

شعرية الانزياح في عنوان القصيدة العربية المعاصرة (نماذج منتخبة)

أ. جوامع قبيلة

د. علي ملاحي

جامعة تيبازة - الجزائر

تاريخ الإرسال: 2018-05-08 تاريخ القبول: 2018-07-22 تاريخ النشر: 2019-02-01

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. ولذلك فقد جاءت هذه الدراسة لتستتبط 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؟ وما مفهوم الانزياح؟ وما مظاهر الانزياح التركيبي والدلالي في العناوين الشعرية المعاصرة؟ وإلى أي مدى تمكن الشعراء تحقيق شعرية العنوان من خلال توظيفهم آلية الانزياح في عنوان القصيدة المعاصرة؟

الكلمات المفتاحية: خطاب - شعر - انزياح.

The poetic shift in the title of the contemporary Arabic poem (Selected Models)

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?

Key Words:discours- poetic- shift.

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 أضحى 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 العنوانه عنده أخذ يتفنن في ابتكار عناوين مغامرة ، منزاحة، تأخذ القارئ نحو مساحات تتازع تأويلي على النحو الذي لا تتوقف القراءة فيه عند حدود معينة بل تمتد إلى طبقات تأويلية تنهض بها قدرة القارئ على التأويل، ولم يعد الشاعر المعاصر يتخذ من العنوانه وسيلة للتسمية فحسب " وإنما غاية في ذاتها، أي استراتيجية، عناوين لا تقود القارئ إلى النص فقط، بل تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القارئ 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 هامين من مستويات الانزياح وهما: المستوى

التركيبى 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 المألوف في الاستعمال اللغوي، إذا فالانزياح خروج عن المألوف إلى اللامألوف، حتى يجعل من الممكن لا ممكناً ومن المستحيل مباحاً.

ويقال إن اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لتقديم معانٍ 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 الحداثة الشعرية وتلح عليه، وهذا ما ذهب إليه عبد السلام المسدي الذي يرى أن مفهوم الانزياح عبارة عن ترجمة حرفية للفظ (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 تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها..."⁽⁶⁾، هذا يعني أنه يرى أن 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⁽⁷⁾.

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 مداليل. من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل – وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية⁽⁸⁾.

إن الانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تخضع للغة والأسلوب قد خص بالاهتمام كما قلنا سابقاً، واستخدم استخداماً واسعاً من قبل النقاد والأسلوبيين.

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

ويقصد بهذا انحراف الأسلوب وطريقة التعبير عن القواعد اللغوية الموضوعية وتجاوزها، إذ يكون الانزياح خروجاً عن تلك المعايير الثابتة تارة، ولأجناً 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

بتجاوز الأمر العادي يكون الكاتب أو الشاعر قد كسر حاجز التوقع لدى القارئ أو المتلقي.

ثانياً: مفهوم العنوان: يمكن استتطاق 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 يَعْنُهُ عَنَّاً، وَعَنَّتُهُ كَعَنَّوْتُهُ وَعَلَوْتُهُ بِمَعْنَى وَاحِدٍ مَشْتَقٍ مِنَ الْمَعْنَى، وَقَالَ اللَّحْيَانِيُّ: عَنَّتُ الْكِتَابَ تَعْنِينًا وَعَعْنَيْتُهُ تَعْنِيَةً إِذَا عَنَّوْتُهُ...، وَسُمِّيَ عُنُونًا لِأَنَّهُ يَعْنُ الْكِتَابَ مِنْ نَاحِيَتِهِ وَأَصْلُهُ عَنَّانٌ، وَيُقَالُ لِلرَّجُلِ الَّذِي يَعْرِضُ وَلَا يُصْرِّحُ: قَدْ جَعَلَ كَذَا وَكَذَا عُنُونًا لِحَاجَتِهِ... وَالْعُنُونُ: الْأَثَرُ، وَكَلِمَا اسْتَدَلَّتْ بِشَيْءٍ تُظْهِرُهُ عَلَى غَيْرِهِ فَهُوَ عُنُونٌ) (10).

ب- مادة (عَنَّ): جاء في اللسان "وعنيتُ بالقول كذا: أردتُ، ومعنى كل كلام ومعنائه ومعنيته: مقصده، قال ابن سيده: العُنُونُ والعُنُونُ سِمَةٌ الْكِتَابِ وَعُنُونُهُ عُنُونَةٌ وَعُنُونًا وَعَنَّاهُ كَلَاهِمَا: وَسَمَهُ بِالْعُنُونِ، وَفِي جِبْهَتِهِ عُنُونٌ مِنْ كَثْرَةِ السُّجُودِ، أَي أَثَرٌ..." (11).

ثانياً: المعجم الوسيط:

جاء في المعجم الوسيط "عنونَ الكتابَ عنونةً وعنواناً: كتبَ عنوانه، و(العنوان) ما يستدل به على غيره، ومنه عنوان الكتاب" (12).

ويلاحظ أحد الباحثين ووفق البعد اللغوي لمفردة (عُنُون) أنها تنتشظى إلى

أطراف دلالية عدة يمكن إجمالها بما يأتي:

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

القصد: وهو مقصدية المرسل في خطابه لمعنى معيّن يريده بالذات (13)، وقد أضاف محمد فكري الجزار على هذه المعاني:

الظهور، العلانية (عن، عن).
الإرادة، القصد (عنا، 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 التكتّم، فإن المنتج إنما يعلن عن نصه كما يعلن البائع عن بضاعته، ومع أن المنتج وإن حرض على إثبات مقصدية من خلال العنوان إلا أن للقاريء في ما بعد حق القراءة المنتجة لمعان ودلالات آخر وفق عدده المعرفية ومنطقاته التأويلية التي تفتح على دلالات متعددة (16).

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

الحال بالنسبة لتعريف (ليو هوك) (17)، 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 (18). ويرى (سعيد علوش) أنه "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نسا أو عملا فنيا" (19). ولعل ما يؤخذ على هذا التعريف قوله: (أقل من الجملة)، فهو تحديد لا دليل له، إذ يمكن للعنوان أن يكون جملة (20)، 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" (21)، ويدخل تحت مظلة هذا التعريف كل الإشارات اللسانية، وغير اللسانية، وهذا هو التعريف الأقرب، والأكثر شمولاً لكثير من العناوين على مستوى الإجراء والتطبيق. ويقترّب (شعيب حليفي) من (بارث) في عدّه العنوان شبكة دلالية يفتح فيها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه (22).

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

وعلى هذا فالعنوان أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الشبكة الدلالية لأي منجز إبداعية، 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) (25)، وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك إذ عد العنوان ضرورة من ضرورات الكتابة (26).

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

أولاً-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 (27).

وبنية القصيدة، كانت بمثابة رؤية استكشافية، تحتاج إلى أسلوب متميز، خارج عن المؤلف 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 تنتظر فتجد سبب أن رافق

ولطف عندك، إن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان⁽²⁸⁾. وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشعورية التي تجتاح 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 قدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان⁽²⁹⁾، وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشعورية التي تجتاح 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⁽³⁰⁾. 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 فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يمون بيانا إذا لم تين"⁽³¹⁾. 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 تتصافر فاعليته بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية، وهذا ما يمنحنا هامشا من التعرية والكشف المفصوح، ليكون للقارئ 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 توظف 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⁽³²⁾:

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⁽³³⁾. هذا العنوان انزياحي يتجلى الانزياح فيه من خلال انفلات لغة الشاعر عن النمط اللغوي والمنطقي المألوف، ودخولها في تركيب انحرافي زئبقي يشي بنفس متشظية أنهكتها المآسي والأزمات فراحت تمنى نفسها بالآمال، غير أنها آمال غير مصرح بها، ويبدو أن الشاعر قد تعمد حذفها حين حذف (خبركان) من الجملة وقد ترك تقديرها للقارئ، ليخطف انتباهه، وليشاركه أحاسيسه ومشاعره.

ب - **حذف الجملة:** تحذف الجملة كلها إذا لاحظنا في الموقف إيانة 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)⁽³⁴⁾: هذا العنوان غرائبي تتجلى فيه ملامح الشوق والحنين ، خطأ الشاعر حروفه من لغة تعب من البنى المفارقة ، القائمة على حذف الجملة، حيث يرمي بالمتلقي في متهاتات التأويل: أيُّ جملة يمكن أن تملأ هذا الفراغ الذي صنعه الشاعر؟ وأي معنى يرمي إليه من خلال هذا العنوان؟

يضعنا الشاعر أمام جملة فعلية محذوفة تنصدر 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 تعمد الشاعر هذا الحذف لتتمكن أداة التمني (لو) من احتلال الصدارة في المرسله العنوانية، وهو ما يوحي بنفسية غارقة في الشوق تتوق إلى رؤية الطرف الآخر المؤشر بالضمير المتصل (ها) الدال على التأنيث.

- (لو كان حبي شجرا):⁽³⁵⁾ 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 حذف فيها جملة جواب الشرط، يمكن تأويلها على النحو التالي: لو كان حبي شجرا لأثمر.

إن حذف جواب الشرط من القضايا الهامة التي توقف عندها البلاغيون، باعتباره فرعاً 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 مطلوباً أو مكروهاً، إلا ويجوز أن يكون الأمر أعظم منه⁽³⁶⁾.

من هنا يمكننا القول أن افتقار العنوان إلى جملة جواب الشرط لم يكن ضرباً 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)⁽³⁷⁾، ومرة بحذف القسم كما في عنوان (بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تفود الرياح) لسليم بركات⁽³⁸⁾.

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

أ- **الحذف المتعدد:** تصبح بعض العناوين بسبب هذا الحذف-مختصرة جداً، 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⁽³⁹⁾، و (لا...) عند معين بسيسو⁽⁴⁰⁾، و (كيف؟) عند غازي القصيبي⁽⁴¹⁾. وبسبب الحذف المتعدد تصبح بعض العناوين مختصرة جداً، فتكون كلمة واحدة، أو أداة مفردة، بل هناك من يوردها حرفاً واحداً كـ (سين)⁽⁴²⁾ 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

| أنواع الحذف | عنوان القصيدة | عنوان الديوان | اسم الشاعر |
|--------------------------------------|---|---|--|
| حذف أحد أطراف التركيب حذف المفردة | أود لو كنت رباعيات الماضي الآتي توجعات الشجر القاحل | ما ذنب السمار يا خشبة صفاء الأزمنة الخانقة | بلند الحيدري حمري بحري علي ملاحي |
| 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 |

النماذج العنوانية في الجدول التالي:

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 ودالياً، 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 تنتظر 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 الإنزياحات التركيبية تجد لها فاعلية في تقليب نظام اللغة على النحو الذي يضمن للبناء العنواني 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) (45)، 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 حضورهما 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" (46). ويمكن رصد ظاهرة الإضافة في عناوين القصائد المعاصرة كما يلي:

1. إضافة رمز حسّي إلى رمز حسّي مثل: (أحمر الشفاه) لنزار قباني (47).
 2. إضافة رمز حسّي إلى رمز مجرد مثل: (بيت الطاعة) (48) لنزار قباني، و(أريكة الوقت الحامض) لربيعة جلطي (49).
 3. إضافة رمز مجرد إلى رمز حسّي مثل (حضارة الكتابة) (50) لنزار قباني، و(أوجاع صفاقة في موسم الإعصار) ليوسف وغليسي (51).
 4. إضافة رمز مجرد إلى رمز مجرد مثل: (حزب الحزن) (52) لنزار قباني و(صباح الليل يا وطني) لأحمد مطر (53).
- ولكن هناك بعض العناوين التي تتسع فيها علاقة الإضافة بإدخال عناصر جديدة على المركب العنواني نحو: (صفاء الأزمنة الخائفة) لعلي ملاحي (54). فالملاحظ في مثل هذا العنوان أن العلاقة بين طرفي الإضافة في العنوان اتسمت بشيء من التعقيد، لأنه بدلا 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 مستوى 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⁽⁵⁵⁾. 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 الدلالية 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... وكما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية"⁽⁵⁶⁾.

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

-الكبريت في يدي.
 } و
 -دويلاكم من ورق.

والفقرتان يتوسطهما حرف عطف، متماثلتان في الطول والنغمة والتكوين النحوي. والأمر نفسه في عنوان: (بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الرياح) لسليم بركات⁽⁵⁸⁾.

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 ذات 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 إحداث عملية الإثارة على حساب الوظيفة الإخبارية مما يؤكد الصورة التي رسمها بول فاليري لمشية كل من الشعر والنثر" (59).

سيتم الاقتراب من العناوين المنزاحة عن لغة الاستعمال العادية، لتبيين كيف يتحول الخرق الحاصل على مستوى بنياتها، على ما يمكن الإصطلاح على تسميته بـ "بلاغة الإنزياح." (60)

إن البحث في مسألة الانزياح هو بحث في ما أسمته البلاغة بالمجاز (61)، 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 مستوى الثانية" (62) وهذا يعني أن "المجاز ليس في الواقع سوى تحويل للمعنى: إنه إذن مرور من حرفية التركيب التي تتجلى فيها لا معقوليته إلى تفسير أحد قطبي التضاد تفسيراً ينبغي أن يكون خارج المتواضع عليه والمفهوم من اللفظ، لكي يخرج التركيب عن انزياحه ويتلاءم مع المعنى والمنطق" (63).

وينص المجاز على وجود "عند الاستبدال والإحلافية، 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 تغيير 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 ويبنى الدلالة الفعلية للنص على أساسها⁽⁶⁴⁾، ولهذا يعد المجاز من أهم الأشكال الدلالية.

ولعل العودة إلى بعض العناوين الشعرية عند الشعراء العرب المعاصرين ستمكننا بون شك من استخلاص الصور البلاغية والدلالية للمجازات والانزياحات 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"⁽⁶⁵⁾.

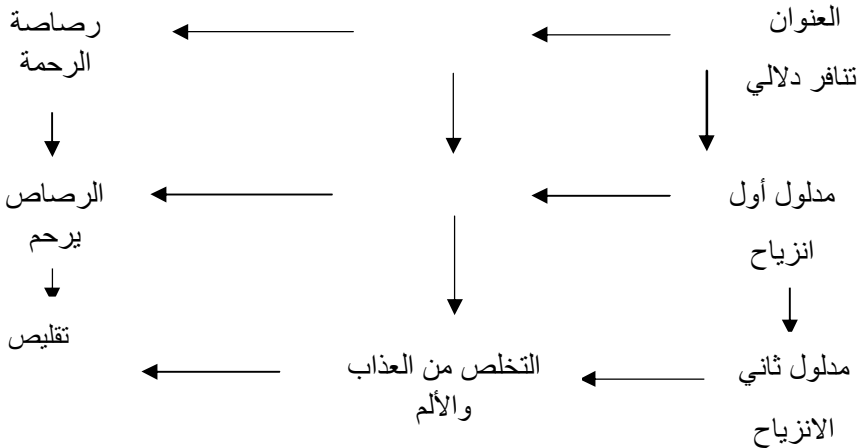
وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر هو المسؤول عن الطابق الأول الخاص بتشكيل الانزياح، أما المتلقي فهو موكل بالطابق الثاني الخاص بفك هذا الانزياح وإعادة التركيب إلى منطقيته، لأن الشاعر وهو يعتمد إلى خرق التنافر الدلالي داخل تراكيبه، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكشف المخرج من داخله، وهو بذلك يلفت نظر القارئ إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا، إذ لا مجال للتنافر داخل الكتابة النثرية التي

تتميز بشفافيتها وقابليتها على أن تسمح بالبراز مكنوناتها، بعيدا عن أي التواء أو إنحراف عما هو منطقي⁽⁶⁶⁾، وبذلك فإن أراد القارئ إعادة الانسجام للتراكيب 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 التناظر 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 | أقبية، أندلسية، صحراء |
| علي ملاحي | 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 | ماذنب 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 اقتربها من حدود اللامعقول نحد وعنوان (تعالى البارحة)⁽⁶⁷⁾ لنزار قباني أين يبدو التناظر الدلالي بين مفردات العنوان واضحا، 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 التناظر هنا هو إسناد فعل حاضر إلى زمن ماضٍ منته.

كما أن عنواننا مثل (رصاصة الرحمة)⁽⁶⁸⁾ يبدو فيه التنافر واضحا بين طرفي تركيبه، وهنا يكمن الانزياح عندما أسندت (الرحمة) إلى (الرصاصة)، لأنه ليس معقولا أن يرحم الرصاص، ولكن التركيب يعود إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا المدلول اللامنطقي (رصاصة الرحمة) إلى مدلول ثان يمكن استخلاصه من هذا التركيب، قد يكون مثلا (الموت والتخلص من العذاب والألم)، ولكن هذا لا يعني أنه قدتم 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 دائما إلى المدلول الثاني، أي المدلول الملائم، بيد أن العبور إليه هو في الواقع محاولة لاجتباب اللامنطقية التي ينجزها التركيب لو توقفنا عند حدود المدلول الأول. وقصد الوصول إلى المدلول الثاني بكل إحياءاته يصاب المدلول الأول بتحوّل كبير، أي أن القارئ هنا حين يصطدم بالمدلول الأول، يضطر إلى القفز مباشرة من تركيب إلى المدلول الثاني الذي يخنقي دائما وراء المجاز على شكل استعارة أو كناية أو مجاز مرسل أو ما إلى ذلك من صور بلاغية معروفة"⁽⁶⁹⁾، ويمكن تمثيل تقليص الانزياح في عنوان (رصاصة الرحمة) كما يلي:



إن هذا العنوان عبارة عن تركيب إضافي بين (رصاصمة) التي هي مضاف، و(الرحمة) التي هي مضاف إليه فيما تسميه البلاغة بالكناية، وهو هنا كناية عن الموت والخلاص من العذاب والألم. ويلاحظ في هذا العنوان أيضا 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⁽⁷⁰⁾.

فالرصاصمة كدال لا تشير إلا إلى مدلول واحد قد يكون الموت أو الألم، ولكن عندما تستند إليها الرحمة تشير إلى معنى آخر مغاير للأول، قد يكون كما أشرنا سابقا الخلاص من العذاب والألم وحلول الرحمة محلها، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار رصاصمة الرحمة صورة بلاغية ترمز إلى الخلاص من العذاب، وبهذا " يكون طابق الإنزياح أكثر ارتباطا بمفهوم الدلالة، ويكون طابق الصورة البلاغية أشد لصوقا بقانون الترميز"⁽⁷¹⁾.

ويكشف لنا عنوان (اقبضوا الريح)⁽⁷²⁾ نوعا من التنافر بين دلالة القبض ودلالة الريح، فالشاعر طلب القبض على الريح، وكأن الريح معطى حسي يمكن الإمساك به، وهو يعلم مسبقا استحالة تحقيق فعل القبض، لأنه في الحقيقة يرمي إلى المعنى الأعمق والمتمثل في استحالة تحقيق الغاية المقصودة. وبذلك فقد قدم العنوان بتركيبته المتناقضة ما تسميه البلاغة بالكناية.

وفي عنوان (رباعيات الماضي الآتي)⁽⁷³⁾ يبدو التنافر واضحا 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"⁽⁷⁴⁾.

ففي عنوان (غنيت جرحك)⁽⁷⁵⁾ يقف القارئ مندهشا 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 أصلا، فيما يعرف بـ (مفارقة الأضداد)⁽⁷⁶⁾.

ب-تراسل الحواس: يعرف (محمد غنيمي هلال) تراسل الحواس بأنها "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة"⁽⁷⁷⁾، 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 الحاجز بين الشيء ومعناه، فيصبح إحساسا وانفعالا 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"⁽⁷⁸⁾.

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

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

يضعنا عنوان (رائحة الكتابة)⁽⁷⁹⁾ أمام جمالية خاصة، هيمن عليها الانزياح وخرق المألوف، وتبدو أنها جمالية عالية تستعير وظائف الحواس باختلاف تحقيقاتها، وتجعل من الدال الحسّي مغيبا ومعوّضا بآخر مجاور له وبوظيفة مغايرة.

ف عنوان مثل (رائحة الكتابة) ينبني على تضاد افتراضي بين ما يشمّ 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 "تعدّ من الناحية الفزيولوجية شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسّي للإنسان غير قادر نسبيا على التفريق بين الإحساسات. وعلى أي حال غالبا ما يكون التزامن الحسّي تقنية أدبية وشكلا من التحول المجازي"⁽⁸⁰⁾.

وفي عنوان (التفكير بالأصابع) تبدو ظاهرة تراسل الحواس واضحة، لأنه ليس من المنطق أن يكون التفكير خاصا 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 يفن 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 معا بالحواس، هذا الحوار بين الفنون والحواس يتم بآلية، على الفنان أن يبحث عنها دوما" (81).

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 خاصا، هذا الاستقبال يعتمد على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلا جديدا يختلف عن شكلها الطبيعي المألوف" (82).

وفي عنوان (أمي تنسج خيوط النور) (83) جعل الشاعر للنور الذي هو من مدركات حاسة البصر خيوطا، هذه الأخيرة التي لا يمكن إدراكها إلا بحاسة اللمس. ويبدو أن الشاعر العربي المعاصر مولع باستخدام تقنية التراسل في عناوين القصيدة المعاصرة، حيث لا يكتفي بتبادل الحواس بين اثنين فقط، بل يتم أحيانا بين ثلاثة حواس، فعنوان (أريكة الوقت الحامض) (84) 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، الحامض) في بنية عنوانية واحدة، موحية بمعاني غامضة تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها، ولكن عن طريق التراسل

تجردت هذه المعطيات عن أوصافها ووظائفها وتحولت إلى مشاعر وأحاسيس خاصة.

ج- الانزياح الدلالي للألوان: إن اللون مقوم تعبيرى يستخدم لتوصيل رسالة معينة إلى مثق ما، 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 كثيراً ما كان ينزع عن الشيء لونه الحقيقي ليمنحه لونا مغايراً، وهذا يعني أن لهذا الانزياح مجالين، وهما تلوين المعنويات، والتراسل اللوني.

تلوين المعنويات: لوّن الشعراء المعاصرون المعنويات وتفننوا في إكسابها حلاً انفعالية ناتجة عن تجاربهم الشعورية، وهذا ما تؤكدُه العناوين التالية:

| اسم الشاعر | عنوان الديوان | عنوان القصيدة |
|--------------------|-------------------------|---|
| نزار قباني | الأعمال الشعرية الكاملة | افتراضات رمادية امنحيني الحب كي أصير أخضر |
| نزار قباني | الأعمال الشعرية الكاملة | 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 هذه العناوين الشعرية عائد إلى تلوين المجردات والمعنويات، لأنها لا يمكن أن تكون من المرثيات.

يعتبر اللون الرمادي من الألوان غير الأساسية، لأنه نتاج مزيج بين الأبيض والأسود، أي أنه مجموع ضدين، وعلى هذا التضاد أقام الشاعر علاقات بين الحوال، ليصبح مثلاً (التصوير في الزمن الرمادي) ⁽⁸⁵⁾ أمراً ممكناً في لغة الشاعر، وربما كان اختيار اللون الرمادي مقصوداً لكي يترجم حالة شعورية سلبية. أما في عنوان (منحني الحب كي أصبح أخضر) ⁽⁸⁶⁾ فيلاحظ فيه استعمال لآون الأخضر ونسبته إلى المتكلم، الذي يمكن تأويله على أنه الشاعر، هنا تكمن المفارقة نظراً لاستبعاد إمكانية أن يحضر الإنسان عندما يمنح الحب، ولأن اللون الأخضر مرتبط "بالنماء والخصوبة والتجديد والعطاء" ⁽⁸⁷⁾، أي له معانٍ إيجابية، كان ينبغي استعمال لفظة من الألفاظ الدالة على الفرح والسعادة بدلاً من استعمال لفظة أخضر.

إن استعمال لفظة (أخضر) في بنية العنوان لا تدلّ على اللون في حدّ ذاته، بل هي دال لمدلول ثانٍ ذو طبيعة شعرية، قد تتعلق بالسعادة، أي أن لفظة (أخضر) اقتحمت تركيب العنوان محملة بكلّ المعاني الإيجابية من فرح وسعادة أو ما يراد منهما، لذلك فلو قال الشاعر: (منحني الحب كي أصبح فرحاً) لحصر العنوان في دلالة السعادة، ولو قال (منحني الحب كي أستريح) لحصر أيضاً هذا العنوان في دلالة الراحة وحدها، ولكن الشاعر اختصر كل هذه المعاني المتعلقة بالسعادة والحياة وراحة النفس والرّضى في كلمة (أخضر) المفتوحة على أكثر من دلالة.

وداخل النموذج نفسه يستوقف المتلقي الفعل (امنحيني) لأنه أسند إلى (الحب)، وكيفما كان القول أن 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 الإستعارات بحالة شعرية يصبح فيها الشاعر بعد منحه الحب سعيدا.

والأمر نفسه ينسحب على عنواني (الحلم الأسمر)⁽⁸⁸⁾، و (بياض اليقين)⁽⁸⁹⁾، إذ إن المفردات الدالة على الألوان والمتمثلة في (الأسمر، بياض) لا تدل على اللون في حد ذاته، حيث تنطلق لتصبح بدورها دالا لمدلول ثان ذي طبيعة شعرية، وهذا المعنى الثاني هو الذي يقلص الإنزياح، وعلى هذا الأساس "لا يمكن أن نفهم من اللون حقيقته الكمائية، 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"⁽⁹⁰⁾.

- التراسل اللوني: المراد بالتراسل اللوني، تلوين شيء بغير لونه المعتاد⁽⁹¹⁾؛

لتحقيق غرضين: دلالي مرتبط بالمعنى المقصود من العبارة، وفني، وهو إدهاش المتلقي بغرابة التركيب. ومن أمثلة هذا اللون ما نجمله في هذا الجدول:

| اسم الشاعر | عنوان الديوان | عنوان القصيدة |
|------------|------------------|----------------|
| نزار قباني | لا غالب إلا الحب | الغابة السوداء |

| | | |
|------------------------------|-------------------------|--------------|
| اللؤلؤ الأسود | الأعمال الشعرية الكاملة | نزار قباني |
| النهر الأسود | الأعمال الشعرية الكاملة | بلند الحيدري |
| للحقيقة وجهان والتلج أسود | الأعمال الشعرية الكاملة | محمود درويش |
| حليب أسود | حليب أسود | المتوكل طه |
| الليل أزرق | الأعمال الشعرية الكاملة | سعدى يوسف |

فاستعمل 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 تفهم 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⁽⁹²⁾.

ففي عنوان (للحقيقة وجهان والتلج أسود)⁽⁹³⁾ تطفو الاستعارة التناظرية إلى السطح؛ فالتلج لونا أبيض، ورمزا يشير إلى الصفاء والنقاء، ووصف التلج بأنه أسود كسر لهذا النقاء على مستوى اللون، وتلويث له على المستوى الذهني، تماما كما وضع السم في الدسم. ففي العنوان إذن مصادرة على مستوى اللون وأخرى على المستوى الذهني.

وإذا كان التلج 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 القتامة؛ حيث تبدو (الغاية سوداء) ⁽⁹⁴⁾ و (حليب أسود) ⁽⁹⁵⁾ و (اللؤلؤ أسود) ⁽⁹⁶⁾ و (النهر أسود) ⁽⁹⁷⁾، 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 تطفئ مجدي |
| علي ملاحي | صفاء الأزمنة الخائفة | 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 | حدائق السلم |

فالعنوان (تزوجتك أيتها الحرية) ⁽⁹⁸⁾، مثلا يمكن أن يفهم باعتباره تنافرا بين (تزوجتك) التي تقترض فاعلا عاقلا و(الحرية) التي لا تستجيب لهذا الإفتراض، 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 تطفئ مجدي)⁽⁹⁹⁾، (شعري سرير من ذهب)⁽¹⁰⁰⁾، (حقائب البكاء)⁽¹⁰¹⁾ و(ابتهالات على جبين وطن)⁽¹⁰²⁾ لعلي 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 الإيحاء والغموض ولو على حساب منطقية التركيب، من أجل تحقيق الإثارة والدهشة التي تشد انتباه القارئ وهو يعبر من العنوان إلى النص.

ه- 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 المداليل 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 جطي | كيف الحال؟ | تمشي الأرض على الغيم |
| نزار قباني | قالت لي السمراء | مذعورة الفستان |
| نزار قباني | الأوراق السرية لعاشق قرمطي | الحمامة السكرى |

والمأمل 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 والمألوف.

ولكن يمكن لهذا العنوان أن يعود إلى المنطق والمعقول حين يشير المدلول المنحرف إلى مدلول ثانٍ 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 انحرافه 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 (105).

على أساس أن (طموح الوردية) مركب إضافي شبهت فيه الوردية بالإنسان، فحنف 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 الإنساني.

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

أما في العناوين التالية: (مذعورة الفستان) (111)، (القصيدة الشريرة) (112)، (الحمامة السكرى) (113)، فيلاحظ فيها أنه تم إسناد صفات إنسانية إلى ما هو غير إنساني، لأن (مذعورة والشريرة والسكرى) هي صفات ملازمة للإنسان، ولكنها

أسندت إلى (الفتان والقصيدة والحمامة) التي هي من قبيل الموجودات والكائنات الحيوانية.

إن تراكيب هذه العناوين هي تراكيب ملتوية وشاذة منطقياً، 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 يحدها 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 فقدوردت 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 اقتربها 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 لبنيته التركيبية وحمولته الدلالية، وهنا قد تفوق شعرية العنوان شعرية النص.

الهوامش:

¹ محمود عبد الوهاب: ثريا النص مدخل 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 المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، الدار البيضاء، 1978، ص27.

⁵ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006،

- ⁶جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1986، 1، ص ص:192193، نقلا عن: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأسيس والإجراء النقدي، ص:138.
- ⁷بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1999، ص:138.
- ⁸نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ت، ص عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: ص:82.
- ⁹ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2000، 1، مادة (عَنَّ، ج 10، ص ص:310312.
- ¹⁰المصدر السابق، مادة (عَنَّا، ج 10، ص ص:315316.
- ¹¹إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط1999، 2، ص:633.
- ¹²العنوان في الشعر العراقي الحديث، رسالة ماجستير، ص:18.
- ¹³ينظر: محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1998، ص ص:2025.
- ¹⁴خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، ط2007، ص:59.
- ¹⁵ينظر: ضياء راضي الثامري: العنوان في الشعر العراقي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج9، ع 2، 2010، ص ص:120.
- ¹⁶عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون 2008، ص:89.
- ¹⁷العنوان في الشعر العراقي الحديث، ص:24.
- ¹⁸سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1985، 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، ص96.
- 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 الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص:18.
- ²⁷ صالح حلوشي: 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، ص121.
- ³¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص170.
- ³² صالح حلوشي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع8، ص11.
- ³³ بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص312.
- ³⁴ بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1998، مج (2،1)، ص152.
- ³⁵ نزار قباني: ديوان أشهد ألا امرأة إلا أنت، ص:175.
- ³⁶ خطيب القرويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة مسيح، د ط، 1971، ص:107.

- ³⁷فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 193، ص:160.
- ³⁸سليم بركات: ديوان بالشباك ذاتها، بالتحالب التي تقود الريح، ص:69.
- ³⁹نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص135، وج2، ص828.
- ⁴⁰معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص422.
- ⁴¹غازي القصيبي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص704.
- ⁴²مشري بن خليفة: ديوان (سين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط2002، 1.
- ⁴³عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص241.
- ⁴⁴نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 2006، ص:254.
- ⁴⁵نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص315.
- ⁴⁶صالح لطلوحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، 20.
- ⁴⁷نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص452،
- ⁴⁸المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁴⁹ربيعة جلطي: ديوان كيف الحال؟، ص135.
- ⁵⁰نزار قباني/ الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص215.
- ⁵¹يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1995، ص80.
- ⁵²المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁵³أحمد مطر: لاقتات، ج5، ط1، 2000، لندن، ص:307.
- ⁵⁴علي ملاحي: صفاء الأرملة الخائفة، ص58.
- ⁵⁵محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص54.
- ⁵⁶صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص215.
- ⁵⁷المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁵⁸سليم بركات: الأعمال الشعرية الكاملة، ص345.

- ⁵⁹ عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد، ص33.
- ⁶⁰ المرجع نفسه، ص50.
- ⁶¹ المرجع نفسه، ص27.
- ⁶² المرجع نفسه، ص46.
- ⁶³ المرجع نفسه، ص56.
- ⁶⁴ عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد، ص74.
- ⁶⁵ نقلًا عن: عبد الله راجع، القصيدة العربية المعاصرة، ص74.
- ⁶⁶ المرجع نفسه: ص75.
- ⁶⁷ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص:212.
- ⁶⁸ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص:415.
- ⁶⁹ عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص58.
- ⁷⁰il faut bien que le titre.litteralement non pertinent. Ait une valeur symbolique seuils .p80. "
- ⁷¹ عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص76.
- ⁷² سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص:89.
- ⁷³ حمري بحري: ماذنب المسمار يا خشبة، منشورات مجلة آمال، الجزائر، دط، 1981، ص:56.
- ⁷⁴ عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص50.
- ⁷⁵ مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص:15.
- ⁷⁶ سامح رواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي العربي للنشر، إربد، 1999، ص15.
- ⁷⁷ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1997، ص395.
- ⁷⁸ عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، 2000، ص224.

- ⁷⁹ نزار قباني: ديوان سيبقى الحب سيدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ص: 254.
- ⁸⁰ عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 59.
- ⁸¹ تاجح المعموري: 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، 1، ص 125.
- ⁸³ حمري بحري: ديوان ماذهب المسار يا خشبية؟، منشورات مجلة آمال، الجزائر، دط، 2002، ص 67.
- ⁸⁴ ربيعة 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 ابن المعتز 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.
- ⁹³ 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، ج 2، ص: 354.
- ¹⁰⁵ عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 63.
- ¹⁰⁶ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 474.
- ¹⁰⁷ المصدر نفسه، ص 312.
- ¹⁰⁸ المصدر نفسه، ج 1، ص 456.
- ¹⁰⁹ المصدر نفسه، ج 2، ص 213.
- ¹¹⁰ ربيعة جلطي: ديوان كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1996، ص: 142.
- ¹¹¹ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 421.
- ¹¹² المصدر نفسه، ص 125.
- ¹¹³ المصدر نفسه، ص 296.