

## شعرية الانزياح في عنوان القصيدة العربية المعاصرة (نماذج منتخبة)

جوامع عقيلة و.د. علي ملاحي  
المرکز الجامعي تيبازة

### ملخص

لقد حاولنا في هذا المقال تفكيك المنظومة العنوانية في القصيدة العربية المعاصرة، من خلال استقراء بعض النماذج المنتخبة، وذلك لاستنباط شعرية الانزياح فيها. وإذا كانت نشأة الخطاب الأدبي مرتبطة بنشوء الأدب نفسه، فإن البحث في موضوع الشعرية يقتضي البحث في مكونات هذا الخطاب من خلال التركيب والدلالة. لذلك فقد جاءت هذه الدراسة لتستنبط مظاهر الشعرية في عناوين القصيدة العربية المعاصرة من خلال تحليل الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي لهذه العناوين، وفقا لمنهج وصفي تحليلي مجيبين على عدة تساؤلات متعلقة بالعنوان الشعري وبمظاهر الانزياح فيه: ما مفهوم العنوان؟ ما مفهوم الانزياح؟ ما مظاهر الانزياح التركيبي والدلالي في العناوين الشعرية المعاصرة؟ إلى أي مدى تمكن الشعراء تحقيق شعرية العنوان من خلال توظيفهم آلية الانزياح في عنوان القصيدة المعاصرة؟

### The abstract :

In this article, we tried to disassociate the authoritarian system in the contemporary Arabic poem, by extrapolating some of the elected models, in order to develop the poetry of displacement. If the emergence of literary discourse is related to the emergence of literature itself, the research on the subject of poetry requires research into the components of this discourse through the structure and significance. Therefore, this study came to analyze the poetic aspects in the titles of the contemporary Arabic poem by analyzing the structural displacement and the semantic displacement of these titles, according to a descriptive and analytical approach, answering several questions related to the poetic title and its manifestations of displacement: - What is the concept of the title? - What The concept of displacement? - What manifestations of structural and semantic shift in contemporary poetry? To what extent have poets been able to capture the poetry of the title by employing the mechanism of displacement in the title of the contemporary poem?

### تمهيد

للعنوان الشعري جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على سيميائية التواصل مع متنه النصي من جهة ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى. وإذا كان العنوان الشعري-فيما مضى- لا يشكل هما شعريا جماليا بالنسبة للشاعر، فإنه اليوم أضحي بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص الشعري ونظامه.

لقد أضحى العنوان في القصيدة العربية المعاصرة شكلا من أشكال المغامرة النصية التي راح الشاعر يجتهد في صوغها بسبل متعددة، فبعد تطور ثقافة العنونة عنده أخذ يتفنن في ابتكار عناوين مغامرة ، منزاحة، تأخذ القاريء نحو مساحات تنازع تأويلي على النحو الذي لا تتوقف القراءة فيه عند حدود معينة بل تمتد إلى طبقات تأويلية تنهض بها قدرة القاريء على التأويل، ولم يعد الشاعر المعاصر يتخذ من العنونة وسيلة للتسمية فحسب " وإنما غاية في ذاتها، أي استراتيجية، عناوين لا تقود القاريء إلى النص فقط، بل تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القاريء والنص" (1).

وإذا كان الشرط الأساسي لحدوث الشعرية حسب (كوهن) هو حصول الانزياح، فسيكون الحديث عن شعرية الانزياح في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، مركزين في هذا المقام على مستويين هاميين من مستويات الانزياح وهما: المستوى التركيبي والمستوى الدلالي. وذلك من خلال انتخاب عينات من منظومة العناوين الشعرية المعاصرة.

#### أولاً: مفهوم الانزياح:

ظاهرة الانزياح من الظواهر الأسلوبية التي اهتم بها النقاد كونها قضية أساسية في تشكيل جماليات النص الأدبي (2)، وهناك من يرى أن الانزياح ممارسة تركيبية استحدثتها البلاغة، لإرواء المناطق المتصحرة في كيان النص الأدبي (3)، تلك المناطق التي لم يتمكن صاحب الأثر من الوصول إليها إلا من خلال رؤيته المتخيلة، والعدول عن المؤلف في الاستعمال اللغوي، إذا فالانزياح خروج عن المؤلف إلى اللامؤلف، حتى يجعل من الممكن لا ممكنا ومن المستحيل مباحا.

ويقال إن اللغة في الشعر وسيلة للإيجاء وليست أداة لتقديم معان محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات، وبين المعنى التخيلي، فبدلاً من أن تصف رجلاً بأنه كثير الكرم، تقول إنه كثير الرماد، فتتمكن من تحريك النفس بإثارة التعجب والغرابة (4)، ومحاولة البحث عن المعنى الأصلي وهذا ما تدعو إليه الحدائث الشعرية وتلح عليه ، وهذا ما ذهب إليه عبد السلام المسدي الذي يرى أن مفهوم الانزياح عبارة عن ترجمة حرفية للفظة (ecart) ، وقد حملها معنيين: التجاوز والعدول ، هذا الأخير الذي يبحث في طرق التوليد المعنوي (5). ويعتبر الناقد الغربي (جون كوهن) من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر، حيث يرى: " أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة ، فكل صورة تحرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها... " (6)، هذا يعني أنه يرى ان الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكل شعر ولا يوجد شعر يخلو منه ولا وجود له خارج الشعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية.

وبما أن الانزياح هو الخروج عن الكلام الجاري على ألسنة الناس في الاستعمال اليومي الذي تكون غايته التوصيل والإبلاغ؛ فإنه ينبغي أن يكون للانزياح مقياس يتحدد به، ويعرف من خلاله، ولتحديد ظاهرة الانزياح وتنوعها، ينبغي على القارئ أن يعود إلى القاعدة اللغوية<sup>(7)</sup>.

فالانزياح انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المؤلف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل للدال عدة مدليل. من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل. وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية<sup>(8)</sup>.

إن الانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تخضع للغة والأسلوب قد خص بالاهتمام كما قلنا سابقا، واستخدم استخدامها واسعا من قبل النقاد والأسلوبيين.

أما (ريفاتير) عالم الأسلوبيات فقد حصر مفهوم الانزياح في كونه خرقا للمعروف من خلال تحديده للظاهرة الأسلوبية حيث عرفه بقوله: "يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر"<sup>(9)</sup>.

ويقصد بهذا انحراف الأسلوب وطريقة التعبير عن القواعد اللغوية الموضوعية وتجاوزها، إذ يكون الانزياح خروجاً عن تلك المعايير الثابتة تارة، ولاجئاً إلى ما قبل استخدامه من الصيغ المجازية المتمثلة في الاستعارة والمجاز. ونتيجة لارتباطه بهذه الصيغ، فقد تعددت تسمياته، فأطلقوا عليه العدول؛ فالانزياح أو العدول عن الخطاب العادي يكون بمثابة الصدمة أو المفاجأة لدى المتلقي، إذ يتجاوز الأمر العادي يكون الكاتب أو الشاعر قد كسر حاجز التوقع لدى القارئ أو المتلقي.

### ثانياً: مفهوم العنوان:

يمكن استنتاج التراث المعجمي لمعرفة دلالات مفردة العنوان ووظائفها عن طريق اثنين من أهم المعاجم العربية وأشملها في مجال البحث اللغوي، وهما:

#### 1- لسان العرب:

أ- مادة (عَنَّ): جاء في اللسان (عَنَّتُ الْكِتَابَ وَأَعَنَّتُهُ لَكَذَا أَي عَرَضْتُهُ وَصَرَفْتُهُ إِلَيْهِ، وَعَنَّ الْكِتَابَ يَعْنِي عَنَّاً، وَعَنَّتُهُ كَعَنَّوْنَتِهِ وَعَلَوْنَتِهِ بِمَعْنَى وَاحِدٍ مُشْتَقٍّ مِنَ الْمَعْنَى، وَقَالَ اللَّحْيَانِيُّ: عَنَّتُ الْكِتَابَ تَعْنِينَا وَعَنْيْتُهُ تَعْنِيَةٌ إِذَا عَنَّوْنَتُهُ...، وَسُمِّيَ عُنْوَانًا لِأَنَّهُ يُعْنُ الْكِتَابَ مِنْ نَاحِيَّتِهِ وَأَصْلُهُ عَنَّانٌ، وَيُقَالُ لِلرَّجُلِ الَّذِي يَعْزِضُ وَلَا يُصْرِحُ: قَدْ جَعَلَ كَذَا وَكَذَا عُنْوَانًا لِحَاجَتِهِ... وَالْعُنْوَانُ: الْأَثَرُ، وَكَلِمَا اسْتَدَلَّتْ بِشَيْءٍ تُظْهِرُهُ عَلَى غَيْرِهِ فَهُوَ عُنْوَانٌ)<sup>(10)</sup>.

ب- مادة (عنا): جاء في اللسان "وعنيتُ بالقول كذا: أردتُ، ومعنى كل كلامٍ ومعناته ومعنيته: مقصده، قال ابن سيده: العُنون والعُنون سمة الكتاب وَعُنُونُهُ عُنُونَةٌ وَعُنُونًا وَعَنَاهُ كِلَاهِمَا: وَسَمَّهُ بِالْعُنُونِ، وَفِي جِبْهَتِهِ عُنُونٌ مِنْ كَثْرَةِ السُّجُودِ، أَيْ أَثَرٌ... "(11).

#### ثانيا: المعجم الوسيط:

جاء في المعجم الوسيط "عُنُونُ الْكِتَابِ عُنُونَةٌ وَعُنُونًا: كَتَبَ عُنُونَهُ، وَ(العُنُون) مَا يَسْتَدَلُّ بِهِ عَلَى غَيْرِهِ، وَمِنْهُ عُنُونُ الْكِتَابِ" (12).

ويلاحظ أحد الباحثين ووفق البعد اللغوي لمفردة (عُنُون) أنها تتشظى إلى أطراف دلالية عدة يمكن إجمالها بما يأتي:

**التعريض:** بمعنى الإيحاء فقد جاء قول صاحب اللسان، ويقال للرجل الذي يُعرض ولا يُصرِّح، وقد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته.

**القصد:** وهو مقصدية المرسل في خطابه لمعنى معين يريد به بالذات (13)، وقد أضاف مُجدُّ فكري الجزار على هذه المعاني:

**الظهور،** العلانية (عنن، علن).

**الإرادة،** القصد (عنن، عنا) (14).

وهناك من يرى من خلال الدلالات المعجمية للعنوان أنه "ظهور واعتراض وإعلان وسبق، وهذه الدلالات مرئي العنوان، أي تجعله قابلا للرؤية عبر منحه سمة مكانية أو فضائية...، وهو بهذا المرئي يسمطق الفراغ ويؤسس سيميوطيقا المرئي، أي يهب الفراغ معنى" (15).

وفقا لما تقدم يتبين لنا أن الدلالات التي تم استقصاؤها من المعجم، إنما تعطي صفة الإعلان والظهور والقصد والأثر بالبعدين الصوتي والكتابي، أو الصوتي والمرئي، وهي دلالات تتطابق مع مقصدية العنوان الحديث في النتاج الأدبي، كون العنوان أثر يدل على ما بعده (النص)، وهو إعلان ضد التكتيم، فإن المنتج إنما يعلن عن نصه كما يعلن البائع عن بضاعته، ومع أن المنتج وإن حرض على إثبات مقصديته من خلال العنوان إلا أن للقارئ في ما بعد حق القراءة المنتجة لمعان ودلالات آخر وفق عدده المعرفية ومنطقاته التأويلية التي تنفتح على دلالات متعددة" (16).

#### العنوان اصطلاحا:

تعددت تعريفات العنوان لدى الدارسين فكل ينهل بقدر ما يحمله دلوه من جب المصطلحات التي يبدو أنها لن تنضب أبدا، فمنهم من حصره بمجموعة من العلامات اللسانية حين قيده وأطره ضمن إطار اللسانيات كما هو

الحال بالنسبة لتعريف (ليو هوك)<sup>(17)</sup>، وهذا مرده إلى أن العنوان يمكن أن يتحرر من نطاق اللسانيات فيكون لوحة مثلا أو علامة استفهام أو علامة تعجب أو حتى لا شيء منقوش عليه، وهذا يحصره ضمن المجال اللفظي دون المجال الصوري<sup>(18)</sup>.

ويرى (سعيد علوش) أنه "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا"<sup>(19)</sup>. ولعل ما يؤخذ على هذا التعريف قوله: (أقل من الجملة)، فهو تحديد لا دليل له، إذ يمكن للعنوان أن يكون جملة<sup>(20)</sup>، كما عو الحال في كثير من عناوين الشعر العربي المعاصر.

أما (رولان بارث) فقد عرف العناوين على أنها "عبارة عن أنظمة دلالية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية"<sup>(21)</sup>، ويدخل تحت مظلة هذا التعريف كل الإشارات اللسانية، وغير اللسانية، وهذا هو التعريف الأقرب، والأكثر شمولاً لكثير من العناوين على مستوى الإجراء والتطبيق. ويقترح (شعيب حليفي) من (بارث) في عده العنوان شبكة دلالية يفتح فيها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه<sup>(22)</sup>.

ويعرف (خالد حسين) العنوان فيقول: "إنه تسمية للنص وتعريف به وكشف له وعلامة سيميائية تمارس فعل التديل، ويتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم"<sup>(23)</sup>. أما (جميل حمداوي) فإنه يعبر عن العنوان بالمفتاح قائلاً أنه (مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترساتته وتضاريسه التركيبية على المستويين: الرمزي والدلالي)<sup>(24)</sup>.

وعلى هذا فالعنوان أصبحت جزءا لا يتجزأ من الشبكة الدلالية لأي منجز إبداعي، ومن الواضح والمعروف أنها بؤرة تجمع فيها الدلالات النصية وهي تشكل المفتاح للولوج إلى أعماق النص التكوينية واستجلاء الدلالات التعبيرية وتحديد الرؤية لكل مفردة أو عبارة لها واقعها التركيبي العام (لفظية أو دلالية)<sup>(25)</sup>، وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك إذ عد العنوان ضرورة من ضرورات الكتابة<sup>(26)</sup>.

### مظاهر الانزياحي عنوان القصيدة المعاصرة:

سيتم البحث عن أنواع الانزياحات الواقعة في عناوين القصائد الشعرية المعاصرة وفقا للمستويين التاليين: (المستوى التركيبي والمستوى الدلالي).

#### أولا- المستوى التركيبي:

إذا كان الانزياح الدلالي يخضع المفردات والتعابير إلى نوع من الخرق والكسر على مستوى المعنى والدلالة، فإن الانزياح التركيبي تخضع له كامل شعرية القصيدة، فنظام اللغة والكلام يخضع للتأليف والترتيب الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، فعندما توصف قواعد اللغة بدقة في مستوى معين في مستويات استعمالها، وتحدد من

خلالها مواضع مكونات الجملة والعلاقات اللغوية التي تخص كل مكون من مكوناتها، يصبح عندئذ من السهل تحديدها.

ومن الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب مباشرة في باب الشعرية، الانزياح التركيبي الذي يتقاطع بظواهره كظاهرة أسلوبية مع الشعرية الإنشائية، لأن الانزياح التركيبي وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية تتجاوزها ظواهر لغوية عديدة<sup>(27)</sup>.

وبنية القصيدة، كانت بمثابة رؤية استكشافية، تحتاج إلى أسلوب متميز، خارج عن المألوف لتوصل صداها للقارئ، بداية من العنوان، القادر على التأثير في بنية القصيدة بأكملها، إذ يستدعي بذلك استخدام كلمات ذات طابع خاص وخلق مجاورات ومحاورات بين الألفاظ والعبارات في نص العنوان. يقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) عن قيمة الانزياح التركيبي في الشعر: "ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، إن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان"<sup>(28)</sup>. وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشعورية التي تبحث الذات الشاعرة ويجعلها مميزة لذاتها وبأساليبها، وأساليب الانزياح التركيبي في الشعر: "ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، إن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان"<sup>(29)</sup>، وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشعورية التي تبحث الذات الشاعرة ويجعلها مميزة لذاتها وبأساليبها، وأساليب الانزياح التركيبي متعددة ولا تنحصر في التقديم والتأخير بل تتعداه إلى الحذف أيضا، وهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية، بل يبحث عن البديل، ولكنه يخرق القانون باعتناؤه بما يعد استثناءا ونادرا<sup>(30)</sup>.

وعليه نورد بعض الأمثلة عن الظاهرتين باعتبارهما أساس هذا الانزياح التركيبي.

**أولا: الحذف:** يتعلق الحذف بالنسبة إلى الشعرية بترك الذكر والإفصاح، لتتحمل الألفاظ غياب مدلولاتها، وهذه الوظيفة تبدو من مقومات الشعرية، ولعبد القاهر الجرجاني دور كبير في هذا الشأن حيث يقول: "فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يمون بيانا إذا لم تبين"<sup>(31)</sup>. ومعنى هذا أن الانزياح لا يتحقق فقط عن طريق اهتزاز خط المعجم، ومن الممكن أن ينعطف النحو باتجاه شعرية خارقة.

فالحذف بهذا المنظور عطاء تعبيرى تتحدد زواياه باختلاف القراء وما يحملونه من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة، إذ تتضافر فاعليته بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية، وهذا ما يمنحنا هامشا من التعرية والكشف المفضوح، ليكون للقاريء في هذه الحالة دور بارز في عملية الفهم والإفهام. ويستمد الحذف أهميته من حيث لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود.

لهذا فإن من خصائص العربية أن فيه أنماطا متعددة، فهي لا تكتفي بالاستكثار منه، ولكنها تنوعه أيضا حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف. وهو بمنظوره العام يدور حول ثلاثة محاور رئيسية هي<sup>(32)</sup>:

1- حذف أحد أطراف التركيب (حذف المفردة).

2- حذف التركيب - (حذف الجملة).

3- حذف أكثر من تركيب.

#### أ- حذف المفردة:

وهو أن يتم حذف أحد أجزاء الجملة، سواء كان مسندا أو مسندا إليه، مفعولا به أو غيره. ومن أمثلة هذا النوع من الحذف عنوان قصيدة (أود لو كنت) عند بلند الحيدري<sup>(33)</sup>. هذا العنوان انزياحي يتجلى الانزياح فيه من خلال انفلات لغة الشاعر عن النمط اللغوي والمنطقي المألوف، ودخولها في تركيب انحرافي زئبقي يشي بنفس متشظية أمهكتها المآسي والأزمات فراحت تمني نفسها بالأمال، غير أنها آمال غير مصرح بها، ويبدو أن الشاعر قد تعمد حذفها حين حذف (خبركان) من الجملة وقد ترك تقديرها للقاريء، ليخطف انتباهه، وليشاركه أحاسيسه ومشاعره.

#### ب - حذف الجملة:

تحذف الجملة كلها إذا لاحظنا في الموقف إبانة عن ذلك، وإذا كان المتلقي مدركا إدراكا تاما موقع الحذف، وتقدير الجملة المحذوفة، فالقاريء وحده القادر على التأويل لما يتوفر عليه من الشروط التي تمكنه من الربط بين عناصر الأسلوب المذكورة والمحذوفة، مما يحقق انسجاما واتساقا على مستوى الأسلوب. وقد كثر هذا الحذف في عنوان القصيدة المعاصرة، ومن نماذجها:

- (لو أراها)<sup>(34)</sup>: هذا العنوان غرائبي تتجلى فيه ملامح الشوق والحنين، خط الشاعر حروفه من لغة تعب من البنى المفارقة، القائمة على حذف الجملة، حيث يرمي بالمتلقي في متاهات التأويل: أي جملة يمكن أن تملأ هذا الفراغ الذي صنعه الشاعر؟ وأي معنى يرمي إليه من خلال هذا العنوان؟

يضعنا الشاعر أمام جملة فعلية محذوفة تتصدر العنوان يمكن تأويلها على النحو التالي: أود لو أراها، وبالتالي فالجملة المحذوفة هي الجملة الفعلية (أود) التي تتألف من فعل وضمير مستتر يعود على الفاعل، وربما تعتمد الشاعر هذا الحذف لتتمكن أداة التمني (لو) من احتلال الصدارة في المرسلات العنوانية، وهو ما يوحي بنفسية غارقة في الشوق تنوق إلى رؤية الطرف الآخر المؤشر بالضمير المتصل (ها) الدال على التأنيث.

- (لو كان حي شجرا):<sup>(35)</sup> هذا العنوان شاعري موغل في الانزياح والمفارقة، يستقي من قاموس الشعرية جمال التركيب القائم على الحذف، ومن المفارقة في الصورة قوة الجذب والإغراء جاء عبارة عن جملة شرطية حذفت فيها جملة جواب الشرط، يمكن تأويلها على النحو التالي: لو كان حي شجرا لأثمر.

إن حذف جواب الشرط من القضايا الهامة التي توقف عندها البلاغيون، باعتباره فرعا من القضية العامة لظاهرة الحذف، على أنه ذو ضربين: أحدهما أن يحذف لمجرد الاختصار... والثاني أن يحذف للدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف أو لتذهب نفس السامع كل مذهب ممكن فلا يتصور مطلوبا أو مكروها، إلا ويجوز أن يكون الأمر أعظم منه<sup>(36)</sup>.

من هنا يمكننا القول أن افتقار العنوان إلى جملة جواب الشرط لم يكن ضربا من الصدفة وإنما استراتيجية رسمها الشاعر تروم إلى إرباك المتلقي وإشراكه في لعبة التأويل، ولقد ظلت هذه الآلية ديدن الشعراء العرب المعاصرين في صناعة العنوان الشعري القائم على المفارقة والانزياح، فمرة بحذف جملة جواب الشرط كما في عنوان (كلما ناديتني عند فدوى طوقان)<sup>(37)</sup>، ومرة بحذف القسم كما في عنوان (بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الرياح) لسليم بركات<sup>(38)</sup>.

تستمد هذه العناوين الشعرية جمالياتها من خلال خاصية الحذف، ذلك أنه لو أكمل الشاعر عناصر التركيبة العنوانية لما كان هناك ما يغري بالقراءة.

#### أ- الحذف المتعدد:

تصبح بعض العناوين - بسبب هذا الحذف - مختصرة جدا، فتكون كلمة واحدة، أو أداة مفردة، وكل هذا مقصود من طرف الشعراء، لإضفاء الغموض، وإثارة فضول المتلقي، ومن أمثلة ذلك: (لو...)، و (ربما... ) عند نزار قباني<sup>(39)</sup>، و (لا... ) عند معين بسيسو<sup>(40)</sup>، و (كيف؟) عند غازي القصيبي<sup>(41)</sup>. وبسبب الحذف المتعدد تصبح بعض العناوين مختصرة جدا، فتكون كلمة واحدة، أو أداة مفردة، بل هناك من يوردها حرفا واحدا ك(سين)<sup>(42)</sup> عند مشري بن خليفة. وكل هذا مقصود من طرف الشعراء؛ لإضفاء الغموض، وإثارة فضول المتلقي، وخلق المفارقة.



ويمكن إجمال أنواع الحذف في عنوان القصيدة العربية المعاصرة مع بعض النماذج العنوانية في الجدول التالي:

أنواع الحذف	عنوان القصيدة	عنوان الديوان	اسم الشاعر
حذف أحد أطراف التركيب حذف المفردة	أود لو كنت رباعيات الماضي الآتي توجعات الشحر القاحل	ما ذنب السمار يا خشبة صفاء الأزمنة الخائفة	بلند الحيدري حمري بحري علي ملاحى
حذف التركيب حذف الجملة	- بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح - أود لو أراها		سليم بركات
حذف أكثر من تركيب الحذف المتعدد	لو... وربما... لا...		نزار قباني معين بسيسو

يُظهر لنا هذا الجدول شيوع ظاهرة الانزياح التركيبي في عناوين القصيدة العربية المعاصرة عبر خاصية الحذف، سواء أكان مفرداً أم متعدداً (حذف تركيب أو أكثر)، وهو ما يدل على أن شعرية العنوان لا تقل عن شعرية القصيدة، بل إن العنوان يوازي نصه جمالياً ودلالياً، وفي طرائق وآليات توظيفه للدوال.

**ثانياً: التقديم والتأخير:** يقول عبد القاهر الجرجاني: " هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يفتر لك عن بديعه ويوصي بك على الطبيعة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحمل اللفظ من مكان إلى مكان" (43). وعلى الرغم من أهمية التقديم والتأخير كشكل بارز، ومبحث مهم من المباحث الهامة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، إلا أنه لم يظفر بتسمية اصطلاحية في البلاغة العربية.

وإذا كان الانزياح الدلالي ينهض على مخالفة الصور المألوفة، وعدم الملاءمة، واهتزاز المطابقة، وغيرها من علامات الخروج عن نمط الاستعمال العادي، فإن بعض الانزياحات التركيبية تجدها فاعلية في تقليب نظام اللغة على النحو الذي يضمن للبناء العنوانى حضوراً مغايراً.

وهذا ما نجده بارزاً في الكثير من العناوين الشعرية، سواء أكان ذلك عن طريق تغيير أماكن الكلمات، وذلك مثل تقديم الخبر عن المبتدأ في عنوان (قدر أنت بشكل امرأة) (44)، لأن الأصل في الصياغة هو (أنت قدر بشكل امرأة)، يعني أن الخبر (قدر) تقدم عن المبتدأ (أنت).

أو مثل تقديم الحال عن عاملها في عنوان (على عينيك يضبط العالم ساعاته) <sup>(45)</sup>، أي أن شبه الجملة (على عينيك) الواقعة حالاً تقدمت على ما حقه التأخير (يضبط العالم ساعاته)، لأن الأصل في التركيب النحوي أن يقال: (يضبط العالم ساعاته على عينيك)، ولكن يبدو أن عناصر الشعرية تكمن في هذا الخرق التركيبي الذي يضيف على النص العنواني متعة جمالية في مواجهة القداسة التي وضع فيها صورة العينين، وقوة حضورها في وعي الشاعر، ولعل شاعرية التركيب تكمن أيضاً في أن جعل الشاعر

ب-الإضافة: تعتبر الإضافة عند النحاة " ضم اسم آخر مع تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه، أو ما يقوم مقام تنوينه. بحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معاً" <sup>(46)</sup>. ويمكن رصد ظاهرة الإضافة في عناوين القصائد المعاصرة كما يلي:

1. إضافة رمز حسي إلى رمز حسي مثل: (أحمر الشفاه) لنزار قباني <sup>(47)</sup>.
2. إضافة رمز حسي إلى رمز مجرد مثل: (بيت الطاعة) <sup>(48)</sup> لنزار قباني، و(أريكة الوقت الحامض) لربيعه جلطي <sup>(49)</sup>.
3. إضافة رمز مجرد إلى رمز حسي مثل (حضارة الكتابة) <sup>(50)</sup> لنزار قباني، و(أوجاع صفصافة في موسم الإعصار) ليويسف وغليسي <sup>(51)</sup>.
4. إضافة رمز مجرد إلى رمز مجرد مثل: (حزب الحزن) <sup>(52)</sup> لنزار قباني و(صباح الليل يا وطني) لأحمد مطر <sup>(53)</sup>.

ولكن هناك بعض العناوين التي تتسع فيها علاقة الإضافة بإدخال عناصر جديدة على المركب العنواني نحو: (صفاء الأزمنة الخائفة) لعللي ملاحي <sup>(54)</sup>. فالملاحظ في مثل هذا العنوان أن العلاقة بين طرفي الإضافة في العناوين اتسمت بشيء من التعقيد، لأنه بدلاً من أن يجمع بين المضاف والمضاف إليه فقط، إذ بأحد الأطراف وهو المضاف إليه عبارة عن مركب وصفي (الأزمنة الخائفة).

يعتبر مثل هذا الربط بين طرفي الإضافة في العنوان من سمات تعقد المكتوب، لأن وصف المضاف (صفاء) بمركب وصفي (الأزمنة الخائفة) يشي باتساع دلالة المضاف، بما أن التركيب الإضافي هنا لم يتطابق على مستوي القدرة الكامنة والقدرة المستخدمة، وإنما مرّ عبر قاعدة تحويلية توليدية أسقطت حرف الجر المقدر بين طرفي العنوان، يمكن تقديره على النحو التالي: صفاء في الأزمنة الخائفة، يعني أن "التركيب الإضافي هو تركيب تتحكم به قاعدة توليدية وأخرى تحويلية، أما بالنسبة لقاعدة التوليد فعلاقة الإضافة- بشكل عام- علاقة بين اسمين أولهما: نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة. وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة (ل. من. في. ك) أما القاعدة التحويلية فإنها تعني تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة، ذلك بأن انتقال قاعدة

الإضافة على التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها<sup>(55)</sup>. وعدم التطابق بين الكفاءة والأداء يعني أن ثمة شعورا باطنا بالتكلف تعمل القاعدة التحويلية على نفيه من بنية العنوان السطحية، وهذا ما يؤكد أن قاعدة التركيب لها محمول دلالي، مثلها مثل الدال، في مجال الفاعلية الدلائلية لمكونات العنوان.

### ج-التوازي:

يعتبر التوازي من "أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر مماثلة في مواقع متقابلة... وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية"<sup>(56)</sup>.

ومن نماذجه في منظومة عناوين القصيدة العربية المعاصرة، عنوان (الكبريت في يدي ودويلا تكم من ورق)<sup>(57)</sup> لنزار قباني، فهذا العنوان بدلالته التهديدية هذه يتكون من فقرتين هما:

-الكبريت في يدي. }  
و }  
-دويلا تكم من ورق.

والفقرتان يتوسطهما حرف عطف، متماثلتان في الطول والنغمة والتكوين النحوي.

والأمر نفسه في عنوان: (بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الرياح) لسليم بركات<sup>(58)</sup>.

### ثانيا - الانزياح الدلالي للعناوين:

إن المتأمل في منظومة العناوين الشعرية المعاصرة يكتشف جهود الشاعر في عملية خرق لغة الاستعمال المتواضع عليها في صياغة لبنية العنوان، وهذا الخرق "سمة من سمات النص الشعري دلاليا، إذ لا قيام للشعر بذونها وإلا تحوّل كلاما عاديا نرى من خلاله معناه دون أن يستوقفنا هو، والمسألة في هذه النقطة بالذات علاقة بما إذا كانت اللغة لباسا للفكر فيطلب من الشاعر أن يكون مفكرا يستحب منه أن يكون واضحا في تعابيره، أو أنها خطاب غير شفاف يستوقفنا قبل أن يمكننا من عبورها أو اختراقه... إن لغة الخطاب الشعري لا تتوخى الإخبار، أو لنقل أنها تتوخاه بعد أحداث عملية الإثارة على حساب الوظيفة الإخبارية مما يؤكد الصورة التي رسمها بول فاليري لمشية كل من الشعر والنثر"<sup>(59)</sup>.

سيتم الاقتراب من العناوين المنزاحة عن لغة الاستعمال العادية، لتبين كيف يتحول الخرق الحاصل على مستوى بنيتها، على ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ " بلاغة الانزياح."<sup>(60)</sup>

إن البحث في مسألة الانزياح هو بحث في ما أسمته البلاغة بالمجاز<sup>(61)</sup>، ولذلك فإن الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة التقريرية إلى اللغة الإيحائية، عبورا يحصل عليه بواسطة انحراف كلام يفقد معناه على مستوى اللغة

الأولى ليجده على مستوي الثانية<sup>(62)</sup> وهذا يعني أن "المجاز ليس في الواقع سوى تحويل للمعنى: إنه إذن مرور من حرفية التركيب التي تتجلى فيها لا معقوليتها إلى تفسير أحد قطبي التضاد تفسيراً ينبغي أن يكون خارج المتواضع عليه والمفهوم من اللفظ، لكي يخرج التركيب عن انزياحه ويتلاءم مع المعنى والمنطق"<sup>(63)</sup>.

وينص المجاز على وجود "عنصر الاستبدال أو الإحلال فيه، سواء كان يتصل بكلمة أو جملة وسواء سمح السياق بتجاوز المعاني مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصدية أحدها واستبعاد الآخر كما في الاستعارة. فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات، فبدلاً من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها، وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي تربطها بها علاقة دلالية، وذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال المشار إليه. من هنا فإن الكلمة الماثلة في النص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى، مستعينا في ذلك بمقتضيات النظام اللغوي للدلالة أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي حتى يجد كلمة (أ) المعنية ويني الدلالة الفعلية للنص على أساسها"<sup>(64)</sup>، ولهذا يعد المجاز من أهم الأشكال الدلالية. ولعل العودة إلى بعض العناوين الشعرية عند الشعراء العرب المعاصرين ستمكنا بدون شك من استخلاص الصور البلاغية والدلالية للمجازات والإنزياحات الواقعة على مستوى البنية الغوية لها.

#### أ- التنافر الدلالي:

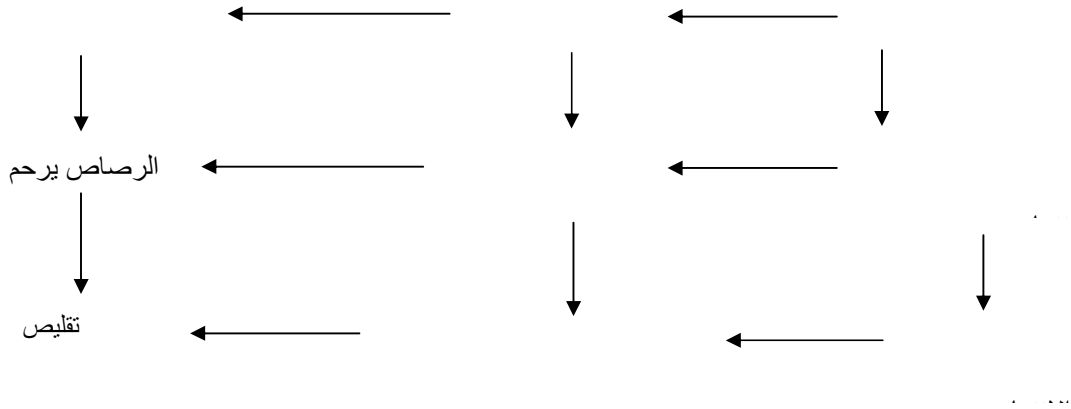
يعتبر التنافر "طابقاً أول من بناء يشمل طابقين اثنين، وهو الطابق الذي يحقق وضعية الانزياح لانبنائه على خرق منظم لقواعد الكلام، يصبح معه التركيب شاذاً من الناحية المنطقية، ولكنه يبقى مع ذلك لحناً مبرراً على حدّ تعبير "ت. بودوروف"<sup>(65)</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر هو المسؤول عن الطابق الأول الخاص بتشكيل الانزياح، أما المتلقي فهو موكل بالطابق الثاني الخاص بفك هذا الانزياح وإعادة التركيب إلى منطقيته، لأن "الشاعر وهو يعتمد إلى خرق التنافر الدلالي داخل تراكيبه، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكشف المخرج من داخله، وهو بذلك يلفت نظر القارئ إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقاً، إذ لا مجال للتنافر داخل الكتابة الثرية التي تتميز بشفافيتها وقابليتها على أن تسمح بالراز مكنوناتها، بعيداً عن أي التواء أو إنحراف عما هو منطقي"<sup>(66)</sup> وبذلك فإن أراد القارئ إعادة الانسجام للتركيب المنزاحة، كان عليه اللجوء إلى عملية الاستبدال لإحداث تعديل في دلالة المدلول الأول، من خلال البحث عن الدلالة الأقرب إلى المنطقية فيما أراد قوله الشاعر، وقد حفلت عناوين الشعر العربي المعاصر بصور متنوعة من التنافر الدلالي، منها ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
نزار قباني	أشهد ألا امرأة إلا أنت	تعالى البارحة
نزار قباني	أشعار خارجة عن القانون	رصاصه الرحمة
محمود درويش	الأعمال الشعرية الكاملة	أقيبة، أندلسية، صحراء
علي ملاحى	صفاء الأزمنة الخائفة	صفاء الأزمنة الخائفة
سليمان جوادي	يوميات متسكع محظوظ	مسافر نحو الطفولة
سليمان جوادي	يوميات متسكع محظوظ	أقبضوا الريح
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	أمي تنسج خيوط النور
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	رباعيات الماضي الآتي

ويبدو من خلال العناوين الشعرية المعاصرة، أن الشاعر العربي المعاصر مسكون برغبة الجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منها الآخر نفيًا قاطعًا، بحيث لو تم الوقوف فقط عند حدود الدلالة المعجمية للمتناقضات، لترتب عن ذلك اقترابها من حدود اللامعقول نحو عنوان (تعالى البارحة)<sup>(67)</sup> لنزار قباني أين يبدو التنافر الدلالي بين مفردات العنوان واضحًا، إذ كيف لمفردة مثل (تعالى) التي هي فعل يشير إلى الزمن الحاضر أن تجمع في تركيب واحد مع مفردة (البارحة) الدالة على الزمن الماضي، فوجه التنافر هنا هو إسناد فعل حاضر إلى زمن ماضٍ منته.

كما أن عنواناً مثل (رصاصه الرحمة)<sup>(68)</sup> يبدو فيه التنافر واضحاً بين طرفي تركيبه، وهنا يكمن الانزياح عندما أسندت (الرحمة) إلى (الرصاص)، لأنه ليس معقولاً أن يرحم الرصاص، ولكن التركيب يعود إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا المدلول المنطقي (رصاصه الرحمة) إلى مدلول ثانٍ يمكن استخلاصه من هذا التركيب، قد يكون مثلاً (الموت والتخلص من العذاب الألم)، ولكن هذا لا يعني أنه قد تم التعبير عن المدلول الثاني بشكل دقيق، فهذه قراءة من قراءات كثيرة محتملة، لأن ما يهم في هذا المقام هو التأكيد على أن " التركيب إنما يتطلع دائماً إلى المدلول الثاني، أي المدلول الملائم، بيد أن العبور إليه هو في الواقع محاولة لاجتناب اللامنتطقية التي ينجزها التركيب لتوقفنا عند حدود المدلول الأول. وقصد الوصول إلى المدلول الثاني بكل إيجاءاته يصاب المدلول الأول بتحول كبير، أي أن القارئ هنا حين يصطدم بالمدلول الأول، يضطر إلى القفز مباشرة من التركيب إلى المدلول الثاني الذي ييختفي دائماً وراء المجاز على شكل استعارة أو كناية أو مجاز مرسل أو ما إلى ذلك من صور بلاغية معروفة"<sup>(69)</sup>، ويمكن تمثيل تقليص الانزياح في عنوان (رصاصه الرحمة) كما يلي:



إن هذا العنوان عبارة عن تركيب إضافي بين (رصاص) التي هي مضاف، و(الرحمة) التي هي مضاف إليه فيما تسميه البلاغة بالكناية، وهو هنا كناية عن الموت والخلص من العذاب والألم. ويلاحظ في هذا العنوان أيضاً أنه طابع الترميز، أي ينتقل من الدلالة إلى الترميز، وهذا ما يذهب إليه "جيرار جينات" عندما يقول أنه يجب على العنوان أن يحظى بقيمة رمزية<sup>(70)</sup>.

فالرصاص كدال لا تشير إلا إلى مدلول واحد قد يكون الموت والألم، ولكن عندما تستند إليها الرحمة تشير إلى معنى آخر مغاير للأول، قد يكون كما أشرنا سابقاً الخلاص من العذاب والألم وحلولاً للرحمة محلها، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار رصاص الرحمة صورة بلاغية ترمز إلى الخلاص من العذاب، وبهذا " يكون طابق الإنزياح أكثر ارتباطاً بمفهوم الدلالة، ويكون طابق الصورة البلاغية أشدّ لصوقاً بقانون الترميز"<sup>(71)</sup>.

ويكشف لنا عنوان (اقبضوا الريح)<sup>(72)</sup> نوعاً من التنافر بين دلالة القبض ودلالة الريح، فالشاعر طلب القبض على الريح، وكأن الريح معطى حسي يمكن الإمساك به، وهو يعلم مسبقاً استحالة تحقيق فعل القبض، لأنه في الحقيقة يرمي إلى المعنى الأعمق والمتمثل في استحالة تحقيق الغاية المقصودة. وبذلك فقد قدم العنوان بتركيبه المتنافرة ما تسميه البلاغة بالكناية. وفي عنوان (رباعيات الماضي الآتي)<sup>(73)</sup> يبدو التنافر واضحاً بين مفرداته، فكيف لمفردة مثل (الآتي) الدالة على الزمن الحاضر الاستمراري أن تجمع في بنية واحدة مع مفردة (الماضي) الدالة على زمن ماضٍ منتهٍ؟ إنه عنوان يحمل من (الفتنة) و(السحر) ما يؤهله للرقى في معارج الشعرية المراوغة، التي يحتاج معها المتلقي إلى صبر وأناة حتى يكشف عن تمنعها .

وقد يحدث التنافر الدلالي في بنى هذه العناوين عن طريق التضاد الذي "ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السطح متضافرين على مستوى العمق، لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه، عن طريق حزمة التفاعلات بين طرفي التضاد"<sup>(74)</sup>.

ففي عنوان (غنيت جرحك) <sup>(75)</sup> يقف القاريء مندهشاً أمام هذه المفارقة العجيبة، إذ كيف يجتمع (الغناء) و(الجرح) في سياق واحد، وكلاهما يحيل إلى معنى هو في الأصل هو نقيض للآخر، ذلك لأن (الغناء) دليل على الفرح والنشوة والسرور، و(الجرح) دليل على الألم والحزن والموت. فما يلاحظ على هذا النوع من العناوين هو حضور التضاد المستمد من واقع يحكمه التنافر الدلالي، أين تفقد الدوال خواصها لتصبح على الشكل الذي لم تقدر له أصلاً، فيما يعرف بـ (مفارقة الأضداد) <sup>(76)</sup>.

#### ب-تراسل الحواس:

يعرف (مُجد غنيمي هلال) تراسل الحواس بأنها "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة" <sup>(77)</sup>، ذلك أنه "كلما ازدادت كثافة الإحساس في الظاهرة الخارجية نقصت كثافة المادة فيها، وإذا نقصت كثافة المادة اقتربت إلى جوهر الحقائق المعنوية، التي يتلشى في إطارها الحاجزين الشيء ومعناه، فيصبح إحساساً وانفعالاً لا يمكن أن ينسكب من موضع لآخر أو من حاسة إلى أخرى، ومن أجل أن تكون الحواس أكثر قدرة على البوح والانطلاق من أسر المادة ومحدوديتها، لجأ الرمزيون إلى نظرية العلاقات أو التراسل بين الحواس" <sup>(78)</sup>.

وفيما يلي سيتم الاقتراب من بعض العناوين لإظهار تراسل الحواس الحاصل على مستوى بنيتها الدلالية، وفقاً لمعطيات الجدول الآتي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
نزار قباني	سبيقى الحب سيدي	رائحة الكتابة
نزار قباني	سبيقى الحب سيدي	التفكير بالأصابع
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	أريكة الوقت الحامض
عز الدين ميهوبي	عولمة الحب عولمة النار	صهيل الورد
أحمد مطر	لافتات 5	قالت لي الأجراس
أحمد مطر	لافتات 4	شيخوخة البكاء

يضعنا عنوان (رائحة الكتابة) <sup>(79)</sup> أمام جمالية خاصة، هيمن عليها الانزياح وخرق المؤلف، وتبدو أنها جمالية عالية تستعير وظائف الحواس باختلاف تحققاتها، وتجعل من الدال الحسي مغنياً ومعوّضاً بآخر مجاور له و بوظيفة مغايرة.

فعنوان مثل (رائحة الكتابة) يبني على تضاد افتراضي بين ما يشم وما يرى، لأن الرائحة لا يمكن أن تكون مدركة إلا بحاسة الشم، في حين أن الكتابة لا يمكن إدراكها إلا بحاسة البصر، وهذا ما يعرف بظاهرة تراسل الحواس، والتي "تعد من الناحية الفيزيولوجية شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسي للإنسان غير قادر نسبياً على التفريق بين الإحساسات. وعلى أي حال غالباً ما يكون التزامن الحسي تقنيّة أدبية وشكلاً من التحول المجازي"<sup>(80)</sup>.

وفي عنوان (التفكير بالأصابع) تبدو ظاهرة تراسل الحواس واضحة، لأنه ليس من المنطق أن يكون التفكير خاصاً بالأصابع، ولذلك فقد منح للأصابع دلالة شعرية عندما أسند إليها فعل التفكير، لأن الأصابع منوطة بحاسة اللمس لا بفعل التفكير، يقول حسين البرغوثي في ذلك: "إلى أي مدى يمكن أن نكتب الشعر عبر معرفة ما بفن اللمس؟ وهذا ينطبق على الأذن والموسيقى، السمع والتذوق. ويصل هذا الشعر عبر الأذن، الشعر يكتب فيصل إلى العين ولكن عندما نقبض على معنى ما فإنه يصل إلى باقي الحواس... فالفنون ترتبط معاً بالحواس، هذا الحوار بين الفنون والحواس يتم بآلية، على الفنان أن يبحث عنها دوماً"<sup>(81)</sup>.

لقد اقتربت الصورة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة من تقنية التراسل بين حاستي (السمع) و(البصر)، فتحوّلت العين إلى أذن تسمع وتحوّلت الأذن إلى عين ترى، وهنا يجد القارئ نفسه "أمام حالة نفسية وشعورية معينة، تستقبل الكلام واللفظ استقبالا خاصاً، هذا الاستقبال يعتمد على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلاً جديداً يختلف عن شكلها الطبيعي المألوف"<sup>(82)</sup>. وفي عنوان (أمي تنسج خيوط النور)<sup>(83)</sup> جعل الشاعر للنور الذي هو من مدركات حاسة البصر خيوطاً، هذه الأخيرة التي لا يمكن إدراكها إلا بحاسة اللمس.

ويبدو أن الشاعر العربي المعاصر مولع باستخدام تقنية التراسل في عناوين القصيدة المعاصرة، حيث لا يكفي بتبادل الحواس بين اثنين فقط، بل يتم أحياناً بين ثلاثة حواس، فعنوان (أريكة الوقت الحامض)<sup>(84)</sup> فيه تراسل بين ثلاثة حواس هي على التوالي: اللمس، البصر، الذوق. فالأريكة من المعطيات التي يمكن إدراكها باللمس أو البصر، والوقت من المعطيات التي يكون إدراكها عن طريق حاسة البصر، أما الحامض فهو من معطيات حاسة الذوق، وبذلك فقد تعانقت هذه المعطيات الثلاثة (الأريكة، الوقت، الحموضة) في بنية عنوانية واحدة، موحية بمعاني غامضة تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها، ولكن عن طريق التراسل تجردت هذه المعطيات عن أوصافها ووظائفها وتحوّلت إلى مشاعر وأحاسيس خاصة.

### ج- الانزياح الدلالي للألوان:

إن اللون مقوم تعبيرية يستخدم لتوصيل رسالة معينة إلى متلقها، ودلالته لا تخفى على أفراد الجماعة التي تستخدمه، كالأصفر للغيرة والأخضر للبعث والتجدد، وبذلك يصبح اللون عند الفرد بشكل واع موصلاً لرسالة أو



حالة أو موقف معين. ويبدو في عنوان القصيدة العربية المعاصرة أن الشاعر مولع بتلوين الأشياء التي لا لون لها، بل كثيرا ما كان ينزع عن الشيء لونه الحقيقي ليمنحه لونا مغايرا، وهذا يعني أن لهذا الانزياح مجالين، وهما تلوين المعنويات، والتراسل اللوني.

**تلوين المعنويات:** لون الشعراء المعاصرون المعنويات وتفننوا في إكسابها حلا انفعالية ناتجة عن تجاربهم الشعورية، وهذا ما تؤكدُه العناوين التالية:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
نزار قباني	الأعمال الشعرية الكاملة	افتراضات رمادية
نزار قباني	الأعمال الشعرية الكاملة	امنحيني الحب كي أصير أخضر التصوير في الزمن الرمادي
عز الدين المناصرة	الأعمال الشعرية الكاملة	وسواس أبيض
عبد العزيز المقالح	الأعمال الشعرية الكاملة	بياض اليقين
عز الدين ميهوبي	ديوان عولمة الحب عولمة النار	الحلم الأسمر

إن وجه الغرابة في هذا العناوين الشعرية عائد إلى تلوين المجردات والمعنويات، لأنها لا يمكن أن تكون من المرئيات. يعتبر اللون الرمادي من الألوان غير الأساسية، لأنه نتاج مزيج بين الأبيض والأسود، أي أنه مجموع ضدين، وعلى هذا التضاد أقام الشاعر علاقات بين الدوال، ليصبح مثلا (التصوير في الزمن الرمادي) <sup>(85)</sup> أمرا يمكننا في لغة الشاعر، وربما كان اختيار اللون الرمادي مقصودا لكي يترجم حالة شعورية سلبية.

أما في عنوان (امنحيني الحب كي أصبح أخضر) <sup>(86)</sup> فيلاحظ فيه استعمال اللون الأخضر ونسبته إلى المتكلم، الذي يمكن تأويله على أنه الشاعر، هنا تكمن المفارقة نظر الاستبعاد إمكانية أن يحضر الإنسان عندما يمنح الحب، ولأن اللون الأخضر مرتبط " بالنماء والخصوبة والتجديد والعطاء" <sup>(87)</sup>، أي له معان إيجابية، كان ينبغي استعمال لفظة من الألفاظ الدالة على الفرح والسعادة بدلا من استعمال لفظة أخضر.

إن استعمال لفظة (أخضر) في بنية العنوان لا تدل على اللون في حد ذاته، بل هي دال لمدلول ثان ذو طبيعة شعرية، قد تتعلق بالسعادة، أي أن لفظة (أخضر) اقتحمت تركيب العنوان محملة بكل المعاني الإيجابية من فرح وسعادة أو ما يراد منهما، لذلك فلو قال للشاعر: (امنحيني الحب كي أصبح فرحا) لحصر العنوان في دلالة السعادة، ولو قال (امنحيني الحب كي أستريح) لحصر أيضا هذا العنوان في دلالة الراحة وحدها، ولكن الشاعر اختصر كل هذه المعاني المتعلقة بالسعادة والحياة وراحة النفس والرضى في كلمة (أخضر) المفتوحة على أكثر من دلالة. ودخل النموذج نفسه يستوقف المتلقي الفعل (امنحيني) لأنه أسند إلى (الحب)، وكيفما كان القولان في الأمر استعارة

مكنية، على أساس أن الحب شبه بشيء مادي، فحذف هذا المشبه به (الشيء المادي)، وأبقى على لازمة من لوازمه هو فعل المنح (امنحيني)، أو أن في الأمر استعارة مكنية أخرى في (أصبح أخضر) على أساس أن الإخضرار لا يكون إلا للنبات مثلا، ولكنه هنا تعلق بالإنسان، أي حذف المشبه به (النبات) مع ترك أحد لوازمه (أخضر)، فإن المسألة داخل نص العنوان تتجاوز ذلك لأنها تربط هذه الاستعارات بحالة شعورية يصبح فيها الشاعر بعد منحه الحب سعيدا.

والأمر نفسه ينسحب على عنواني (الحلم الأسمر)<sup>(88)</sup>، و(بياض اليقين)<sup>(89)</sup>، إذ إن المفردات الدالة على الألوان والمتمثلة في (الأسمر، بياض) لا تدل على اللون في حد ذاته، حيث تنطلق لتصبح بدورها دالا لمدلول ثانوي طبيعة شعورية، وهذا المعنى الثاني هو الذي يقلص الإنزياح، وعلى هذا الأساس "لا يمكن أن نفهم من اللون حقيقته الكيميائية، بل نفهم منه إحساسا باللون، أي أن الشاعر إنما يركز على المعنى الثاني الذي لا يمكن العبور إليه إلا بالإنحراف عن المعنى الأول، الشاذ والمتنافر واللامنطقي، وفي هذا الإنحراف يفقد التركيب منطقيته مقابل أن يحصل على قدرة أكبر في الإثارة"<sup>(90)</sup>.

– التراسل اللوني: المراد بالتراسل اللوني، تلوين شيء بغير لونه المعتاد<sup>(91)</sup>؛ لتحقيق غرضين: دلالي مرتبط بالمعنى المقصود من العبارة، وفي، وهو إدهاش المتلقي بغرابة التركيب. ومن أمثلة هذا اللون ما نجمه في هذا الجدول:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
نزار قباني	لا غالب إلا الحب	العابة السوداء
نزار قباني	الأعمال الشعرية الكاملة	اللؤلؤ الأسود
بلند الحيدري	الأعمال الشعرية الكاملة	النهر الأسود
محمود درويش	الأعمال الشعرية الكاملة	للحقيقة وجهان والثلج أسود
المتوكل طه	حليب أسود	حليب أسود
سعدى يوسف	الأعمال الشعرية الكاملة	الليل أزرق

فاستعمال اللون في بنية هذه العناوين لا يدل على اللون في حد ذاته، بل استعمل كدال لمدلول ثان هدفه إحداث الدهشة وصنع المفارقة، لذلك فلا يجب أن "نفهم من اللون حقيقته الكيميائية، بل نفهم منه إحساسا باللون، أي أن الشاعر إنما يركز على المعنى الثاني الذي لا يمكن العبور إليه إلا بالإنحراف عن المعنى الأول الشاذ والمتنافر واللامنطقي، وفي هذا الانحراف يفقد التركيب منطقيته مقابل أن يحصل على قدرة أكبر في الإثارة"<sup>(92)</sup> ففي عنوان (للحقيقة وجهان والثلج أسود)<sup>(93)</sup> تطفو الاستعارة التنافرية إلى السطح؛ فالثلج لونا أبيض، ورمزا يشير إلى

الصفاء والنقاء، ووصف الثلج بأنه أسود كسر لهذا النقاء على مستوى اللون، وتلويث له على المستوى الذهني، تماما كما وضع السُم في الدَّسم. ففي العنوان إذن مصادرة على مستوى اللون وأخرى على المستوى الذهني. وإذا كان الثلج مصدرا من مصادر الخصب والحياة أو رمزا لها، فإن السواد يشكل علامة على الموت في ثقافتنا. فكيف يمكن الجمع بين هذين المتناقضين؟ والجواب ببساطة أن العنوان يشكل طاقة دلالية هائلة بل هو جزء من لعبة الدلائل.

والملاحظ أن الشعراء يميلون إلى اللون الأسود يلوّنون به ما لا يلوّن، ويكسبون الأشياء ألوانا غير ألوانها فيما يسمى بالتراسل اللوني، فتبدو الأمور في غاية القمامة؛ حيث تبدو (الغابة سوداء)<sup>(94)</sup> و (حليب أسود)<sup>(95)</sup> و (اللؤلؤ أسود)<sup>(96)</sup> و (النهر أسود)<sup>(97)</sup>، فقد استطاع اللون حين وظف توظيفا مغايرا أو بوصفه ملمحا ضديا أن يشكل جزءا من مقومات الانزياح و المفارقة، وأن يحقق علاقة جديدة مشعة بطابعها النفسي والفكري الباعث لها.

#### د- تجسيد المجردات:

إن مجال تجسيد المجردات واسع داخل منظومة العناوين الشعرية المعاصرة، فقد عمد الشعراء بالتصوير الاستعاري إلى نقل عالم المجردات من التجريد المعنوي إلى التجسيد المادي نحو:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
نزار قباني	تزوجتك أيتها الحرية	تزوجتك أيتها الحرية
نزار قباني	قصائد	لن تطفيء مجدي
علي ملاحى	صفاء الأزمنة الخانقة	ابتهالات على جبين الوطن
نزار قباني	حبيبي	شعري سرير من ذهب
نزار قباني	الرسم بالكلمات	حقائب البكاء
سليمان جوادي	لا شعر بعدك	وجهان للأسى
عز الدين ميهوبي	منافي الروح	حداق السلم

فالعنوان (تزوجتك أيتها الحرية)<sup>(98)</sup>، مثلا يمكن أن يفهم باعتباره تنافرا بين (تزوجتك) التي تفترض فاعلا عاقلا و(الحرية) التي لا تستجيب لهذا الافتراض، إذ التجسيد هو محاولة لتقييد دلالة (الحرية) وربطها بفعل إنساني هو الزواج. وعلى هذا النحو يمكن أن تفهم العديد من العناوين التي تنحو هذا المنحنى، مثل: (لن تطفيء مجدي)<sup>(99)</sup>، (شعري سرير من ذهب)<sup>(100)</sup>، (حقائب البكاء)<sup>(101)</sup> و(ابتهالات على جبين وطن)<sup>(102)</sup> لعل ملاحى. ولا نريد الوقوف عند كل عنوان من هذه العناوين لأنه بإمكان القارئ أن يجد داخل كل منها ذلك القاسم المشترك المتمثل في تجسيد المجردات.

إن بنية الاستعارة القائمة على التشخيص وبث الحياة والحركة في الجمادات والأشياء، تسهم في نقل هذه الأشياء من طابعها المجرد إلى المحسوس، وتجعلها تولد دلالاتها الموحية التي تعبر عن فاعلية التخيل الذي يولد الشعور بالغرابة والمفارقة، وذلك بإحداث خرق منهجي لقانون اللغة عن طريق الابتعاد عن التقرير والوضوح والميل إلى الإيجاز والغموض ولو على حساب منطقية التركيب، من أجل تحقيق الإثارة والدهشة التي تشد انتباه القارئ وهو يعبر من العنوان إلى النص.

هـ- إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني:

إن عملية إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية على ما هو غير إنساني يعني الخلط بين الكائنات في مجال الصفة والفعل، وهذا النوع من الانزياح ما " هو إلا الحد الأدنى الذي ينبغي الإتفاق عليه لتمييز الكلام الشعري من غيره: إن الفرق بين النثر والشعر على حدّ تعبير (جونكوهن) لا يقام على أساس المادة الصوتية، ولا على أساس المادة الإيديولوجية، إنه يتأسس انطلاقاً من النمط المميز من العلاقات التي ينجزها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدليل فيما بينها من جهة ثانية" (103).

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
نزار قباني	لا غالب إلا الحب	طموح الوردية
نزار قباني	قصائد	القصيدة تطرح أسئلتها القصيدة الشريرة
نزار قباني	تنويعات نزارية على مقام العشق	حوار مع سمكة جبانة
نزار قباني	تنويعات نزارية على مقام العشق	دردشة مع قطة متوحشة
نزار قباني	لا غالب إلا الحب	الديك يشرب قهوته
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	تمشي الأرض على الغيم
نزار قباني	قالت لي السمراء	مذعورة الفستان
نزار قباني	الأوراق السرية لعاشق قرمطي	الحمامة السكرى

والمتمثل في عنوان (طموح الوردية) (104) مثلاً يلاحظ أنه تم إسناد الطموح إلى الوردية عن طريق المركب الإضافي، والطموح كما هو معروف خاصية إنسانية بدون شك، فكيف تستند هذه الصفة إلى ما هو غير إنساني؟

من هنا تأتي لا منطقية التركيب وبالتالي انحرافه عن قاعدة الإستعمال العادية للغة، إذ لا يعقل أن يكون الطموح من صفات الوردية، وهنا يمكن الإنزياح من خلال ما يفترضه كل من (الطموح) و(الوردية)، أي بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، وهذا ضرب للمعقول المألوف.

ولكن يمكن لهذا العنوان أن يعود إلى المنطق والمعقول حين يشير المدلول المنحرف إلى مدلول ثان أكثر واقعية، ويتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني عن طريق عملية مجازية تتمثل غالباً في الصور البلاغية، أي أن معنى العنوان يخرج من احرفه وغرابته حين يتحول المفهوم إلى صورة بلاغية، لأن فعل القراءة لا يتوقف عند وضعية الانزياح، بل يقلص هذا الانزياح حتى يصير لائماً عندما يتحول إلى استعارة<sup>(105)</sup>.

على أساس أن (طموح الورد) مركب إضافي شبهت فيه الوردة بالإنسان، فحذف هذا المبه به وأبقى على لازمة من لوزامه هي الطموح، وفي ذلك استعارة مكنية ونتيجة هذه الإستعارة أن يصبح أي معنى للتفتح والنضارة كافياً لتحقيق التوازي والتقارب بين معاني الطموح والإنساني.

ويأتي عنوان (القصيدة تطرح أسئلتها)<sup>(106)</sup>، غير مألوف هو الآخر، نظرًا لإسناد الفعل (تطرح) الخاص بالإنسان إلى (القصيدة) التي هي غير الإنسان، وهذا خرق لعملية الإسناد، والأمر نفسه حصل مع هذه العانوين: (الديك يشرب قهوته)<sup>(107)</sup>، (دردشة مع قطة متوحشة)<sup>(108)</sup> - حوار مع سمكة جبانة<sup>(109)</sup> لنزار قباني، و(تمشي الأرض على الغيم)<sup>(110)</sup> لربيعه جلطي. بحيث أسندت أفعال (الشرب والحوار والدردشة والمشى) التي هي أفعال إنسانية إلى كل من (الديك والسمكة والقطة والأرض) التي هي في أغلبها عبارة عن كائنات حيوانية.

أما في العناوين التالية: (مدعورة الفستان)<sup>(111)</sup>، (القصيدة الشريرة)<sup>(112)</sup>، (الحمامة السكرى)<sup>(113)</sup>، فيلاحظ فيها أنه تم إسناد صفات إنسانية إلى ما هو غير إنساني، لأن (مدعورة والشريرة والسكرى) هي صفات ملازمة للإنسان، ولكنها أسندت إلى (الفستان والقصيدة والحمامة) التي هي من قبيل الموجودات والكائنات الحيوانية. إن تراكيب هذه العناوين هي تراكيب ملتوية وشاذة منطقيًا، يبدو فيها الشاعر أشبه ما يكون بطفل لم يتوفر بعد على المفردات الكافية لتشكيل قاموس لغوي قادر على التبليغ بشكل دقيق وصحيح، ولكن في الحقيقة أن هذه العلاقات التي يقيمها الشاعر بين العناصر المكونة لتراكيب عناوينه ليست من الاعتباطية في شيء، لأنها علاقات مقصودة تهدف إلى إحداث خرق منهجي لقانون الاستعمال، بالخروج عن التقرير إلى الإيحاء، وفي هذه المسألة بالذات تكمن أهمية المجاز وقدرته على الأداء، يعني أن الشاعر كان يلجأ عن قصد إلى عملية من هذا النوع الذي تسند فيه الصفات والأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني لكي يحقق لعناوينه إثارة وغرابة تشد انتباه المتلقي، ولو على حساب منطقية التركيب.

#### خاتمة:

- يعد العنوان نصاً موازياً للنص الأصلي، لا يختلف عنه في فرادته واستقلاله في البناء والدلالة، إذ يمتلك القدرة على قراءته من جوانب جمالية وتركيبية ودلالية متعددة.

- إن التراكيب النحوية لعنوان القصيدة العربية المعاصرة لا يحددها أي شرط مسبق، ولذلك فإن كثافة التراكيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان بدءاً من الحرف وانتهاءً بالجملة المركبة.

إن صحة التراكيب النحوية ليست شرطاً متى توفرت في العنوان واتضح معناه، ولذلك فقد وردت بعض عناوين القصيدة العربية المعاصرة مؤجلة الدلالة رغم سلامة بنيتها النحوية، مثل عنوان (تمشي الأرض على الغيم) للشاعرة ربيعة جلطي، وهذا التأجيل هو الذي يخلق الفرق بين لغة الشعر الجمالية ولغة النثر التواصلية.

- يبدو أن الشعراء العرب المعاصرين كانوا يلجؤون عن قصد إلى أساليب الانزياح في صياغتهم لبنية عناوين قصائدهم، رغبة في شد انتباه المتلقي وإثارته ولو على حساب منطقية التركيب، بحيث لو تم الوقوف فقط عند حدود الدلالة المعجمية للمتناقضات لترتب عن ذلك اقتراحها من حدود اللامعقول.

- على المتلقي مراعاة وظيفة العنوان، ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص ولكن من حيث هو علامة لها علاقات اتصال وانفصال معه، اتصال باعتباره وضع أصلاً لأجل نص معين، وانفصال باعتباره علامة لها مقوماتها الذاتية والدلالية، وعليه فالعنوان قد يضم النص في حالة اختزال أو يوازيه وفقاً لبنية التركيبية وحمولته الدلالية، وهنا قد تفوق شعرية العنوان شعرية النص.

- 1 محمود عبد الوهاب: ثريا النصمدخل لدراسة العنوان القصصي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع396، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، ص:10.
- 2 نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002، ص:179.
- 3 عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص:131.
- 4 عبد الله راجع: القصيدة العربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، الدار البيضاء، 1978، ص:27.
- 5 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص
- 6 جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1986، ص:1، ص:192193، نقلاً عن: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص:138.
- 7 بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1999، ص:138.
- 8 نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ت، ص
- 9 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص:82.
- 10 ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، مادة (عَنَنَ) ج10، ص:310312.
- 11 المصدر السابق، مادة (عَنَأَ) ج10، ص:315316.
- 12 إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط1999، ص:633.
- 13 العنوان في الشعر العراقي الحديث، رسالة ماجستير، ص:18.
- 14 ينظر: محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص:2025.
- 15 خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، دط، 2007، ص:59.
- 16 ينظر: ضياء راضي الثامري: العنوان في الشعر العراقي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج9، ع2، 2010، ص:120.
- 17 عبد الحق بلعابد: عتبات جيزار جينات، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص:89.
- 18 العنوان في الشعر العراقي الحديث، ص:24.
- 19 سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص:158.
- 20 ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث، ص:24.
- 21 ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، يناير، مارس، 1997، ص:96.

- 22 ينظر : العنوان في الشعر العراقي الحديث، ص:26.
- 23 شعيب حليفي: هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص:11.
- 24 الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة، جريدة الأسبوع الأدبي، ع108.
- 25 جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص:96.
- 26 محمد فكري الجزائر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص:18.
- 27 صالح خلويحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع8، ص:11.
- 28 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح الشيخ محمد عبده، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1998، ص:175.
- 29 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 30 سامح رواشدة: فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن، 1999، ص:121.
- 31 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:170.
- 32 صالح خلويحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع8، ص:11.
- 33 بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:312.
- 34 بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1998، مج (1،2)، ص:152.
- 35 نزار قباني: ديوان أشهد ألا امرأة إلا أنت، ص:175.
- 36 خطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة مسيح، د ط، 1971، ص:107.
- 37 فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 193، ص:160.
- 38 سليم بركات: ديوان بالشبابك ذاتها، بالتعالب التي تقود الريح، ص:69.
- 39 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص135، وج2، ص828.
- 40 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص:422.
- 41 غازي القصيبي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:704.
- 42 مشري بن خليفة: ديوان (سين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط2002، ص:1.
- 43 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:241.
- 44 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 2006، ص:254.
- 45 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص315.
- 46 صالح خلويحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، ص:20.
- 47 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص452،
- 48 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 49 ربعة جلطي: ديوان كيف الحال؟، ص:135.
- 50 نزار قباني/ الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص:215.
- 51 يوسف وغليبي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1995، ص:80.
- 52 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 53 أحمد مطر: لافتات، ج5، ط1، 2000، لندن، ص:307.
- 54 علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخائفة، ص:58.
- 55 محمد فكري الجزائر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص:54.
- 56 صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:215.
- 57 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 58 سليم بركات: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:345.
- 59 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد، ص:33.
- 60 المرجع نفسه، ص:50.
- 61 المرجع نفسه، ص:27.
- 62 المرجع نفسه، ص:46.

- <sup>63</sup> المرجع نفسه، ص 56.
- 64 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد، ص 74.
- 65 نقلا عن: عبد الله راجع، القصيدة العربية المعاصرة، ص 74.
- 66 المرجع نفسه: ص 75.
- <sup>67</sup> نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص: 212.
- <sup>68</sup> نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص: 415.
- <sup>69</sup> عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 58.
- <sup>70</sup> il faut bien que le titre.litteralement non pertinent. Ait une valeur symbolique seuils .p80. "
- 71 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 76.
- 72 سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص: 89.
- 73 حمري بحري: ماذنب المسمار يا خشبية، منشورات مجلة آمال، الجزائر، دط، 1981، ص: 56.
- 74 عا صم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص 50.
- 75 مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982، ص: 15.
- 76 سامح رواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي العربي للنشر، إربد، 1999، ص 15.
- 77 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1997، ص 395.
- 78 عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، 2000، ص 224.
- 79 نزار قباني: ديوان سيبقي الحب سيدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ص: 254.
- 80 عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 59.
- 81 تاج المعصومي: الشاعر ريم قيس كبة، الموقع: ([http:// www.altavista.com](http://www.altavista.com)).
- 82 عبد الرحمن محمد الوصيفي: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2003، ص 1، 125.
- 83 حمري بحري: ديوان ماذنب المسار يا خشبية؟، منشورات مجلة آمال، الجزائر، دط، 2002، ص 67.
- 84 ربعة جلطي: ديوان كيف الحال؟ ص: 123.
- 85 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ص: 474.
- 86 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ص: 214.
- 87 عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في الشعر المعاصر نموذجاً، مجلة التواصل، ع 4، 1994، ص 124.
- 88 عز الدين ميهوبي: ديوان عولمة الحب عولمة النار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار أصالة، ط 1، 2002، ص: 65.
- 89 عبد العزيز المقالح: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004، ص: 227.
- 90 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 71.
- 91 امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص 151.
- 92 عبد الله راجع: القصيدة العربية المعاصرة، ص: 71.
- <sup>93</sup> محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، دار العودة، بيروت، ط 1، 1994، ص: 485.
- 94 نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب، ص: 213.
- 95 المتوكل طه: ديوان حليب أسود، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1999، ص 163.
- 96 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص: 154.
- 97 بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 197.
- 98 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص: 411.
- 99 المصدر نفسه، ج 2، ص: 195.
- 100 المصدر نفسه، ج 1، ص: 417.
- 101 المصدر نفسه: ج 2، ص: 421.
- 102 علي ملاحي: ديوان صفاء الأزمنة الخائفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 58.
- 103 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 71.



- 
- 104 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص: 354.
- 105 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص63.
- 106 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص474.
- 107 المصدر نفسه، ص312.
- 108 المصدر نفسه، ج1، ص456.
- 109 المصدر نفسه، ج2، ص213.
- 110 ربعة جلطي: ديوان كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص: 142.
- 111 نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص421.
- 112 المصدر نفسه، ص125.
- 113 المصدر نفسه، ص296.