْجَبَلِ الْمَشْهُومِ
عَدَالَةُ الْمَسِيحِ فِي النَّارِخِ لَنْ تَقُومَ
مَوْعِدُهَا الْقِيَامَةَ.⁽²⁴⁾

إن الصورة الاستعارية في البيت الأول تتكون من متضادين (المجهول، المعلوم) ، أعاد الشاعر تشكيلها معتمدا على إدراكه الحدسي في الجمع بين العناصر المتباعدة، و لكن ما الشيء الذي يجمعهما ؛ إنه الصراع الأبدي، بين المجهول و المعلوم، بين الحق و الباطل، بين الوجود و العدم، و يظهر الشاعر في هاته الأسطر مثالا للثوري في الثورة المستمرة والذي عبر عنه الشاعر بالتناطح يناصرها أو يدافع عنها، و هذا ما يصب في الدلالة المحورية لهاته القصيدة.

و ما يلاحظ في الصور الاستعارية أن المعنيين المجازي و الحقيقي يعيشان جنبا إلى جنب ليتحقق بتجاورهما التأثير النفسي المنشود⁽²⁵⁾. و يمكننا أن نتمثل لذلك بقول الشاعر في قصيدة (روميات أبي فراس):

عَانَيْتُ مَوْتَ الرُّوحِ
فِي هَذِهِ الْأَرْضِ الَّتِي يَهْدُرُ فِي جِبَالِهَا
رَعْدٌ عَقِيمٌ وَ تَجُوعُ الرِّيحِ
وَ يُصَلِّبُ الْمَسِيحُ⁽²⁶⁾

تبدو الصورة الاستعارية هنا في السطر الثالث (تجوع الريح)، و الريح قوة تدميرية، و هي قوة طبيعية جبارة، تحمل رمز الإخصاب و التجدد، و لكنها تجوع في هذه

الأرض، لذلك فهي تفقد كل قوتها وخصوبتها، و تعبر تعبيراً حياً عن تجربة الشاعر المطارد "من منفى إلى منفى ليس له من عزاء سوى أغانيه و إيمانه العميق بالغد"⁽²⁷⁾. و هكذا تكشف الرؤيا الجمالية للشاعر متمثلة في هذه الصورة الاستعارية التي كانت أداته الدقيقة في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقين، و منها كذلك قول الشاعر في المقطع الأول من (قصيدة كلمات إلى الحجر) تحت عنوان (المستحيل):

يأتي مَعَ الفَجْرِ و لَا يَأْتِي
حُبِّي الَّذِي أُغْرِقَ فِي الصَّمْتِ
يَحُومُ حَوْلَ السُّورِ مُسْتَجِدًّا
تَنْهَشُهُ مَخَالِبُ المَوْتِ.⁽²⁸⁾

انتاب الشاعر و معه كل الأمة العربية حزن شديد و خيبة أمل كبيرة إثر هزيمة 1967، فسيطرت عليه رؤيا تشاؤمية، حيث رأى الظواهر الخارجية من منظرها فصور تكالب الدول علينا بتعبير استعاري تمثل في (تنهشه مخالب الموت)، فأمل الشاعر المتمثل في بعث الأمة العربية و انتصارها عبر عنه بحبه الذي تنهشه القوى الظالمة المعتدية (مخالب الموت) و كأنها طائر جارح أو حيوان مفترس، و حين امتزجت دلالة المخالب مع إحياءات لفظة (الموت) اكتسبت الصورة الاستعارية قدرة جمالية كشفت عن وعي الشاعر بأبعاد تجربته، و نقلته إلى المتلقين على نحو مؤثر.

كما تسبح استعارات البياتي في جو رامن يعبر من خلاله عن الإنسان الثوري الذي بداخله في قوله:

عائِشَةٌ أَصَابَهَا دُورُ هَذَا الجِيلِ
تَقَمَّصَتْ رُوحَ بَنَاتِ المَاءِ
و نَكَسَتْ رَأْيَهَا الهَزِيمَةَ⁽²⁹⁾

فالصورة الاستعارية هنا تكونت من خلال استعارة اسم (عائشة) فوجه الشبه هنا هو (التمرد) المشترك بين عائشة (دلالتها التصريحية) و الثورة، و الشاعر يتخذ (عائشة)

قناعاً له، "و القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته"⁽³⁰⁾.

و لقد أبرز جابر عصفور العلاقة بين القناع و الاستعارة فيقول: "إن الاستعارة - مثل القناع- تتألف من طرفين مشبه و مشبه به، و لكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به في موضع المشبه فحسب... بل هي علاقة تفاعل بين الطرفين الحاضر في السياق - و هو المشبه به و ما يرتبط به، و الطرف الغائب الذي لا تكف فاعليته- و هو المشبه، و ناتج هذه العلاقة معنى جديد ينفصل عن كلا الطرفين على السواء، و ينبع من كلا الطرفين على السواء"⁽³¹⁾.

و الجدير بالذكر أن هذه الصور الاستعارية التي يستخدم فيها الشاعر المعاصر القناع و الرمز تضيف على القصيدة الحداثيّة بعض الغموض، حيث يحدث في المتلقي بادئ الأمر دهشة سرعان ما تخضع لتأويل يسعى فيه المتلقي إلى تسوية دهشته، و هكذا ينجلي هذا الغموض شيئاً فشيئاً.

إن الاستعارة تعد بمثابة محك أساسي للموهبة الشعرية و لا يتفوق في استخدامها إلا الشعراء الكبار و نحسب أن البياتي واحد منهم، حيث استطاع بتتويع استعاراته أن يدمج الأشياء المختلفة في وحدة جديدة.

كما استطاع من خلال هذين النوعين من الانزياح و نعني التركيبي و الدلالي أن يحقق وظيفة الانزياح التي تكمن في إحداث عنصر المفاجأة الذي يؤدي بالمتلقي إلى الدهشة التي سرعان ما تتحول إلى غبطة و متعة، و تثبت فيه الإحساس بالأشياء إحساساً متجدداً.

الهوامش:

- 1- ينظر: موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي الأردن، 2003، ط1، ص.44
- 2- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص.186
- 3- بشير تاويريريت: الشعرية والحادثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ط1، ص 51، 52.
- 4- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ط1، ص 15
- 5- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ط1، ص.120
- 6- جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر- اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص.351
- 7- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 2004، ط1، ص110
- 8- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، مج2- ديوان الموت في الحياة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص129.
- 9- المصدر نفسه: ص135، 136.
- 10- المصدر نفسه: ص160.
- 11- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ط1، ص211.
- 12- عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص125.
- 13- المصدر نفسه، ص152.
- 14- المصدر نفسه، ص148.
- 15- المصدر نفسه، ص125.
- 16- المصدر نفسه، ص129.

- 17- المصدر نفسه، ص 161 .
- 18- المصدر نفسه، ص 163 .
- 19- نقلا عن: بكاي أذاري: تحليل الخطاب الشعري، قراءة في قصيدة (قذى بعينك للخنساء)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 88 .
- 20- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111 .
- 21- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق و تعليق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، 1999، ط1، ص 23 .
- 22- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، د ت، ص 219
- 23- عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص 131 .
- 24- المصدر نفسه، ص 153 .
- 25- ينظر: عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 117 .
- 26- عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص 157 .
- 27- عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص 97 .
- 28- عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص 174 .
- 30- عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1972، ص 39 .
- 31- جابر عصفور: أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج1، ع4، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، جوان 1981، ص 124 .