



إقليم كردستان - العراق  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة صلاح الدين - أربيل

# الانزياح في شعر نزار قباني

الأعمال الشعرية الكاملة الأولى أنموذجاً

رسالة مقدمة

إلى مجلس كلية التربية الأقسام الإنسانية في جامعة صلاح الدين - أربيل  
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية

من قبل

محمود عبد المجيد عمر بكالوريوس في اللغة العربية جامعة صلاح الدين - أربيل - ١٩٩٨

بإشراف

أ.د. جليل حسن محمد

بهفرانبار ٢٧١٢ الكردية      صفر ١١٤٣٣ هجرية      كانون الثاني ٢٠١٢ الميلادية

## مُحتوى الرسالة

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
١	المقدمة
٤	التمهيد/ مفهوم الانزياح ونشأته ومعايره
٥٥-١٦	الفصل الأول الانزياح الدلالي
١٧	المبحث الأول/ مظاهر الانزياح
١٧	أولاً: البساطة والغموض
٢٦	ثانياً: المنافرة
٣٥	المبحث الثاني/ آليات الانزياح
٣٦	أولاً: الاستعارة
٤٤	ثانياً: التشبيه
٥٠	ثالثاً: الكناية
٨٩-٥٦	الفصل الثاني الانزياح التركيبي
٥٧	المبحث الأول/ التركيب على مستوى الجملة
٥٧	أولاً: التقديم والتأخير
٦٢	ثانياً: الحذف والذكر
٧١	المبحث الثاني/ التركيب على مستوى النص
٧٢	أولاً/ الالتفات
٨٠	ثانياً/ الاعتراض
٨٦	ثالثاً/ الألفاظ العامية
١٢٣-٩٠	الفصل الثالث الانزياح الصوتي
٩١	المبحث الأول/ انزياح الإيقاع الثابت
٩١	أولاً: الوزن

٩٥	ثانياً: القافية
١٠٣	ثالثاً: الضرورات الشعرية
١٠٦	المبحث الثاني/ انزياح الإيقاع المتحرك
١٠٦	أولاً: التكرار
١١٦	ثانياً: الوقفة الدلالية والوقفة العروضية
١٢٤	الخاتمة
١٢٧	المصادر والمراجع
A	الخلاصة الكوردية
I	الخلاصة الإنجليزية

## المستخلص

يتصدى هذا البحث لدراسة الانزياح في شعر نزار قباني، ويتألف من تمهيد وثلاثة فصول، يتناول كل منها جانباً من جوانب هذا الموضوع، كما يأتي:

يقف التمهيد على مفهوم الانزياح ويبين أنه نظرية أدبية تتناول النصوص الأدبية عامة والشعرية على وجه الخصوص، لتبرز السمات التي تجعل منها نصوصاً تتميز بخصائص فنية وجمالية تبعث على اللذة والسرور النفساني لدى المتلقي، كما يقف على معايير الانزياح ونشأته.

ويتناول الفصل الأول الانزياح الدلالي في مبحثين، الأول يبين مظاهر الانزياح الدلالي من بساطة وغموض ومنافرة قائمة بين عناصر الجملة، والثاني يبين آلياته من استعارة وتشبيه وكناية.

وفي الفصل الثاني يركز البحث على الانزياح التركيبي، ليكون التركيب على مستوى الجملة مادة للمبحث الأول منه، ويشمل التقديم والتأخير والحذف والذكر، ويكون التركيب على مستوى النص مادة للمبحث الثاني، فيرصد الاعتراض والالتفات والألفاظ العامية.

أما الفصل الثالث فيشمل الانزياح الصوتي، ولما كان الإيقاع هو المرتكز الصوتي في القصيدة، جاء مبحثاً هذا الفصل ليتناول أحدهما انزياح الإيقاع الثابت الذي يظهر في الوزن والقافية والضرورات الشعرية، وليتناول الآخر انزياح الإيقاع المتحرك الذي يتمظهر في التكرار والتعارض بين الوقفة الدلالية والوقفة العروضية. وفي نهاية البحث خاتمة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

بسم الله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله، محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه.

أما بعد:

فحب البساطة والحنينُ إلى عفوية الطفولة، يزدادان لدى الإنسان كلما رأى نفسه مكبلاً بتعقيدات الحياة العصرية، ضَجراً من بلابل العيش تحت وطأة التكنولوجيا وصلافتها، وبين هذا وذاك وجد الباحث ضالته في شعر نزار قباني، حيث البساطة والطفولة تكتسيان بأزهى حلل الشعرية الحديثة، وترضعان من لبان الطبيعة الإنسانية الشاعرة الشفافة، بعيداً عن الضبابية والسديمية، ودون الاستعانة بالطلاسم والأحاجي وسجع الكهان، ليثبت الشاعر بأسلوبه هذا أن الشعرَ شعرٌ وأن غيرهَ غيرهُ.

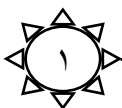
ولطالما راود الباحث أن الانزياح موضوع جدير بالدراسة، لمعرفة الآلية التي تمتلكها هذه النظرية وتتمكن بواسطتها من قلب الطاولة على أركان اللغة، لتقييمها من جديد على أسس غير مألوفة، وفي عالم جديد تتفكك فيه الأواصر الأسرية الحميمة بين الدال والمدلول، ولتعلنَ عن عقود قران جديدة يختار فيها كل دال ما يعشق من مدلولات، وليكون الشاعر حينها عراباً يبارك الزيجة الحديثة، ويشهد بعدها لحظات ولادة القصيدة، لا أن يلعب دور الوصي الذي يرمى مصالح الصفة ومفاسدها.

ومن هذا المنطلق وجد الانزياح طريقه إلى شعر نزار قباني، فكان مادة خصبة، تتوفر فيها البنى الثلاث، الدالية والتركيبية والصوتية، على وجه منزاح عن المألوف، حتى باتت كل بنية من بنيات شعره فصلاً من فصول هذا البحث.

وسبق فصول البحث تمهيداً للوقوف على الانزياح لغةً واصطلاحاً، وتحديد مفهومه ونشأته ومعايير، لمعرفة آلياته ومظاهره، ومستويات عمله، ومن ثم وظيفته على مستوى اللغة الشعرية.

وعالج الفصل الأول الانزياح الدلالي في شعر نزار، مقسماً على مبحثين، انصب الأول على مظاهر الانزياح المتمثلة في البساطة المعلنة في شعره والغموض المقنع بالبساطة، واجتهد الثاني لبيان آليات الانزياح الدلالي من استعارة وتشبيه وكناية، وإثبات نجاعة هذه الآليات في تغيير الدلالة الذي هو استراتيجية الانزياح.

أما الفصل الثاني فقد تصدى للبنية الثانية، وهي البنية التركيبية، وكيفية انزياحها عن بُناها المشيدة منذ قرون غير أبهة بمستوياتها، الأمر الذي جعل من هذا الفصل مبحثين أيضاً، يعنى الأول بالانزياحات التركيبية على مستوى الجملة، ويوجه الثاني عنايته إلى ما يكون على مستوى النص.



فكان المبحث الأول دراسة للانزياح التركيبي على مستوى الجملة، تقديمًا وتأخيرًا لعناصرها أو حذفًا وذكراً لأخرى، ووقف المبحث الثاني على ما يعترى التركيب على مستوى النص من انزياحات، كالاتفات والاعتراض وإقحام الألفاظ العامية. أما البنية الصوتية فكانت من مهام الفصل الثالث الذي توزع على مبحثين، أحدهما للانزياح الصوتي في الإيقاع الثابت (الوزن والقافية)، فضلاً عن الضرورات الشعرية التي تتشكل بموجب منهما. والآخر يجلو الانزياح الصوتي المتولد من الإيقاع المتحرك الذي يبرز في ظاهرة التكرار لمختلف وحدات النص، حرفاً كان أو كلمة أو عبارة، كما يبرز في التعارض القائم بين الوقفتين الدالية والعروضية اللتين يتطلب كل منهما وقفة خاصة بهما تتنازعان مكانهما لانزياح إحدى الوقفتين عن الموقع الذي تحبذه الأخرى. وتوصل البحث إلى نتائج كان لا بد من لم شتاتها، وتكثيف القول فيها، لتشكّل خاتمة البحث.

ولتعدد محاور البحث وتنوع ميادينه، انعكاس على مصادر البحث ومراجعته، فقد تنوعت بين كتب قديمة وحديثة، ودراسات أدبية ولغوية، وبلاغية وأسلوبية وعروضية، وهذا التنوع الغني هو أحد سببي زهد الباحث عن الكتب التي تتناول شعر نزار بالدراسة، وأما السبب الآخر فهو أن جل الذين قد تناولوا شعر نزار بالدراسة كانوا يسלטون الضوء على ما يقول نزار لا على كيفية ما يقول؛ أي أنها دراسات تعالج الموضوعات في شعره لا طريقة تناوله لها وأسلوبه في معالجتها، الأمر الذي يواجه كل باحث في شعر نزار. والأكثر صعوبة في هذه الدراسة والأصق بعمل الباحث هو تطبيق الانزياح على شعر يتفق غير واحد من النقاد على أنه من السهل الممتنع، في حين أن غير واحد من النقاد صرحوا بعدم صلاحية نظرية الانزياح للتطبيق على هذا النوع من الأشعار<sup>(1)</sup>، فجاء البحث ليثبت العكس تماماً.

واتخذ البحث من الأعمال الشعرية الكاملة الأولى مادة للنص المدروس دون غيرها؛ لأنها تمثل شعره منذ بدايات تجربته الشعرية حتى منتصفها عام ١٩٧٠، حيث صدر آخر ديوان من دواوين هذا الجزء من الأعمال الكاملة، كما أنها تمثل شعر المرأة في تصنيفها مقابلاً للأعمال السياسية خلا بعض القصائد التي تنتم بالطابع السياسي، وكان اختيار الباحث لشعر المرأة دون غيره، تلبيةً لحاجة الانزياح للشعر الذي يتصف بالتكثيف والإيحاء، كما أن جوانب من الانزياح قد درست في شعر نزار قباني واتخذت من الأعمال السياسية مادة لها\*.

(1) مفاهيم شعرية: ١١٨، واللغة والإبداع: ٧٨.

\* ينظر بهذا الشأن: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً - نزار قباني نموذجاً.

وأخيراً لطالما اقترن حلم قبولي في الدراسات العليا، بحلم آخر لا أراه أقل منزلة في قلبي، وهو أن يتفضل الله عليّ بإشراف الأستاذ الجليل الدكتور جليل حسن محمد، فجزاه الله عنا خير جزاء، وأطال عمره ليتفضل به علي غيري، فله الشكر على ما أسدى إليّ من العلم، وأنا أحوج ما أحتاج إليه، وهو أجود من يوجد به، ومني الامتنان وفاءً لأيامٍ كان يحبب فيها إليّ العلم ويزينه في قلبي، ويحتني على تحصيله، فأقول، ولا ينازعني في قلبي هذا شك، إن أكثر ما يتلج صدره هو نجاح طالبه، وأرجو من الله أن يوفقني لأكون عند حسن ظنه، ولا أرى الشكر الحقيقي له إلا في ذلك.

وينهاني عن أن أحنم قلبي مانع، يحتني لأن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أخي وتوأم روحي السيد مقداد محمد شكر قاسم الذي جاد علي بما قد لا أجود أنا به عليه، وقته وراحته، فضلاً عن مكتبته التي كنت أغازلها متى ما أشاء وهو أكثر الناس غيرة عليها.

الباحث

لعله ليس من المفترض ههنا الولوج في تفاصيل ما يتعلق بالانزياح إلا بالقدر الذي يسلط الضوء على مفهومه وما يوضح معالم الطريق أمام الباحث، ولبيان منهج البحث على مدى فصوله ومباحثه.

فالانزياح لغة: هو من الجذر اللغوي (ز، ي، ح)\*، زاح الشيءُ يزيحُ زيحاً وزيوحاً وزيوحاً وزيحاناً، وانزاح: ذهب تباعداً؛ وأزاحته وأزاحه غيره... وتقول أزحْتُ عُلْتَهُ فزاحت، وهي تزيح وفي حديث كعب بن مالك: زاح عني الباطل<sup>(١)</sup>، أي: زال وذهب، وأزاح الأمر: قضاه<sup>(٢)</sup>. وفي التاج زاح الشيءُ ... بعد وذهب كانزاح بنفسه، وأزحتهُ أنا وأزاحهُ غيره<sup>(٣)</sup>. وأزاح الله العللَ وزاحت علته وانزاحت. وهذا مما تنزاح به الشكوك عن القلوب<sup>(٤)</sup>.

وللانزياح جذر لغوي آخر وهو (ز، و، ح)\*\*، وقد زاح يزوح زوحاً وزوآحاً، وزاح الشيءَ - وهو متعدٍ هنا - أزاله، تقول: "زاح الستار"، وأزاح يزيحُ إزاحةً، وتقول: "أزاح اللثامَ عن وجهه": نحاه، وانزاح ينزاحُ انزياحاً، وتقول: "انزاح عن مقعده للضيف": تتحَّى وتباعد، "انزاح المرض عن فلان": زال وانكشف<sup>(٥)</sup>.

أما الانزياح - اصطلاحاً - Ecart بالفرنسية و Deviation بالإنجليزية\*\*\*، فقد لا يبتعد كثيراً عن أصله اللغوي ولعل الرابط بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي هو استخدام

\* وقد ذهب بعضُ الدارسين (ينظر: الانزياح في شعر ذي الرمة: ٦) إلى أن الجذر اللغوي للانزياح هو (ن، ز، ح) وهو مذهب تنقصه الدقة؛ لأن الانزياح من باب المطاوعة ووزنه انفعال وتكون النون حرفاً مزيداً، ولو كانت حرفاً أصلياً في الكلمة لكان وزن الانزياح - حسب ذلك المذهب - إفعيلاً وهو ما لا يوجد له في بابه تصريف. ولعل ما يوقِّع في هذا اللبس هو تقاربُ المحتوى الدلالي للجذرين زيحَ ونزَحَ المتمثل دلالة البعد والذهاب، كذلك زوحَ وزحزَحَ وكأن كل ما يحوي حرفي (ز، ح) ينتظم في حقل دلالي واحد وهو ما يسميه ابن جني بالاشتقاق الكبير، ينظر: الخصائص: ٢/ ١٣٤.

(١) صحيح البخاري: ٩١٣، (الحديث: ٤٤١٨)

(٢) اللسان: ١٢٢/٧-١٢٣.

(٣) تاج العروس: ١٥٦/٢.

(٤) أساس البلاغة: ٢٨٠.

\*\* القياس في صياغة مصدر انفعال من الفعل زاح المعتل العين بالواو (زوح) هو الإنزواح إلا أن الواو تقلب ياءً فيصبح انزياحاً لأن ما قبلها مكسور وبعدها ألف، ينظر: المهذب في علم التصريف: ٣٣٧-٣٣٨.

(٥) المعجم العربي الأساسي: ٥٩٢.

\*\*\* هذان المصطلحان وغيرهما قد ترجما إلى العربية إلى أكثر من ستين مصطلحاً، لعل أقربها إلى الانزياح هو الانحراف والعدول، ينظر: إشكالية المصطلح، يوسف وغليسي: ٢١٧، واستُبعدَ الانحراف لأنه محدود ينبع توجهه من فهم ضيق للأسلوب، ينظر: مفاهيم شعرية: ١١٧، هذا فضلاً عن دلالاته السلبية في بعض الحقول



المصطلح في الحقول العلمية الصرف بمعنى التباعد وتغيير المسار ومسافة الابتعاد الأفقية<sup>(١)</sup>، وما إلى ذلك من المعاني المادية والدلالات المكانية، إلا أنها غالباً ما تتجاوز ذلك لتتصرف إلى أحوال معنوية أخرى كما في الحديث المذكور آنفاً<sup>(٢)</sup>.

ومفهوم الانزياح متصل بمعرفة ما ينقل الكلام من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية وذلك بتصرف "مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبيها بما يخرج من المؤلف"<sup>(٣)</sup>، بذلك فـ"الانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المؤلف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق"<sup>(٤)</sup>، وإذا كانت اللغة الأدبية عموماً تتخذ الانزياح وسيلة لإضفاء الشعرية على تعبيراتها "فلغة الشاعر هي خروج تلقائي للكلام عن المعيار اللغوي الشائع مطاوعة لحاجات نفسية وجمالية"<sup>(٥)</sup>، فالمؤلف والمثالي والنسق والمعيار كلها مفاهيم لا بد من التعرف عليها قبل معرفة ماهية الخروج عليها أو خرقها، لذا وجد جان كوهين jan cohen في النثر — بوصفه معياراً — مقابلاً للشعر لقياس الإنزياحات الحاصلة فيه، التي يقلُّ — حسبه — وجودها في نثر العالم؛ لأنه أقلُّ اهتماماً بالأغراض الجمالية<sup>(٦)</sup>، وأنه يكتب في درجة الصفر على حد تعبير رولان بارت<sup>(٧)</sup> R. Barthes؛ أي التعبير غير المتأسلب (styleless Expression).

ومن الدارسين من يجد في (اللغة الأدبية المتداولة) معياراً للانزياح، وهي اللغة المتعارف عليها والمترجمة في الاستعمال الأدبي، فيما يرى ليو سبتزر Leo. Spitzar<sup>(٨)</sup>، ولعله يوافق في ذلك مذهب ابن جني الذي يرى أن "المجاز إذا كثرَ لحقَ بالحقيقة"<sup>(٩)</sup>؛ أي "أن

المعرفية كعلمي النفس والاجتماع ولاسيما إذا افترن بشعر نزار، أما العدول فهو مصطلح مستهلك في الدراسات النحوية والبلاغية القديمة، ينظر: إشكالية المصطلح: ٢١٩.

(١) معجم المصطلحات العلمية والفنية: ٣٠٤.

(٢) إشكالية المصطلح: ٢١٦.

(٣) الأسلوب والأسلوبية: ١٢٤-١٢٥.

(٤) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ١٥.

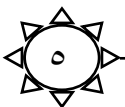
(٥) إشكالية المصطلح: 219.

(٦) بنية اللغة الشعرية: ٢٣.

(٧) ينظر: الكتابة في درجة الصفر.

(٨) علم الأسلوب: ١٩١.

(٩) الخصائص: ٤٤٧/٢.



المجاز المنبثق عن حقيقة ما يُجْعَلُ بمثابة حقيقة لمجازٍ لاحقٍ أي أنّ الانزياح عن الأصل المعياري يُعاملُ - جراء التداول - معاملة أصل معياري جديد لانزياح آخر لاحق له<sup>(١)</sup>. ومما يُصعّبُ الأخذ بهذا المعيار هو إمكانية فرز ما يعد انزياحاً عما يعد من العناصر الأدبية المتداولة والتي يجب معرفتها بل ضبطها لمعرفة (خيبة الأمل) Disappointment عالتي يسببها الانزياح جراء خرقه لهذه العناصر "فهذه العناصر كلها - منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي، ومنها ما هو عام يرتبط بالخطاب الأدبي وقواعد الجنس الأدبي - هي التي تساهم [كذا] في تأسيس أفق الانتظار، وهو النقطة التي يلتقي فيها النص بقارئه فيتم التفاعل بينهما"<sup>(٢)</sup>، وهذه القواعد تكون أكثر صرامة في القصيدة العربية مما يدفع بالمتلقي إلى الخضوع للصوت الجماعي الذي "هو عملية ترتيب غير واعية لعناصر القصيدة العربية في حين أن القصيدة - وهذا هو دورها الحقيقي - هي إعادة تشكيل لهذه العناصر وتجاوز لها قصد خلق عالمها المتمايز"<sup>(٣)</sup>.

ويرى بعضهم أن المعيار يكمن في النظام اللغوي الموجود في بنية افتراضية ذهنية تسمى بـ (البنية العميقة) deep structure تقاس عليها الانزياحات التي تظهر في البنية المقابلة لها - حسب نظرية النحو التوليدي والتحويلي - (البنية السطحية) surface structure ويتبلور هذا المعيار في ما يسمى بجملة النواة<sup>(٤)</sup>.

ولعل المعيار الأكثر شيوعاً من بين المعايير التي توضع مقابلة للانزياح هو ما يسمى بـ (اللغة العادية) أو (الاستعمال الشائع) أو لغة الحديث اليومي<sup>(٥)</sup>، وعند الأخذ بهذا المعيار تسقط عن الدارس مهمة الوقوف على اللغة الجارية في كل العصور والتوفر عليها، وهو إزاء نصوص نزار قباني، لسببين: أحدهما أننا معاصرون له وأنه "بوسعنا أن نثق إلى حد ما في معرفتنا باللغة وحساسيتنا تجاهها وإن كنا نحتاج إلى الاعتماد على وثائق أكثر موضوعية"<sup>(٦)</sup>، والثاني أنه كتب بلغة عصره (لغة الحديث اليومي) وهو يدرك "أن الشاعر وهو يتعامل مع اللغة

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٢٥.

(٢) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: ٢٦.

(٣) الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب: ٣٧.

(٤) ويطلق عليها مصطلحات أخرى مثل الجملة المنتجة أو التوليدية أو البذرة أو الأولية، ينظر: التراكيب التوليدية والتحويلية في شعر الراعي النميري: ٣٠-٣١.

(٥) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: ٢٢٦-٢٢٧. وينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ١٣٠.

(٦) علم الأسلوب: ١٧٩.

باستمرار يستطيع أن يشعر أكثر من غيره باهتزازاتها وتحركاتها وتفاعلاتها اليومية، لهذا فهو مطالب بتفعيل تلك الاهتزازات والتحركات إبداعياً، من خلال لغة شعرية يعطيها هوية العصر، لأن العملية الإبداعية لا يمكن أن تأخذ صفة الإبداع إلا عندما تدخل في صراع مستمر مع اللغة التي يكتب بها<sup>(١)</sup>.

وتبقى لكل كاتب لغة خاصة يمكن تصورها، ويطلقُ عليها بيير جيرو Pierre Guiraud نسقاً خاصاً، فيقول: "نقول (نسقاً) على اعتبار أن العلاقات هي التي تحدد الكلمات، ونقول (خاصاً) على اعتبار أن شبكة العلاقات هذه خاصة بلغة النص، وهي تختلف، قليلاً أو كثيراً، عن شبكة العلاقات في اللغة العامة. هذه الانزياحات تشكلُ قيماً أسلوبيةً هي مصدر نشوء الآثار الخاصة"<sup>(٢)</sup>، ويسمي ريفاتير Michael Riffaterre هذا المعيار بـ(السياق اللغوي) حسب تقسيماته<sup>(٣)</sup>. ويقترح شكري عياد لهذا المعيار مصطلح (النسق) مبقياً على مصطلح السياق للمعنى العام أي السياق الخارجي وسياق المقام فلا يكون هذا النسق مبنياً على اللغة المعيارية بل يكون نظاماً اطردَ عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته<sup>(٤)</sup>، إلا أن هذا المعيار يعد معياراً داخلياً للانزياح، ترصد من خلاله الانزياحات الداخلية التي تُعدُّ مصدراً للشعرية، كما يلغي إشكالية الأخذ بالمعايير المتعددة على رأي كمال أبو ديب<sup>(٥)</sup>، وعلى العكس منه يرى صلاح فضل أن مصطلح القاعدة لا ينبغي استخدامه مع المعيار الداخلي مما يجعل الانزياح الداخلي غير متوافق مع مفهوم الدراسات الأسلوبية، أما المعايير الأخرى فتجتلب من خارج النص لمعرفة انزياحاته الخارجية<sup>(٦)</sup>.

هذا التقسيم يأتي قياساً بالمعيار المنزاح عنه، أما تقسيم الانزياح على أساس ماهية الانزياح الذي هو أكثر التصاقاً بعمل البحث، الذي يظهر في مستويين مختلفين من الانزياح: الأول سياقي، والثاني دلالي، حسب تقسيمات سوسير Ferdinand De Saussure للعلاقات بين العناصر اللغوية، فالسياقي يقع ضمن العلاقات الأفقية paradigmatic، والدلالي ضمن العلاقات الرأسية syntagmatic<sup>(٧)</sup>. أما السياقي فيتضمن كل ما يتميز به سياق النص الشعري

(١) تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني: ٢٥١.

(٢) الأسلوبية: ١٢٩.

(٣) معايير تحليل الأسلوب: ٥٥، ٥٦.

(٤) اللغة والإبداع: ٩١.

(٥) في الشعرية: ١٤١.

(٦) علم الأسلوب: ١٨١.

(٧) اللغة والإبداع: ٤٣.

— ولو كميًّا — دون غيره من النصوص الأدبية الأخرى، فيشمل الانزياح التركيبي مثل التقديم والتأخير والحذف والذكر والاعتراض والالتفات، كما يشمل الانزياح الصوتي كالوزن والقافية والضرورات الشعرية، والجناس والتوازي والتكرار ... الخ.

أما الانزياح الدلالي فهو يتعلق بجوهر المادة اللغوية؛ لأنه يحثُ مفكك الرسالة لألاً يخضع لقانون اللغوي الذي يستلزم لكل دال مدلولاً معيناً، بل يتجاوز ذلك المدلول ويلجأ إلى تفكيك ثابٍ يُدرجُ مدلولاً جديداً في عملية التلقي، لأن الإقتصار على المعنى الأول (المعنى المعجمي) يجعل الكلمة متنافرة مع أخواتها في سياقها؛ بسبب دلالة المطابقة التي ترتبها الوظيفة العقلية للغة، بينما يستعيد المعنى الثاني الملاءمة المنشودة لجعل الجملة مفهومةً بفضل الدلالة الإيحائية التي تقتضيها الوظيفة الانفعالية، والعلاقة بين الدالتين هي (المشادة الدلالية) التي تتأهب في كلتا الوظيفتين للعراك الدلالي<sup>(١)</sup>، وليست علاقة تنافٍ وتناقض قائمة على موت إحداهما وانبعاث الأخرى، بل هي "علاقة تكافؤ وتواجدٍ وتتامٍ، وأن الشعرية تنهض على تفاعل الحمولة الدلالية المعجمية مع الدلالة الحافة والإيحائية المتعددة، فيتوالد عن هذا التفاعل الانزياح بفعل التصدع الكائن في بنية التوقع، ذلك أن احتشاد الدلالات على نحو غير متوقع يؤزّم العلاقات فيما بين المفردات، فيمنح النص منطلقاً مغايراً للمألوف ويتوهج شعرياً"<sup>(٢)</sup> وكل ذلك لأن للاستراتيجية الشعرية هدفاً واحداً هو استبدال المعنى<sup>(٣)</sup>.

ومن هذا المنطلق أشاد جان كوهن بالانزياح الاستبدالي ويرى عماده في الاستعارة، وهو "خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن تدعوه البلاغة القديمة (صورة شعرية) هو وحده الذي يزود الشعرية بموضعها الحقيقي"<sup>(٤)</sup>، وقد تكون الاستعارة انزياحاً موضعياً يؤثر في نسبة محدودة من السياق<sup>(٥)</sup>، أو أنها يُقابلُ بها بين الشعر والنثر لأن الأول منطلق الاستعارة والثاني منطلق القياس، مما جعل ت.س. إليوت T. S. Eliot يعرف الكوميديا الإلهية بأنها استعارة ممتدة الأطراف<sup>(٦)</sup>، وهذا لا يعني الخلط بين الانزياح الدلالي والاستعارة، لأنه لا يقتصر على الاستعارة وحدها، وإن كانت تحتل الرقعة الأوسع منه، فجميع الفنون البيانية من المجاز

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٩٨.

(٢) نفسه: ٢٩٧.

(٣) بنية اللغة الشعرية: ١١٠.

(٤) نفسه: ٤٢.

(٥) علم الأسلوب: ١٨١.

(٦) بنية اللغة الشعرية: ١٠٨.

والتشبيه والكناية تقع ضمن الانزياح الدلالي<sup>(١)</sup>، كما يتضمن منافرة الإسناد ومنافرة الصفة والإضافة والجمع بين المتناقضات أو الكلمات ذوات الانتماءات المختلفة.

ومن الدارسين مَنْ يوسّع من الدراسات التي تنطوي تحت مفهوم الانزياح ليشمل مستويات أخرى على صعيد التصور والموقف الفكري والرؤيا<sup>(٢)</sup>، ومنهم من أوغل في ذلك فدرس الانزياح النفسي في نصوص بعض الشعراء<sup>(٣)</sup>، إلا أن جان كوهن ينكر الأهمية الجمالية التي يدعيها مثل هذا التحليل، إذ ليس له ما يقوله في مسألة خاصة بعالم الشعر، فالاستعارة مثلاً قد تكون علامة لهوسٍ، لكنه ذلك لا يكون مصدر شاعريتها<sup>(٤)</sup>.

ومهما كانت المعايير وتنوعت مستويات الانزياح، فإنها؛ أي المعايير، تأتي لقياس مدى انزياح الشعر عنها، بالخرق والانتهاك والخروج و(الخطأ المتعمد)<sup>(٥)</sup>، غير أن هذه الانتهاكات غير عشوائية، والأخطاء ليست نابعة عن الجهل بالموضوع، "كما أنها لن تُعدَّ عجزاً ولا قصوراً بل استثمار مشروع لإمكانات خارجة عن نطاق التعبير العادي وتفجير لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر"<sup>(٦)</sup>. إذن لا بد للشعر من ضوابط، وهذه الضوابط تُعدُّ تقعيدياً للخروج على القواعد؛ أي تقعيدياً للانزياح، أي أن هنالك عتبة لا يمكن تجاوزها وهي درجة انزياح حرجة "بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها كلغة دالة"<sup>(٧)</sup>، ويفقد الشعر وظيفته التواصلية ضمن وظائف اللغة الست لرومان ياكوبسون Roman Jakobson، ويدرج في خانة الهلوسة واللامعقول، صحيح أن "الانزياح يكسب الوظيفة الشعرية هيمنتها على سائر وظائف الفعل التواصلية، وبه تغتني الوظيفة الإبلاغية، أو — إن تحرينا الدقة والصواب — تغادر ارتكازاتها الدلالية المعجمية، فتمنح السياق بذخاً دلالياً أو — على نحو أدق وأصوب — إيحائياً، فانبثاق الانزياح في النص يحفز الوظيفة الشعرية على الهيمنة، ويبعث الوظائف الأخرى على التراجع"<sup>(٨)</sup> لا الانتفاء والتجرد التام منها، كما "تظل لامعقولية القصيدة أساسية ولكنها ليست

(١) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: ١٠٩ - ١٦٠.

(٢) في الشعرية: ١٢٦.

(٣) الانزياح الشعري عند المتنبي: ٨١ - ١٢٢.

(٤) بنية اللغة الشعرية: ٤٠.

(٥) نفسه: ١٩٤.

(٦) علم الأسلوب: ١٨٣.

(٧) بنية اللغة الشعرية: ١٧٩، وينظر: الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: ٣١٩.

(٨) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: ٣١٣.

مجانية. إنها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى<sup>(١)</sup>، لذا اشترط جان كوهن وجود لحظتين في الانزياح: لحظة عرض الانزياح ولحظة نفي الانزياح<sup>(٢)</sup>، فعرض الانزياح طور سلبي يظهر في الشعر الخرق والانتهاك والخطأ والمنافرة، وهو اللحظة التي يتساوى فيها الشعر مع اللامعقول، ثم يأتي الطور الإيجابي، لحظة نفي الانزياح وهي اللحظة التي يفتقر إليها اللامعقول، ليميز الشعر من غيره، وهو لحظة تسويغ الخرق والانتهاك، وتصحيح الخطأ، وتأويل المنافرة القائمة في اللحظة الأولى<sup>(٣)</sup>.

إن مصطلح الانزياح أو الانحراف حديثٌ قياساً بعمر النقد، إلا أن مفهومه ضاربٌ في القدم، ففي الفكر الغربي قديماً، يعود هذا المفهوم إلى أرسطو الذي يرى، في اللغة الشعرية، أن استخدام الكلمات غير المشاعة ووسائل التعبير التي تبتعد عن كل ما هو شائع من شأنها أن تمنح هذه اللغة طابعاً مميزاً وبعيداً عن الركافة<sup>(٤)</sup>. فالابتعاد عن وسائل التعبير الشائعة وغير المشاعة هو مفهوم الانزياح بعينه<sup>(٥)</sup>، ولا يكاد كلام في الشعر يخلو من هذا المفهوم؛ لأن الانزياح مرتبط بمفهوم الشعرية، والشعرية بالشعر على مبدأ المحايثة، لكون الشعرية علماً موضوعه الشعر<sup>(٦)</sup>؛ كان لا بد من أن يمس كلامُ النقاد مفهومَ الانزياح من بعيد أو قريب، يطلقون عليه مصطلحات تقترب قليلاً أو كثيراً من مصطلح الانزياح، ومن هذه المصطلحات: الإغراب — التغيير — التخيل — الاتساع — الالتفات<sup>(٧)</sup> — الإبداع والابتكار والاختراع — العدول — الانحراف — التحريف — الخروج — اللحن<sup>(٨)</sup>.

كما يظهر مفهوم الانزياح في تضاعيف كلامهم عن اللفظ والمعنى، ومن ذلك مقولة الجاحظ المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق"<sup>(٩)</sup>، فالعبرة ليست في المعاني نفسها بل في طريقة أدائها على غير ما تواضعت عليها اللغة المألوفة. كما يظهر هذا المفهوم في اهتماماتهم

(١) بنية اللغة الشعرية: ١٩٤.

(٢) نفسه: ١٩٤.

(٣) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: ١٥.

(٤) فن الشعر، أرسطو: ٢٢٩.

(٥) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ٨٢، وينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٦٥-٦٦.

(٦) بنية اللغة الشعرية: ٩.

(٧) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٦١-١١٩.

(٨) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: ٣٥-٦٢.

(٩) الحيوان: ١٣١/٣.

بالسبق إلى المعاني المبتكرة، وفي حديثهم عن السرقات الشعرية والضرورات الشعرية، ثم في نظرتهم إلى الإعجاز القرآني ونظرية النظم عند الجرجاني التي تأسست على غرار تلك النظرية، والتي ترى أن في عملية التأليف إجراءات انزياحية كثيرة، من رتبية واختزالية وتوسعية، وظيفية وعلائقية ورمزية<sup>(١)</sup>، مما يجعل الكلام مؤثراً ومعجزاً.

أما في النقد الغربي الحديث فإن مفهوم الانزياح قد توارد في كل العصور التي تلت أرسطو، حتى جاءت الرومانسية لتثور على القواعد المتمزمتة كلها في الأدب عامة والشعر خاصة، وعلى رأسها وردزورث وكولريديج Wordsworth and Coleridge، اللذان يعملان على جعل اللغة غريبة، وذلك بأن يخلع أحدهما الغرابية على المؤلف ويجعل الآخر المدهش أليفاً، "وكل حركة جاءت بعدهما كانت لها ذات الخطة [كذا]: أن تزيل كل استجابة آلية، أن تروج لتجديد اللغة و(ثورة الكلمة)، وأن تسعى إلى إدراك أرفه"<sup>(٢)</sup> ومن هذه الحركات مقولة بوفون ( Buffon ) الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل" التي تؤوّل بالحقيقة التي تعدُّ الأسلوب انزياحاً<sup>(٣)</sup>. إلا أن القائل الحقيقي الذي صدرت عنه مقولة الانزياح إنما هو بول فاليري Paul Valery<sup>(٤)</sup> الذي يرى أن كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثاراً أو عناصر مميزة، "فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن معايير التعبير المباشرة، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العلمي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلاً واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"<sup>(٥)</sup>، فالإشارة منه واضحة في تفريقه ومقارنته بين النثر (التعبير المباشر) والشعر (الكلام المنحرف)، والأوضح من تلك الإشارة تشبيهه النثر بالمشي والشعر بالرقص<sup>(٦)</sup>، إذ إن كلا منهما حركات تستخدم فيها الأيدي والأرجل إلا أن هذه الحركات وسيلة للوصول إلى هدف معين في المشي وغاية جمالية في الرقص، وكذا النثر والشعر فكلاهما لغة تستخدم فيها الكلمات إلا أن هذه اللغة وسيلة لإيصال بحت في النثر وغاية شعرية في الشعر.

(١) الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني في ضوء المنهج التداولي: ٢٠-٩٩.

(٢) نظرية الأدب: ٣١٩.

(٣) بنية اللغة الشعرية: ١٦.

(٤) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ٨٦.

(٥) نقلاً عن الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ٨٦.

(٦) النقد الأدبي الحديث: ٣٧٩.

وممن عمق فكرة الانزياح ليو سبتزر الذي بدأ "بالعثور على الانزياح في الأسلوب قياساً على الاستعمال الشائع، ثم تقديره واعتباره [كذا] سمة معبرة، ثم الملاءمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام. ومن ثم ينتهي إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة ومنها إلى تحديد نزعة عامة من نزعات العصر"<sup>(١)</sup>، فتتبع الانزياحات وقياسها بالاستعمال الشائع واستنباط الخصائص الفردية هو تحقيق لمفهوم الانزياح على الواقع التطبيقي.

ولم تكن المحاولات الفردية في التنظير للانزياح وحدها التي أسهمت في تأسيس نظرية الانزياح، فقد أعقبت تلك المحاولات تنظيرات شاركت فيها مدارس واتجاهات عديدة تعدت إسهامات لا تقل أهمية عن سابقتها، وعلى رأسها السوريليون الذين عمقوا فكرة انحراف اللغة إلى أبعد حد، وذلك برفضهم الاعتقاد بأن اللغة خلقت لتساعد الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض، فـ"الشعر، لذلك، شيء آخر غير اللغة. إنه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، انحراف تتجاوز فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر [كذا] في تركيب غير مألوف. فإن كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر يمكن إدراكه، فإن الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه"<sup>(٢)</sup>، وما دام هو اتصالاً فإنه — أي الشعر — يُبقي على شيء مما في قوانين الخطاب من ضوابط — حسب هذا القول — إلا أن بعض زعماء السريالية يرى أن الشعر "لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. هذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"<sup>(٣)</sup>.

أما الشكلانيون الروس فقد نادوا بالجدة والمفاجأة، فـ (الكتلة اللغوية المألوفة) أو (الكليشة) لا تسمع بوصفها مدركاً حسيّاً "فالكلمات لا ينتبه إليها ككلمات، ولا تُستخرج بالضبط الدلالة الملازمة لها. إن استجابتنا للغة المبتذلة المختزنة هي (استجابة مختزنة)، ... فنحن لا نتحقق من الكلمات وما ترمز إليه إلا حين توضع معاً بشكل طازج ومدعش. واللغة يجب أن تكون مشوهة (أي أسيرة قالب أسلوبية). وذلك إما بأن تتجه نحو المهجور، أو بدلا من ذلك: البعيد، وأما باتجاه (المفاجأة) — (البربرية) وذلك قبل أن ينتبه القارئ إليها"<sup>(٤)</sup>، ولعل من أبرز المفاهيم تجسيدا لمفهوم الانزياح لدى الشكلانية (المفارقة) التي تم على أساسها التمييز بين لغة شعرية وأخرى معيارية، ولأهميتها في تأريخ الشعرية الشكلانية أعيد طرحها من جديد داخل

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ٨٨.

(٢) في الشعرية: ١٣٩.

(٣) بنية اللغة الشعرية: ١٧٦.

(٤) نظرية الأدب: ٣١٩.



حلقة براغ اللسانية، فـ "بادرَ يان موكاروفسكي John Mokaroevski إلى دراسة لغة الشعر انطلاقاً مما يميزها عن اللغة المعيارية، هذه التي تعتبر [كذا] خلفية ينعكس عليها الانحراف الجمالي في تكوين الشعر، إزاء هذا التمييز يستعمل مصطلح الأمامية \*Foregrounding\* بوصفه مكوناً أساساً في اللغة الشعرية، إذ يوجد مهيمناً في تزامنه مع مكونات أخرى ثانوية، رغم وجوده في أنماط اللغة المعيارية، ألا أنه يمثل في اللغة الشعرية حداً أقصى من التكتيف الجمالي"<sup>(١)</sup>.

أما في ظل البنيوية التي ترى أن لكل نوع من الأنواع الأدبية نظاماً بنيوياً خاصاً، فإن "على الناقد أن ينظر في مدى تطابق هذا النص مع النظام أو ما فيه من انحراف، ونوع هذا الانحراف... وعلى أية حال فإن عبقرية المبدع تقاس بمدى ما في نصه من تجاوز لقواعد النص التي يحددها الإرث الأدبي. والعمل الأدبي هو عمل لغوي، واللغة، مادةً وشكلاً ونظاماً هي إرث جماعي... وما على المتلقي الذي يسبر أغواره إلا أن يتلمس ذلك الجزء الضئيل من إنتاج الكاتب وهو المتمثل في إضافته الشخصية عن طريق الانزياح والعدول والانحراف عن السنن العامة، بهذا يكون البنيويون قد قلصوا دور المؤلف في إنتاج النص وزادوا من دور المتلقي"<sup>(٢)</sup>، لأنه هو الذي يحكم على الانحرافات الحاصلة في النص بأنها تزيد من تماسك النص أو أنها تبتث فيه الخلل والاضطراب.

ولعل هذا الدور يتأصل عند التفكيكيين انطلاقاً من فكرة (الاختلاف) Defferance تعدد القراءات عندهم، "فالقارئ يستطيع أن يقول أكثر مما استطاع المؤلف... وعلى هذا الأساس تصبح القراءة محايدة للنص إلى أبعد حد، تبحث عن لحظات العمى فيه التي تفككه وتقدمه مرة أخرى"<sup>(٣)</sup> وإيماناً منهم بفكرة الإرجاء، فالمعنى يكون آجلاً، والآجل هو النتاج السلبي أو الإيجابي للفجوات المبتوثة في ثنايا الكلام المكتوب<sup>(٤)</sup>، أما مفهوم (الغراماتولوجيا) Grammatology علم الكتابة، فإنه يضع الكتابة قبل اللغة وتكون اللغة نفسها ناتجة عن النص على خلاف نظرية

\* الأمامية: "وظيفة مهيمنة في القول الشعري تختلف عن الآلية التي تكتفي بالتخطيط للواقعية، لأن الأمامية تقوم بانتهاك هذا التخطيط باعتبارها [كذا] مكوناً مهيمناً يتحقق في نظر موكاروفسكي بالتماسك والنظام". ينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ٣٦، وينظر: الانزياح الصوتي الشعري: ٥١.

(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ٣٥.

(٢) في النقد والنقد الألسني: ٨٥.

(٣) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: ٢٨٦.

(٤) فلسفة النقد التفكيكي: ٦٣.

سوسير<sup>(١)</sup>؛ لأن الكتابة "قادرة على تحطيم سياقها لتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علاقات في خطابات أخرى"<sup>(٢)</sup>، وعلى خلاف تصورات البنيوية - أيضاً - للنص ومقولة الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي، وما فيه من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف مستوياته البنائية، فإن التفكيكية "تشكك بقدرات اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً ويعتقد كرسنوفر بطلر Christopher Bettler أن النص الأدبي، وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل من النص قابلاً لتفسيرات شتى، وتأويلات لا نهاية لها"<sup>(٣)</sup>.

وعلى الرغم من هذه التنظيرات الشديدة الصلة بمفهوم الانزياح من لدن هذه المدارس، إلا أن الانزياح ولد في كنف الدراسات الأسلوبية، حيث جدت مفهومه من مفهومه في الدراسات البلاغية القديمة كما جدت سائر المفاهيم البلاغية الأخرى؛ لأنها - أي الأسلوبية - البلاغة الحديثة، أو وريثة البلاغة القديمة. ففي هذا الحقل المعرفي نجد "وعياً نظرياً يرى فيه تضائفاً بين الأسلوبية والانزياح على صعيد المفهوم. فالتمرد الذي يشهده عالم الخطاب الأدبي على الضوابط المألوفة، وانحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادي يعصفُ بوظيفته البلاغية، ويشوشُ إرساليتها، فتحدثُ أثراً جمالياً"<sup>(٤)</sup>، وهذا الأثر الجمالي والإبداعي لدى المؤلف لا يمكن تقييمه إلا بعرضه على قاعدة الاستعمال اللغوي العادي وهذا ما يدفعنا إلى "موازنة الأسلوب بالانحراف واعتبار [كذا] علمه (علم الانحرافات)"<sup>(٥)</sup>، أو أن الأسلوب كما قال بيير جيرو: "انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى المعيار"<sup>(٦)</sup>، وهو ما دفع بـ (برونو) Bruno ليجعل الأسلوبية "علماً خاصاً بالشواذات"<sup>(٧)</sup>، لأن "الأسلوبية هي الانزياحات اللغوية والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية"<sup>(٨)</sup>، أما ياكوبسن فقد بنى نظريته في الأسلوب على إسقاط المحور الرأسي على المحور الأفقي<sup>(٩)</sup> فالانزياح سمة أسلوبية خاصة

(١) فلسفة النقد التفكيكي: ٨٦

(٢) استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي: ٢٩.

(٣) نفسه: ٣١.

(٤) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ١٤٣.

(٥) علم الأسلوب: ١٧٩.

(٦) بنية اللغة الشعرية: ١٦.

(٧) نحو نظرية أسلوبية لسانية: ٣٦.

(٨) بنية اللغة الشعرية: ١٦.

(٩) الأسلوبية والأسلوب: ١٠٨.

بالشاعر، وإن كان يتوفر عليه كل شاعر في شعره، لأنه ليس كل انزياح ملمحاً اسلوبياً، ولا كل ما لا يحوي انزياحاً يخرج عن كونه تعبيراً متأسلباً<sup>(1)</sup>.  
 وبناء على ما تقدم فإن الانزياح فذلكة لغوية في المستويات الدلالية والتركيبية والصوتية، تملبها الملكة الشعرية لحظة الإبداع، استجابة لسياقات مختلفة، بغية إثارة فضول المتلقي ليقتمح عوالم النص، وفضاءاته المكثفة، عبر افتضاض دلالاته الإيحائية مروراً بدلالاته البديهية، فتحدث اللذة المنشودة، ويُسْتَشْعَرُ الجمال المودع فيه، وتتكثف الوظيفة الشعرية التي هي غاية الانزياح.

(1) البلاغة والأسلوبية: ٥٨، وينظر: علم الأسلوب: ١٨٦، ومعايير تحليل الأسلوب: ٥٤.

لما كانت المباشرة والتقريرية خارجتين عن وسائل التعبير الشعري، ولما كان الإيحاء والتكثيف سمتين بارزتين للغة الشعرية، كان لا بد من أن تمسّ هذه اللغة الخاصة صلب النظام اللغوي العام، لتكون بالنتيجة شكلاً خاصاً من أشكال اللغة<sup>(١)</sup>. إذ إنّ العلاقات بين الدال والمدلول علاقات خاصة يفرضها سياق النص الشعري؛ أي أنه لا يمكن لمعرفة طبيعة هذه العلاقات، الاكتفاء بالوقوف على الدلالات المعجمية المعيارية والمألوفة للدوال (المدلول الأول) الموثقة في النص؛ لأنها واقعة بفعل الانزياح الدلالي تحت زخم دلالي جديد (المدلول الثاني)، يمنعها من النظر إلى دلالاتها المألوفة إلا بمقدار ما يُنمّي المشادة الدلالية بينهما، لتكون الدلالة الأولى أيقونة تفسر الدلالة الثانية وتكون الثانية هي الدلالة المكتشفة بعد أين لتبعث المفاجأة والدهشة المشكلتين للملمح الأسلوبي.

إنّ فكرة المعنى ومعنى المعنى لدى الجرجاني هي تأصيل لهذه العلاقات الجديدة بين دوال النص، وفكرة تحول المدلول الأول إلى دال لمدلول ثانٍ تؤكد أنّ فهم المعنى الأول (المعجمي) للمفردة ضروري لفهم المعنى الثاني (المجازي) الإيحائي؛ لذلك نجد "أن المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هنالك اتساعٌ ومجاز، وحتى لإيراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يُشار بمعانيها إلى معانٍ آخر"<sup>(٢)</sup>. وللمفردة تأثير في السياق كما أنّ للسياق تأثيراً فيها، إذ تردها روافدٌ كثيرة دلالية، كرافد اللغة ورافد الاستعمال والتداول، لذلك فإننا نراها؛ أي المفردة، قد أُشربت في طبيّاتها معاني كثيرة خلال رحلتها الطويلة بتواجدها في سياقات مختلفة<sup>(٣)</sup>.

إذا كان من السذاجة أخذ المعاني الأولية في النص على ظاهرها وهو ما يولد فجوة حادة بين عناصره اللغوية<sup>(٤)</sup>، فإنّه من التعسف فرض تفسيرات مجانية على الرموز الشعرية كما تفسر الأحلام والطلاسم من غير ما رابط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الذي يؤخذ به على وجه لا تلغى معه ملاحظة الأصل<sup>(٥)</sup>.

ومن هذا المنطلق تبرز أهمية العلاقات الرأسية الاستبدالية (محور الاختيار) في ظهور الانزياح الدلالي، والاستعارة على وجه التحديد إذ إنّ خيال الشاعر المتوثب هو الذي يستطيع أن يلمّ

(١) بنية اللغة الشعرية: ٤٠.

(٢) دلائل الاعجاز: ٢٦٥.

(٣) الحجاج في القرآن: ٧١-٧٢.

(٤) في الشعرية: ٢٨.

(٥) أسرار البلاغة: ٣٦٢.

الشتات، ويختار من بين هذا الكم الكبير من الخيارات اللغوية، ليؤلف بينها في علاقاتها الأفقية التركيبية (محور التأليف)، كما يراها بعضهم، بناءً على أسس من التوازن والتماثل والمشابهة والمغايرة والاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد والطباق، فيقوم النص بوظيفته الشعرية لانزياحه عن مساره العادي إلى الوظيفة الجمالية<sup>(١)</sup>.

### المبحث الأول / مظاهر الانزياح الدلالي:

#### أولاً: الغموض والبساطة

لعل إصرار نزار قباني على ضرورة بقاء الخيط الرابط بين الدلالات الأولية والدلالات الإيحائية، دفع به إلى أن يتخذ موقفاً نقدياً سلبيّاً من شعراء الحداثة، ويصف شعرهم بالضبابية وفوضى القول<sup>(٢)</sup>، وقد عوّض عن حدثهم بما يسمّى بالحداثة المضادة ليضع الحداثات الأخرى في مأزق<sup>(٣)</sup>. وللسبب نفسه مثل صلاح فضل بشعر نزار في خانة الأسلوب الحسي من الأساليب التعبيرية مقابلاً للأساليب التجريدية<sup>(٤)</sup>، ليرى فيه الأسلوب الأقل شأنًا في تصنيفاته<sup>(٥)</sup>.  
أمّا على صعيد انزياحاته فقد أدرج بعضهم شعر نزار - للسبب نفسه - في صنف الانزياح القريب الذي لا يبتعد كثيراً عن حدود اللغة فوصفه بـ (السهل الممتع)<sup>(٦)</sup>، إلا أن هذا الحكم لا ينطبق على أشعار نزار كلها، فهو قد كتب قصائد تتضمن انزياحات متوسطة وبعيدة فضلاً عن القريبة إلا أنه لم يتجاوز في أي منها الدرجة الحرجة على حد تعبير جان كوهين. لذلك قلما نجد غموضاً في شعره على غرار ما نجد في بعض قصائده التي اتخذ الشاعر فيها اتجاهًا شكلياً أوصله "إلى حدود النظم الذي لا يحضر صورة ولا يثير عاطفة بل يتكلم أحياناً بكلمات غير مفهومة كما فعل في قصيدة (خصر)"<sup>(٧)</sup>، إذ يقول فيها<sup>(٨)</sup>:

(١) الخطيئة والتكفير: ٢٥.

(٢) إشارة إلى قوله: (الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٣٨/٢)

شِعْرَاءُ هَذَا الْيَوْمِ جِنْسٌ ثَالِثٌ فَالْقَوْلُ فَوْضَى وَالْكَلامُ ضَبَابٌ  
يَتَكَلَّمُونَ مَعَ الْفَرَاغِ فَلَا هُمْ عَجْمٌ إِذَا نَطَقُوا وَلَا أَعْرَابٌ

(٣) تتشكل الموقف النقدي عند ادونيس ونزار قباني: ٢٢٦.

(٤) أساليب الشعرية المعاصرة: ٣٤.

(٥) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: ١٧٦.

(٦) النقد المعاصر وحركة الشعر الحر: ١٣٤-١٣٦.

(٧) نزار قباني شاعراً وإنساناً: ٨٤.

(٨) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٦.

ضَنَى وَأَنهَدَامَ  
وَحَصْرٌ مَنَامَ  
وَمَرَوْحَةَ لِلهَوَى  
لَا تَنَامَ  
دَعَائِي وَغَابَ..  
فِيَا لَيْتَ دَامَ  
مَدَى لِلسُّيُوفِ  
لَدَيْهِ احْتِكَامَ

ولا يمثل هذا الاتجاه - لندرته عند نزار - ملمحاً أسلوبياً؛ لأنه يُؤثرُ الوضوح على الغموض في جل قصائده، وإن كانت له قصائد تتبوأ منزلة بين المنزلتين، "أولاهما تخلو من أيما غموض وأخرى يمثلها الغموض المبهم فيكون الغموض ضروريا في لغة الشعر على نحو يشكل (خاصة داخلية) لا يستغنى عنها، أو ملمحاً لازماً لها ... إن مبعث غموض اللغة هو أنماط الانزياحات التي تصيبها، والتي تتشكل على نحو تتعسر فيه على المتلقي (نفيها) [كذا] وإعادة الانسجام للكلام"<sup>(١)</sup> وذلك ما يضعه في منزلة بين الفهم وعدمه<sup>(٢)</sup>، ولعل قصيدة (القصيدة البحرية)<sup>(٣)</sup> خير مثال على ذلك؛ فمن الواضح أنها وصفٌ لعينين زرقاوين يقف الشاعر أمامهما متأملاً فيهما، ولكن حالما يدخل في تأملاته يدبُّ الغموض في مفاصل القصيدة:

فِي مَرَفًا عَيْنِيكَ الْأَزْرَقَ  
أَمْطَارًا مِنْ ضَوْءٍ مَسْمُوعٍ  
وَشُمُوسٍ دَائِحَةً وَقُلُوعٍ  
تَرَسِمُ رِحْلَتَهَا لِلْمُطْلَقِ

فالشمس الدائخة انزياح يفهم على أنها هي الأضواء المتراقصة في العينين جراء انعكاس الأضواء فيهما، والقُلُوع التي ترسم رحلتها نحو المطلق تدل على الفضاء الواسع الذي يستشعره الشاعر فيهما، ولكن الشاعر يتعمد الغموض في قوله (أمطار من ضوء مسموع) وقد يفهم منه الدموع، ولكنها دموع من ضوء غير مرئي بل مسموع! وهذا ما يجعل القارئ يتقبل الصورة كما هي مفهومةً وغير مفهومةً في آنٍ واحد وعلى طول القصيدة:

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٣١٧.

(٢) بنية اللغة الشعرية: ٩٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧٧-٤٧٩.

فِي مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَقِ  
يَتَسَاقَطُ ثَلْجٌ فِي تَمُوزَ  
وَمَرَاكِبُ حُبْلَى بِالْفَيْرُوزِ  
أَغْرَقَتِ الْبَحْرَ وَلَمْ تَغْرَقْ

فهاتان العينان تحملان من التناقض ما يجعل الثلج يتساقط في تموز، ومن الجمال ما يجعل المراكب فيها ترى وكأنها حبلَى بالفيروز، وازدحام المراكب قد غطى وجه البحر وأغرقه ولم تغرق المراكب رغم حملها الثقيل، ورغم كل هذه التأمّلات التي ترهق الشاعر ولكنه يحلم فيها بالإبحار ليصيد الأقمار مع عقود اللؤلؤ والزئبق — وكل في بيئة مختلفة عن الأخرى — في البحر الذي تتكلم فيه الأحجار ليلاً:

فِي مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَقِ  
أَرْكُضُ كَالطُّفْلِ عَلَى الصَّخْرِ  
أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْبَحْرِ  
وَأَعُوذُ كَعَصْفُورٍ مُرْهَقٍ

فِي مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَقِ  
أَحْلُمُ بِالْبَحْرِ وَبِالْإِبْحَارِ  
وَأَصِيدُ مَلَائِينَ الْأَقْمَارِ  
وَعُقُودَ اللَّوْلُؤِ وَالزَّبَقِ

فِي مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَقِ  
تَتَكَلَّمُ فِي اللَّيْلِ الْأَحْجَارُ  
فِي دَفْتَرِ عَيْنِكَ الْمُغْلَقِ  
مَنْ حَبَّآ آلاَفَ الْأَشْعَارِ

إن القارئ الذي يتقبل هذا النص يقفُ بعيداً عن التوجه الذي يشكل المعنى نقطةً مركزيةً فيه، بل ينتسبُ ببعض النظريات النقدية الحديثة التي تتأسس على ارتحالات المعنى؛ إذ لم يعد المعنى يشكل نقطةً مركزيةً للحكم، وإنما بات المعنى شركةً بين المرسل والمتلقي، من خلال

وسيط معرفي أو ثقافي يملكه القارئ ويمنحه النص<sup>(١)</sup> وهذا الوسيط المعرفي هو الذي يجعل القارئ يتقبل النصوص الخارجة عن المعقول عندما يتعمد الشاعر اختبار أفق توقعاته ليصطدم مع تقاناته التعبيرية الجديدة الخارجة عن المؤلف، وعندما يخلق عالمة العجيب الذي ينطق فيه كل شيء لينوب عن الشاعر في وصف حبيبته<sup>(٢)</sup>، وكلُّ سوف يصفها بما هو من دواعي الجمال عنده، كما في قصيدته (هي)<sup>(٣)</sup>:

.. وَوَشَوَّسْتَنِي التَّسْمَةُ الحَافِيَةُ:

لَمَحَّتْهَا تَعْدُو عَلَى الرَّابِيَةِ

كَانَتْ كَأَحْلَى مَا يَكُونُ الصَّبَا

وَشَاحُّهَا الشَّبَابُ وَالْعَافِيَةُ

.....

وَنَهْدُهَا فَلَقَةٌ تُفَاحَةُ

وَتَغْرُهَا تَنْفُسُ الرَّابِيَةِ

وَتَمَّتَمَ الغُرُوبُ: شَاهِدَتْهَا

تُبَعَثُ التَّجُومَ فِي السَّاقِيَةِ

وَقَالَ عَصْفُورٌ لَنَا عَابِرٌ

فِرَاشُهَا مِنْ وَرَقِ الدَّلِيلِيَةِ

وَبَاحَتِ العَابِيَةُ: مَرَّتْ هُنَا

وَأُطَلِّقَتْ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ

وَقَالَتِ الوَرْدَةُ: كَانَتْ مَعِي

وَقَطَّفَتْ غَلَالِيِ القَانِيَةِ

وَاسْتَقَطَّرَتْ مِنْ سَائِلِي دَمْعَةً

وَلَوْنَتْ حُلْمَتَهَا النَّامِيَةَ

سَأَلْتُ عَنْهَا الطَّيْبَ فِي بَيْتِهِ

وَالرَّيْحَ .. وَالغَمَامَةَ البَاكِيةَ

(١) الإبداع الشعري وكسر المعيار: ١٥.

(٢) البنية السردية في شعر نزار قباني: ٤٠-٤١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٨-٢٣٩.



والتَّسْعَ، والضِّيَاءَ، والمُنْحَى  
واللَّيْلَ، والنَّجْمَةَ، والرَّاعِيَةَ  
حَتَّى إِذَا عُدْتُ إِلَى مَخْدَعِي  
مُحَطَّمًا، أَجْرُ أَقْدَامِيهِ  
سَمِعْتُ قَلْبِي مِنْ خِلَالِ الدُّجَى  
يَضْحَكُ مِنِّي ضِحْكَةً عَالِيَةً  
وَكَانَ .. أَنْ رَأَيْتُهَا تَحْتِي  
مِنْ جَنبِي الأَيْسَرِ.. فِي الزَّوَابِيهِ

إن الطبيعة التي يصفها الشاعر لا تخضع لمعيار الحقيقة؛ لأنَّ "القصيدَةَ هنا ليست التعبيرَ الأمينَ عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي"<sup>(١)</sup> وهذا ما يجعل الشعرَ مغايراً للخرافاتِ وقصصِ العجائبِ المرويةِ في "الكيفية التي يصف بها النص الأدبي العالم (مرجعه) ... فالقول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقةً صدق بينهما وأنا نخوّل لأنفسنا [كذا] إخضاعَ الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة. أي سلطةِ الحكم عليه بالصحة وبالخطأ"<sup>(٢)</sup> الأمر الذي يجعل هذا النصَ يستغلُّ على قارئه، إلا إذا فهمنا أن النسمة هي التي تعرف مكانَ عدوِّ حبيبته لأنها عدتْ معها وهي التي أعجبتْ بنغرها لأنه أعبق من عقب النسمة نفسها، وكذا الغروبُ يصفُها بما يجمّلُها أيضاً ببعثرتها النجوم في الساقية التي تعكس أضواءَ النجوم التي تبدو وكأنّها تتبعثرُ بسببِ الأمواج التي تحدثها في الساقية، وعندما يتخذ العصفور عشه من أوراق الأشجار يعرف كيف يصف فراشها بالتي هي الأجمل، ثم نسمع وشي الغابة الطفولية بها بأنها تجاوزت الغابة من إحدى نواحيها، ثم تأتي الوردة لتصف لون حلمتها الذي استقطرَ من سائلها الأحمر، ولم يكتفِ النص بذلك إذ ترك باب الأوصاف مفتوحاً وإن لم يذكرها لفظاً إلا أنه يفهم من سؤاله عنها الطيبَ والريحَ والغمامةَ .. إلخ، فكل سوف يجيب بأوصاف جميلة مستوحاة من عالمه تماشياً مع سياق النص عموماً.

إنَّ اعتراف نزار بتأثره بالواقعية اللغوية في النقد الغربي ودعوات إليوت بالتحديد إلى ضرورة الاقتراب من لغة الحديث اليومي<sup>(٣)</sup> هو سبب السهولة في اللغة الشعرية التي عرف بها

(١) بنية اللغة الشعرية: ١١٣.

(٢) الشعرية: ٣٤-٣٥.

(٣) تشكّل الموقف النقدي عند ادونيس و نزار قباني: ٢٥٠.

نزار قباني إلا أن سهولة ألفاظه وبساطة معجمه الشعري لا تعنيان بالضرورة سهولة دلالاته، بفعل الانزياحات الدلالية الطارئة عليهما فقد "جنح إلى التزييق والتراكيب الشعرية التي لا يستطيع فهمها إلا من أخذ نفسه بثقافة شعرية ومرانة على التذوق والتحليل وإن كان ردّ نفسه إلى طفولتها فأبرز المدهش والعفوي في كثير من القصائد"<sup>(١)</sup> في ديوانه (طفولة نهد) على وجه التحديد، وفي قصيدة (إلى وشاح أحمر)<sup>(٢)</sup> على سبيل التمثيل لا الحصر:

سَأَلْتُكَ، كَيْفَ جَمَعْتَ الْجِرَاحَ؟

فَجَاءَتْ وَشَاحٌ

يُعْرِبِدُ. قَنْدِيلَ نَارٍ وَوَهْجٍ..

بَكَفِّ الرِّيَّاحِ

وَيَطْفُو .. وَيَرْسُو .. وَقَدْ يَسْتَرِيحُ

بِبَعْضِ النُّوَّاحِ

.....

إِذَا التَّمَحَ التَّهْدَ .. ثَارَ .. وَحَارَ

وَهَزَّ الْجَنَّاحَ

وَحَطَّ عَلَى مَقْعَدِي زَبَقٍ

وَعُشِّي صُدَّاحَ

لِيَجْمَعَ زَهْرًا .. وَيَقْطِفَ فُلًّا

وَيَجْنِي أُقَاحَ

وَعِنْدَ الْجَدَائِلِ يَحْصِدُ ظِلًّا

وَعَطْرًا مُبَاحَ

فالاستعارات التي بلغ عددها خمسا وعشرين استعارة في هذه المقطوعة، من شأنها أن تشوش الإرسالية على القارئ العادي، فضلا عن أن الجراح والنواح غير معروفين المصدر والسبب لديه، وأن جاء معرفين بـ (أل)، إلا أن المتمرن على الأساليب الشعرية يعلم أن الشاعر قد علل حمرة الوشاح بتجمع جراح العاشقين عليه، ونواحه نابع من ملامسته لرقبة الفتاة وصدرها من باب إسقاط الشاعر ما في نفسه على المحسوسات، ويعود سبب هذا الابتعاد عن

(١) نزار قباني شاعرا وإنسانا: ٨١.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥٤-١٥٥.

المعنى إلى نظام الترميز لدى الشاعر وليس إلى معاني المفردات نفسها لأن "نزاراً من الشعراء القادرين الذين يرفعون مصادفات التجاوز بين المفردات إلى مرتبة التناغم الفذ الذي يعطي لهذه المصادفات قوة التسديد المحكم إلى جوهر المعنى"<sup>(١)</sup>.

ومن ملامح الانزياح الدلالي استخدام الشاعر الرمز الشعري الذي "يعتمد في بنائه على التجريد بتحويل المادي المحسوس إلى الذهني المجرد فهو يتشكل في النص على أساس وجود نوع من العلاقة القائمة بين عناصر حاضرة في النص وأخرى غائبة"<sup>(٢)</sup>، فالحاضرة هي الرمز والغائبة هي المرموز إليه مما ينطوي عليه الرمز من دلالات، أو ما يضيفه الشاعر من عنده عليه مما قد لا يشتمل عليه الرمز أصلاً، الأمر الذي يتوقف على قوة الشاعر في توجيهه إلى حيث يشاء، كما يفعل نزار برموزه فهو يتخذ من الأشهر رموزاً للفصول التي تنتمي إليها، ومن ثمّ لما توحى به هذه الفصول، فنيسان رمز الحياة والتجدد (الربيع) وتشرين رمز الحزن والبكاء (الخريف)، فيقول في (اليوميات)<sup>(٣)</sup>:

أنا امرأة .. بداخلها

توقف نابض الزمن

فلا نوار أعرفه

ولا نيسان يعرفني ..

ويقول في (كتاب الحب)<sup>(٤)</sup>:

الحزن يصهرنا معاً ويدينا

من حيث لا أدري ولا تدرينا

تلك الدموع الهاميات أحبها

وأحب خلف سقوطها تشرينا

وقد يتخذ الشاعر من الشخصيات التاريخية ودلالاتها المكتسبة عبر التاريخ، رموزاً في

شعره، فيقول في (قطني الشامية)<sup>(٥)</sup>:

وأذفني .. تحت رماد يديك

(١) مختارات من شعر نزار قباني: ١٧.

(٢) شعرية الانزياح: ٥٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٨٦.

(٤) نفسه: ٧٥٦.

(٥) نفسه: ٦٧٠.

شَهِيدَةٌ عَشِقٍ صُوفِيَّةٌ ..  
أُذُنِّي ..  
حَيْثُ يُشَاءُ الْحُبُّ ..  
أَنَا رَابِعَةُ الْعَدْوِيَّةِ ..

فراعبة العدوية معروفة بعشقتها الصوفي واستسلامها التام لهذا العشق، فألقى هذه الدلالة بظلالها على الرمز لتتناسب مع سياق القصيدة، ولاسيما الخضوع العاشق للدفن في حيث يشاء الحب. وقد يغير الشاعر من دلالات رموزه المألوفة لتتزاح إلى دلالات جديدة يفرضها السياق، كما في قصيدة (الحب والبترول)<sup>(١)</sup>:

مَتَى تَفْهَمُ؟  
مَتَى يَا سَيِّدِي تَفْهَمُ؟  
بَأَيِّ لَسْتُ وَاحِدَةً كَعَبْرِي مِنْ صَدِيقَاتِكَ  
وَلَا فَتْحًا نَسَائِيًّا يُضَافُ إِلَى فُتُوحَاتِكَ  
وَلَا رَقْمًا مِنَ الْأَرْقَامِ يَعْبُرُ فِي سَجَلَاتِكَ  
مَتَى تَفْهَمُ؟  
أَيَا جَمَالًا مِنَ الصَّخْرَاءِ لَمْ يُلْجَمِ

ففي نداء الرجل بـ(يا جملاً) تشبيه له به، الرجل الذي لا تشبع غرائزه، ويرغب في سبي أكبر عدد من النساء، فجعل من الجمل رمزاً للشهوة والغطرسة في حين أن المعروف عنه أنه رمز الصبر واحتمال الجوع والعطش، وكذلك يفعل بالرموز التاريخية إذ حول عنتره من رمز لاسترداد الحرية إلى رمز لقمع الحريات كقوله في قصيدة (رسالة إلى رجل ما)<sup>(٢)</sup>:

لَا تَنْتَقِدُنِي سَيِّدِي  
إِنْ كَانَ خَطِّي سَيِّئًا ..  
فَإِنِّي أَكْتُبُ وَالسِّيفُ خَلْفَ بَابِي  
وَخَارِجَ الْحُجْرَةِ صَوْتُ الرِّيحِ وَالْكَلابِ ..  
يَا سَيِّدِي !  
عَنْتَرَةُ الْعَبْسِيِّ خَلْفَ بَابِي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٤٦، وينظر: ٧٦٧، و٦٩٣.

(2) نفسه: ٥٧٧، وينظر: ٦٩٩.

يَذْبَحُنِي ..

إِذَا رَأَى خِطَابِي ..

يَقْطَعُ رَأْسِي ..

لَوْ رَأَى الشَّفَافَ مِنْ ثِيَابِي ..

كما أنه اتخذ من الألوان رموزاً في شعره تتغير دلالة كل لون منها حسب السياق الوارد فيه، وإن لم تكن في تعابير منزاحة إلا أن دلالاتها تنزاح عن المدلول اللوني الصرف، فيكون للون الأحمر – مثلاً – دلالة الحب في سياق ما، كقوله في قصيدة (على غيمة)<sup>(١)</sup>:

وَأَتَيْتِ لِي، مَا الْعَطْرُ لِلْوَرْدَةِ

الْحَمْرَاءُ، لَا أَكُونُ إِنْ تَذَهَبِي ..

ثم تتغير دلالاته إلى الحقد والكرهية في سياق آخر، كما في قوله في قصيدة (رسالة إلى رجل حاقد)<sup>(٢)</sup>:

لَا تَعْتَذِرْ ..

فَالِإِثْمُ يَخْصِدُ حَاجِبَيْكَ

وَخُطُوطُ أَحْمَرِهَا تَصِيحُ بِوَجْنَتَيْكَ

وليس شرطاً أن يكون الغموض وحده مظهراً من مظاهر الانزياح كما يرى بعض شعراء الحداثة، فقد استطاع نزار إنبات العكس تماماً، بإيثاره بساطة اللغة على الغموض في جل أشعاره "محاوفاً أن يجعل من المشاهد اليومية موضوعات أساسية للشعر ... وهو في ذلك يحاول تبسيط اللغة وتطويعها لمقتضيات حضارتنا الحالية"<sup>(٣)</sup> دون أن تحط هذه الموضوعات من لغته نحو مهاري التمثل ودركات الإسفاف فهو "من أجراً أصحاب الجديد في تخير لغته، وذلك أن له معجماً خاصاً لم يعف فيه عن الكلمة العامية الدارجة، ولا العبارة العامية ألا ترى أنه أول من سمح للفتان، ونفاضة السكائر، والملابس التحتانية... وغير ذلك أن تدخل بين كلماته"<sup>(٤)</sup>، وتراه يتحدث عن (الجورب المقطوع)<sup>(٥)</sup> وكأنه يتحدث عن عالم بأسره:

طَائِشَةُ الْمَشْيَةِ .. لَا تَعْضِي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٩، وينظر: ٢٢٨.

(٢) نفسه: ٣٣٥.

(٣) نزار قباني شاعراً وإنساناً: ٨٢.

(٤) البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر: ١٠٠.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣١٦.

تَشْمَتُنِي الطَّعْنَةُ فِي الجَوْرَبِ  
عَفْوًا. وَكَرَّ الحَيْطُ فِي شَهْقَةٍ  
نَادِمَةٌ .. فِي أَسْفٍ مُطْرَبٍ  
فَالقَمَرُ المَرْسُومُ فِي سُرْعَةٍ  
يُرْضَعُنِي مِنْ جُرْحِهِ المُنْهَبِ  
جَزِيرَةٌ .. فِي صُدْفَةٍ كُوْنَتْ  
فَاعْرُزْ هُنَا المَرْسَاةَ يَا مَرْكَبِي  
وَيَا فَمَ الجَوْرَبِ لَا تَنْطَبِقُ  
مَوْسِمَنَا أَكْثَرَ مِنْ طَيْبِ

فالعلة ليست في اختيار الموضوع، ورسالة اللغة الشعرية لا تقف على ما تتناوله من موضوعات لأنها مطروحة في الطريق؛ ولكن العبرة في جعل الموضوع قضيةً شعريةً يتبنى الشاعر فيها رؤاه الشعرية بأمانة، فيطرحه كما يراه هو، لا كما الموضوع على حقيقته، فلغة نزار "البسيطة هي المرأة التي تنعكس عليها ذاته بكل مكوناتها الحسية والشعورية. وعلى الرغم من هذه البساطة فإن لغته كانت قادرة على الإدهاش عبر الانزياحات اللغوية والتشكيلات الدلالية، كما أنها كانت قادرة على مفاجأة القارئ بما لا يتوقع، وتلك هي طبيعة اللغة الشعرية الحقيقية"<sup>(١)</sup> التي تميز بها نزار عن غيره من شعراء الحداثة.

## ثانياً/ المنافرة (الانزياح الإسنادي):

يتجلى المظهر الآخر من مظاهر الانزياح لدى نزار في المنافرة، التي هي عدم الملاءمة بين كلمتين بينها علاقة إسناد، تلك الوظيفة النحوية القائمة على "ضم كلمة إلى كلمة على وجه يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الآخر أو منفي عنه"<sup>(٢)</sup>. والمنافرة، تعد انزياحاً صارخاً قياساً بالانزياحات التركيبية والصوتية التي تعد انزياحاتها ضعيفة نسبياً<sup>(٣)</sup>؛ لأنّ نفيها؛ أي المنافرة، يتطلب جهداً ذهنياً أكبر كلما اتسعت الفجوة: مسافة التوتر بين المسند والمسند إليه.

(١) قراءة النص الشعري لغةً وتشكيلاً: ٣٩.

(٢) علم المعاني — دراسة بلاغية لمسائل المعاني: ٤٤.

(٣) بنية اللغة الشعرية: ١١١.

والتنافر لا يتعدى كونه تنافرًا إسنادياً بين أركان الجملة الواحدة، اسمية كانت أو فعلية، أو بين الصفة والموصوف، أو بين المضاف والمضاف إليه، إذ تكون العلاقة بين هذه العناصر علاقة انسجام وملاءمة في الكلام العادي والنثر العلمي على وجه التحديد، إلا أن لغة الشعر تتسم بكونها تحقق انسجاماً غير مألوف من قبل؛ لأنها "انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية"<sup>(١)</sup>، فيبدو فيها طرفا الإسناد أول الأمر متنافرين عندما يوضعُ معناهما الحقيقي في الحسبان، كحال الجمل الاسمية في قصيدة (الشقيقتان)<sup>(٢)</sup> مثلاً:

قَلَمَ الحُمْرَةَ .. أُخْتَاهُ .. فَفِي  
شُرْفَاتِ الظَّنِّ، مِيعَادِي مَعَهُ

.....

جَوْرَبِي نَارٌ فَهَلْ أَنْقَذْتَهُ؟  
مِنْ يَدِ مُوشِكَةٍ أَنْ تَقْطَعَهُ

.....

إِنَّهُ الْآنَ إِلَى مَوْعِدِنَا  
جِبْهَةً .. بَادِخَةً .. مُرْتَفَعَةً  
وَرِدَاءٌ يَحْصِدُ الشَّمْسَ جَوَى  
وَقَمِّ لَوْنِ الفُصُولِ الأَرْبَعَةِ  
لَا أَسْمِيهِ .. وَإِنْ كَانَ اسْمُهُ  
نَقْرَةَ العُودِ .. وَبُوحَ المَرْزَعَةِ

فأسند (شرفات الظن) إلى المبتدأ (ميعادي) تجسيدا لقلق الفتاة وظنونها، ما جعل الجورب ناراً، وأسند الخبر (إلى موعدنا) إلى اسم إنَّ على تقدير (متجة)، وأسند الجملة الفعلية (يحصد الشمس) خيراً إلى الرداء ليصف لونه الذهبي، وأسند الخبر (نقرة العود وبوح المزرعة) إلى اسم كان (اسمه) ليصف نغمة حروف اسم حبيب المرأة المتحدثة، إذا نُطِقَ به، وكل هذه التفسيرات تأتي لفك التنافر القائم بين المسند والمسند إليه في الجملة "فإن قوة المنافرة تتناسب مع شدة تغيير المعنى الضروري لنفيها؛ أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي

(١) الخطيئة والتكفير: ٢٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠١-٢٠٢.

والمعنى المجازي<sup>(١)</sup>، وقد لا يمكن نفي المنافرة القائمة بين المبتدأ والخبر، كما في قوله في قصيدة (رسالة من سيدة حاقدة)<sup>(٢)</sup>:

لَا تَعْتَذِرُ ..  
فَالِإِثْمُ يَحْصِدُ حَاجِبِيكَ  
وَخُطُوطُ أَحْمَرِهَا، تَصِيحُ بوجنَّتِيكَ  
وَرِبَاطُكَ الْمَشْدُوهُ يَفْضَحُ  
مَنْ لَدَيْكَ .. وَمَا لَدَيْكَ

فخطوط الحمرة من أثر القبلة على وجنة الرجل تصيح فاضحةً إياه، كما يفعل الرباط المشدوه، إلا أن الإثم الذي يحصد الحاجبين مستعصٍ على الفهم! وهو من غريب الإسناد في المقطوعة ولا يمكن القول فيه سوى أن الجبين مقر لسيما المرء فسقاً وطهارةً، وأن الإثم يحصد الحاجبين ليشف عما يُوراري عنه الجبين تماماً.

وقد يُحدثُ التنافر قلباً للحقائق ويجعلُ النتائج أسباباً كما في قوله<sup>(٣)</sup>:

إِغْضَبْ!  
فَأَنْتَ رَائِعٌ حَقًّا مَتَى تُثَوِّرُ  
إِغْضَبْ!  
فَلَوْلَا الْمَوْجُ مَا تَكَوَّنَتْ بُحُورُ

والحقيقة أن البحورَ هي التي تكون أسباباً لتكوين الأمواج لا العكس، إلا أن الشاعر مائل روعة الرجل الثائر بروعة البحر المائج، فجعل الثورة مكوّناً أساسياً لشخصية الرجل عند المرأة، ومشعرةً إياها بوجوده، كما أن الإحساس بوجود البحر يكاد ينعدم بدون الأمواج وصخبها.

وقد لا تكون المنافرة قائمة بين المبتدأ والخبر في البيت إلا أن مفهوم المخالفة للعبارة يحدث تنافراً كما في قوله<sup>(٤)</sup>:

مُنْذُ أَحْبَبْتُكَ الشُّمُوسُ اسْتَدَارَتْ  
وَالسَّمَاوَاتُ صَرْنُ أَنْقَى وَأَرْحَبُ

(١) بنية اللغة الشعرية: ١٢٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣٥.

(٣) نفسه: ٥٢١.

(٤) نفسه: ٦٩٦.



أي أن الشמוש كانت ذات أشكال أخرى قبل أن يحبها، وهو انعكاس لنفسية الشاعر الذي لم يكن يرى الأشياء على طبيعتها قبل حبه لها، وقد يحدث العكس أي أن الشاعر يصبح لا يرى الأشياء على طبيعتها بعد حبه، كقوله<sup>(١)</sup>:

أَرْجُوكِ يَا سَيِّدَتِي .. أَنْ تُرْجِعِي  
عِلَاقَتِي الْأَوْلَى مَعَ الْأَشْيَاءِ  
أَنْ تُرْجِعِي الْأَشْجَارَ مُسْتَقِيمَةً  
وَالْأَرْضَ مُسْتَدِيرَةً

فمفهوم المخالفة هنا يعلن أن الأشجار لم تعد مستقيمة والأرض لم تعد مستديرة بعدما كانتا كذلك قبل حبه لها.

ولعل المنافرة تزداد شدة إذا ما زرعا الشاعر بين الفعل والفاعل؛ لكون الفعل يتسم بالحركة والحيوية ولاسيما إذا اسند إلى الجمادات كقوله في قصيدة (مشبوهة الشفتين)<sup>(٢)</sup>:

مَشْبُوهَةٌ الشَّفَتَيْنِ لَا تَنْسَكِي  
لَنْ يَسْتَرِيحَ الْمَوْعِدُ الْمَكْبُوتُ  
وَعَرِيزَةُ الْكَبْرِيتِ فِي طُعْيَانِهَا  
مَاذَا أَيْكُظُمُ مَا بِهِ الْكَبْرِيتُ  
شَفَتَانِ مَعْصِيَتَانِ أَفْصَحُ عَنْهُمَا  
مَا دَامَ يَرشَحُ مِنْهُمَا الْيَاقُوتُ  
إِنَّ الشَّفَاةَ الصَّابِرَاتِ أَحْبُّهَا  
يَنْهَارُ فَوْقَ عَقِيْقِهَا الْجَبْرُوتُ

فاسند الفعل (يستريح) إلى الموعد ليعبر عن شوقه للحظة القبلية الموعودة، وأسند (يكظم) إلى الكبريت الذي هو رمز الشهوة هنا، ويرشح الياقوت كناية عن حمرة الشفتين، وانهيار الجبروت هو لحظة استسلام الفتاة للقبلية بعد تنسكها، وكل هذا التشخيص والأنسنة للأشياء والمجردات يأتي عن طريق الانزياحات الإسنادية، وهو سبيل الشعرية للتعبير بطريقتها الخاصة فـ "في كل مرة تظهر فيها الكلمات انحرافاً ما عن التعبير عن الفكر بالطريقة الأكثر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧١٢.

(٢) نفسه: ٣٠٦.

مباشرة، أي بالطريقة الأقل معقولة، وفي كل مرة تكشف فيها هذه الانحرافات، لنقل، كشفاً كلياً عالمياً من العلاقات متميزاً عن العالم العلمي المحض<sup>(١)</sup>.

وقد لا يولد إسناد الفعل إلى الفاعل تنافراً إلا بعد مجيء المفعول به لتخرج الجملة إلى اللامعقول؛ لأنه لا يُتعدى بمثل هذه الأفعال إلى مفاعيل مثلها في الكلام المألوف، فيحدث التنافر عندئذ انزياحاً لا بد له من نفيه لتفيد الجملة معنىً وتستقيم دلالتها، كما في قصيدة (عندما تمطر فيروزاً)<sup>(٢)</sup> مثلاً، التي تكون المفاعيل فيها متنافرة مع أفعالها ابتداءً من العنوان:

لَا تَسْأَلِينِي .. هَلْ أَحْبَبْتُهُمَا ؟

عَيْنَيْكَ، إِنِّي مِنْهُمَا لَهُمَا ..

أَسْتَغْفِرُ الْفَيْرُوزَ .. كَيْفَ أَنَا ؟

أَنْسَى الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَهُمَا ..

.....

كَمْ جِئْتُ أَمْسَحُ فِيهِمَا تَعْبِي

كَمْ نَمْتُ .. كَمْ صَلَّيْتُ عِنْدَهُمَا

أَحْشُو جُيُوبِي كُلَّهَا صَدَفًا

وَأُذِيبُ حُزْنِي فِي مِيَاهِهِمَا ..

عَادَ الشِّتَاءُ بِكُلِّ قَسْوَتِهِ

يَمْتَصُّ أَيَّامِي فَأَيْنَ هُمَا؟

يصطدم القارئ عندما تمطر فيروزاً بدلاً من الأمطار ويعني به الشاعر لحظة تأمله في عيني الحبيبة؛ لأن في ذلك تشبيهاً ضمناً للعين بالفيروز، لذا يستغفر الفيروزَ إذا ما نسي ما بينه وبين العينين، ثم يأتي ليمسح ما هو معنوي (تعبي) فيهما، ويذيب ما لا يُذاب (الحزن) في مياههما؛ لأنه يشعر بالراحة فيهما ويسلو بهما حزنه، ثم يأتي الشتاء ليمتص أيامه التي تمرُّ وهو في وحشة الشتاء فيشعرُ بالحنين إليهما.

وقد تتجاوز المنافرة إلى غير ذلك من عناصر الجملة الفعلية، كما في قصيدة (بيتتي)<sup>(٣)</sup>:

فِي حُرْجِنَا مَدْرُوزِ شَوْحًا

(١) في الشعرية: ١٣٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٩.

(٣) نفسه: ٢٨٧-٢٨٨.

سَفَفُ مَنْزِلِنَا اخْتَفَى

.....

نَسَجَ الثَّلُوجَ عَبَاءَةً

لَبَسَ الزَّوَابِعَ مِعْطَفًا

.....

قَطَعَ الْحَصَى فِي أَرْضِهِ

ضَوْءٌ تَجَمَّدَ أَحْرَفًا

.....

يَرْقَى إِلَيْهِ الدَّرَبُ

سَكْرَانَ الخُطَى مُتَعَطِّفًا

في هذه الأبيات يكمن سبب المنافرة في (شوحاً) المنصوب على نزع الخافض، و(عباءة) التمييز المحوّل عن المفعول والأصل (نسج عباءة الثلوج)<sup>(١)</sup>، و(معطفاً – متعطفاً) الحاليين و(أحرفاً) التمييز، فيكون الانزياح في كون الحرج مدروزاً بالشوح\* بدلاً من الخيط، ويظهر المنزل ملتقاً بعباءة بيضاء من تساقط الثلوج، لابساً الزوابع كما يلبس المعطف، وفي أرضه ترى قطع الحصى تتلألاً كأنها أضواءً تجمدت كالحروف من أثر الصقيع القابع عليها، والطريق إلى البيت ملتوٍ كخطوات السكران، ثم يتعطف عليه.

وقد تتجاوز المنافرة ذلك إلى شبه الجملة أيضاً كما في قوله<sup>(٢)</sup>:

حُبُّكَ تَلْمِيذٌ شَيْطَانٌ

يَتَسَلَّى بِالْقَلَمِ الْأَحْمَرِ

يَرَسُمُ أَسْمَاكَ مِنْ ذَهَبٍ

وَنِسَاءً مِنْ قَصَبِ السُّكَّرِ

.....

وَأَمْرًا يَرَسُمُ عَارِيَةً

وَلَهَا ثَدْيَانِ مِنَ الْمَرْمَرِ

(1) النحو الوافي: ٤٢٢/٢.

\* وهو نبات متسلق يظهر كدرز الخيط في النسيج.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٨٣-٦٨٤.

.....  
يَرُسُّمُ عُصْفُورًا مِنْ نَارٍ  
مُشْتَعِلَ الرَّيْشِ .. وَلَا يَحْذَرُ

.....  
يَرُسُّمُ بِالْوَرْدِ وَبِالْيَاقُوتِ  
وَيَتْرُكُ جُرْحًا فِي الدَّفْتَرِ

.....  
وَيُخْرِبُشُ فَوْقَ جِدَارِ الشَّمْسِ  
وَلَا يَرْتَاخُ وَلَا يَضْجَرُ

فالأسماء من ذهب في ألوانها، والنساء من قصب السكر في حلاوتهن، والثديان من المرمر لكونهما صقيلتين، والعصفور من نار كناية عن إثارة نار الشهوة من قبل حبها وهي لا تحذر عاقبة هذه النار، والرسم بالورد والياقوت دلالة على نوع الأحمر القاني المستخدم في رسومها ليبدو الدفتري وكأنه مجروح من أثر الدماء عليه، وهذا الحب يصنع المستحيل؛ فيصل إلى جدار الشمس ليخربش فوقه.

أما منافرة الصفة فإن نزاراً يختار الصفات بحذر ودقة ليبرز ما يريد من الصور، كما

في قصيدة (أكتبي لي)<sup>(١)</sup>:

أَلِيَّ أَكْتُبِي مَا شِئْتِ .. إِنِّي أَحِبُّهُ  
وَأَتْلُوهُ شِعْرًا ذَلِكَ الْأَدَبَ الْحُلُومَا  
وَتَمْتَنُّ أَهْدَابِي انْحِنَاءَاتِ رِيْشَةٍ  
نَسَائِيَّةِ الرَّعْشَاتِ .. نَاعِمَةَ النَّجْوَى

.....  
أَحْنُ إِلَى الْحَطِّ الْمَلِيسِ .. وَرُقْعَةٍ  
تَطَايِرُ كَالنَّجْمَاتِ أَحْرَفُهَا النَّشْوَى

.....  
تَغْلَعْتُ فِي بَالِ الْحُرُوفِ مَشَاتِلًا  
وَصَوْتًا حَرِيرِيَّ الصَّدَى، وَاِدْعَا، حُلُومَا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦-٢٧.

فوصف أدبها بالحلاوة وصور خطها ابتداء من انحناءات قلمها الموصوفة بأنها نسائية الرعشات، وأنها ناعمة النجوى فيبدو صوتها من خلال الحروف صوتاً كالحرير الناعم صدها على سبيل تراسل الحواس.

وقد ينزاح شعر نزار عن المؤلف في جعل الأسماء صفات كقوله<sup>(١)</sup>:

لَا تَكْشِفِي الْعُنُقَ الْغُلَامَ .. فَلَا  
عَاشَتْ جِرَاحُ اللَّوْزِ .. مِنْ بَعْدِي  
وقوله<sup>(٢)</sup>:

الْيَدَانِ الشَّمْعِيَّتَانِ .. يَدَاهَا  
وَالفَمُ الطِّفْلِ .. سَكَّرَ وَزَيَّبَ

فوصف العنق بالغلام لما يوحي به الغلام من رشاقة وانتصاب، والفم بالطفل للدلالة على الطراوة والنعومة المستوحاة من صفات الطفل؛ أي لا بد هنا من تغيير الدلالة المباشرة في هذه الاسماء الى دلالاتها الموحية لاستقامة المعنى<sup>(٣)</sup>.

وقد استطاع نزار أن يظهر المدهش والمفاجئ في إسناد صفات خارجة عن المؤلف إلى موصوفاته ليفرض أسلوبه، كما في قصيدة (الحب والبترول)<sup>(٤)</sup>:

مَتَى تَفْهَمُ؟  
مَتَى يَا سَيِّدِي تَفْهَمُ؟  
بَأَنِّي لَسْتُ وَاحِدَةً كَغَيْرِي مِنْ صَدِيقَاتِكَ  
وَلَا فَتَحًا نَسَائِيًّا يُضَافُ إِلَى فُتُوحَاتِكَ  
وَلَا رَقْمًا مِنَ الْأَرْقَامِ يَعْبُرُ فِي سَجَلَاتِكَ  
مَتَى تَفْهَمُ؟

فالمدهش في جعل ما هو من الاستعمال الشائع (الفتوحات الإسلامية) استعمالاً غريباً (فتحاً نسائياً) بقريظة النظر إلى حالتي الفتح على أنهما حالتا انتصار لدى الفاتح هنا وهناك، ومراعاة للبيئة المشتركة بين المخاطب في القصيدة والفاتح الإسلامي، وتذكرة له بأن أسلافه

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥٧.

(2) نفسه: ٤٤٠.

(3) بنية اللغة الشعرية: ١٠٨-١٠٩.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٤٥.

كانوا في يوم من الأيام يجاهدون في سبيل الله، وهو اليوم لا يهمه سوى الشهوة ليكون وقع الخطاب أثقل على نفسه.

ومما يجعل الانزياح صارخاً، تلاعبُ الشاعر بالألوان حين يكسو الأشياء غير ألوانها وهو "انتهاك لخبرة القارئ ومعرفته وذوقه، ولذلك فإن هناك تغييراً يصيب ذوق القارئ وتقع بينه وبين النص مسافة جمالية لا يستطيع أن يحدد أبعادها ودلالاتها إلا بالقراءة الاستبطانية القائمة على الحوار مع النص"<sup>(١)</sup>، وهذا ما يُرى في إسناد صفة اللون إلى المجردات في قوله<sup>(٢)</sup>:

وَعَبَدْتُ بَقِيَّةَ إِرْهَاقٍ  
تَحْتَلُّ جَوَانِبَ عَيْنَيْهِ  
وَالْتَّعَبَ الْأَزْرَقَ تَحْتَهُمَا  
وَهُطُولَ الثَّلْجِ بِصُدْغَيْهِ

فوصف التعب بالزرقة على سبيل المجاز العقلي، لأن التعب سببٌ للزرقة تحت العينين، وقد يتجلى الانزياح في إطلاق عكس الصفة على الموصوف فينتج التعبير نحو الرمز المضلل<sup>(٣)</sup>، كقوله في قصيدة (عند امرأة)<sup>(٤)</sup>:

وَمِنْ وَرَاءِ بَابِهَا  
يَعْوِي شَتَاءٌ مُلْحِدٌ  
وَفِي الدَّرَى رَعْدٌ .. وَفِي  
أَعْمَاقِ رُوحِي غَيْمَةٌ  
تَبْكِي وَتَلْجُ أَسْوَدُ

فالسباق يشتمل على جملة صفات متنافرة مع موصوفاته (شتاء ملحد) للدلالة على قسوته، و(غيمة تبكي) دلالة عن الحزن، وهو السياق الذي يجعل الثلج أسود انعكاساً لهذه الروح الكئيبة، واللغة الشعرية هنا خاطئة موضوعياً، ... لكنها صحيحة ذاتياً، وشعرية الألوان هنا تترك المتلقي نهياً للتأويل، ذلك أن إسناد لون إلى شيء له لون آخر يبدو تحدياً مقصوداً<sup>(٥)</sup> من لدن الشاعر، محاولاً من خلال التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بأساليب غير منزاحة ليقصد من

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٠٨-١٠٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢٣.

(٣) الانزياح الشعري عند المتنبي: ٢٠٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦٩-١٧٠.

(٥) الانزياح الشعري عند المتنبي: ٢٠٢.

ورائها الإبلاغ والإيحاء معاً، " قد تحقق — بدمجها بين عناصر حسية متنافرة دلاليًا، متألفة إيحائياً — وظيفة مزدوجة أو مركبة ... لم تعد وظيفة معيارية محضة: أي مقصورة على تحديد هوية الرمز المضاف، ولا شعرية محضة: أي مقصورة على تفجير هوية الرمز المضاف بل هي مزيج من هذه وتلك"<sup>(١)</sup> وهذه أيضاً من أسباب السهولة عند نزار قباني، ومن هذه الصفات أيضاً (لذة حمراء)<sup>(٢)</sup> — اعتناق أزرق<sup>(٣)</sup> — قمري الأخضر<sup>(٤)</sup> — القمر الأسود<sup>(٥)</sup> مما يتناسب مع سياقاتها لأنه "طوع الكثير من الصفات المتنافرة دلاليًا مع موصوفاتها، فاعتمد أسلوبه عليها بعد أن صُبِغَتْ بصبغته الخاصة، فأقام شبكة من العلاقات الدلالية بين الكلمات، وأسبغ عليها من الصفات الإنسانية التي جعلت المعاني ومدلولاتها تتوالد بصورة فنية جميلة"<sup>(٦)</sup>.  
ومن التنافر أيضاً ما يكون بين المضاف والمضاف إليه ل يبدو مظهراً من مظاهر الانزياح لديه بين الأشكال الأخرى من التنافر في قصيدته (الضفائر السود)<sup>(٧)</sup>:

وَشَعْرُهَا .. عَلَى يَدَي

شَلَالٌ ضَوْءٍ أَسْوَدٍ ..

.....

وَفَرٌّ .. نَهْرٌ عَتَمَةٌ

عَلَى الرَّخَامِ الْأَجْعَدِ

فالتنافر قائم بين شلال وضوء، ومن المفارقة أن تنافراً آخر ينفي انزياح التنافر الأول في البيت، وهو كون الضوء أسوداً تماشياً مع لون الضفائر الأسود، ونهر عتمة كذلك فيه تشبيه للشعر بالنهر لانسيابيته إلا أنه نهر عتمة لفرط سواده.

### المبحث الثاني: آليات الانزياح:

ينزاح الشعر دلاليًا بالآيات متعددة، وقد تمخض بعض من هذه الآليات عن رصد شعر نزار، كما يأتي:

(١) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية: ٣٠٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٩.

(٣) نفسه: ١٠٠.

(٤) نفسه: ٣٧٤.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥.

(٦) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: ١٥٤.

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٠-١١١.

أولاً/ الاستعارة:

ينشأ الانزياح الدلالي من المنافرة الحاصلة بين المسند والمسد إليه، فيتطلب نفيّه تجاوزَ الدلالات الحقيقية للدوال إلى دلالات مجازية، و"الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة. إن الانزياحين متكاملان وذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي. المنافرة تعتبر [كذا] خرقاً لقانون الكلام. إنها تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة. إنها تتحقق في المستوى الاستبدالي. هناك نوع من هيمنة الكلام على اللغة، فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى، ويتكون مجموع العملية من زمنيين متعاكسين متكاملين"<sup>(١)</sup>. أي الانزياح ونفي الانزياح.

وعندما يتعسرُ نفي الانزياح يتولد ما يسمّى بالاستعارة العنادية في البلاغة القديمة أو الاستعارة التناظرية المرتبطة بالانحراف الأسلوبي؛ لأنه انزياح عن معيار هو قانون اللغة<sup>(٢)</sup>، و"الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي. انها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلاً من المبدأ الحاضر أبداً في نشاط اللغة الحر"<sup>(٣)</sup>، وعندئذ تُجز اللغة عملها في إنشاء الصورة الشعرية وأبعادها المجازية؛ لكون الصورة رسماً قوامه الكلمات<sup>(٤)</sup>.

على الرغم من التعريفات شبه المتفق عليها للاستعارة، وهي أنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي<sup>(٥)</sup>، فإنها حظيت باهتمام النقد الحديث وإن كانت تسمى منذ القدم بملكة الصور البيانية<sup>(٦)</sup>، إلا أن النقد العربي القديم وخاصة ما انبثق منه عن عمود الشعر الذي كان يؤثر الوضوح ويردّ الاستعارات إذا كثرت وأوغلت في الخيال، وهو ما جُوبه به أبو تمام وثورته الشعرية على عمود الشعر، فإنها — أي الاستعارة — قد ارتبطت ارتباطاً وجودياً بالشعر والشعرية<sup>(٧)</sup>؛ للدور الأساس الذي تلعبه في خلق التناظر الصارخ في اللغة الشعرية، حتى عدّ الشعر منطق الاستعارة مقابل النثر الذي هو منطق القياس، وليعرّف الشعر بأنه استعارة ثابتة ومعّمة<sup>(٨)</sup>، وعلى الرغم من أنها توصف بأنها انزياح

(١) بنية اللغة الشعرية: ١٠٩ .

(٢) الإبداع الشعري وكسر المعيار: ٤٩—٥٣ .

(٣) آ . ريتشارد: ٢٧٠ .

(٤) الصورة الشعرية: ٢٢ .

(٥) علم البيان — دراسة تحليلية لمسائل البيان: ١٥٥، وينظر: جواهر البلاغة: ٣٠٣ .

(٦) الشعرية والحدائث: ٤٨ .

(٧) في الشعرية: ١٢٩ .

(٨) بنية اللغة الشعرية: ١٠٨ .



موضعي تؤثر في نسبة محدودة من السياق<sup>(١)</sup>، إلا أن ذلك لا يمنع الاستعارة من أن تدب جذورها في مفاصل النص الشعري كله، ولاسيما النصوص الشعرية التي يتخذ الشاعر من موضوعاتها معادلاً موضوعياً لتجربته الشعرية، ولعل قصيدة (هرة)<sup>(٢)</sup> لنزار قباني تدعم هذا الافتراض:

أَكْرَهُهَا .. وَأَشْتَهِي وَصَلَهَا	وَأِنِّي أَحِبُّ كُرْهِي لَهَا
أَحِبُّ هَذَا اللَّوْمَ فِي عَيْنِهَا	وَزُورَهَا .. إِنَّ زُورَتْ قَوْلَهَا
وَأَلْمَحُ الْكِذْبَةَ فِي نَعْرِهَا	دَائِرَةً .. بِأَسْطَةِ ظِلِّهَا
عَيْنٌ، كَعَيْنِ الذَّبِّ مُحْتَالَةٌ	طَافَتْ أَكَاذِيبُ الْهَوَى حَوْلَهَا
قَدْ سَكَنَ الشَّيْطَانُ أَحْدَاقَهَا	وَأَطْفَأَتْ شَهْوَتَهَا عَقْلَهَا
أَشْكُ فِي شَكِّي .. إِذَا أَقْبَلْتُ	بَاكِئَةً شَارِحَةً ذُلَّهَا
فَإِنْ تَرَفَّقْتُ بِهَا .. اسْتَكْبَرْتُ	وَجَرَرْتُ ضَاحِكَةً ذَيْلَهَا
إِنْ عَانَقْتَنِي .. كَسَّرْتُ أَضْلَعِي	وَأَفْرَغْتُ عَلَى فَمِي غَلَّهَا
يُحِبُّهَا حَقْدِي .. وَيَا طَالَمَا	وَدَدْتُ إِذْ طَوَّقْتُهَا .. قَتَلَهَا

فالقصيدية غزلية يستبعد سياقها العام أن تكون حديثاً عن هرة حقيقية، على الرغم من أن الشاعر لم يرجح ذلك نهائياً بأن يذكر اللوازم الحسية مما يخص المرأة دون غيرها كذكر النهد والجيد والصدر والحمرة .. الخ - كعادته - مما يجعل القصيدة تتأرجح بين الموضوع ومعادله، فنجد الاستعارة تمتد على طول القصيدة، وتتدخل كآلية ثنائية الاشتغال، فمرة تغري بالإيمان بأن الهرة حقيقية، إذ أنها لم تغلق أبواب نفي الانزياح القائم في ادعاء (القول والكذبة - والشهوة - البكاء والضحكة - والاستكبار) للهرة، إذ ليس من المحال أن يعد كل ذلك استعارات مكنية تصور شعور الشاعر إزاء هرته، فضلاً عن أن (اللوم - عين الذئب - وسكون الشيطان فيها - الذيل) قرائن تعزز هذا الافتراض في كونها صفات ثابتة للقطط عموماً، على رغم من أن بعضها من نسج الأساطير والعقائد الشعبية التي وفق الشاعر في توظيفها.

ومرة تخضع الاستعارة للسياق العام الذي يتطلب نفي الانزياحات بآلية أخرى مغايرة تماماً للآلية الأولى، إذ أن ما كان يعد قرائن مانعة من إرادة المعنى الحقيقي في القراءة السابقة، تتحول إلى انزياحات تتطلب نفياً يتمشى مع السياق المفسر الذي يؤكد أن المراد بالهرة امرأة

(١) علم الأسلوب: ١٨١.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤٣-٢٤٤.

تشبه الهرة في اللؤم والاحتتيال والشيطنة والاستكبار وهو "المسلك الذي يقوم على ملاحظة تجمعات الصور المتمكنة في ضوء الموقف العام للشخصية حيث يرتبط معطى بمعطى يلزمه - على الأغلب - ليشكل معه علاقة أو وحدة عضوية إذا ما استدعي أحد حديها أو حدودها سرعان ما تلبث بقية الحدود أن تستجيب للداعي وتبرز على السطح، ومن الطبيعي أن يؤدي أي تحليل لارتباطات الحدود في مجال الوحدة إلى بيان الأساس النفسي لطبيعة العلاقة ومن ثم الأساس العميق لطبيعة الوساطة الفنية"<sup>(١)</sup>، وهذا الخيط الرابط بين المستعار والمستعار له يستلزم استحضار الصورتين معا (الهرّة والمرأة) فيتناوب انبعاث الشك ودفعه باليقين بأن المرأة هي المعنية، وتتناوب معه لذة الظفر بالحقيقة بعد كل انتكاسة يحدثها انحراف القصيدة عن مسارها الموحى بالغزل، فالأشطر الأولى في الأبيات (٢ - ٤ - ٥ - ٦) يستدعي استحضار صورة الهرة، إلا أن المتلقي يجابه في الشطر الثاني من الأبيات نفسها بما يلزم نفي ما استحضره أولاً واستبداله بما يمليه السياق العام (صورة المرأة)، ويتجذر هذان المتواليان في النص حتى نجدهما في وحدات البيت الواحد كما في البيت السابع:

فان ترفقتُ بها .. استكبرت	وجررتُ ضاحكةً ذيلها
↓	↓
المرأة	المرأة
↓	↓
الهرّة	الهرّة

وقد سمي ياوس "تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق النص بالمسافة الجمالية وهي مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يُخَبِّبُ أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ"<sup>(٢)</sup> الذي يتصادم أكثر من مرة مع أفق هذا النص فيستشعر، بذلك، المسافة الجمالية مع كل تصادم.

أما استعارات نزار عموماً فيسهل فهمها؛ لأنه غالباً ما يقدم سياقها المتصل بها عليها، وتقديم السياق المتصل يسهل فهم الاستعارة كما أثبتت ذلك المقاربات التجريبتطبيقية<sup>(٣)</sup>. كقوله<sup>(٤)</sup>:

لَمَنْ صَدْرِي أَنَا يَكْبُرُ ؟  
لَمَنْ كَرَزَاتُهُ دَارَتْ ؟

(١) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ٢٨٢.

(٢) جماليات الأسلوب والتلقي: ٩٣.

(٣) فهم الاستعارة في الادب: ١٣٨-١٣٩.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٨٩.

لَمَنْ .. تُفَاحَةٌ أَرْهَرُ؟

لَمَنْ

لَمَنْ صَحْنَانِ صِينِيَّانِ .. مِنْ صَدَفٍ وَمِنْ جَوْهَرٍ

لَمَنْ؟ قَدَحَانِ مِنْ ذَهَبٍ

وَلَيْسَ هُنَاكَ مَنْ يَسْكُرُ.

فلو حذف السطر الأول من المقطوعة الشعرية وهو السياق المتصل لصعب فهم استعارات مثل (الكرزة والتفاحة والصحن والقدح).

وقد يستشف السياق من العنوان إذ ليس في المقطوعة الشعرية كلها سياق متصل بفهم الاستعارة كقوله في قصيدة "تعود شعري عليك"<sup>(١)</sup>:

حَبِيبِي أَخَافُ اعْتِيَادَ الْمَرَايَا عَلَيْكَ

وَعَطْرِي، وَزِينَةَ وَجْهِهِ عَلَيْكَ

أَخَافُ اهْتِمَامِي بِشَكْلِ يَدَيْكَ

أَخَافُ اعْتِيَادَ شِفَاهِي ...

مَعَ السَّنَوَاتِ، عَلَى شَفَتَيْكَ

أَخَافُ أَمُوتُ، أَخَافُ أَذُوبُ

كَقِطْعَةِ شَمْعٍ عَلَى سَاعِدَيْكَ ..

فَكَيْفَ سَتَنْسَى الْحَرِيرَ؟

وَتَنْسَى .. صَلَاةَ الْحَرِيرِ عَلَى رُكْبَتَيْكَ؟

فاستعارة الحرير للشعر وارد، ولكن الحرير في صورة تمثيلية كهذه بأن يصلي على ركبتي الحبيب في جلسة صلاة هي التي تخلخل التوقع لولا صرامة السياق المفهوم من مقتضى العنوان.

وقد يكون السياق معروفاً من أسلوب الشاعر وطريقة تعبيره، ولاسيما عن جسد المرأة،

كما في قصيدته (إلى مراهقة)<sup>(٢)</sup>:

شَفَتَاكَ الصَّغِيرَتَانِ أَمَامِي

وَضَمِيرِي عَلَيْهِمَا مَصْلُوبٌ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٢٧-٥٢٨.

(٢) نفسه: ٤٣٩.

وَتَبَّ الْأَرْبَابَ نَحْوِي .. فَمَالِي  
كَجِدَارِ الْجَلِيدِ لَا أَسْتَجِيبُ  
كُلَّمَا فَكَّرْتُ يَدَايَ بِقَطْفِ  
رَدِّي الطُّهْرُ عَنْهُمَا .. وَالْحَلِيبُ

فعلى الرغم من أن السياق مبدوء بذكر الشفتين إلا أن لفظة (أرباب) استعارة للنهدين؛ لأنها أقرب من هاتين الأخيرتين أكثر من الشفتين؛ لأوجه الشبه بين الطرفين وهي النعومة والوثبة، فضلاً عن القطف الذي يكون أكثر ما يكون للثمار التي تحدّد بشكلها المستدير طريقة التعامل معها باليد، كما هي الحال في النهدي، إلا أن التعامل مع الشفة يكون بالشفة. وأحياناً يؤخر نزار السياق فيصعب فهم استعاراته أول الأمر، كما في قصيدة (المدخنة الجميلة)<sup>(١)</sup>:

حَارِقَةَ التَّبَعِ .. اهْدَأِي فَالْدُجَى  
مِنْ هَوْلٍ مَا أَحْرَقَتْ إِعْصَارُ  
شَوْهَتْ طُهْرَ الْعَاجِ، شَوْهَتْ  
وَعَابَ فِي الضَّبَابِ إِسْوَارُ  
تَلَكِ الْأَصَابِعُ الَّتِي ضَوَّاتُ  
دُئْيَايَ، هَلْ تَمْضِي بِهَا النَّارُ

فـ(طهر العاج) قد يكون استعارة للأظافر أو للأسنان، فكلاهما يكون عرضة للتشوه بفعل دخان السكائر، إلا أنه إلى الأظافر أقرب على الرغم من أن وجه الشبه بين العاج والأسنان أولى بأن تؤوّل في ضوئه الاستعارة، إلا إن (إسوار) يرجح كفة الأظافر، كما أن البيت الثالث جاء مفصلاً دون عطف كأنه جاء ليفسر البيت الذي قبله.

وفي بعض قصائده يكون العنوان استعارة لا يقصد منها معناها الأصلي مثل قصائد: (هرة، شمع، حقائب البكاء، وأوعية الصديد) إلا أن في هذا الأخير لا يفهم المستعار له إلا بعد الانتهاء من قراءة القصيدة التي يقول فيها<sup>(٢)</sup>:

"لا .. لا أريد"

"المرّة الخمسون .. إني لا أريد"

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٠١.

(٢) نفسه: ٣٤٣.

وَدَفَنْتَ رَأْسَكَ فِي الْمَخْدَةِ يَا بَلِيدُ ..  
وَأَذْرَتْ وَجْهَكَ لِلجِدَارِ

.....

حَتَّى هُنَا  
حَتَّى عَلَى السُّرُرِ الْمُقَوَّسَةِ الْحَدِيدِ  
نَحْنُ النِّسَاءُ لَكُمْ عَيِيدُ

.....

مَاذَا أُرِيدُ  
لَا شَيْءَ ..  
يَا سَفَّاحُ . يَا قُرْصَانَ . يَا قَبْوَةَ الْجَلِيدِ  
فَأَنَا وَعَاءٌ لِلصَّدِيدِ  
يَا وَيْلَ أَوْعِيَةِ الصَّدِيدِ  
هِيَ لَيْسَ تَمْلِكُ أَنْ تُرِيدَ وَلَا تُرِيدُ

وفي نهاية القصيدة يظهر المراد بالأوعية (المرأة الزانية) وبالصديد (ما يمنى فيهن) وهن مغلوبات على أمرهن لأنهن لا يردن ذلك، ومن هنا تظهر أهمية عتبة العنوان في النقد الحديث ودورها في صميم العملية البنائية "وتنهض بدورها على هذا الأساس بوصفها مدخلا عتباتيا تصطدم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء القرائي، ومفتاحاً مركزياً من مفاتيحها مشرعاً للعمل دائماً، لما تحويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتتحكم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه"<sup>(١)</sup>.

وهذا الخطاب قد يرتفع بالعنوان لينزاح عن معناه المقالي إلى المعنى المقامي حسب ظروف أداء المقال التي تشتمل على قرائن حالية<sup>(٢)</sup> وتسمى في النظرية السياقية بسياق الحال أو سياق الموقف و(الماجرى) وهو جملة العناصر المكونة للحالة الكلامية كشخصية المتكلم والسامع وتكوينها وعلاقة كل ذلك بالسلوك الكلامي الفعلي، والمظاهر اللغوية وغير اللغوية المرتبطة

(١) العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة: ٤٣.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ٣٣٩.

بطرفي العملية الكلامية، وما يحيط بذلك من ظروف اجتماعية ونفسية<sup>(١)</sup>، ولعل خير مثال على تأثير السياق في مجمل العمليات الاستعارية هو قصيدة (إلى قديسة)<sup>(٢)</sup>:

مَاذَا إِذْنُ تَتَوَقَّعِينَ؟

يَا بَضْعَةَ امْرَأَةٍ .. أَجِيبِي

مَا الَّذِي تَتَوَقَّعِينَ؟

إذ أن كل القرائن الحالية تبين أن العنوان استعير – على سبيل التهكم – من البيئة الدينية وهي الراهبة المتنبلة لامرأة مبتذلة تدعي الطهارة، وهذه مفارقة تحلها معرفتنا بالأحداث السابقة لعملية الكلام ثم الكلام ثم الأحداث العملية التالية لعملية الكلام حسب تقسيمات النظرية السلوكية للتفسير الدلالي<sup>(٣)</sup>، ويظهر من السطر الأول من القصيدة أن أحداثا حصلت بين الشخصيتين في القصيدة قبل بدء الحوار بينهما وأن الفتاة لم تكن تتوقع من الرجل ما صدر عنه، وهذه الأحداث هي أن الرجل قد تجاسر على تلك الفتاة وأبدى لها رغبتة الجنسية إزاءها بأن ينقرب منها ويمد يداً لتطويقها بسبب إثارتها غير المتعمدة له بالتدخين مرة والتمدد على السرير والقراءة والتجرد من ملابسها مرة أخرى كما يظهر في قوله<sup>(٤)</sup>:

أَظَلُّ أَصْطَاذُ الذُّبَابِ هُنَا؟ ..

وَأَنْتِ تُدَخِّينِ

أَجْتَرُّ كَالْحُشَّاشِ أَحْلَامِي

وَأَنْتِ تُدَخِّينِ ..

وَأَنَا .. أَمَامَ سَرِيرِكَ الرَّاهِي ..

كَقَطِّ مُسْتَكِينٍ

مَاتَتْ مَخَالِبُهُ، وَعَزَّتْهُ .. وَهَدَّتْهُ السَّيْنِ

أَنَا لَنْ أَكُونَ - تَأَكَّدِي -

الْقَطُّ الَّذِي تَتَصَوَّرِينَ

قَطًّا مِنْ الْحَشَبِ الْمَجْرُوفِ ..

لَا يَجْرُكُهُ الْحَيْنُ ..

يَغْفُو عَلَى الْكُرْسِيِّ إِذْ تَتَجَرَّدِينَ

(١) محاضرات في علم الدلالة: ٢٢٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٥.

(٣) المعنى وظلال المعنى: ١١٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٥-٤٣٦.

وَيَرُدُّ عَيْنَيْهِ ..  
 إِذَا انْحَسَرَتْ قِبَابُ الْيَاسْمِينِ ..  
 وفي المقطع الثاني يصرح أن هذا الكلام جاء في نهاية الإحداث<sup>(١)</sup>:  
 تَلِكَ النَّهَائِيَّةُ ..  
 لَيْسَ تُدْهَشُنِي .. فَمَا لَكَ تُدْهَشِينُ  
 هَذَا أَنَا  
 هَذَا الَّذِي عِنْدِي .. فَمَاذَا تَأْمُرِينَ ؟  
 أَغْصَابِي احْتَرَقَتْ ..  
 وَأَنْتِ عَلَيَّ سَرِيرِكِ تَقْرَأِينَ \* ..  
 أَأَصُومُ عَنْ شَفَتَيْكَ ؟  
 فَوْقَ رُجُولَتِي مَا تَطْلُبِينَ  
 مَا حَكْمَتِي ؟ مَا طِبَّتِي ؟  
 هَذَا طَعَامُ الْمَيِّتِينَ  
 مُتَّصِفٌ  
 مَنْ قَالَ؟ إِنِّي آخِرُ الْمُتَّصِفِينَ  
 أَنَا لَسْتُ يَا قَدِيسَتِي  
 الرَّبَّ الَّذِي تَتَخَيَّلِينَ  
 .....

رَجُلٌ أَنَا كَالْآخِرِينَ .  
 فِيهِ مَزَايَا الْأَنْبِيَاءِ  
 وَفِيهِ كُفْرُ الْكَافِرِينَ

وواضح أن العنوان ملق بظلاله على استعارات القصيدة كلها بان تكون أكثرها مستوحاة من البيئة الدينية والمنطق الديني ، كاستعارة (قباب الياسمين) للنهد المنحسر، واستعارة (أصوم) عن الشفتين وهو عن الطعام، واستعارة متصوف والرب — وإن لم تكن استعارة بالاصطلاح البلاغي — للرجل الذي لا يثيره الجنس فضلاً عن استعارة المخالب للقدرة الجنسية، إذ كما أن وجود المخالب للقط يجعله يحيى حياة طبيعية يستطيع الافتراس بدلاً من اصطياد الذباب، كذلك

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٦-٤٣٧.

\* كذا في الديوان.

يستطيع الرجل بوجود القدرة الجنسية أن يحيى حياته بوصفه رجلاً يستطيع التقرب من المرأة ويرضي غرورها وإلا فسوف يجترّ كالحشاش أحلامه.

وقد لا يظفر القارئ بأي سياق يعينه على فهم الاستعارة في النص فتبقى أبواب التأويل مشرعةً أمام القارئ، إذ يقول في قصيدة (لن تطفئي مجدي)<sup>(١)</sup>:

أَمْرِیْضَةَ الْأَفْكَارِ يَا بِي  
اللَّيْلُ أَنْ تَسْتَضْعِفِي  
لَنْ تُطْفِئِي مَجْدِي، عَلَيَّ  
قَدَحٍ .. وَضَمَّةٍ يَا سَمِينَ

فالقَدَح قد يكون استعارة للقلبة وضمة الياسمين استعارة لتطويق الخصر بالذراعين، على اعتبار أن في لفظة (ياسمين) تشبيهاً للفتاة بالوردة، وهما من الشق العذري للحب الذي لا يرضي غرور الرجل الذي يتطلع إلى أكثر من ذلك ليبنى مجده في تجربة الحب هذه.

### ثانياً/ التشبيه:

على الرغم من أن الاستعارة تعتمد التشبيه في الأساس<sup>(٢)</sup>، إلا أنها تفوق التشبيه في تشكيلها للصورة الفنية<sup>(٣)</sup>؛ لأن "المبالغة في الاستعارة أقوى والخيال أشد"<sup>(٤)</sup> وأن التشبيه يتصف بالوضوح والإيضاح أحياناً "ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة ويعمل كل طرف منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة منها في وحدة"<sup>(٥)</sup> ولم يمنع ذلك الشعراء من الاستعانة بالتشبيه لبناء صورهم على مدى العصور؛ لأنه تقنية شعرية لا تخلو من انزياح، فلو فهمنا سبب تمسك الشعراء بالتشبيه عندما يتخذونه وسيلةً للكشف عن علاقات خفية بين الأشياء، وكذلك "الشاعر المعاصر في محاولته إيجاد علاقات جديدة يجد نفسه أمام الخطوة الأولى خطوة إقامة المقارنة قبل أن يتعداها إلى خطوة الاندماج الظاهر — أدركنا لماذا بقي التشبيه وبقى — وساطة صورية من وسائط فن الشعر"<sup>(٦)</sup>.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٨.

(٢) أسرار البلاغة: ٥٥.

(٣) الصورة الفنية في النقد الشعري: ٩٢-٩٣.

(٤) علم البيان — دراسة تحليلية لمسائل البيان: ١٥٨.

(٥) الصورة الفنية في النقد الشعري: ٩٣.

(٦) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ٢٥٩.



وإذا كان التشبيه انزياحاً في حد ذاته فإن الخروج عليه بالإتيان بالتشبيهات الجديدة والغريبة، هو تكثيف لوظيفة الانزياح التي هي إحداث الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي بالتباعد بين طرفي التشبيه، فإذا حصل أن "استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"<sup>(١)</sup>، ولعل نزاراً أدرك ذلك فتفنن في تشبيهاته بين الحسي القريب والتخييلي البعيد، ففي قصيدة (صباحك سكر)<sup>(٢)</sup> يقول:

إِذَا جُنْتِي ذَاتَ يَوْمٍ بَثُوبٍ  
كَعَشْبِ الْبُحَيْرَاتِ .. أَخْضَرَ .. أَخْضَرَ  
وَشَعْرُكَ مُلْقَى عَلَى كَتْفَيْكَ  
كَبَحْرِ .. كَأَبْعَادِ لَيْلٍ مُبَعَثَرٍ  
وَنَهْدُكَ تَحْتَ ارْتِفَافِ الْقَمِيصِ  
شَهِيٍّ .. شَهِيٍّ .. كَطَعْنَةِ خَنْجَرٍ

ففي التشبيه الأول استعان الشاعر بدلالات (عشب البحيرات) لما يوحي به من غضارة ورونق وحيوية أكثر مما يريده من لونه الأخضر، وفي البيت الثاني الذي يضم تشبيهين ضاربيين في الخيال يشتركان في وجه شبه واحد وهو صورة إلقاء الشعر على الكتفين وفي التموج والتبعثر (كبحر كأبعاد ليل مبعثر) إلا أن الثاني يفجؤنا بوجه شبه خاص وهو السواد الذي يوحي به الليل، وفي الثالث مع حسيته إلا أن لفظتي (شهي شهي) تلبسان على القارئ الأمر في أن وجه الشبه بين النهد والطعنة هو الاشتواء، وأن الشاعر طعن برؤيته بارزاً، ويمكن أخذ الصورة بحسيتها؛ بأن حركة ارتفاف القميص على النهد يوحي بأن القميص فضفاض لا يجسم النهد، بل النهد ينفج القميص فيبدو وكأن الفتاة قد طعنت في ظهرها وبدا رأس الخنجر على صدرها بعدما نفذ في الظهر والصدر واخترقهما.

ومما يتفنن فيه نزار في تشبيهاته، ضبابية وجه الشبه بين طرفي التشبيه، إذ يقول في قصيدة (رسائل لم تكتب لها)<sup>(٣)</sup>:

أَرْسُمُ الْحَرْفَ  
كَمَا يَمْشِي مَرِيضٌ فِي سُبَاتٍ

.....

(١) أسرار البلاغة: ١٣٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٦٩.

(٣) نفسه: ٣٢١-٣٢٢.

فَأَنَا أَكْتُبُ كَالسَّكْرَانِ  
لَا أَذْرِي اتِّجَاهِي وَحُدُودِي

فالانزياح كائن في تشبيهه رسم الحروف بمشي المريض، وطريقة الكتابة بالسكران اللذين لا يعرف عنهما طريقة خاصة في المشي الكتابة، فوجه الشبه لا يفهم مما يحيل عليه الرسم والكتابة مع المشبهين بهما بل مما يوحي به المريض والسكران من تخطب في الفعل وهذيان في القول، فالشبه هو في كيفية الحركة لا في نوعها، والتشبيه على وجه المجاز إذن لا الحقيقة.

ومن التشبيهات ما لا يحتمل هذه الصرامة في التعامل معها 'فعلاوة على أن العديد من الصور تقوم (بالكاف) ... فإنها تخضع لتغييرات جذرية لا تقف عند أعتاب (الجامع في الكل) ولا وجه الشبه التام وإنما يتعداها إلى تركيبات أخرى تحسها النفس الإنسانية وتتفعل قبل أن تفهمها عقلياً"<sup>(١)</sup>، ففي قصيدة (يد)<sup>(٢)</sup>:

يَدُكَ الَّتِي حَطَّتْ عَلَيَّ كَتَفِي  
كَحَمَامَةٍ نَزَلَتْ لَكِي تَشْرَبُ  
عِنْدِي تُسَاوِي أَلْفَ مَمْلُوكَةٍ  
يَا لَيْتَهَا تَبْقَى وَلَا تَذْهَبُ  
تِلْكَ السَّبِيكَةُ كَيْفَ أَرْفُضُهَا؟  
مَنْ يَرْفُضُ السُّكْنَى عَلَيَّ كَوَكَبُ  
لَهْتَ الْخَيَالُ عَلَيَّ مَلَأْسَتَهَا  
وَأَنْهَارَ عِنْدَ سَوَارِهَا الْمُدْهَبُ  
الشَّمْسُ .. نَائِمَةٌ عَلَيَّ كَتَفِي  
قَبْلَتْهَا أَلْفًا وَلَمْ أَنْعَبُ  
نَهْرٌ حَرِيرِيٌّ .. وَمَرُوحَةٌ  
صَبِيئَةٌ .. وَقَصِيدَةٌ تُكْتَبُ

شبه اليد بالحمامة في صورة تمثيلية فكلتاها نزلتا من علو وحطتا لكي تشربا، الحمامة من بركة ماء واليد من كتف الرجل على وجه المجاز، فضلا عما توحي به الحمامة - لكونها رمزا للسلام - من بياض ووداعة، ثم يشبهها بالسبيكة ويدخلها الشاعر في صورة مغالطة

(١) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ٢٥٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢٧-٤٢٨.

لنفسها، فبعدما حطت على كتف الرجل وسكنت عليها وأصبحت جزءاً وأصبح الرجل هو الكل بالقياسات النسبية والعقلية يأتي الشطر الثاني ليقرب الصورة رأساً على عقب؛ ويقطع من رتوبة التلقي محدثاً هذه الصدمة التي يجسدها من خلال المفارقة<sup>(١)</sup> التي تجعل من الجزء كلا ومن الكل جزءاً، إذ يشعر الرجل أنه هو الذي يسكن على يدها ويمتد هذا الشعور على مساحة شطر واحد فحسب، ثم يقطع ما قطع به الصورة الأولى بجعل المسكون عليه (الكوكب) ساكناً (الشمس نائمة على كتفي) وعلاقة الشمس بالكوكب تأتي من باب تداعي الصور، والأولى بها تعضيد الصور لا تفنيدها ومن ثم ضياعها بين الصور المتلاحقة في تشبيه اليد بالنهر والمروحة والقصيدة<sup>(٢)</sup>، الذي يعد خرقاً للتوقعات وكسراً للرتابة المولدين للانزياح.

وقد تتراكم التشبيهات ويعضد بعضها بعضاً مؤكدةً على وجه الشبه المصرح به ومن ثم ينفرد كل تشبيه بوجه شبه خاص به، كقوله في قصيدة (الدخول إلى هيروشيما)<sup>(٣)</sup>:

مُبَلَّلٌ . مُبَلَّلٌ

قَلْبِي، كَمَنْدِيلٍ سَفَرٌ

كَطَائِرٍ .. ظَلَّ قُرُونًا ضَائِعًا تَحْتَ الْمَطَرِ

زُجَاجَةٌ .. تَدْفَعُهَا الْأَمْوَاجُ فِي بَحْرِ الْقَدَرِ

سَفِينَةٌ مَثْقُوبَةٌ تَبْحَثُ عَنْ خَلَاصِهَا،

تَبْحَثُ عَنْ شَوَاطِيٍّ لَا تُنْتَظَرُ

فعنصر البلل حاضر في التشبيهات كلها، إلا أن المنديل يوحي بحزن الفراق، والطائر بالضياع والزجاجة بالاستسلام والسفينة بهاجس الغرق والفناء.

أحياناً يتخذ الشاعر من تشبيهاته مفاتيح للدخول إلى عوالم جديدة، وكأن التشبيهات غير مقصودة في ذاتها بقدر ما سيتبعها من صور، من ذلك قوله في قصيدة (مسافرة)<sup>(٤)</sup>:

أَنْتِ لِي رَحْمَةٌ مِنَ اللَّهِ بِيَضَاءِ

أُحْسِ السَّلَامَ فِي أَعْتَابِكَ

أَنْتِ كُوخُ الْأَحْلَامِ آوِي إِلَيْهِ

(١) الإبداع الشعري وكسر المعيار: ٢٤.

(٢) لا تعد هذه استعارات لإمكانية تقدير المشبه (هي نهر حريري، وهي مروحة وهي قصيدة تكتب)، ينظر:

علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان: ٢٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٨٩.

(٤) نفسه: ٦٣.

أَشْرَبُ الصَّمْتِ فِي حِمَى أَعْشَابِكُ  
 أَنْتِ شَطٌّ أَغْفَتُ عَلَيْهِ الْهَنَاءَاتُ  
 وَقَلْعِي حَيْرَانٌ فَوْقَ عُبَابِكُ  
 أَنْتِ حَائِثُوتُ خَمْرِي إِنْ طَعَى الدَّهْرُ  
 وَجَدْتُ السُّلْوَانَ فِي أَكْوَابِكُ  
 أَنْتِ كَرْمِي الدَّفِيقُ .. لَوْ يُعْبَدُ الْكَرْمُ  
 عَبَدْتُ النَّيْرَانَ فِي أَعْنَابِكُ

فالرتابة الناشئة عن توالي الضمير (أنت) في خمسة تشبيهات متوالية في تقنية واحدة وهي التشبيه البليغ لجديرة بأن تقلل من شأن هذه التشبيهات إلا أن الشاعر ينفن في تفصيلات أوجه الشبه بين الطرفين بصور انزياحية مستخدماً التقانات المتاحة الأخرى كمنافرة الإسناد مثلاً (رحمة بيضاء – أشرب الصمت – وأغفت الهنئات – قلعي الحيران – طعى الدهر – السلوان في الأكواب – النيران في الأعناب) وذلك للابتعاد بالصور إلى أبعد ما يمكن عن الرتابة ولخرق معيارية التشبيهات الشكلية للظفر بأكثر مما تظفر به التشبيهات في حال جاءت دون إردافها بتلك الانزياحات "وإن أهم شيء يمكن أن يثيره مثل هذا الانحراف في نفسية القارئ هو وضعه أمام عالم جديد من العلاقات كانت غائبة عن ذهنه"<sup>(١)</sup> ومن ثم العود به في كل مرة إلى ما ابتدأ به البيت وهو التشبيه (أنت كذا) من خلال الضمير (كاف) في نهاية القافية الذي يعود على (أنت) المشبه وهو ما يؤكد تواشج الصور التالية لكل تشبيه مع التشبيهات، وأنها تخدم التشبيهات من حيث المنطلق والغاية لتكون مزاحة عن التشبيهات التقليدية.

ومما يلاحظ عند نزار أنه يورد تشبيهات ليس لوجه الشبه فيها أي اعتبار سوى أن دلالات ألفاظ المشبه به الإيجابية والسلبية هي التي تجتلب تلك التشبيهات<sup>(٢)</sup>:

وَأَنْتِ يَا ذَاتَ الْعُيُونِ الْمُطْفَأَةِ  
 طَبِيَّةٌ كَاللُّؤْلُؤَةِ..

كَالْأَرْبِ الْوَدِيعِ  
 كَالشَّمْعِ .. كَالْأَلْعَابِ .. كَالرَّبِيعِ

وبإزاء الدلالات الإيجابية للمشبه به، ينطوي النص الآتي على دلالات سلبية له<sup>(٣)</sup>:

وَكُلُّ مَا قُلْنَا وَمَا لَمْ نَقُلْ

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ٦٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٠٩-٣١٠.

(٣) نفسه: ٥٢.

وَبَوَّحْنَا فِي جَانِبِ الْمَنْقَلِ  
تَسَاقَطَتْ صَرَغَى عَلَى خَاتَمِ  
كَاللَّيْلِ، كَالطَّعْنَةِ، كَالْمَنْجَلِ

وقد تنزاح تشبيهات نزار بالاستغناء عن جميع أركان التشبيه الصريح والخروج عليه، فيتولد ما يسمى بالتشبيه الضمني "الذي يفهم من المعنى ويتضمنه سياق الكلام"<sup>(١)</sup> فيشبه الحب في بوحه التلقائي بأسراره بمزارع الدراق التي ليس بوسعها أن تمنع عطرها من الانتشار<sup>(٢)</sup>:

لِلْحُبِّ رَائِحَةٌ .. وَلَيْسَ بُوْسَعُهَا  
أَنْ لَا تَفُوحَ مَزَارِعُ الدَّرَاقِ

فهذا التحول في سياق الكلام بالخروج عن الحديث عن الحب إلى الحديث عن المزارع هو ما يولد انزياحاً ينفيه التشبيه الناشئ عن رصد العلاقة بين الطرفين، كما الحال في قوله<sup>(٣)</sup>:

مُخْضِرَةٌ الْخُطْوَةَ لَا تَجْفَلِي  
هَلْ تَغْضَبُ الْوَرْدَةَ كَيْ تَغْضَبِي؟

فإن سأل سائل: وما علاقة الوردة بالفتاة؟ كان الجواب مضمناً في تشبيه الفتاة بالوردة في رقتها التي لا تدع في نفسها مساحة للغضب المشين المتنافي مع الرقة المفرطة. وقد يلغي العلاقة السببية بينهما تماماً، فيأتي المشبه به ضمناً في سياق مستقل<sup>(٤)</sup>:

هَذَا فَمٌ مُطِيبٌ  
تَبِعُ مِنْهُ الْمَرْبُ  
قَرٌّ صَغِيرًا مَثَلَمَا  
يَرُقُّدُ طِفْلٌ مُتَعَبٌ  
عَاتَبَنِي. أَتَعْرِفُ الْوَرْدَةَ  
كَيْفَ تَعْتَبُ

ولا تقف تشبيهات نزار الضمنية عند التشبيه المفرد فقد يولد تشبيهات تمثيلية مركبة مزاحة مرتين: مرة بخروج التشبيه عن المألوف (التشبيه الصريح) وأخرى بتوليد صورة تحتاج

(١) علم البيان — دراسة تحليلية لمسائل البيان: ١٢٤.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٤٣.

(٣) نفسه: ٢٠.

(٤) نفسه: ٢٢١.

إلى إعمال الفكر لتفكيك أجزائها لأنها مركبة، ومقارنة تلك الأجزاء بما يقابلها في صورة المشبه إذ يقول<sup>(١)</sup>:

قَصَّةُ الْعَيْنَيْنِ .. تَسْتَعْبِدُنِي  
مَنْ رَأَى الْأَنْجَمَ فِي طُوفَانِهَا

فالعينان وانعكاس الأضواء فيها لصفائها قد شبها بالليل الذي يشهد طوفان أنجمه، فسواد العين غير مذكور يفهم من الليل غير المذكور أيضاً، ويستدل عليه بوجود الأنجم الذي يصور الأضواء المنعكسة غير المذكورة أيضاً، فجملة المحذوفات تكثف الصورة وتنشط ذهن القارئ وتنبث الملمح الأسلوبى لدى نزار.

ومن انزياحاته في التشبيه عدم التصريح بالمشبه ليبقى أبواب التأويل مفتوحة كما في قوله في قصيدة (قصيدة الحزن)<sup>(٢)</sup>:

عَلَّمَنِي حُبُّكَ أَنْ أَحْزَنَ  
وَأَنَا مُشْتَاقٌ مِنْذُ عُصُورٍ  
لَا مَرْأَةَ تَجْعَلُنِي أَحْزَنَ  
لَا مَرْأَةَ أَبْكِي فَوْقَ ذِرَاعِهَا  
مِثْلَ الْعُصْفُورِ  
لَا مَرْأَةَ .. تَجْمَعُ أَجْزَائِي  
كَشَطَايَا الْبَلُورِ الْمَكْسُورِ

ففي التشبيه الأخير من المقطوعة يمكن تأويل مشبهين مغايرين اثنين كما يأتي:

— لامرأة تجمع أجزائي المكسورة كشطايا البلور المكسور، فهو تشبيه شيء بشيء.

— لامرأة تجمع أجزائي كما تجمع شطايا البلور المكسور، وهو تشبيه حياة بهياة.

وهذا ما يمنح أسلوبه كسراً لمعايير التشبيه المعروفة على نحو يكسبه شخصية شعرية خاصة.

### ثالثاً / الكناية:

تعد الكناية انزياحاً؛ لأن فيها عدولاً عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم من هذا المعنى<sup>(٣)</sup>، وتسمى أيضاً التجاوز؛ لأن الشاعر يتجاوز ذكر الشيء ويذكر ما يتبعه في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧.

(٢) نفسه: ٧٠١.

(٣) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: ١٥٤.

الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه<sup>(١)</sup>، ولكنها أقل انزياحاً من الاستعارة؛ لأن القرينة في الكناية لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي تماماً<sup>(٢)</sup>، كما أن الكناية ومعها المجاز العقلي تقومان على علاقات التداخي التي تقوم على التقريب بين صورتين مختلفتين، لكنهما من نظام واحد<sup>(٣)</sup> وبالمقابل فإن الاستعارة والتشبيه يقومان على علاقات التشابه. ويرى الجرجاني أن المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه<sup>(٤)</sup>.  
ومن كنايات نزار ما هو كناية عن موصوف مثل قوله في قصيدة (ثوب النوم الوردية)<sup>(٥)</sup>:

إِذْ أَنْتِ زَهُوُ غُرْفَتِي  
الْبَشُوشَةُ الْمَرْحَبَةُ  
تُجَرِّرِينَ الرَّاهِلَ الطَّوِيلَ  
نَشْوَى مُعْجَبَةً  
وَالْأَحْمَرَ الرَّعَادُ .. أَشْهَى  
مِنْ وُرُودِ الْمَأْدُبَةِ

وقد كنى عن الشعر بالراهل الطويل، وعن الفم بالأحمر الرعاد، ومنها ما يكون كناية عن صفة<sup>(٦)</sup>:

وَطَلَبْتُ أَنْ أَخْتَارَ مَاذَا تَلْبَسِينَ  
أَفَلِي إِذَنْ ؟  
أَفَلِي أَنَا تَتَجَمَّلِينَ ؟  
وَوَقَفْتُ .. فِي دَوَامَةِ الْأَلْوَانِ مُلْتَهَبَ الْجَبِينِ

فملتهب الجبين كناية عن صفات الحيرة والقلق والتوتر والتردد في الاختيار، وآثر الشاعر الانزياح عن قول ذلك مباشرة؛ لأن الإيحاء به يكتفئ الوظيفة الشعرية. إلا أن نزاراً لا

(١) العمدة: ٣١٣/١.

(٢) علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان: ٢٢٦.

(٣) السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري: ١٦٥.

(٤) دلائل الإعجاز: ٦٦.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٢-٢٣٣.

(٦) نفسه: ٣٢٤.

يقف عند هذا الحد من الإيحاء والتكثيف في الكناية، فقد يعشقُ بين كنايتين عن الصفة تكون إحداهما سبباً للأخرى<sup>(١)</sup>:

تَعْرِي .. وَاشْطُرِي شَفْتِي

إلى النصفين .. يا مُوسَى بِسَيِّئَاءِ

فـ(اشطري شفتي) كناية عن التعجب والدهشة لأن المتعجب والمندهش يفتح فمه لحظة الاندهاش، و(موسى بسيناء) كناية عن صفة الإعجاز التي شطرت البحر إلى نصفين عند موسى، ليقابلها بصفة الإعجاز في صورة الفتاة العارية التي تشطر شفتي الناظر إليها إلى النصفين من شدة إعجابه بها وعظيم اندهاشه لمرآها.

وفي قصيدة (٢٢ نيسان) يخط الشاعر كنايةً بتشبيهه ضمني يقوم وجود أحدهما على وجود الآخر يقول<sup>(٢)</sup>:

إِنِّي أَعْبُدُ عَيْنِكَ .. فَلَا

تُنْبِي اللَّيْلَ بِهَذَا الْخَبَرِ

فهنا تشبيهه ضمني للعينين بالسماء ليلاً في سوادهما، وما يتلأأ فيهما من الأضواء بما يلمع فيها من نجوم، إلا أن الشاعر آثر عبادة العينين دون الليل وهذا ما سيكون مدعاة للغيرة لدى الليل من العينين، فتكون عبارة (لا تنبئي الليل) كناية عن صفة الغيرة.

وقد تتصف الكناية بالغموض النسبي فتسمى إشارة<sup>(٣)</sup> ولنزار إشارات لطيفة ودقيقة يفكُّ شفرتها ما حول الإشارة من دلالات لا الإشارة نفسها، إذ يقول<sup>(٤)</sup>:

يَا مَدْفَنَ الثَّلَجِ .. هَلْ غَيْرِي يُزَاحِمُنِي؟

وَهَلْ سَرِيرُ الْهُوَى مَا عَادَ مُنْفَرِداً

جَرِيدَةُ الرَّجُلِ الثَّانِي .. وَمَعَطْفُهُ

وَتَبَعُهُ .. لَمْ يَزَلْ فِي الصَّحْنِ مُتَّقِداً

فمدفن الثلج كناية عن برودة المشاعر، وسرير الهوى كناية عن الممارسة الجنسية، أما الجريدة بدلالاتها المرافقة لها كونها تصدر يومياً، فهي إشارة إلى الإقبال اليومي للرجل الثاني عليها، أما المعطف المنزوع فهو إشارة إلى أنه أصبح يهتك حرمة البيت ويبقى فيه البقاء

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٥٦.

(2) نفسه: ٢٦٦.

(3) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع: ٣٥١.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٤.



المرغوب فيه والمطمئن إليه، وتبعه المتقد إشارة إلى لحظة وجوده عندها، فليس بوسعها إنكار وجوده عندها.

ومن غريب كنياته ما جاء في سياق مشحون بالتضارب في قصيدة (شمع)<sup>(١)</sup>:

جِسْمُكَ فِي تَفْتِيحِهِ الْأُرْوَعِ  
فَانْغْرِسِي فِي الشَّمْعِ يَا إصْبَعِي

كُلِّي شَمُوساً وَامْضُغِي أَنْجُمًا  
لَا تَقْنَعِي، مَنْ أَنْتِ أَنْ تَقْنَعِي

تَنْقَلِي قِطْعَةً صَيْفٍ، عَلَيَّ  
وَسَائِدٍ مَمْدُودَةٍ الْأَذْرُعِ

وَالْتَفَتِ اللَّيْلُ بِأَعْصَابِهِ  
إِلَى إِزَارٍ — بَعْدُ — لَمْ يُنْزَعِ  
أَيْنَ يَدِي .. لَا خَبْرٌ عَن يَدِي  
قَبْلَ سُقُوطِ الثَّلْجِ كَأَنْتَ مَعِي

اشتملت القصيدة على متناقضات (شموساً — أنجماً — ليل — صيف — سقوط ثلج) وفي خضم ذلك يختم الشاعر قصيدته بكنائتين الأولى عن ضياع اليد (لا خبر عن يدي) والأخرى عن التعري (سقوط الثلج) والتضارب كائن في احتمال كون اليد قد اختفت في ثنايا جسمها دون إرادة الشاعر بقرينة (فانغرسِي) في البيت الأول، أو في أن اليد لم تَضَعُ بالفعل وإنما تخدرت من جراء فقدان الشاعر لإحساسه بيده بسبب ملامسته لجسمها الأبيض والمخدر كالثلج، والتضارب الآخر هو في سقوط الثلج، هل هو كناية عن سقوط الملابس عن جسمها بقرينة (إلى إزار بعد لم ينزع) في البيت الذي قبله، أم أنه كناية عن بياض الجسم الناصع الذي أُوهم عريه بسقوط الثلج بقرينة (تفتيحه الأروع) في البيت الأول من القصيدة والنتيجة واحدة في الكنائيتين.

ومن الكناية ما يصل إلى درجة الرمز وهو الذي قَلَّتْ وَسَائِطُهُ، مع خفاء في اللزوم بلا تعريض<sup>(٢)</sup> أي أن العلاقة بين طرفي الكناية غير واضحة، تعرف من مصاحبات الكلام وسياقه

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٩-٣٥٠.

(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديح: ٣٥٠.

لأن "أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة"<sup>(١)</sup> وهذا ما يجعل أبواب التأويل مشرعةً إلى أبعد الحدود مثلما فعل نزار في قصيدته (في المقهى)<sup>(٢)</sup>:

في جَوَارِي اتَّخَذَتْ مَقْعَدَهَا  
كَوَعَاءِ الْوَرْدِ فِي اطْمِنَانِهَا

يَشْبُ الْفَنجَانُ مِنْ لَهْفَتِهِ  
فِي يَدِي شَوْقاً إِلَى فَنجَانِهَا

هِيَ مِنْ فَنجَانِهَا شَارِبَةٌ  
وَأَنَا أَشْرَبُ مِنْ أَجْفَانِهَا  
كُلَّمَا حَدَقْتُ فِيهَا ضَحَكَتْ  
وَتَعَرَّى الثَّلْجُ مِنْ أَسْنَانِهَا  
مَنْ أَنَا خَلَّى السُّؤَالَاتِ أَنَا  
لَوْحَةٌ تَبْحَثُ عَنِ أَلْوَانِهَا  
مَوْعِدًا.. سَيِّدِي! وَابْتَسَمَتْ  
وَأَشَارَتْ لِي إِلَى عُنْوَانِهَا  
وَتَطَلَّعَتْ فَلَمْ أَلْمَحْ سِوَى  
طَبْعَةِ الْحُمْرَةِ فِي فَنجَانِهَا

فبتتبع القصيدة يجد القارئ أن الفتاة قد اطمأنت في جلستها، وبدأت بعد قليل تتجاوب بضحكتها مع الشاعر بعد أن شرب ملياً من النظر إلى أجفانها وأحسها بإعجابه ولهفته إليها، إذ بدأت تسأله عن نفسه، فيجيبها بأنه رجل يبحث عما هو من صلب غريزة الرجل (المرأة) كما تبحث اللوحة عديمة الألوان عن صلب كينونتها (الألوان)، فيتجرأ ويطلب موعداً، فتعطيه عنواناً "هو العنوان الخالد للمرأة اللعوب"<sup>(٣)</sup> الذي رمزت إليه بطبعة الحمرة، "فالمفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي القارئ، بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتسنفه،... ولذلك أصبحت

(١) العمدة: ١ / ٣٠٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٦.

(٣) الكيان الشعري عند نزار قباني: ١٣٠.

المفاجأة وصفاً لردود فعل القارئ إزاء المثيرات الكامنة في النص<sup>(١)</sup> والمثير هنا هو هل ظفر الشاعر بعنوان يهتدي به إليها؟ وهل طبعة الحمرة رمز للقبلة أم أنها ترمز إلى أبعد من ذلك حيث دلالات اللون الأحمر وعلاقته بالليلي الحمر؟ إذ أن المرأة فهمت أن الشاعر عن أي لون يبحث على وجه الخصوص فخصته باللون الأحمر دون غيره، أم أنها كسراً لكل التوقعات، أرادت أن تضع حداً لجرأته ورفعت في وجهه اللون الأحمر إيذاناً منها بأنه وقع في المحذور فأوقفته عند حده، وقد ورد اللون الأحمر في ديوان نزار "بدلالات متعددة منها موروثه وأخرى مستحدثة أودعها الشاعر في قاموسه الشعري وخاصة في أشياء المرأة وكذلك إشارات المرور التي استلهم منها الممنوعات"<sup>(٢)</sup>.

وقد يستلهم نزار الكنايات القديمة ليعيدها في صياغة جديدة لتتزاخ عن قلبها القديم بصور جديدة يضيفها من عنده، كالكناية التي عبر بها ابن أبي ربيعة عن طول الجيد بقوله<sup>(٣)</sup>:

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْفَلٍ أَبُوهَا وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ فَهَاشِمٌ

فقد توفر عليها نزار حيث يقول في (القرط الطموح)<sup>(٤)</sup>:

عَلَى أُذُنِي هَذِهِ الْعَانِيَةُ

تَأْرَجِحُ قُرْطٌ رَفِيعٌ

كَمَا يَضْحَكُ الضُّوءُ فِي الْإِنْيَةِ

يَمُدُّ يَدَيْهِ .. وَلَا يَسْتَطِيعُ

وَصُولًا .. إِلَى الْكِنْفِ الْعَارِيَةِ

فالصورة متحركة ( تأرجح – يمد يديه) واستعارة مكنية (يضحك) وإسقاط نفسي على القرط ( يمد يديه – ولا يستطيع) كل ذلك للكناية عن طول الجيد.

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ٨٧.

(٢) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: ١٦٤.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٢٢٧/٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٦١.

إن من أصداء الإرث السوسيري في توصيفه للغة language وثنائية تقسيمها إلى: اللسان langue والكلام parole أن ينتهج معظم المهتمين بالحقل اللساني التقسيمات الثنائية في توصيفاتهم للعلاقات اللغوية بين العناصر اللغوية في الحدث الكلامي بمختلف مستوياته<sup>(١)</sup>، ولعل أصدقها بنظرية الانزياح هي ثنائية محور الاختيار ومحور التأليف، حيث يمكن تصنيف الانزياحات طبقاً لتأثيرها فيهما، وما ينتج عنهما من الأمراض الكلامية<sup>(٢)</sup>، فالانزياحات التركيبية "تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"<sup>(٣)</sup>، وهي تختلف عن الانزياحات الدلالية التي تتمظهر في محور الاختيار إلا أنه ليس من الممكن الإصرار على الفصل القاطع بينهما<sup>(٤)</sup>؛ لأن ما يجري على أحد المستويين يتطلب إجراءً على المستوى الآخر؛ إذ "ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تتناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتفاه العقل ... ولو فرضنا أن تتخلع من هذه الألفاظ التي هي لغات، دلالتها، لما كان شيء منها أحق بالتقديم من شيء، ولا تُصور أن يجب فيها ترتيب ولا نظم"<sup>(٥)</sup> إلا أن هذا الترتيب الذي يقتضيه العقل يجابه بتصرف الشاعر — بفعل الانزياح — استجابة للوظيفة الشعرية التي "تخلخل البنيات اللغوية، وهيمنة هذه الوظيفة تعني هيمنة تخلخل البنيات، ... فالوظيفة الشعرية تعبتُ (بانتنظام) داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف"<sup>(٦)</sup>.

وكلما توسعت دائرة التركيب زادت حرية الشاعر في التصرف فيه، فيتعذر التصرف في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة الواحدة لأنه ناجز قبل إبداع النص، وإن مستخدميها قد توارثوها كما هي، أما على صعيد الجملة فالتصرف في تركيبها أقل قيوداً، ولاسيما اللغات المعربة، أما تركيب الجمل في سياق النص عامة فللشاعر الحرية الأكبر في التصرف فيه وعلى غرار ذلك فثمة مستويان من التركيب ينزاح فيهما الشاعر: مستوى تركيب الكلمات في الجملة، ومستوى تركيب الجمل في النص، وهذا لا يمنع وجود انزياحات تركيبية على مستوى النص بالقياس إلى سائر نصوص الشاعر أو النصوص الشعرية الأخرى لغيره من الشعراء<sup>(٧)</sup>.

(١) في اللسانيات العامة: ٢٢٥، وينظر: الشعرية والحدائث: ٤٤.

(٢) الاستعارة عند جاكوبسون محورا الانتقاء والتأليف: ٥٣.

(٣) علم الأسلوب: ١٨٢.

(٤) نفسه: ١٨٢.

(٥) دلائل الإعجاز: ٤٩-٥٠.

(٦) مفاهيم شعرية: ٩٩.

(٧) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ١٢٧-١٢٨.

## المبحث الأول/ التركيب على مستوى الجملة:

تدور حول مفهوم الجملة إشكالية كبيرة، حالها في ذلك حال جميع المصطلحات اللغوية<sup>(١)</sup>، وهي "عند النحاة مصطلح يدل على وجود علاقة إسنادية بين اسمين أو اسم وفعل، والإسناد هو نسبة إحدى الكلمتين إلى الأخرى، وفسرت النسبة بأنها إيقاع التعلق بين الشئيين، فالجملة عندهم عبارة عن تركيب إسنادي تمت به الفائدة أم لم تتم"<sup>(٢)</sup>، لذا فإن كمال الإسناد لا يعني تمام المعنى، كما لا يعني ذلك اقتصار الجملة على معنى واحد دون غيره، فللسياقات المختلفة والقرائن المتعددة دوراً في تحديد معنى الجملة وبيان غرض الناطق بها<sup>(٣)</sup>.

أما معايير تشكيل الجمل وتوليدها فهي من أهداف الوصف اللغوي للعدد غير المتناهي من الجمل التي يمكن تشكيلها في اللغة الواحدة، وشرح المتتابعات التي تشكل جملاً وتلك التي لا تشكلها، وتوفير وصف للبنية النحوية لكل جملة من الجمل التي تشكلت والتي لم تتشكل بعد، وكل ذلك يقع على عاتق (النظرية التوليدية) التي ترى أن هذا القدر من الجمل الذي تحتويه مجموعة المؤلفات في المكتبة الوطنية هو متن صغير غاية الصغر قياساً بعدد الجمل التي تتيح اللغة الواحدة تشكيلها<sup>(٤)</sup>.

وبذلك فالتركيب يتيح للمتكلم عامة وللشاعر على وجه الخصوص، إنشاء جمل جديدة غير منجزة من قبل، ولا تخضع لقواعد النحو المستقاة من توصيف تلك الجمل المنجزة حتى الآن؛ أي إنها منزاحة في تركيبها عن سابقتها، وتعد هذه الجمل الجديدة صحيحة حسب قواعد النحو التوليدي الذي يحدد تشومسكي موضوعه الحقيقي المتمثل في المعرفة الضمنية التي يمتلكها المتكلم عن لغته، لا في ما تمخض من قواعد عن ذلك المتن الصغير المذكور آنفاً<sup>(٥)</sup>.

## أولاً/ التقديم والتأخير:

وهو إعادة ترتيب الكلمات في الجملة الواحدة ترتيباً منزاحاً عن الترتيب المفروض من قبل قواعد اللغة المولدة للجملة ذات الترتيب المألوف التي لا تؤدي إلا غرضها الإبلاغي النفعي المجرد من الإيحاء، فتزاح، بذلك، الجملة عن قواعد المولدة لها لتتسم بالطابع الفني ولتنهض

(١) المعنى وظلال المعنى: ٣٠٢.

(٢) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: ١٠٣.

(٣) المعنى وظلال المعنى: ٣٠٧-٣٥٤.

(٤) تشومسكي والثورة اللغوية: ١٢٧.

(٥) نفسه: ١٢٧.

بوظيفتها الإيحائية دون التجرد من وظيفتها الإبلاغية، لأن النص الشعري مهما انتهك تلك القواعد لا بدّ له من الإبقاء على الحد الأدنى منها لتبقى داخل دائرة النظام اللغوي "إذ المعنى لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"<sup>(١)</sup>، ويسمى هذا النوع من الانزياح؛ أي التقديم والتأخير بالانزياح الموضوعي وهو "تقنية لسانية، وظاهرة أدائية تعتري الخط الأفقي للتراكيب ويتمثل في تحريك العناصر المؤسسة لكيانات التركيب، أي أحد طرفي الإسناد وما يتصل بهما من متعلقات وأركان تكميلية من أماكنها الأصلية إلى أماكن جديدة إثر العمل بمبدأ تعاور المواقع والمراتب وتبادلها"<sup>(٢)</sup>.

أما نزار فلم يتوان في استثمار هذا النوع من الانزياح وعلى جميع مستوياته، فلغته الشعرية "لغة انزياحية في الغالب ... فالشاعر شكل في شعره خرقاً للاستخدام العادي للغة، وفتح آفاقاً لمجالات يستخدم فيها اللغة استخداماً غير مألوف، ما جعل شعره يتسم بالرصانة والجزالة من جهة، واستحق أن نخلع عليه صفة الانزياحية من جهة أخرى"<sup>(٣)</sup>. وإن كان أغلب التقديمات يأتي جزءاً من متطلبات النظم الشعري ولاسيما الوزن منه، إلا إن منها ما لا يخلو من لمسات جمالية ومعانٍ إيحائية ترتسم في التركيب بفعل ذلك التقديم، كقوله<sup>(٤)</sup>:

أنا عنك ما أخبرتهم لكنهم  
لمحوك تغتسلين في أحداقي  
أنا عنك ما كلمتهم لكنهم  
قرأوك في حبري وفي أوراق  
للحب رائحة وليس بوسعها  
أن لا تفوح مزارع الدراق

فبتقديم الجار والمجرور (عنك) المتعلق بالفعل (أخبرتهم وكلمتهم) يثبت الفعلين بدل نفيهما، فيكون وكأنّ الإخبار والكلام عن واحدة أخرى يوراري الشاعر بها عن حبيبته الحقيقية، وهذا ما يجعل العبارتين متماشيتين مع ما بعدهما؛ فشكوك الناس حول هذا الحب لم تبّن عن فراغ؛ أي

(١) أسرار البلاغة: 71-72.

(٢) تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني: 27.

(٣) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: 161.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: 743.

أن هناك ما لمَّحَ به ولكن ليس عنها، كما أن هناك إخباراً وكلاماً ولكن ليس للشاعر، بدليل تقديم الضمير أنا على فعله الرفع لضميره ففيه تأكيد للمعنى وتقديره له<sup>(١)</sup>، بأن الأحداق وشت بعبه لها والأشعار شخّصت حبيته.

وقد يفيد تقديم الجار والمجرور دلالة التردد في الإقدام على الفعل بعده، كما في قوله في قصيدة (وردة)<sup>(٢)</sup>:

أَقْبَلْتُ خَادِمَهَا تَهْمَسُ لِي:  
هَذِهِ الْوَرْدَةُ مِنْ سَيِّدَتِي  
وَرْدَةٌ لَمْ يَشْعُرِ الصُّبْحُ بِهَا  
لَا وَلَا أُذُنُ الرَّوَّابِيِّ وَعَتِ  
فِي إِنْءِ الْوَرْدِ .. لَنْ أَجْعَلَهَا  
إِنِّي غَارِسُهَا فِي رِثْتِي

فالترتيب النحوي لصدر البيت الثالث هو (لن أجعلها في إناء الورد)، "ولكن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يخدم شعرية النص، ويقزم دلالاته إلى بعد واحد"<sup>(٣)</sup> ولجأ إلى تقديم شبه الجملة (في إناء الورد) على الفعل الذي تعلقت به ليفيد دلالة التردد الذي راود الشاعر أول الأمر في أن يتعامل مع الوردة التي أرسلت إليه معاملة الورد العادية التي توضع — عادة — في إناء الورد لترتوي عروقها من الماء، أم أن منزلتها عنده ستحملة على محمل آخر، إلا أن الشاعر يقرر بعد برهة — بدلالة النقطتين بين الفعل ومتعلقه — أنه سيضعها في رثته لترتوي من دمه.

وفي قصيدة (قصة خلافاتنا)<sup>(٤)</sup> يتكرر الجار والمجرور المتقدم على الفعل الذي يتعلقان به تكراراً لافتاً للنظر حتى بات ملمحاً أسلوبياً في القصيدة كلها:

بِرُغْمِ .. بِرُغْمِ خِلَافَاتِنَا  
بِرُغْمِ جَمِيعِ قَرَارَاتِنَا  
بِأَنْ لَا نَعُودَ  
بِرُغْمِ الْعِدَاءِ .. بِرُغْمِ الْجَفَاءِ ..

(١) دلائل الإعجاز: ١٣٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٨-٢٢٩.

(٣) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس: ١٦٧.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١٩.

بِرُغْمِ الْبُرُودِ ..  
 بِرُغْمِ انْطْفَاءِ ابْتِسَامَاتِنَا  
 بِرُغْمِ انْقِطَاعِ خَطَابَاتِنَا  
 فَثَمَّةٌ سِرٌّ خَفِيٌّ  
 يُوحِّدُ مَا بَيْنَ أَقْدَارِنَا  
 وَيُدْنِي مَوَاطِئَ أَقْدَامِنَا  
 وَيُفْنِيكَ فِيَّ  
 وَيَصْهَرُ نَارَ يَدَيْكَ بِنَارِ يَدَيَّ ..

وهذا التقديم المتكرر يؤكد عمق الخلاف بين الطرفين، وشعورهما بكل ما يوهن هذه العلاقة، ويمهد الطريق للتصريح بما تبقى منها، ولو كان سرّاً خفياً يعيد اللحمة ويبرئ الجراح بينهما، فيشوق القارئ لمعرفة ما هو منتظر في قابل الأبيات، ويتعمد الشاعر تأخير الفعل حتى لا يسلس قياد النص بيد القارئ، بل النص يستدرج القارئ من حيث لا يعلم. أما التأخير، وهو نتيجة منطقية لكل تقديم، ولكن عندما تُؤخِّد الكلمة المؤخرة في الحساب يرى أنه تأخير لما حقه التقديم، فإنه يرد في النص لأغراض جمالية وإيحائية تساعد على ترابط النص، كأن يوافق التأخير دلالة الألفاظ، ويتمشى مع تشكيل الصورة التمثيلية فيها، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

وَفَرَّ وَرَاءَ رِدَائِكَ قَلْبِي  
 لَيْلِثَمَ مِنْكَ الَّذِي يُلِثَمُ

فالفاعل (قلبي) قد تأخر عن الرداء، كما هو في الصورة التي يكون فيها القلب في حالة ملاحقة للرداء، والصورة تتجسد في الكلمات كما تتشكل في الأذهان. وفي قوله في قصيدة (المجد للصفائر الطويلة)<sup>(٢)</sup>، يكون التشاكل بين ترتيب الكلمات وتشكل الصورة أكثر وضوحاً:

.. وَكَانَ فِي بَعْدَادَ يَا حَبِيبَتِي، فِي سَالِفِ الزَّمَانِ

خَلِيفَةً لَهُ ابْنَةٌ جَمِيلَةٌ ..

عُيُونُهَا.

طَيْرَانِ أَخْضِرَانِ ..

وَشَعْرُهَا فَصِيدَةٌ طَوِيلَةٌ ..

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢.

(٢) نفسه: ٥٠٦.



سَعَى لَهَا الْمُلُوكُ وَالْقِيَاصِرَةَ ..  
 وَقَدَّمُوا مَهْرًا لَهَا ..  
 قَوَافِلَ الْعَبِيدِ وَالذَّهَبِ ..  
 وَقَدَّمُوا تِيْجَانَهُمْ  
 عَلَى صِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ  
 وَمِنْ بِلَادِ الْهِنْدِ جَاءَهَا أَمِيرٌ ..  
 وَمِنْ بِلَادِ الصِّينِ جَاءَهَا الْحَرِيرُ .

فصورة الملوك والقياصرة في سعيهم إليها وهم دونها، تظهر من تقديم الجار والمجور (لها) عليهم على العكس من (المهر وتيجانهم) فهما مقدّمان على الجار والمجور، ليتجانسا مع دلالة فعلهما (قدّما)، أما قوافل العبيد والذهب فتبدو في صورة قاهرة لهم، يزجون فيها إلى ابنة الخليفة زجاً، فجاءت متأخرة عن (لها)، كما هي الحال في الصورتين الأخيرتين، فتأخر الفاعلين (أمير – الحرير) عن المفعول به (ها) يجسد تبعيتهما لها وسطوتها عليهم. وأما تقديم الجار والمجور (من بلاد) على فعلين الذين تعلقا بهما، ففيه تأكيدٌ على بُعد المسعى، كما يتمثل فيه ابتداء الرحلة المتجسدة في سياق الجملة وترتيب عناصرها، ليصبح هذا التشكيلات المنزاحة عن أصلها النحوي "منبهاً بصرياً بالإضافة إلى كونها منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة و عنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري للنص وكأنه لا يقف فقط أمام نص لغوي وإنما يقف أمام نص تشكيلي أيضاً"<sup>(١)</sup>.  
 ومن غريب انزياحاته التركيبية وضع مبتدأ واحد بين خبرين أحدهما مقدم عليه والآخر مؤخر عنه، كما في قوله<sup>(٢)</sup>:

أَنْقَطَةُ نُورٍ .. بَيْنَ نَهْدَيْكَ تَرْجُفُ  
 صَالِيكَ هَذَا .. زِينَةٌ أَمْ تَصُوفُ .

وللمبتدأ (صلييك) خبران\* (نقطة نور) و(زينة) فهذا التركيب يضع القارئ أمام مفترق طرق عندما يصل إلى المبتدأ، فيحاول تقسيم المبتدأ إلى مبتدئين في ذهنه لملء الفراغ الناشئ

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٥٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٦.

\* ويجوز أن يكون له خبر واحد فحسب وذلك بعطف أحد الخبرين على الآخر بتقدير أم عاطفة أخرى قبل الخبر (زينة) فتكون الجملة بهذا التقدير (صلييك هذا نقطة نور أم زينة)، ولكن ما ذهب إليه البحث يخدم الوظيفة الشعرية في النص، فضلاً عن أن عدم تقدير محذوف في الجملة أولى من التقدير.

عن افتقار أحد الخبرين إلى مبتدأ خاص به، وليسدَّ القارئُ بذلك حاجتَه المعرفية باللغة التي يشعرُه بالتداخل بين المتوقع (مبتدأ وخبر خاص به) وغير المتوقع (مبتدأ متعدد النسبة) في سياق واحد ويقطع أحدهما الآخر "ولا ينبغي أن يُؤوَّلَ هذا القطع كمبتدأ للتفكيك. وتكمن القيمة الأسلوبية للتناقض في نسق العلاقات الذي يعمل (هذا التناقض نفسه) على إقامته بين عنصرين متصادمين، ولن ينتج أي اثر دون اجتماع هاذين [كذا] العنصرين في متوالية واحدة"<sup>(١)</sup>.

أما بالنسبة للرتب المحفوظة فقد تلاعب نزار بترتيبها ولاسيما في إرجاع الضمائر إلى متأخر عنها بهدف إنماء الفضول لدى المتلقي لمعرفة صاحب الضمير، كقوله<sup>(٢)</sup>:

إِنِّي رَسُولُ الْحُبِّ ..  
أَحْمَلُ لِلنِّسَاءِ مُفَاجِئِي  
لَوْ أَنِّي بِالْحَمْرِ .. لَمْ أَغْسِلُهُمَا  
نَهْدَاكِ .. مَا كَانَا عَلَى قَيْدِ الْحَيَاةِ

فالضمير (هما) في السطر الثالث من المقطوعة، يعود على (نهداك) المتأخر لفظاً ودون الرتبة إذ لم يرد ذكرهما قبل الضمير. وقد يكرر الشاعر الضمير أكثر من مرة مقدماً على صاحب الضمير؛ ليزيد من توق المتلقي لمعرفة صاحب الضمير، كقوله<sup>(٣)</sup>:

أُرِيهَا، وَضَوْءَ الشَّمْسِ أُسْقِيهَا  
سَنَابِلَ شَعْرِي الْأَشْقَرِ ..

فكأنَّ السطر الثاني جواب لسؤال ناشئ عن قراءة السطر الأول، وفي ذلك إدهاشٌ للقارئ، وتعليقٌ لذهنه بالمعنى غير المكتمل حتى يأتيه تمام المعنى متمثلاً فيما يشبه الجواب عن السؤال المفترض وهو قوله: (سنابل شعري الأشقر).

### ثانياً/ الحذف والذكر:

إنَّ ما يقتضيه النحو والمنطق اللغوي في الجملة اشتمالها على أركانها كلها لتأدية المعنى المتوخى من إنشائها؛ لكونها كلاماً يحسن السكوت عليه، وبموجب قواعد اللغة التوليدية والتحويلية فالفكرة تطفو على السطح في بنية الجملة التي تنزاح انزياحاً كمياً قياساً بمجمل

(١) معايير تحليل الأسلوب: ٥٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٦٧، وينظر: ٧٧٢.

(٣) نفسه: ٥٨٩.

الكلمات التي تكونها في شكلها الخبري الابتدائي البسيط سواء أكان انزياحاً بالنقصان أم بالزيادة<sup>(١)</sup>.

أما النقص فيكون بغياب دالٍّ من الموقع الذي يفترض أن يكون موجوداً فيه، ولا سيما في الكلام العادي، لذا "إنّ مفهوم الحذف أو الغياب يستند إلى مفهوم أساسي آخر هو الانتظار، وإلى الانزياح أو الخروج عن نظام ما، فهو إذن خروج عن العادة "وإخلال" في شكل من الأشكال بتوازن التركيب وذلك الإخلال هو شرط الحركة وداعٍ من دواعي المتعة"<sup>(٢)</sup>.

والحذف جزء من متطلبات النص الشعري الذي يؤثر التكتيف والإيحاء، اللذين يتميز بهما تركيبه دون سائر النصوص الأدبية الأخرى؛ لأن الحذف يعد "تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وافتتاح الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته"<sup>(٣)</sup>.

ويسمى الحذف بـ(الانزياح الاختزالي)؛ لكونه يختزل البنية السطحية في دوال أقل مما يجب أن يتكون منه التركيب حسب القواعد المعيارية، ويسمى أيضاً بالانزياح المركب؛ لأن النقص في المحور الأفقي للتركيب يستدعي نقضاً لعلاقات الغياب لهذا المنقوص مع عناصر المحور العمودي، "وهذا ما تشابهه تمظهرات (علاقات الحضور) و(علاقات الغياب) المتداخلة، بتوازن ما، تداخلاً تتقاطع فيه الإشارة الأفقية والعمودية سواء ضمن الشبكة الكلية للبنيات النصية أم ضمن الوحدة الصغرى = (الصورة) .. ضمن صورة عمودية وأخرى أفقية"<sup>(٤)</sup>.

وبالعودة إلى شعر نزار نجد أنه اتخذ من الحذف وسيلة إبداعية تعمدها للوصول إلى مبتغاه من منحاه الفني، فهو يحذف حروفاً وكلماتٍ وجمالاً بكاملها وهي مما يقتضيه السياق المؤلف، إلا أن حذفها أبلغ من ذكرها والصمت عن الإفادة بها أزيد للإفادة<sup>(٥)</sup>.

فمن حذف الحروف في شعره ما جاء لإقامة الوزن فقط، دون أن يبعث ذلك الحذف على أي ملمح أسلوبية؛ لكثرة ورودها في النصوص الأدبية عامة، بات من المؤلف عند

(١) الحجاج في القرآن: ٢٤٣.

(٢) جمالية العلاقات النحوية في النص الفني: ٦٠.

(٣) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس: ١٧١-١٧٢.

(٤) أسرار البياض الشعري: ٢١٦.

(٥) دلائل الإعجاز: ١٤٦.

الاستخدام في الشعر، كحذف حرف النون في الفعل (يكن) في قوله في قصيدة (ورقة إلى القارئ)<sup>(١)</sup>:

سَأَرْتَا حُ .. لَمْ يَكْ مَعْنَى وَجُودِي  
فُضُولاً .. وَلَا كَانَ عُمْرِي سُدى

ومن حذف الحروف في شعره حذف حروف النداء بكثرة، حتى بات ملمحاً أسلوبياً عنده ولا سيما في مطالع قصائده، كما في قصيدة (مساء)<sup>(٢)</sup>:

قَفِي كَسْتَنَائِيَّةِ الْخُصُلَاتِ ..  
مَعِي، فِي صَلَاةِ الْمَسَاءِ التَّائِبَةِ

وغالباً ما يكون حذف حرف النداء عندما يكون المنادى صفة من صفات المنادى المحذوف أصلاً باعتبار حذف الموصوف وإحلال الصفة محلها، كما في قصيدة (مذعورة الفستان)<sup>(٣)</sup>:

مَذْعُورَةَ الْفُسْتَانِ .. لَا تَهْرُبِي  
لِي رَأْيِي فَتَانٍ .. وَعَيْنَا نَبِي

.....

مُخْضِرَّةَ الْخُطْوَةِ .. لَا تَجْفَلِي  
هَلْ تَعْضَبُ الْوَرْدَةَ .. كَيْ تَعْضِي؟

ولعل السبب في هذا الحذف هو أن النداء - في حد ذاته - ليس مقصوداً بقدر ما يكون إبراز الصفة نفسها محل اهتمام الشاعر، ومحطة للم أفكار المتلاحقة، وتجديد نفس الشاعر. أما حذف الكلمات فله دواعٍ عدة، كأن يتعذر على الشاعر قول بعض الكلمات فيحذفها ويكتفي بوضع فراغ في مكانها للدلالة على حذفها، كقوله في قصيدة (جميلة بوحيرد)<sup>(٤)</sup>:

وَجَمِيلَةٌ بَيْنَ بِنَادِقِهِمْ  
عُصْفُورٌ فِي وَسَطِ الْأَمْطَارِ  
الْجَسَدُ الْحَمْرِيُّ الْأَسْمَرُ  
تَنْفُضُهُ لِمَسَاتِ التِّيَّارِ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨.

(٢) نفسه: ٤٨، وينظر: ٤٢، ٦٩، ١٦٧، ١٧٢.

(٣) نفسه: ١٩.

(٤) نفسه: ٤٥٢-٤٥٣.

وَحُرُوقٌ فِي النَّدْيِ الْأَيْسَرِ  
فِي الْحُلْمَةِ ..  
فِي .. فِي .. يَا لِلْعَارِ ..

ومعلوم ما المحذوف بعد حرفي جر (في)، إلا أن ذكره يقدر بكرامة الشاعر؛ لكونها مجاهدة تعذب في سبيل الحرية لبلادها، ولعل حذف هذه الكلمات يضخم حجم المأساة التي عانتها جميلة وحجم الألم الذي أخرج الشاعر عن ذكرها.

وقد يحذف المفعول به لإثبات معنى الفعل والتأكيد عليه، وعندها يستوي الفعل المتعدي باللازم<sup>(١)</sup>، كقوله<sup>(٢)</sup>:

سَمَاءُ مَدِينَتِي تُمَطِّرُ  
وَنَفْسِي مِثْلَهَا .. تُمَطِّرُ  
وَتَارِيحِي مَعِي .. طِفْلٌ  
نَحِيلُ الْوَجْهِ، لَا يُبْصِرُ  
أَنَا حُزْنِي رَمَادِي  
كَهَذَا الشَّارِعِ الْمُقْفَرِ  
أَنَا نَوْعٌ مِنَ الصُّبَيْرِ ..  
لَا يُعْطِي وَلَا يُثْمِرُ

فالأفعال (تمطر - يبصر - يعطي - ويثمر) كأنها أفعال لازمة لا حاجة بها إلى مفاعيل، وبحذف المفعول يعمّ الفعل كل المفاعيل إطلاقاً، على العكس من ذكره الذي يخصص مفعولاً بعينه ويسدّ أبواب التأويل على القارئ، فيثبّت خياله، والنص الأدبي هو ذلك النص الذي يغري القارئ بأن يفهم كما يريد أو كما يسعفه خياله وثقافته، وكلما كان النص أدق في ذكر التفاصيل كان القارئ أكثر تقييداً بالفهم على خط واحد، فاستجابة لذلك يحذف الشاعر المفعول به في قوله<sup>(٣)</sup>:

وَقَصَدَتْ دُولَابَ الْمَلَابِسِ  
تَقْلَعِينَ .. وَتَوْتَدِينَ

(١) جمالية العلاقات النحوية في النص الفني: ٦٧، وينظر: الإتيان في علوم القرآن: ١٤٨/٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦١٥.

(٣) نفسه: ٣٢٤.

وطلبت أختارَ ماذا تلبسينُ

فحذف مفعولي (تقلعين، وترتدين) يضع القارئ في حرية الاختيار، ويخولُه لأن يلبسها ويخلع عنها ما يحلو له قميصاً كان أم بنطالاً أم فستاناً وحتى الملابس الداخلية حسب اهتمامات القارئ وميوله، "فإذا كان المبدع يركز على الجانب الفني، فإن القارئ لا بد أن يظهر البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية ملء الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، وتتصل الفراغات باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع"<sup>(١)</sup>. كما فعل نزار في حذف المفعول الثاني في قوله<sup>(٢)</sup>:

أرجوكِ يا سيديتي .. أن تُرجعي  
علاقتي الأولى مع الأشياء  
أن تُرجعي الأشجار مستقيمةً ..  
والأرض مستديرةً ..  
والقمح .. والنجوم ..  
والسنابل الصفراء ..

فالسباق يفترض ملء الفراغات بمفاعيل ثانية إيجابية المعنى، بإيحاء من السطر الثالث من المقطوعة، في إرجاع الأشجار مستقيمة والأرض مستديرة كما كانت على طبيعتها، فإن القارئ محكوم بسباق ما هو مذكور من مثيلات الكلمة المحذوفة في التركيب، "وهذا ما يحفز القارئ على ملء الفراغات بإسقاطاته، فهو ينقاد إلى الأحداث ويدفع به إلى تكملة ما قصد إليه مما لم يُقَل. فما يقال يظهر، فقط، على أنه يتخذ دلالة بوصفها مرجعاً لما لم يُقَل، فالنلميح، وليس التصريحات، هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى"<sup>(٣)</sup>، فمن الطبيعي أن يكون القمح مكتنزاً بالبر والنجوم تتلأأ في مواقعها في السماء، والسنابل الصفراء تمتلئ بالقمح، وهذه الافتراضات ليست حتمية؛ لأن علاقات الغياب والحضور لدى المتلقين تختلف باختلاف الثقافة والبيئة والطبع والميول. أنها تختلف عند القارئ الواحد خلال قراءته المتعددة للنص الواحد في أوقات مختلفة<sup>(٤)</sup>.

(١) جماليات الأسلوب والمتلقي: ٩٢، وينظر: القارئ في النص: ١٢٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧١٢.

(٣) القارئ في النص: ١٣٤.

(٤) نفسه: ١٠٣.

وعند نزار نوع من الحذف يسمى بـ(الاحتباك)، "وهو أن يُحذفَ من الأول ما أثبت نظيره في الثاني ومن الثاني ما أثبت نظيره في الأول"<sup>(١)</sup>، كقوله<sup>(٢)</sup>:

وَكَلَّمَا سَافَرْتُ فِي عَيْنِكَ يَا حَبِيبِي  
أُحْسُ أَنِّي رَاكِبٌ سُجَّادَةٌ سِحْرِيَّةٌ  
فَعَيْمَةٌ وَرَدِيَّةٌ تَرْفَعُنِي  
وَبَعْدَهَا .. تَأْتِي الْبِنْفَسَجِيَّةُ  
أَدُورُ فِي عَيْنِكَ يَا حَبِيبِي  
أَدُورُ مِثْلَ الْكُرَةِ الْأَرْضِيَّةِ ..

فحذف من البيت الثالث (تأتي) بدلالة وجودها في البيت الرابع، وحذف (ترفعني) من البيت الرابع بدلالة وجوده في البيت الثالث فيكون البيتان بعد إثبات المحذوفين كما يلي:

فَتَأْتِي غَيْمَةٌ وَرَدِيَّةٌ تَرْفَعُنِي  
وَبَعْدَهَا .. تَأْتِي الْبِنْفَسَجِيَّةُ تَرْفَعُنِي

والحذف هنا يناسب الصورة؛ حيث الشاعر في سكرة سفره في عيني حبيبته لم يشعر بمجيء الغيمة الوردية فحذف (تأتي) من البيت الثالث، وبعدها شعر بمجيء الغيمة البنفسجية ولكن لم يشعر برفعها له؛ لأن الغيمتين قد تداولتا بسلاسة ورقة دون أن يشعر بذلك، كما أن دوران الأرض لا يُشعرُ به.

أما حذف الجمل فقد يستدل علي ماهيتها بقرائن حذفها في التركيب، كما في قوله في قصيدة: (قصة خلافاتنا)<sup>(٣)</sup>:

بِرُغْمِ خَرِيفِ عِلَاقَاتِنَا  
بِرُغْمِ التَّنْزِيفِ بِأَعْمَاقِنَا  
وَإِصْرَارِنَا ..  
عَلَى وَضْعِ حَدِّ لِمَاسَاتِنَا  
بِأَيِّ ثَمَنٍ ..  
بِرُغْمِ جَمِيعِ ادِّعَاءَاتِنَا

(١) الإتيان في علوم القرآن: ١٥٦/٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٦٦.

(٣) نفسه: ٤٢٠-٤٢١.

بَأَيِّ لَنْ ..

وَأَنْكَ لَنْ ..

ونوع الجملة المحذوفة هو جملة فعلية لأن (لن) لا تدخل إلا على الأفعال، ويفتح هذا الحذف مدى واسعاً لتأويل نوع الادعاءات التي صدرت عن الطرفين لحظة الغضب، والحذف هنا يناسب الموقف؛ لأن الغاضب لحظة غضبه لا يتذكر ما يقول وما يدعي، لذلك فهو قد نسي ما قاله لبعضهما وأنه كان محض ادعاء لا يمت إلى الحقيقة بصلة.

وقد يستدل على حذف الجملة بالمقتضى البراغماتي، و"هو مجمل الشروط الموضوعية الحاصلة في الواقع أو المقام خارج الملفوظ، المساعدة على تحقيق العمل الللاقولي سواء أكان أمراً أم نهياً أم استعطافاً"<sup>(١)</sup>، كما في قول نزار في قصيدة (تذكرة سفر لامرأة أحبها)<sup>(٢)</sup>:

أَرْجُوكِ يَا سَيِّدَتِي .. أَنْ تَتْرُكِي لُبْنَانَ

أَرْجُوكِ بِاسْمِ الْخُبْزِ .. بِاسْمِ الْمِلْحِ ..

أَنْ تُغَادِرِي لُبْنَانَ

فَالْبَحْرُ لَا لُونَ لَهُ ..

وَالشَّكْلُ لَا شَكْلَ لَهُ ..

وَالْمَوْجُ — حَتَّى الْمَوْجِ — لَا يُكَلِّمُ الشُّطَّانَ

فالجمل في الأبيات الثلاثة الأولى إنشائية يردفها الشاعر بثلاثة أبيات أخرى إخبارية، والعلاقة بين الطرفين هي علاقة السبب بالنتيجة، فيكون التغيير الحاصل في لون البحر وانعدام الأشكال والقطيعة القائمة بين الأمواج والشيطان نتيجة لسبب لم يصرح به في الأبيات الثلاثة الأولى، ولكن نجده في مفهوم الموافقة لها؛ أي ما يفهم من قوله (أرجوك أن تغادري لبنان) بأنها مازالت في لبنان، فيكون تقدير المحذوف كما يلي:

فالبحر لا لون له

والشكل لا شكل له

والموج — حتى الموج — لا يكلم الشيطان

لأنك مازلت في لبنان .

ويورد نزار من التراكيب ما يؤهم القارئ بوجود محذوف فيه، ألا أن التركيب كامل لا نقص فيه، كما في قوله في قصيدة (رسائل لم تكتب لها)<sup>(١)</sup>:

(١) الحجاج في القرآن: ١٠٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٠٨.



مَزَّيَّهَا ..  
 كُنِّي الْفَارِغَةَ الْجَوْفَاءِ إِنْ تَسْتَلِمِيهَا ..  
 وَالْعَيْنِي .. وَالْعَيْنِيهَا  
 كَاذِبًا كُنْتُ .. وَحُبِّي لَكَ دَعْوَى أَدْعِيهَا  
 إِنِّي أَكْتُبُ لِلَّهِ .. فَلَا تَعْتَقِدِي مَا جَاءَ فِيهَا  
 فَأَنَا — كَاتِبَهَا الْمَهُوْسَ — لَا أَذْكُرُهُ  
 مَا جَاءَ فِيهَا ..

ويشعر القارئ عندما يقرأ الجملة (فلا تعتقدي ما جاء فيها) بأن الجملة في حاجة إلى محذوف، كأن يكون (فلا تعتقدي ما جاء فيها صحيحاً) على اعتبار أن (تعتقدي) هنا تفيد الظن بالاستعمال الحديث المألوف للكلمة، إلا أن الشاعر يعود بالكلمة إلى معناها الاشتقاقي "بحيث يلقي المعنى الأصلي القديم ظلّه على الكلمة المستعملة بمسماها الحديث المألوف"<sup>(٢)</sup>، ويستشف من الفعل (تعتقدي) بعد التمحيص دلالة الاعتقاد لا الظن، ويكون المعنى بذلك (لا تجعلي ما جاء فيها عقيدة راسخة عندك) وهذا الانزياح بالمعنى يبين مدى إحساس الشاعر بالمعاني الأصلية للكلمات واستثمار ذلك في إحداث الدهشة لدى القارئ.

أما الذكر فهو ليس من الانزياح لأنه من شروط إتمام المعنى، إلا إذا ذكر الشيء الذي لا يلتبس المعنى بحذفه، فعندها يكون الذكر لأغراض بلاغية وجمالية تستشف من السياق، كقوله في قصيدة (بيتي)<sup>(٣)</sup> التي يفخر فيها نزار ببيته ويتبجح بمحاسنه:

وَحُدُودُ بَيْتِي .. غَيْمَةٌ  
 عَبَّرَتْ ، وَجُنْحٌ رَفْرَفًا ..  
 حَمَلَتْهُ أَلْفُ فَرَاشَةٍ  
 بَيْتِي ، فَلَا مَاتَ الْوَفَا

فالضمير في (حملته) يغني عن ذكر (بيتي) بعده؛ لأنه يعود على متقدم، والأولى حذفه لئلا يعود الضمير إلى متأخر عنه، ولكنه ذكر البيت لتلذذه بذكره واستعدابه إيّاه<sup>(٤)</sup>.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٠.

(٢) المعنى وظلال المعنى: ١٩٠.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٨٧.

(٤) العمدة: ٧٤/٢.

وقد يكون الذكر تساوقاً مع المعنى في سياقات النص المختلفة، كما في قصيدة (قصيدة الحزن)<sup>(١)</sup> فيذكر الفعل (علمني) كلما تغير السياق، ولا يذكره عندما تكون الجملة في سياق واحد:

عَلَّمَنِي حُبُّكَ، سَيِّدَتِي، أَسْوَأَ عَادَاتٍ ..  
عَلَّمَنِي .. أَفْتَحُ فَنجَانِي  
في اللَّيْلَةِ، آلاَفَ المَرَّاتِ ..  
وَأَجْرِبُ طِبَّ العَطَّارِينَ ..  
وَأَطْرُقُ بَابَ العَرَافَاتِ ..

ففتح الفنجان وتجريب طبّ العطارين وطرق باب العرافات كلها من سياق واحد وهو اللجوء إلى الاعتقادات الشعبية، فلم يذكر الفعل (علمني) إلا قبل السياق الذي يصب بجملته في مصب واحد، ثم نجده يذكره مرة أخرى عندما ينتقل إلى سياق آخر وهكذا، فيقول:

عَلَّمَنِي أَخْرُجُ مِنْ بَيْتِي ..  
لَأَمْشِطَ أَرْضِصَفَةَ الطَّرْفَاتِ  
وَأَطَارِدَ وَجْهَكَ ..  
في الأَمْطَارِ ..  
وَفِي أضْوَاءِ السِّيَّارَاتِ

.....  
عَلَّمَنِي حُبُّكَ ..  
أَنْ أَتَصَرَّفَ كَالصَّبِيَّانِ  
أَنْ أَرْسُمَ وَجْهَكَ بِالطَّبَشُورِ  
عَلَى الحَيْطَانِ ..  
وَعَلَى أَشْرَعَةِ الصِّيَّادِينَ  
عَلَى الأَجْرَاسِ، عَلَى الصُّلْبَانِ

فالخروج من البيت ليلاً وتمشيط الأرضفة ومطاردة وجه الحبيبة في الأمطار كلها يقع ضمن سياق العبثية في التصرف الذي يختلف بدوره عن سياق التصرف الصبباني في المقطوعة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٠١-٧٠٤.

اللاحقة في رسم وجه الحبيبة بالطبشور على أي مكان تطوله يد الصبي، فتطلب اختلاف السياقين ذكر الفعل (علمني) في بداية كل سياق.

ومما يدخل ضمن الذكر، مقابلاً للانزياح الاختزالي، ما يسمى بالانزياح التوسعي الذي يعدّ توسعاً في البنية التركيبية النمطية للجملة العربية بما يضاف إلى بنيتها السطحية من وحدات لإثراء دلالتها في بنيتها العميقة، فكل إكثار صائب في الأولى تصحبه تقوية دلالية في الثانية<sup>(١)</sup>. ومن الإضافات إضافة أدوات التوكيد والتكرار والإظهار في مواطن الإضمار، كما في قوله<sup>(٢)</sup>:

أَدْخَلَنِي حُبُّكَ .. سَيِّدَتِي  
مُدُنَ الْأَحْزَانِ ..  
وَأَنَا مِنْ قَبْلِكَ لَمْ أَدْخُلْ ..  
مُدُنَ الْأَحْزَانِ ..  
لَمْ أَعْرِفْ أَبَدًا ..  
أَنَّ الدَّمْعَ هُوَ الْإِنْسَانَ  
أَنَّ الْإِنْسَانَ بِلا حُزْنٍ  
ذَكَرَى إِنْسَانَ ..

فذكر (مدن الأحزان) مكرراً حيثُ كان من الممكن إضماره، انزياح توسعي جاء لغرض التهويل، فالشاعر يجد نفسه مهولاً عند دُخُولِهِ مُدُنًا غريبة ولأول مرة، كما أن إضافة أبداً في التركيب، وتوسيع الجملة الاسمية (الدمعُ الإنسانُ) بالأداة (أنَّ) وضمير الفصل (هو)، لهو من باب إزالة الشك لدى القارئ، ويتراءى للدارس أن الشاعر مصدوم بهذه الحقيقة التي لم يكن يعرفها إلا لتوه، فكأنه لا يصدقها وإن كان قولها صادراً عنه.

### المبحث الثاني/ التركيب على مستوى النص:

تغيرت النظرة الحديثة إلى النص مع ظهور النظريات اللسانية الحديثة، وهي الآن نظرة كلية شاملة، ترى في النص وحدة كبرى لا تتضمنها وحدة أكبر منها، وهي تتكون من أجزاء

(١) الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز: ٥١، وينظر: تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني: ٢٨٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٠٣.

مختلفة تقع على مستوى أفقي من الناحية النحوية، وعلى مستوى عمودي من الناحية الدلالية<sup>(١)</sup>، فتنزاح بعض هذه الأجزاء عن سياق النص الكلي لأغراض شعرية وجمالية يستثمرها الشاعر في نصه، وتعد هذه الانزياحات داخلية، وذلك "عندما تتفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته"<sup>(٢)</sup>، ومن هذه الانزياحات الالتفات والاعتراض والألفاظ العامية.

### أولاً/ الالتفات:

هو ضرب من الانزياح التركيبي على مستوى النص لأنه "نقل الكلام من أسلوب إلى آخر ... من المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى آخر منها بعد التعبير بالأول"<sup>(٣)</sup>، فالنص لا يستمر على دأب واحد؛ كسراً للرتابة وخلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي؛ "لذلك وصف (الالتفات) بالعدول، وعدّ من صميم الانزياح لشموليته على بنية التباسية تضليلية يشترك في تكريسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كله بلغة شعرية"<sup>(٤)</sup>.

واتخذت نظرة النقد الحديث إلى الالتفات وجهة أخرى مغايرة لما كان عليه النقد القديم<sup>(٥)</sup>، فأضحى "سمة أسلوبية، تعين على تحولات مختلفة في الخطاب ... ولا تفهم هذه التحولات إلا في ضوء السياق اللغوي، الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد؛ إذ إن المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمناً، وهو معنى يتحدد بالقوة الالكلامية"<sup>(٦)</sup>. وللضمان دور بارز في هذا السياق بوصفها وحدات مرجعية لأبد من معرفة ما تحيل عليه، لذا فالانزياح من ضمير إلى آخر يحقق "انعطافة واعية، تمنح النص دفقة دلالية مكثفة، يستند عليها تتابعه السياقي"<sup>(٧)</sup>.

(١) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: ١٤١.

(٢) علم الأسلوب: ١٨١.

(٣) الإتيان في علوم القرآن: ٢١٦/٣.

(٤) شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: ٢٢٥.

(٥) نفسه: ٢٢٥.

(٦) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس: ١٧٦-١٧٧.

(٧) الأسلوبية الشعرية: ١٦٤.

ولالتفاتات نزار خصوصيتها؛ لأن متابعة نسق الضمائر في قصائده تبدو سهلة، فأبي تغيير لهذا النسق يولد انزياحاً صارخاً قياساً بغيرها من الانزياحات التركيبية، كما في قوله في قصيدة (مع بيرونية)<sup>(١)</sup>:

تَدْبِحُنِي امْرَأَةٌ مِنْ لُبْنَانَ ..  
 تُسَاوِي مُلْكَ سُلَيْمَانَ ..  
 آه .. يَا حُبِّي اللَّبْنَانِي ..  
 آه .. يَا جُرْحِي اللَّبْنَانِي ..  
 لَا غَيْرَكَ يَسْكُنُ ذَاكَرَتِي  
 لَا غَيْرَكَ يَسْكُنُ أَحْفَانِي  
 قَدْ مَاتَتْ كُلُّ نِسَاءِ الْأَرْضِ ..  
 وَأَنْتِ بَقِيَتْ بِفَنْجَانِي ..

فإحضار صورة المرأة من الغيبة إلى الخطاب جاء بالتدرج، بالغيبة التامة في البيت الأول من المقطوعة (امرأة) نكرة، ثم مناداتها من بعيد (يا)، ثم تقترب أكثر في الضمير (ك) في (غيرك)، إلا أن البيت الرابع يجسد الحضور التام للمرأة (وأنت بقيت) وبقرينة موت كل نساء الأرض الذي يجعل التحسس بها أقوى وأشد، لأنها المرأة الوحيدة في الكون في عين الشاعر.

وقد يتدرج نزار في التفاته من باب حسن التخلص، كما في قوله في قصيدة (البغي)<sup>(٢)</sup>:

هَذِهِ الْمَجْدُورَةُ الْوَجْهَ انْزَوَتْ  
 كَوْبَاءٍ .. كَبَعِيرٍ نَتْنٍ  
 .....  
 حُفْرٌ فِي وَجْهِهَا مُرْعَبَةٌ  
 تَرَكْنَهَا عَجَلَاتُ الزَّمَنِ ..  
 .....  
 فَالْعَصَافِيرُ الَّتِي كَانَتْ هُنَا ..  
 تَتَعَذَّى بِالشَّدَا وَالسَّوْسَنِ  
 كُلُّهَا طَارَتْ بَعِيداً عِنْدَمَا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٩٢.

(٢) نفسه: ٨٣-٨٤.

لَمْ يَعُدْ فِي الْأَرْضِ غَيْرُ الدَّمَنِ ..  
 إِنَّهَا الْخَمْسُونَ .. مَاذَا بَعْدَهَا؟  
 غَيْرُ أَمْطَارِ الشِّتَاءِ الْمُحْزِنِ  
 إِنَّهَا الْخَمْسُونَ .. مَاذَا ظَلَّ لِي  
 غَيْرُ هَذَا الْوَحْلِ .. هَذَا الْعَفْنِ  
 غَيْرُ هَذَا الْكَأْسِ أَسْتَهْلِكُهَا  
 غَيْرُ هَذَا التَّبَعِ يَسْتَهْلِكُنِي

فالتدرج يبدأ من البيت الثالث من المقطوعة التي قد يكون الراوي فيه هو الراوي نفسه في البيتين الأول والثاني ويكون الالتفات — بذلك — غير متحقق بعد، ونجده في البيت السادس صراحة في ضمير المتكلم في (ماذا ظلّ لي) الذي يعود إلى مجدورة الوجه في البيت الأول، وإما أن يكون الراوي في البيت الثالث وما بعدها إلى نهاية المقطوعة راوياً واحداً، فيكون الالتفات قد حدث ولكن بنوع من الخفاء والتدرج، وما يجعل النص مفتوحاً على الاحتمالين التعالق السياقي للبيت الخامس من المقطوعة بالبيتين اللذين قبله ليظهر وكأنه استطراد لهما، ومن جانب آخر بالبيت الذي بعده بسبب تكرار جملة (إنها الخمسون) فيهما ولكن مع فارق التضليل في الراوي في البيت الخامس والتصريح به في البيت السادس. أياً كان فإن هذا التدرج — عند ريفاتير — يعد إجراءً أسلوبياً في سياق النص ممهداً لسياق جديد، الممهّد بدوره لإجراء أسلوبياً آخر<sup>(١)</sup> وهو الالتفات في البيت السادس والذي يعد "منبهاً يستدعي الاستجابة من لدن القارئ أو السامع ويأتي هذا المنبه أو التصرف الأسلوبى خرقاً لما دأب عليه الكلام وتشبع به"<sup>(٢)</sup>.

وقد يكون الالتفات جزئياً — إن صحَّ التعبير — لأن الضمير الملتفت عنه مشتملٌ على الضمير الملتفت إليه، كما في قوله في قصيدة (شرق)<sup>(٣)</sup>:

وَطَعَامُنَا وَرَقُ الْوُرُودِ .. وَمَا  
 فِي اللَّيْلِ مِنْ نَعْمٍ وَمِنْ عَشْقٍ  
 أَحْرَفْتَنِي .. وَمَضَيْتِ كَاذِبَةً  
 قُولِي .. أَتَلْتَدِينِ فِي حَرْفِي؟

(١) معايير تحليل الأسلوب: ٥٩.

(٢) الحجاج في القرآن: ٤٥٨-٤٥٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٠-١٢١.

.....  
يا تَوْبَتِي .. وَهَوَاكِ يَا كُنِي  
صَعْبٌ بَأَنْ تَتَجَاهَلِي شَوْقِي

ف نجد أن الضمير (نا) في البيت الأول مشتمل على كلا الضميرين في (أحرقنتي) المتكلم والمخاطب، فالمرجعيات نفسها لم تتغير إلا أن الإحالات تتغير بتغير وظائفها في النص، وهذا الانشقاق في الضمير يتناسب مع سياق النص التي ينتهي بقصة فراق أحد الطرفين وتجاهلهما للآخر.

وقد يكون الأمر على العكس من ذلك تماماً، فيجمع الونائم شمل الغائب بالمتكلم في ضمير واحد ليكون النفاثة جزئية، ولكن هذه المرة بأن يشتمل الضمير الملتفت إليه على الضمير الملتفت عنه، كما في قوله في قصيدة (أزرار)<sup>(١)</sup>:

لي غُرْفَةٌ .. فِي دُرُوبِ الْعَيْمِ عَائِمَةٌ  
عَلَى شَرِيْطِ نَدَى تَطْفُو وَتَنْزَلُ  
مَبْنِيَّةٌ مِنْ غُيِّمَاتٍ مُنْتَفَةٌ  
لي صَاحِبَانِ بِهَا .. الْعُصْفُورُ .. وَالشَّفَقُ  
أَمَامَ بَابِي .. نُجَيْمَاتٌ مُكَوِّمَةٌ  
فَتَسْتَرِيحُ لَدَيْنَا .. ثُمَّ تَنْطَلِقُ ..  
فَلِلصَّبَاحِ مُرُورٌ تَحْتَ نَافِذِي  
وَفِي جِوَارِ سَرِيرِي يَرْتَمِي الْأُفُقُ

فالضمير (نا) يقتحم النص مرة واحدة فحسب ويختفي؛ لذا نجده مجهول المرجع أول الأمر ثم يتبين أنه صوت جمع المتكلمين الذي يتألف من الشاعر والعصفور والشفق منصهرين في ضمير واحد يشي بحسن الصحبة بينهم، ويعلن اندماجهم في مجموعة واحدة يحسن التعبير عنها بضمير واحد.

وكثيراً ما يلتفت نزار في مطالع قصائده من ضمير إلى آخر ليحدث توتراً في الوظيفة المرجعية وبالتالي الإفهامية في الأداء الكلامي، ثم بعد حين تتكشف الأوراق وتتراعى أفاق النص المعنوية، كما في القصائد التي يبدأ فيها الشاعر بمقول القول دون ذكر القائل، وحتى دون

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٣.

ذكر دلائل لغوية مثل (قال وقلت) التي من شأنها أن تضع السياق في مساره الصحيح، كما في قصيدة (ثمن قصائدي)<sup>(١)</sup>:

"لَقَدْ أَحَبَّتْ شَاعِرًا"  
وَتَمَضُّعُ النِّسَاءِ فِي الْمَدِينَةِ الْقَدِيمَةِ ..  
قَصَّتْنَا الْعَظِيمَةَ ..  
وَيَرْفَعُ الرَّجَالُ فِي الْهَوَاءِ  
قَبْضَاتِهِمْ .. وَتُشْحَدُ الْفُؤُوسُ ..  
وَتُقْرَعُ الْكُؤُوسُ بِالْكَؤُوسِ ..  
كَأَنَّهَا .. كَأَنَّهَا جَرِيمَةٌ .. بِأَنْ تُحِبِّي شَاعِرًا ..

ففي هذه المقطوعة جملة ضمائر ينقل الشاعر بينها لإحداث الدهشة والتوتر الذي يتحلل تدريجياً عند الوصول إلى نهاية المقطوعة، فتبدأ القصيدة بمقولة قول غير معروفة القائل، فيها شخصيتان الفتاة بضمير الغائب والشاعر كشخص ثالث يجري الحديث عنه، ويظهر أن الشاعر قد كثف الدلالة باستعمال الفعل (تمضغ)، ودل به على أن النساء هن صاحبات مقولة القول في مطلع القصيدة، إضافة إلى دلالة تكرارهن لهذا القول؛ لأن المضع عمل فموي ذو وتيرة رتيبة، فيكون مضع القصة علامة على سردها مراراً وتكراراً.

وكثيراً ما يضع نزار التفاتاته في خواتيم قصائده<sup>(٢)</sup> ليترك أثراً في ذهن القارئ حتى بعد فراغه من عملية القراءة، كما في قصيدة (سر)<sup>(٣)</sup> على سبيل المثال:

يَا سِرَّهَا .. مَاذَا يَهُمُّ النَّاسَ  
لَوْ هُمْ عَرَفُوا ..  
لَا .. لَنْ أُرِيقَ كَلِمَةً  
عَنْهَا .. فَحِبِّي شَرَفُ  
لَوْ تَمَنُّعُونَ النُّورَ عَنْ  
عَيْنِي .. لَا أَعْتَرِفُ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٨.

(٢) ينظر على سبيل المثال نفسه: ١٠٥، ١٤٠، ١٩٨، ٢٧٩.

(٣) نفسه: ٢١٢.



فالناس يصبحون هاجساً لدى من يخفي سرا، وكذا الشاعر، فنراه يحاول تغييبهم إلا أنهم يتحولون في نهاية القصيدة إلى واقع يتجسدون فيه في ضمير المخاطب قد يمنعون عنه النور لو لم يعترف.

ويبرز الالتفات في نصوص نزار ذات الطابع السردية التي تتطوي على الحوار الشعري الذي يعد تنوعاً أسلوبياً لأنه في أساسه ليس من بنية القصيدة، ولكنه دخيل عليها، وعلى الرغم من ذلك فاستخدامه داخل بنية القصيدة يضيف عليها توترات واستشرافات جديدة<sup>(١)</sup>، كالحوار الدائر في قصيدة (مسافرة)<sup>(٢)</sup>:

جئُهَا نازِفَ الجِراحِ ، فَقالَتْ  
شاعِرَ الحُبِّ وَالأنَّشيدِ ما بِكَ ؟  
ذاكِ منْدِيلِي الصَّغِيرُ .. فَكفَّفُ  
قَطراتِ الأَسى عَلَيَّ أَهدابِكَ

.....

مُمْكِنٌ أَنْ نَظَلَ بَعْدُ صَدِيقِينَ  
تَفاءَلُ .. أَلَمْ تَرَلْ في ارْتِبابِكَ ؟  
ما تَقُولِينَ؟ كَيْفَ أَحْمِلُ جُرْحِي  
بِيمِينِي .. كَيْفَ احْتِمَالُ اغْتِرابِكَ ؟

.....

مَسَحَتْ جِبهَتِي .. بِأَثْمَلِها الحَمْسِ  
وَفكَّتْ لي شَعْرِي المِتْشابِكَ  
يا صَدِيقِي وشاعِرِي .. لا تُمكِّنْ  
قَبْضَةَ اليأسِ مِنْ طُموحِ شَبابِكَ

.....

أنا دَعَوِي أسِيرُ .. هَذا طَريقِي  
وَأَمْشِ يا شاعِرِي إلى مَحْرابِكَ

(١) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني: ٢١٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٢-٦٤.

بنية النص محكمة رغم هذا التناوب في السرد وتبادل الحوار وتغيير المتكلم والمخاطب لموقعيهما، ففي حال تسنم أحدهما موقع المتكلم اتخذ الآخر موقع المخاطب، وقد ساعد على إحكام هذه البنية عاملان: أحدهما تركيبي صوتي وهو القافية المقيدة التي جعلت من الضمير (ك) فيها يصلح للجنسين بحكم التسكين، والآخر هو التنوع المرجعي للضمير أنا المتكلم "فهو بمثابة العلاقات المتحركة دائماً غير الثابتة مرجعياً أي في علاقتها بالواقع، وهي علاقات موضوعية على ذمة كل من يحوجه المقام التواصلية إلى استخدامها حتى إذا ما استخدمها في خطابه باتت علامات ملأى على شرط ألا تحيل في كل مرة تستخدم فيها إلا على استخدامها في خطابه الذي ينشئ"<sup>(١)</sup>.

وقد يفضي به بعض التفاتاته إلى التلاعب بالضمائر في سرعة انتقاله من ضمير إلى آخر، كما في قصيدة (شعري سرير من ذهب)<sup>(٢)</sup>:

شعري أنا قصيدة  
 حُرُوفُهَا مِنَ الذَّهَبِ  
 دَاخَتْ عَصَافِيرُ بِهِ  
 بطوله .. شعري الذهب  
 فَأَيْنَ مِنْ شِعْرِي لَهُ  
 أَيْنَ ذَهَبٌ؟  
 لَوَاحِدٍ أَحْبُهُ .. رَبِيئُهُ  
 هَذَا الطَّوِيلَ الْمُنْسَكِبُ  
 سَقَيْتُهُ مِنْ خَفَقَةِ الضُّوءِ  
 وَرِعْشَاتِ اللَّهَبِ ..  
 خَبَّاتُ تَمُوزَ بِهِ  
 قَمَحًا .. وَلَوْزًا .. وَعِنَبُ  
 لَهُ .. لَهُ .. أَطْلَتْهُ  
 جَعَلْتُهُ بِطُولِ مَدَّاتِ الطَّرَبِ

(١) الحجاج في القرآن: ١٠٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٠-٣٩١.

فالعلة تكمن في الالتفات من ضمير غائب مذكر إلى آخر مثله ولكن بمرجعيات مختلفة،  
تحدد فيه هذه المرجعيات على وفق المعنى المناسب لكل مرجع:

لواحد أحبه ← (الرجل) .. ربيته ← (الشعر)

له .. له ← .. (الرجل) .. أطلته ← (الشعر) جعلته ← (الشعر) بطول مدات الطرب

وقد يراوغ الشاعر في تلاعبه بالضمائر ليضيف على صورته بعداً رمزياً، وعندئذٍ تزداد  
الصور الالتفاتية غموضاً بمقدار نمو المسافة التضليلية بين القراءة والنص. ويبقى إدراك مغاليق  
تلك الصور مرهوناً بكفاءة المتلقي وليس بأسلوب النص وحده<sup>(١)</sup>، ويصبح البتُّ في تحديد  
المرجع غير ممكن؛ لأن المعنى يستقيم مع كلا المرجعين للضمير الواحد على حد سواء، بل إن  
عدم الالتفات أولى حسب المعيار اللغوي، والالتفات أولى بمقتضى الوظيفة الشعرية، كما في  
قوله<sup>(٢)</sup>:

في جوارِي اتَّخَذَتْ مَقْعَدَهَا  
كَوَعَاءِ الْوَرْدِ فِي اطمَانِهَا

.....  
هِيَ مِنْ فنجَانِهَا شَارِبَةٌ  
وَأَنَا أَشْرَبُ مِنْ أَجْفَانِهَا

.....  
شَارِكِي قَهْوَةَ الصُّبْحِ .. وَلَا  
تَدْفِي نَفْسَكَ فِي أَشْجَانِهَا  
إِنِّي جَارُكَ يَا سَيِّدِي  
وَالرُّبِّي تَسْأَلُ عَنْ جِيرَانِهَا

فالضمير (ها) في أشجانها قد يعود على (نفسك) أو إلى (القهوة)، فكما أن النفس مَكْمُنُ  
الأشجان فالقهوة لا تخلو من دلالات الشجن؛ إذ أنها طالما ترتبط بالطقوس التي تتسم بالجد  
والأسى، كما أنها من الناحية العقائدية يتوقع أن ترتسم فيها معالم ما سيعترض طريق الإنسان  
مما تنتبأ به قارئات الفناجين اللواتي قلما ينتبأن بخير؛ تلبية لحاجة المؤمنين بشعواتهن؛ لأنهن  
يعرفن أن ما يدفع بالإنسان إلى اللجوء إلى تلك الاعتقادات هو توجس الشر في المستقبل لا

(١) شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: ٢٣٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧.

التناول بما سيقبل عليه من خير. ومن جانب آخر فإن القهوة في هذا البيت، لم تكتسب التعريف بإضافتها إلى الصبح إلا بمقدار ما ميّزها عن القهوة الأخرى التي تُشرب في أحايين أخرى عدا الصبح، والفعل (شاركيني) مع دلالة المفاعلة فيها إلا أن المتكلم به يكون قد صرح بأنه قد بدأ بالفعل بمشاركته إياها قهوة الصبح، وذلك بأن اهتم لأمرها، وما هذا الفعل إلا دعوة لها لردّها بالمثل أي أن تهتمّ هي لأمره أيضاً، في حين لا يعني هذا أنه قد شرب من فنجانها قهوتها بالفعل، وليس ذلك المقصود من الأمر كله، فتكون القهوة – بذلك – رمزاً للأشجان يريد الشاعر إخراج الفتاة مما يشغلها فيها، وإشغالها بما يشغله في أمره معها، وليس في هذا التوجه ليّ لأعناق النص، ولا تحمّل له لما لا يحتمل "فالرمز الموظف بشكل إيداعي في النص الشعري، يضيف إلى صورته وتركيباته وبنيته عمقاً وإشعاعاً إيقاعياً يكثف القول وما وراء القول ويجعله دينامية منفتحة على تنوع الاحتمال"<sup>(١)</sup>. كما أن في النص التفاتات أخرى في نسق أزمنة الأفعال من الماضي (اتخذت) إلى المضارع (أشرب) على حكاية الحال، ثم إلى المستقبل (شاركيني) دون تقديم دلائل لغوية كـ (قلت لها: شاركيني قهوة..)، وهو انزياح في نسق الأفعال يكسب النص حركة وفاعلية.

### ثانياً/ الاعتراض:

هو اختراق بنية النص بوحدة لغوية غريبة عن تركيبه، دخيلة على دلالاته بحيث يستشعر القارئ فيها انقطاعاً عن وتيرة ألفها منذ مباشرة عملية القراءة، ينظر إليه – أول الأمر – على أنه جزء مقحم في بنية النص يمكن الاستغناء عنه إلا أن الاعتراض "بنية نصية فاعلة لها أثرها الدلالي وقيمتها الفنية فالشاعر لا يأتي به إلا لتحقيق بعد دلالي جديد يعمل على إثراء الدلالة العامة للنص ويساهم [كذا] في توسع فضائه الشعري"<sup>(٢)</sup>.

وأقل ما تؤدّيه الجملة المعترضة من وظائف هو تلبية حاجة النص بملء الفراغات التي تلثم بنيته الصوتية، وهي بنية مهمة ولاسيما مع الشعر الموزون المقفى، كما في قصيدة (مذعورة الفستان)<sup>(٣)</sup>:

شَارِعْنَا يَمْشِي عَلَى شَوْقِهِ  
يَمْشِي عَلَى جُرْحِ هَوَى مُرْعَبٍ

(١) أسرار البياض الشعري: ١١.

(٢) شعرية الانزياح: ٢٢٠.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩-٢٠.

.....  
 حَرَكْتَ بِالْإِيقَاعِ أَحْجَارَهُ  
 فَأَنْدَفَعْتَ فِي عِزَّةِ الْمَوْكِبِ  
 .....

تَمَهَّلِي فِي السَّيْرِ .. هَلْ رَغْبَةٌ  
 ظَلَّتْ بِصَدْرِ الدَّرْبِ لَمْ تَرُغِبْ؟  
 هَلْ حَجْرٌ — إِذْ لُحِتْ — لَمْ يَلْتَفِتْ  
 لَمْ يَنْسَجِمْ . لَمْ يَيْك . لَمْ يَطْرُبِ

على الرغم من أداء جملة (إذ لحت) لوظيفتها المنصوص عليها آنفاً، إلا أنه لا يخفى ما فيها من تأكيد للمعنى؛ إن ما حصل للحجر من التفات وانسجام وبكاء وطرب، كان وراءه ما كان وراء رغبة الدرب إجمالاً، وهو الرغبة في الفتاة — إذ لحت — ثم استشرى ذلك إلى كل وحدات الطريق حتى أصغر وحداته (كل الأحجار) بقريئة (هل) الإنكارية وقريئة التأكيد التي تفيد العموم، واختار الشاعر أحجار الطريق دون غيرها لاشتمالها على دلالة القسوة والتجبر فإذا الحجر التفت لرؤيتها وانسجم لإيقاع مشيتها وبكى شوقاً إليها وطرب، فكيف بشاعر شاب؟ لم يتجاوز عمره العشرين\*.

وقد تبين الجملة الاعتراضية عمق مؤدى الفعل الموجود بعدها ووقعه، عندما تأتي بياناً لحال المبتدأ الذي اعترضت بينه وبين خبره، كقوله في قصيدة (رسائل لم تكتب لها)<sup>(١)</sup>:

مَرْقِيهَا ..  
 كُنِّي الْفَارِغَةَ الْجَوْفَاءِ إِنْ تَسْتَلِمِيهَا ..  
 وَالْعَيْنِي .. وَالْعَيْنِي  
 كَاذِبًا كُنْتُ .. وَحَبِّي لَكَ دَعْوَى أَدْعِيهَا  
 إِنِّي أَكْتُبُ لِلَّهِ .. فَلَا تَعْتَقِدِي مَا جَاءَ فِيهَا  
 فَأَنَا — كَاتِبَهَا الْمَهُوْسَ — لَا أَذْكُرُهُ  
 مَا جَاءَ فِيهَا ..

\* القصيدة هذه من بواكير أعمال الشاعر من ديوانه قالت لي السمراء الذي نشر عام ١٩٤٤.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٠.

فمما يعمق زيف كتاباته أنه هو كاتبها ولا يذكر ما قال فيها فكيف بأخر، فلو كان قال بدلاً من ذلك فأنا - مرسلها - لا اذكره، لكان تبادر إلى الذهن أنه مرسلٌ لكلام غير فلا عجب من نسيانه إياه.

ومن الجمل ما يعترض بنية النص السردي للقصيدة ذات الطابع السردي، كما في قصيدة (حبلى)<sup>(١)</sup>:

لا تَمْتَقِعْ !  
هِيَ كَلِمَةٌ عَجَلَى  
إِنِّي لِأَشْعُرُ أَنِّي  
حُبَلَى !!  
وَصَرَخْتَ كَالْمَلْسُوعِ بِي:  
" كَلَا "

سَنَمَزِقُ الطُّفْلَا  
وَأَرَدْتَ تَطْرُدُنِي  
وَأَخَذْتَ تَشْتُمُنِي  
لَا شَيْءَ يُدْهَشُنِي  
فَلَقَدْ عَرَفْتُكَ دَائِمًا نَدْلًا ..

\*

وَبَعَثْتَ بِالْحَدَامِ يَدْفَعُنِي  
فِي وَحْشَةِ الدَّرْبِ  
يَا مَنْ زَرَعْتَ العَارَ فِي صَلْبِي  
وَكَسَرْتَ لِي قَلْبِي  
لِيَقُولَ لِي:  
" مَوْلَايَ لَيْسَ هُنَا .. "  
مَوْلَاهُ أَلْفُ هُنَا ..  
لَكِنَّهُ جَبْنَا  
لَمَّا تَأَكَّدَ أَنِّي حُبَلَى

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٠-٣٤١.

وجملة (يا من زرعت العار في صلبي وكسرت لي قلبي) قد اعترضت مسار السرد بين البعث بالخدام لدفعها وقولهم لها: مولاي ليس هنا، وهي تقنية حكاية يتلاعب فيها الراوي بالإيقاع الزمني خلال ما يسمى بالاستراحة التي يلتجأ فيها إلى الوصف "فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"<sup>(١)</sup> ومع هذا الدور للجملة الاعتراضية هنا فإن فيها تأكيداً لأوصاف الرجل المحتال، كما أنها تعد متفصلاً لصبّ نار الحقد والغضب عليه، كما أنها قد تكون تصويراً لحال تلك المرأة ساعة كانت تدفع من قبل الخدام وهي تردد كلمات تلك الجملة الاعتراضية مع نفسها بدليل أنها لا تبدو داخلة في حوار مع الخدام؛ لأنه غيب الضمير العائد على الخدام في قولها (مولاهُ ألف هنا)، فلو كانت مخاطبة إياه لكان تطلب الأمر أن تقول (مولاك ألف هنا).

ومن الجمل الاعتراضية ما يكون استجابة لحاجة مقام المتكلم إليها، كما في قوله في قصيدة (رسالة إلى رجل ما..)<sup>(٢)</sup>:

لا تَنْزَعْجِ ، يا سيّدي  
إِذَا أَنَا كَشَفْتُ عَنْ شُعُورِي ..  
فَالرَّجُلُ الشَّرْقِيُّ  
لا يَهْتَمُّ بالشَّعْرِ وَلَا الشُّعُورِ ..  
الرَّجُلُ الشَّرْقِيُّ  
— واغْفِرْ جُرْأَتِي —  
لا يَفْهَمُ الْمَرْأَةَ إِلَّا دَاخِلَ السَّرِيرِ ..

فكل حديث للمرأة عن الجنس في نظر الرجل الشرقي يُعدُّ وقاحة لا تغتفر فجاءت الجملة المعترضة هنا استجابة لمقام المرأة كونها شرقية تخاطبُ شرقياً، كما أنها تذكرة للرجل الشرقي أنه كذلك، وهي تُعدُّ أيضاً تبييراً<sup>(٣)</sup> لوجهة نظر الشاعر التحررية بغرض التأثير في القارئ والترويج لوجهته هذه. ولا ضير من الاعتكاز على معايير حديثة لوصف حالات الانزياح عليها؛ لـ "إن المعيار اللغوي القديم كان نموذجاً مثالياً في الشواذات التي تعرفها القواعد. وأما معايير الاستعمال الراهنة فتسعى مقابل ما في اللغة من مظاهر التطور إلى

(١) بنية النص السردية: ٧٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٧٨.

(٣) بنية النص السردية: ٤٦.

إنصاف ما يظهر فيها من ظواهر جديدة" (١) كظاهرة البنية السردية مثلاً — من منظور النقد الحديث — وما يظهر فيها من غلبة الطابع الموضوعي ليقفل بالمقابل مما في القصيدة من غنائيتها المفرطة؛ فكلما جنحت القصيدة إلى الطابع السردى لتقليص مسحتها الغنائية كانت آليات البنية السردية لها أكثر بروزاً، كما في قصيدة (إلى تلميذة) (٢)، التي يبتدئ فيها الشاعر القصيدة بحوار برقي يتصف بالمباشرة (٣) ويجعل القصيدة خالية من وظيفتها الشعرية لولا الجملة الاعتراضية فيها:

قُلْ لِي — وَلَوْ كَذِبًا — كَلَامًا نَاعِمًا  
 قَدْ كَادَ يَقْتُلُنِي بِكَ التَّمَثَالُ  
 مَا زِلْتُ فِي فَنِّ الْمَحَبَّةِ .. طِفْلَةً  
 بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَبْحُرُّ وَجِبَالُ  
 لَمْ تَسْتَطِيعِي — بَعْدُ — أَنْ تَتَفَهَّمِي  
 أَنَّ الرَّجَالَ جَمِيعُهُمْ أَطْفَالُ

فالجملّة الاعتراضية (ولو كذبا) تقلل من المباشرة والتقريبية وتعيد إلى القصيدة تألقها الشعري، وتعيد التوازن بين المشادة الحاصلة في القصيدة بين أسلوبى المباشرة الموضوعية والغنائية الذاتية. كما تفسر وجهة نظر المخاطب حول نوع الحب الذي يبتغيه وهو الحب المبني على المجاملة التي لا يتقنها المخاطب فيقف كالتمثال الذي يكاد يقتل الفتاة.

ويبرز دور الجملة الاعتراضية أكثر عندما تكون سبباً لتحديد سياق النص بوجه عام، بل إن القصيدة — لولا الجملة الاعتراضية — تفهم على منحى آخر بعيد كل البعد عن منحاه في القصيدة، كما في قوله في قصيدة (غرفتها) (٤):

فِي الْحُجْرَةِ الزَّرْقَاءِ .. أَحْيَا أَنَا  
 بَعْدَكَ، يَا أُخْتُ، أَصَلِّي الرِّيَاشُ  
 وَآمَسَحُ الْمَهْدَ الَّذِي لَفَنَّا  
 وَفِيهِ بَرَعَمْنَا الْحَرِيرَ افْتِرَاشُ  
 لِيَلَاتِ ذَرْدَرْنَا تَشَاوِيقَنَا

(١) نحو نظرية أسلوبية لسانية: ١١٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩١.

(٣) البنية السردية في شعر نزار قباني: ١٣٠—١٣١.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٠.



فَسَاحَ بِالْأَطْيَابِ مَنَا الْفِرَاشُ  
وَتَدْيِكِ الْفُلِّيُّ .. كَوْمِ السَّنَا  
يُعْمِي عَلَى الْبِيَاضِ مِنْهُ الْقِمَاشُ

.....

وَهَا هُنَا رِسَالَةٌ .. تَشْرُكُ ال  
غَالِي بِهَا أُخْفِيهِ عَنْ كُلِّ وَاشٍ  
أَعَزُّ مَا خَلَفْتُ لِي خُصْلَةً  
حَبِيبَةً تَهْتَرُ فَوْقَ الْفِرَاشِ  
تَظَلُّ إِذَا جِئْتُ أَلْثَمَهَا  
تَهْفُو إِلَى مَنْبِتِهَا فِي ارْتِعَاشٍ  
شَقْرَاءُ يَا فَرْحَةَ عِشْرِينَا  
وَنَكْهَةَ الزَّقِّ .. وَهَزَجَ الْفِرَاشِ  
شَقْرَاءُ .. يَا يَوْمًا عَلَى الْمُنْحَى  
طَاشَ بِهِ تَعْرِي وَتَعْرُكُ طَاشُ

.....

قُولِي .. أَلَا يُعْرِيكَ لَوْنُ الدُّنَا  
بِالْعَوْدِ .. فَالطَّيْرُ أَتَتْ لِلْعِشَاشِ

فالجملة الاعتراضية (يا أخت) في البيت الأول قلبت موازين النص رأساً على عقب؛ فبدونها تبدو القصيدة غزلية بامتياز في سياقها العام، وتأتي هذه الجملة لتشوش الرسالة كلها، حيث لا توجد قرينة واحدة تثبت جنس المخاطب في القصيدة على الإطلاق في حين أن جنس المخاطب أنثى دون شك، ولكنها ظهرت - بفعل الجملة الاعتراضية - بصفتها أختاً للمخاطب وهل يصح أن يتغزل رجلاً بأخته بهذه الصورة؟ حيث تصوير ثديها الفلّي وطيش الثغر للثغر ولثم ما تبقى منها في غرفتها بعد رحيلها، إلا إذا كان الرجل شاذاً في حبه ويعاني أمراضاً نفسية، أو أنه كان يفكر بطريقة كومونستية لا يفرق بين أنثيين في غرائزه نحوهما مهما كانت تلك الغرائز وأيا كانت تلك الأنثى، وهذا ما لا يقره المنطق الأدبي عند نزار وما ينبو عنه الذوق العام، وبذلك لا يصح إلا أن يكون المخاطب فتاةً أخرى تشتاق إلى صديقة لها قضت ليلة سحاقيّة في غرفة إحداهما.

ثالثاً/ الألفاظ العامية :

ورود الألفاظ العامية في النصوص الشعرية التي تكتب باللغة الفصحى يعد انزياحاً داخلياً على مستوى النص، وإن كان بعض هذه الألفاظ يرد في بنية الجملة الواحدة؛ لأن القارئ يستقبل النص على نسق تكون اللغة الفصيحة فيه هي الغالبة حتى تنتسب معرفته اللغوية بهذا النسق، ويبنى أفق انتظاره على هذا الأساس، ولكنه عندما "يمضي في قراءة هذه النصوص يصادف بعض الكلمات العامية ويقف إمامها متسائلاً عن سر تغيير الشاعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحد ذاته يشكل توتراً وإثارة وصدمة؛ لأن ذلك يخالف توقع القارئ"<sup>(١)</sup>.

وهذه إشكالية تعاني منها اللغة العربية؛ فالعرب اليوم يتحدثون بلغة ويكتبون بأخرى، وهذه الازدواجية اللغوية دفعت بنزار إلى أن يعتمد ما سماه "(لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقتها وحكمتها، ورسالتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة"<sup>(٢)</sup>.

وقد عمد الشعراء المعاصرون ومنهم نزار إلى الإفادة من معجم اللغة العامية، "ويبدو أن وراء مثل هذه الإفادة طموحاً من هؤلاء الشعراء لمعالجة قضايا الإنسان وتفصيلات حياته اليومية بما يوحي بأن بعض الكلمات أو الاستخدامات العامية يمكن أن تكون فاعلة ضمن نسيج شعري له لغته الخاصة المكثفة"<sup>(٣)</sup>.

ومن هذه الألفاظ العامية ما لا يمكن الاستغناء عنه أو استبداله بألفاظ أخرى فصيحة؛ لأنها لا تعطي الإيحاء الدلالي نفسه؛ لأن مدلول اللفظة العامية حديث ممتزج بإيحائها العصري الحديث، كما في قول نزار في قصيدة (عودة أيلول)<sup>(٤)</sup>:

تَفَرَّقَ الصَّبِيَّانُ  
فِي سَاحَةِ الْبَلَدَةِ  
وَصَوَّحَ الْوَزَّانُ  
وَاصْفَرَّتِ الْوَرْدَةُ

لَا قَدَّ لَا زُنَّارُ  
مُعَطَّرَ الضَّحَكَةَ

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ١١٥.

(٢) قصتي مع الشعر: ١١٩-١٢٠.

(٣) جماليات الأسلوب والتلقي: ١١٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٤.

تَلاشَتِ الأَقْمَارُ

في مَوْطِنِ " الدَّبَكَةِ "

فلو استبدلت بـ(الدبكه) أية كلمة أخرى فصيحة كالرقص أو ما رادفها لكانت كلها توصيفات للحالة، ولا توحى بما نفهمه من اللفظة العامية نفسها التي اخترقت نسيج اللغة الفصيحة لتحدث انزياحاً نسقياً تردمُ صدعَ اللغة فيه القافية التي تكفلت بتخفيف وطأة هذا الانزياح وضم اللفظة العامية إلى أخواتها من الفصحى.

وقد نجد العكس من ذلك بأن نقيم اللفظة العامية الوزن، كما في قوله في قصيدة (زيتية العينين)<sup>(١)</sup>:

زَيْتِيَّةُ العَيْنَيْنِ .. لا تُعَلِّقِي  
يَسْلَمُ هذا الشَّفَقُ الفُسْتُقِي  
رَحَلْتُنَا في نَصْفِ فيرُورَةٍ  
أَعْرَقَتِ الدُّنْيَا وَلَمْ تَعْرَقِ

فالفاعل (يسلم) ليس عامياً في مبناه لكنه عامي في معناه المراد في النص وطريقة توظيفه فيه؛ ففي العامية تستخدم هذه اللفظة للدعاء للشخص بالسلامة ولو أراد الشاعر صوغ هذا المعنى بالفصحى لتطلب الأمر كسراً للوزن؛ لأنه كان يجب عليه أن يقول (ليسلم) أو (ليسلم الله)، لكنه أدرك بذلك المعنى بكل ما تحمله اللفظة العامية من حرارة في الترحم والتودد، كما أنه قد نشط ذهن القارئ وفاجأ أفق انتظاره من جراء الانزياح عن النسق الذي عهدته لحظة مباشرته للقراءة. وقد تبدأ المقطوعة بلفظة عامية إلا أنها لا تشكل نسقاً خاصاً بالنص؛ لأنها سرعان ما تردفها الألفاظ الفصحى فيتلاشى أثرها إلا بمقدار ما أحدثته من انزياح أول الأمر ثم يبدأ النسق الفصيح بالهيمنة عليها، كما في قوله<sup>(٢)</sup>:

كِرْمَالُ هذا الوجهِ والعَيْنَيْنِ  
قَدْ زَارَنَا الرَّبِيعُ هذا العامَ مَرَّتَيْنِ  
وَزَارَنَا النَّبِيُّ مَرَّتَيْنِ

و(كرمال) لفظة عامية تعني بالفصحى (من أجل) إلا أن الشاعر قد اقتصد بهما في لفظة عامية واحدة، وهو على علم بما لهذه اللفظة من تودد وتلطّف ومنزلة أليق بمقام الغزل، وهذا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢.

(٢) نفسه: ٧٦٣.

الشاهد يختلف عن سابقتها تماماً من حيث اقتضاء وزن الشعر لاستخدام اللفظة العامية، فإن البديل الفصيح (من أجل) متساوٍ في الوزن مع اختيار الشاعر (كرمال)، وهذا يؤكد حميمية اختيار الشاعر للفظه العامية، دونما موجب صارم من موجبات الوزن.

وقد يستخدم الشاعر اللفظة العامية لأنها أكثر مرونة في الاستعمال وأقل تقييداً وتقعيماً من الفصيحة، كما في قصيدة (رفقاً بأعصابي)<sup>(١)</sup>:

شَرَّشْتُ ..  
 فِي لَحْمِي وَأَعْصَابِي ..  
 وَمَلَكْتَنِي بِذَكَاءِ سِنَجَابِ  
 شَرَّشْتُ .. فِي صَوْتِي، وَفِي لُعْتِي  
 وَدَفَاتِرِي، وَخُيُوطِ أَثْوَابِي ..  
 شَرَّشْتُ بِي .. شَمْسًا وَعَافِيَةً  
 وَكَسَا رَبِيعُكَ كُلَّ أَبْوَابِي ..  
 شَرَّشْتُ .. حَتَّى فِي عُرُوقِ يَدِي  
 وَحَوَائِجِي .. وَزُجَاجِ أَكْوَابِي ..  
 شَرَّشْتُ بِي .. رَعْدًا .. وَصَاعِقَةً  
 وَسَنَابِلًا، وَكُرُومَ أَعْنَابِ  
 .....  
 تَتَسَاقَطُ الْأَمْطَارُ .. مِنْ شَفْتِي ..  
 وَالقَمَحُ يَنْبُتُ فَوْقَ أَهْدَابِي ..  
 شَرَّشْتُ .. حَتَّى الْعَظْمِ .. يَا امْرَأَةً  
 فَتَوَقَّفِي .. رَفِقًا بِأَعْصَابِي ..

فاستخدام اللفظة العامية في النص يحدث ضربين من الانزياح: انزياح داخلي بتغيير نسق اللغة فيه، وذلك باستخدام اللفظة العامية (شَرَّشْتُ) التي هي فعل بمعنى (تجذرت)\* في الفصحى أكثر من مرة، وانزياح نسقي في النشاز في تُعَدِّيَة هذا الفعل بواسطة حرف جر ليس له

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٩٣-٦٩٤.

\* والشرش في الأساس من السريانية، ومن ثم تسربت إلى العامية، ينظر: معجم الكنايات العامية الشامية:

١٩٠-١٩١.

(الباء) والذي يبدو عامياً في الاستعمال هو الآخر، أو أن يتعدى بدونه أو أن يجعله الشاعر فعلاً لازماً، الأمر الذي يحدث "انقلاباً" أو على الأقل تغييراً في مجرى دلالة الكلام أو في نوع عمله اللغوي<sup>(١)</sup> وهو ما قد كان يتعذر أو يتعسر مع نظيرتها الفصيحة.

وقد يدخل ضمن هذا النوع من الانزياح استخدام الألفاظ غير العربية الذي يحدث تغييراً في نسق النص اللغوي وهي مفردات يومية الاستعمال من قبل طبقات معينة من المجتمع، وهي تحتاج في فهمها إلى ظلال معرفية ثقافية حول هذه المفردات، ومن جهة أخرى تمثل هذه المفردات أصواتاً يستحضرها الشاعر على سبيل التناص كأصوات مصاحبة تضاف إلى صوت النص الأصلي وتكسبه العمق التاريخي أو المعرفي أو الحضاري الذي يضيفه الصوت المستحضر إلى الصوت الكائن أساساً (صوت القصيدة)<sup>(٢)</sup>.

والأمثلة على هذه الألفاظ كثيرة في شعر نزار\* منها أسماء المدن وأسماء شخصيات أجنبية ومنها أدوات يومية وأسماء الأطعمة والمشروبات وما إلى ذلك مما لمتته ثقافة الشاعر الواسعة وحلته وترحاله حول العالم، كما في قوله في قصيدة (نهر الأحزان)<sup>(٣)</sup>:

هَلْ أَرَحَلُ عَنْكَ .. وَقَصْتِنَا

أَحَلَى مِنْ عَوْدَةِ نَيْسَانَ

أَحَلَى مِنْ زَهْرَةِ غَارْدِينِيَا

فِي عُتْمَةِ شَعْرِ إِسْبَانِيَا

فقد وظف الشاعر زهرة الغاردينيا لتوحي بجمالها مرة، وبياضها الناصع مرة أخرى حينما وضعها في هيئة تُبرِزُ لونها بالدرجة الأولى؛ لأنها غرست في عتمة شعر إسباني توحي بسواده قبل كل شيء. ولعل استخدام هذه الألفاظ يكون من باب الترف اللغوي الذي يتمتع به نزار قباني إلا أنه استطاع أن يطوِّع هذه الألفاظ، مع غرابة جرسها ودلالاتها عن اللغة العربية، لمقتضيات النص الشعري العربي، كما طوِّع النص، أيضاً، ليكون أكثر مرونةً لاحتضان مثل هذه الألفاظ.

(١) الحجاج في القرآن: ٤٥٠.

(٢) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني: ٢١٠.

\* جمعت بروين حبيب هذه الألفاظ بعد ما استقصتها في ديوان نزار، ينظر نفسه: ٢١١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٠٥.

تحقق اللغة الشعرية انزياحاً على المستوى الصوتي بمعايير الانزياح كلها، وإن كانت صور هذا النوع من الانزياح أقل بروزاً في القصيدة النثر التي تهمل المقومات الصوتية للغة إلا أنها لا تنتفي منها تماماً<sup>(١)</sup> باعتمادها التقطيع السطري على الأقل، الذي يبدو مقوِّماً صوتياً يبعدها عن النثرية التامة؛ بأن تختل به الموازنة الصارمة بين البنيات الصوتية والدلالية التي لا نجدتها إلا في النثر العلمي<sup>(٢)</sup>، ليكون بذلك؛ أي النثر العلمي، واقعاً في درجة الصفر الصوتية<sup>(٣)</sup>، وليكون أيضاً، معياراً تقاس به الوقائع الصوتية المميزة للغة الشعرية، ونتيجة لذلك تعرف الانزياحات الصوتية التي تعترى بنية النص الشعري، لتُخرجه من سبات النثرية.

فالانزياحات الصوتية تكسب النص الشعري خصوصيته في بنائه الصوتي فتميزه عن غيره من النصوص الأدبية فضلاً عن غير الأدبية، وهذه البنية الصوتية ليست وافدة على النص أو مقحمة فيه، متى شاء استغنى النص عنها ليقراً بمعزل عنها<sup>(٤)</sup>؛ لأن هذه البنية الصوتية المنزاحة تتمثل في الإيقاع الذي يتمتع به النص الشعري، و"بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضاً عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية نفسها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"<sup>(٥)</sup>، فكما أن المجاز ينشأ من العلاقات الدلالية بين الكلمات، فالإيقاع "ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تتفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد أن يستمد الوزن الشعري فاعليتها من أداة صياغتها ذاتها [كذا] أي من اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى"<sup>(٦)</sup>.

(١) بنية اللغة الشعرية: ٥٤.

(٢) نفسه: ٧٠-٧٣، وينظر الانزياح الصوتي الشعري: ٤٢.

(٣) الانزياح الصوتي الشعري: ٤٢.

(٤) مفهوم الشعر: ٤١٢، وينظر: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: ٢٥.

(٥) العروض وإيقاع الشعر العربي: ١٠٩.

(٦) مفهوم الشعر: ٣٧٥.

### المبحث الأول / انزياح الإيقاع الثابت:

المقصود من الإيقاع الشعري الثابت هو الإيقاع المتمثل بالبنية العروضية في النص المرتكز على الوزن والقافية، لذا فإن مجاله "سكوني كابح ذو ضوابط عامة تجعل منه سطح البنية المستقر وظاهرها الثابت ... ينبسط على عموم النص، لا يتغير من موقع لآخر ولا يحضر في نص دون غيره"<sup>(١)</sup>.

ووصف هذا النوع من الإيقاع بالثبات لا يعني أنه بمنأى عن الانزياحات الصوتية المتمثلة في الخروج على الأوزان الشعرية أو ما يطرأ على الوزن الواحد من زحافات وعلل وتنويع القوافي في النص الواحد، واستحداث الأنواع الجديدة منها، والضرائر الشعرية.

### أولاً/ الوزن:

الوزن هو أحد أهم مظاهر الإيقاع الثابت للشعر المنظوم؛ يتجلى في "توزيع المقاطع تبعاً للنبر أو الكم أو النغمة أو مجرد العدد في انموذج منتظم إلى حد ما على مستوى البيت أو البيتين على مستوى تتابع الأبيات"<sup>(٢)</sup> والوزن الكمي هو المعتمد في الشعر العربي؛ لأن الخاصية الكمية هي التي تنظم الأصوات في اللغة العربية الخاضعة في الأساس لنظام المقاطع قصراً وطولاً<sup>(٣)</sup>، وإن كان بعضهم يرى أن إيقاع الشعر العربي قائم على الكم والنبر معاً<sup>(٤)</sup>.

ونزار من الشعراء المعاصرين الذين يحتفون بالتراث الشعري العربي وما يشمل عليه من وزن وقافية، ويتهجم على الشعراء الذين يحاولون - باسم الحداثة - تحطيم الأواصر بينهم وبين الشعر العربي القديم، ويرى أن "الخطر الأكبر الذي يحيط بالقصيدة العربية هو أن تقطع جذورها نهائياً مع الأصول الشعرية العربية وتصبح طفلاً بلا نسب"<sup>(٥)</sup>، واحتفاظه بالشكل العمودي للقصيدة جعل بعض النقاد يرفضون تصنيفه ضمن قائمة شعراء الحداثة والتجديد؛ لأنه "شديد الصلة بالوزن مع عبثه وتقصيره في بعض الأحيان، يوزع كلماته في السطور ولكنه لا يخذل الوزن، يستجيب لقافيته فلا يجزع طويلاً فيغادرها إلى أخريات"<sup>(٦)</sup>، وهذا العبث يظهر في

(١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: ٤٦.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ٤٠.

(٣) حول وزن الشعر: ٨١، وينظر: موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: ١٠٤.

(٤) معجم مصطلحات العروض والقافية: ٣١٨.

(٥) ما هو الشعر: ١٢٧، وينظر: قصتي مع الشعر: ٧٩.

(٦) البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر: ١٠٠.

انزياحاته الصوتية التي يجدها الشاعر ضرورية في إثراء تجربته الشعرية، ومن هذه الانزياحات خروجه على الأوزان العروضية المعروفة\*، كما في القصيدة (إلى وشاح أحمر)<sup>(١)</sup>:

سَأَلْتُكَ ، كَيْفَ جَمَعْتَ الْجِرَاحَ ؟

فَجَاءَتْ وَشَاحٌ

يُعَرِّدُ . قَنَدِيلَ نَارٍ وَوَهْجٍ ..

بِكَفِّ الرِّيَّاحِ

وَيَطْفُو .. وَيَرْسُو .. وَقَدْ يَسْتَرِيحُ

بِبَعْضِ النُّوَّاحِ

فالانزياح في هذه القصيدة يظهر في اقتطاع تفعيلتي (فعولن) من الشطر الثاني من كل بيت من أبياتها، وليس من كل شطر تفعيلة واحدة كما الحال في مجزوء المتقارب (ثلاث تفعيلات في كل شطر)<sup>(٢)</sup>، ولكن الحال هنا هي أربع تفعيلات في الشطر الأول، وتفعيلتان في الشطر الثاني، بدليل التصريح في البيت الأول والفضاء الكتابي الذي اعتمده الشاعر وتعمده، ليُنَبِّئَ بأن القصيدة عمودية، وهذا ما جعل البيت الواحد من القصيدة وكأنه يقرأ بصوتين مختلفين: صوت ينشد الشطر الأول ثم يعقبه صوت آخر لإنشاد الشطر الثاني كأنه صوت الجوقة التي من شأنها أداء مقاطع قصيرة عند الغناء تطريباً للأسماع، أو أن صوت الشطر الثاني هو صدى لصوت الشطر الأول، تداخل نصفه مع الصوت الأول تداخلاً اتلافياً فيسمع النصف الثاني منه بعد برهة من إصداره.

وقد يمزج الشاعر بين تفعيلات بحرين مختلفين، كوضع تفعيلة (فاعلاتن) في ضرب بحر السريع، وهي تفعيلة لا تمت بصلة إلى تفعيلات بحر السريع بأنماطه كلها<sup>(٣)</sup>، كما في قصيدة (سمفونية على الرصيف)<sup>(٤)</sup>:

سِرِّي .. فَفِي سَاقِيكَ نَهْرًا أَغَانِي

أَطْرَى مِنْ الْحِجَازِ .. وَالْأَصْبَهَانِي

بُكَاءُ سَمْفُونِيَّةٍ حُلْوَةٍ ..

\* خروج الشاعر على الأوزان العروضية اقتصر على ثلاثة بحور فقط، وهي (المتقارب والسريع والمتدارك).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥٤.

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٩١.

(٣) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢٢٣-٢٣٦.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٤.



يَعْرِلُهَا هُنَاكَ قَوْسًا كَمَا  
أَنَا هُنَا مُتَابِعٌ نَعْمَةً

قَادِمَةً مِنْ غَابَةِ الْبَيْلَسَانَ  
.....

مَدِينَتِي قَدْ ضَيَّعْتُ نَفْسَهَا  
وَهَا جَرَتْ مَعَ الْحَرِيرِ الْيَمَانِي

فلو قيد الشاعر القافية في هذه القصيدة لانتظم وزنها ضمن بحر السريع (السريع بضرب مطوي موقوف)؛ أي مستفعلن مستفعلن مفعلات<sup>(١)</sup>، كأن يقول:

بكاء سمفونية حلوة .. يغزلها هناك قوسا كمان

لعاد إلى الوزن انسيابه إلا أن إشباع الكسرة في القافية واجب في القصيدة تماشياً مع المطع، الذي ينتهي بحرف الياء الساكنة، وأبيات أخرى من القصيدة، وهذا ما حول التفعيلة في ضرب الأبيات كلها، وعروض المطع فقط بسبب التصريع، من (مفعلات) المنتمية إلى تفعيلات البحر السريع إلى (فاعلاتن) الوافدة عليه.

وبحر السريع "بحر متدفق متلاحق المقاطع"<sup>(٢)</sup>، إلا أن التفعيلة الأخيرة تحدث انزياحاً صوتياً فتحدث وعكة في تدفقه وتعثراً في تلاحق مقاطعه، ولعل السبب في ذلك هو انتهاء التفعيلة الأخيرة الوافدة (فاعلاتن) بسبب خفيف في حين أن التفعيلات الخمس الأخرى تنتهي بوتر مجموع، و: "الوتر أثقل من السبب الخفيف فلذلك حسن الوقوف عليه أكثر من الوقوف على السبب الخفيف"<sup>(٣)</sup>، كما أن الجمع بين تفعيلات تختل فيها مواقع الأوتاد من أجزاءها؛ أي أن تكون أوتاد خمس تفعيلات من البيت الواحد أطرافاً (مستفعلن وفاعلتن) ووتر تفعيلة واحدة فقط وسطاً (فاعلاتن)، يسبب انزياحاً إيقاعياً طارئاً على البحر، "وعندئذ يضطرب البحر كله ويختل، لاختلال نسبة الأسباب إلى الأوتاد، لا في الأجزاء من حيث هي أجزاء، بل في مجرى البحر نفسه من أوله إلى آخره"<sup>(٤)</sup>، ولعل الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح الصوتي للاستعانة بالقافية لإدراج الأوصاف التي اختارها لحبيبتة في القصيدة، مثل: (نهرأ أغاني — قوسا كمان — غابة البيلسان — الحرير اليماني ... الخ)، وتصوير انفعالاته إزاءها، فبحر السريع جواد في هذا

(١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢٢٥. وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٤٤.

(٢) نفسه: ٢٣٣.

(٣) موسيقى الشعر العربي — مشروع دراسة علمية: ٨٧.

(٤) نمط صعب ونمط مخيف: ١٠٧.

الغرض<sup>(١)</sup>، في حين أن بعضاً من هذه الأوصاف لا يمكن إدراجها إلا إذا كان الوزن والقافية منزاحين عن صورتها المألوفة في هذا البحر.

أما الانزياحات الصوتية بكسر الأوزان على صعيد بعض أبيات القصيدة الواحدة دون سائرهما، فهي واردة في النص المدروس، لم يُعصَمَ منها نزار، ولم يَعِفَّ هو عنها، فنجدته يتحرر من بعض القيود العروضية التي تعيق الحركة في إطار المعنى المتوخى عنده، والشاهد على ذلك خروجه من عروض إلى أخرى في القصيدة الواحدة\*، كقوله في قصيدة (مذعورة الفستان)<sup>(٢)</sup>:

نَحْنُ ! دَعِيَ نَحْنُ .. أَيَا وَاحَةً  
يَحْلُمُ فِيهَا كُلُّ مُسْتَطْرَبٍ ..  
مَرَّرَتْ .. أَمْ نُؤَارُ مَرَّ هُنَا ؟  
لَوْلَاكَ وَجْهَ الْأَرْضِ لَمْ يُعْشَبِ

فالعروض في البيت الأول من المقطوعة، مطوية مكسوفة (واحة = مفعلاً) وفي البيت الثاني مخبولة مكسوفة (رَ هُنَا = فعلاً) وبتطويل حركة الراء هنا عند الإنشاد يمكن تفادي الوقوع في هذا النوع من الزحافات أو التقليل من أثرها بمبدأ التعويض<sup>(٣)</sup>، وفي ذلك نفي لهذا الانزياح الصوتي إذا كان لا بد لكل انزياح نفيه على المستوى الذي قد وقع فيه فيه.

ولعل هذا النوع من الخروج على الوزن لدى الشاعر كان في بدايات تجاربه الشعرية، إذ لم تسلم أية قصيدة من قصائده على البحر السريع من هذا العيب في الديوانين الأول والثاني، ثم كفَّ عنه بعد ذلك في دواوينه اللاحقة عندما نضجت ذائقة الموسيقى.

أما كسره للأوزان على امتداد دواوينه في النص المدروس على الإطلاق، فنجدته في قصائده المنظومة على بحر المتدارك\*، إذ لم تسلم قصيدة واحدة من سقطات في الوزن، كما في قصيدة (الكبريت والأصابع)<sup>(٤)</sup> على سبيل المثال:

(١) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٤٤.

\* وهذا ما يسميه العروضيون (الإقعاد) ويعدونه عيباً، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: ٢٦-٢٨.

وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٤٤-١٤٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١، وينظر: ٤٠ و ٤١ و ٦٧ و ١٠٣ و ١٦٤.

(٣) الشعر العربي - غناؤه، إنشاده، وزنه: ٧.

\* هذه النتيجة والتي قبلها تستندان إلى استقرار البحث للقصائد التي نظمت على بحري المديد والسريع في النص المدروس كله.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢٣، وينظر: ٣٥٢ و ٣٧٣ و ٣٩٦ و ٤٠٣.

رَأَقَبْتُ نُحُولَ أَصَابِعِهِ  
وَدَرَسْتُ تَعَابِيرَ يَدَيْهِ  
وَأَحَطْتُ بِأَشْوَاقِي ظَفْرًا  
آثَارَ التَّدْحِينِ عَلَيْهِ

وَالْتَعَبَ الْأَزْرَقَ تَحْتَهُمَا  
وَهَطُّوْلَ الثَّلْجِ بِصُدْغَيْهِ  
وَوَقَفْتُ أَمَامَ رُجُولَتِهِ  
كَصَغِيرٍ ضَيَّعَ أَبُوَيْهِ

ففي البيت الأول والثاني نجد تفعيلة الحشو التي قبل الضرب (بِيرَ يَ) قد تحول إلى (فَاعِلُ) السالمة من الخبن، وحذف منها (ن) كأن الشاعر قد أراد أن يُجْرِيهَا على علة القطع الذي يجب معها بعد حذف النون المذكورة تسكيناً ما قبلها (فَعْلُنْ) وهو ما لم يحصل في التفعيلة المذكورة، والحال نفسها في التفعيلة الأولى من البيت الثالث (والتَعَبُ)، أما البيت الرابع فقد تحولت فيه تفعيلة الحشو قبل الضرب (يَعَ أَبَ) إلى (فَعْلُنْ) بأربع حركات متتالية.

ولعل ما يمتاز به هذا البحر من تدفق وصخب<sup>(١)</sup> هو الذي شوش على الشاعر كيفية تعاطيه إياه بالصورة الصحيحة، أو أنه اتخذ من هذا الصخب وسيلة لإخفاء تماديه بين الحين والآخر في العبث بهذا الوزن حتى يكون بالصورة التي يريدها؛ أي بقطع وتيرة الإيقاع ببعض النشاز الذي يرى فيه مندوحةً عن الرتابة التي يتصف بها هذا البحر المؤلف من (فَعْلُنْ) ثماني مرات.

### ثانياً/ القافية:

تعد القافية الشق الثاني من الإيقاع الثابت لأنها "مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"<sup>(٢)</sup>، فضلاً عن هذه الوظيفة الإيقاعية الناشئة عن تبعيتها للوزن في نظام مقاطعه؛ لكونها الوحدة الأخيرة منه<sup>(٣)</sup>، إلا

(١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٣٠٥.

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.

(٣) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: ٢٢.

أن لها قيمة موسيقية خاصة بها إذ إنها تلتزم – فضلاً عن التزامها بحرف الروي – بحروف أخرى كحروف المد عند الإشباع والتأسيس والإرداف<sup>(١)</sup>؛ لذا فإن "القافية مركز ثقل مهم في البيت ... وارتباط القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية"<sup>(٢)</sup>، ولما كانت القصيدة العربية الكلاسيكية تعتمد وحدة القافية على امتداد القصيدة، فإن أي تغيير في بنيتها الصوتية من شأنه أن يولد انزياحاً يتفاوت في درجته بمقدار التغيير الحاصل فيها، ولهذا الانزياح الإيقاعي وظيفته؛ لأنه جزء من الإيقاع وإن بدا خارجاً عليه، وأن "على الإيقاع أن يتموج بمقدار تموجات الحياة وأن يضطرب بمقدار اضطرابات النفس"<sup>(٣)</sup>، وإن كان له نظام معين لا بد من الالتزام به "ولكن لا بد (أيضاً) لهذا النظام أن يتميز بالمرونة والتنوع. ومن خلال إمكانيات التنوع يستطيع الشاعر أن يؤكد فكرة أو صورة. وأن يميز صوتاً عن صوت داخل القصيدة"<sup>(٤)</sup>، كما فعل نزار في قصيدة (البعي)<sup>(٥)</sup> التي تلتزم وزناً واحداً ونظام الشطرين فقد تغيرت فيها القافية على مسافات منتظمة (كل اثني عشر بيتاً)، ليكون كل تغيير مقطعاً ذا نسق دلالي معين، ويتزامن تغيير القافية في القصيدة مع تغيير النسق الدلالي للمقطع، يقول:

عَلَّقَتْ فِي بَابِهَا فَنَدِيلَهَا  
 نَازِفَ الشَّرِّيَّانِ ، مَحْمَرَّ الْفَتِيلَةَ  
 فِي زُقَاقِ ضَوَّاتٍ أَوْكَارُهُ  
 كُلُّ بَيْتٍ فِيهِ .. مَأْسَاةٌ طَوِيلَةٌ  
 عُرْفٌ .. ضَيْقَةٌ .. مَوْبُوءَةٌ  
 وَعَنَاوِينُ (لِمَارِي) وَ(جَمِيلَةٌ)  
 وَبِمَقْهَى الْحَيِّ .. حَاكٍ هَرِمٌ  
 رَاحَ يَجْتَرُّ أَعَانِيهِ الْقَدِيمَةَ  
 وَعَجُوزٌ خَلْفَ نَرْجِيلَتِهَا  
 عُمُرَهَا أَقْدَمُ مِنْ عُمُرِ الرَّذِيلَةَ  
 إِنَّهَا أَمْرَةٌ الْبَيْتِ هُنَا ..

(١) موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية: ١٠٤-١٠٥.

(٢) مفهوم الشعر: ٤٠٧.

(٣) شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: ٢٤١.

(٤) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: ٢٥.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٠.

تَشْتَمُ الكَسَلَى .. وَتَسْتَرْضِي العَجُولَةَ  
 وَأَمَامَ البَابِ صُعْلُوكٌ هَوَى  
 تَأْفَهُ الهَيْئَةَ .. مَسْلُوبُ الفَضِيلَةَ  
 يَعْرِضُ اللَّحْمَ عَلَى قَاضِمِهِ ..  
 مِثْلَمَا يَعْرِضُ سَمْسَارٌ خِيُولَهُ  
 ((هذه .. جَاءَتْ حَدِيثًا سَيِّدِي ..  
 نَاهِدٌ مَا زَالَ فِي طَوْرِ الطُّفُولَةِ ))  
 (( أَوْ إِذَا شِئْتَ .. فَرَأْفِقْ هَذِهِ ..  
 إِنَّهَا أَشْهَى مِنَ الحَمْرِ الأَصِيلَةِ .. ))

يبدأ المقطع الأول بوصف بيت البغاء هذا وصفاً عاماً، ثم يؤكد الشاعر على برودة المشاعر التي تتصف بها هذه الشريحة من المجتمع التي تمارس ما يندى الجبين لسماعه ويزور اللسان من النطق به، ثم يختم المقطع ببيتين يشيان بالحكمة المرة معلناً عن انتهائه:

أَيُّ رِقٍّ .. مِثْلَ أَنْثَى تَرْتَمِي  
 تَحْتَ سَارِيهَا بِأَوْرَاقِ ضَيْلِهِ  
 قِيمَةُ الإِنْسَانِ مَا أَحْقَرَهَا  
 زَعْمُوهُ غَايَةً .. وَهُوَ وَسِيلَةُ

فالقافية في هذا المقطع تتكون من مقطعين: أولهما ناشئ من حرف المد الذي له تأثيره الهارموني اللحين في القافية، والثاني هو المنتهي بحرف الهاء الساكنة التي تجعل القافية مقيدة، ليكون تأثيره إيقاعياً صرفاً<sup>(١)</sup>، كما أن التزام القافية بحرف الهاء، وهو التزام واجب، قد أكسب القافية ثراءً موسيقياً، وأن صوت الهاء شبيه بصوت التنهّد والتأوّه<sup>(٢)</sup>، كما أنه يحتاج نفخاً عند الوقوف عليه ساكناً<sup>(٣)</sup>، وكل ذلك يتناسب مع نفس الشاعر المتأوّهة من الحالة المزرية التي يسترزق منها ميتو الحياء عديمو الرجولة هؤلاء.

وفي المقطع الثاني يجيل الشاعر بصره في أنحاء هذا البيت، ليصف غرفه وحال المومسات فيها حيث يفوح فيها عطرهن الرخيص، وبألوانهن التي تفنقر إلى الحياة:

لَوْ تَرَى الرَّذْهَةَ فِيهَا اضْطَجَعَتْ

(١) موسيقى الشعر العربي — مشروع دراسة علمية: ١٣١، وينظر: الانزياح الصوتي الشعري: ٤٨.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ٢٣٩.

(٣) المدخل إلى علم الأصوات العربية: ٢٧١.

كُلُّ بِنْتٍ كَانْفِتَاحِ الزَّهْرَةِ  
نَهْدُهَا مُنْتَظَرُ جَزَارَةٍ  
صَابِرٌ حَتَّى يُلَاقِيَ قَدْرَهُ

.....

وَهُنَاكَ انْفَرَدَتْ وَاحِدَةً  
عَطْرُهَا أَرْخَصُ مِنْ أَنْ أذْكَرَهُ  
حَاجِبٌ بُولَغَ فِي تَخْطِيطِهِ  
وَطَلَاءٌ كَجِدَارِ الْمَقْبَرَةِ

ف نجد أن القافية قد تغيرت من المتواتر (يفصل بين ساكنيها متحرك واحد) في المقطع الأول، إلى المتدارك (يفصل بين ساكنيها متحركان) مرة، وإلى المترابك (يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات) مرة أخرى<sup>(١)</sup>، والفرق واسع بين القافيتين — على الرغم من بقاء هاء الوصل لبقاء حالة التأوه والتحسر لدى الشاعر — لأن المتواتر يتكون من مقطعين متوسطين، بينما يتكون المترابك هنا من مقطعين متوسطين يتوسطهما مقطعان قصيران<sup>(٢)</sup>؛ أي أنها فقدت هارمونيتهما ببقائها حرف المد، ولكنها لم تفقد قيمتها الإيقاعية البارزة لبقاء حرف الهاء فيها مقيداً، بل إن إيقاعها ازداد تدفقاً وسرعة لازدياد الحركات فيها. ثم يعلن الشاعر عن انتهاء المقطع الثاني ببيتين فيهما شيء من الحكمة:

مَنْ رَأَى قَوَارِيرَ الْمُهْوَى  
كَنْعَاجٍ بَانْتَظَارِ الْمَجْزَرَةِ  
كَمْ صَبَايَا مِثْلَ أَلْوَانِ الصُّحَى  
أَفْسَدَتْهُنَّ عَجُوزٌ خَطِرَةٌ

أما المقطع الثالث الذي يبدو في بدايته كقصيدة هجاء، فقد خصه الشاعر بتصوير العجوز التي تدير بيت البغاء هذا، ويأتي تغير القافية فيه استجابة لتغير النسق الدلالي للمقطع:

هَذِهِ الْمَجْدُورَةُ الْوَجْهِ انْزَوَتْ  
كَوَبَاءٍ .. كَبَعِيرٍ نَتْنٍ  
أَخْرَجَتْ سَاقًا لَهَا مَعْرُوقَةً

(١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٣٤٣. هذا التنوع في القافية في المقطع الثاني ناشئ عن وجود زحاف الخبن وغيابه في ضرب أبيات القصيدة.

(٢) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: ٣٦٩-٣٧٠.

مِثْلَ مَيْتٍ خَارِجٍ مِنْ كَفْنٍ  
حُفْرٍ فِي وَجْهِهَا مُرْعَبَةٌ  
تَرَكْتَهَا عَجَلَاتُ الزَّمَنِ ..  
نَهْدُهَا حَبَّةُ تَيْنٍ نَشَفَتْ  
رَحِمَ اللَّهِ زَمَانَ اللَّبَنِ

.....  
إِنَّهَا الْحَمْسُونَ .. مَاذَا ظَلَّ لِي  
غَيْرُ هَذَا الْوَحْلِ .. هَذَا الْعَفْنِ  
غَيْرُ هَذَا الْكَأْسِ أَسْتَهْلِكُهَا  
غَيْرُ هَذَا التَّبَعِ يَسْتَهْلِكُنِي  
غَيْرُ تَأْرِخٍ مُدَمَّى حَيْثَمَا  
سِرْتُ .. أَلْقَى ظِلَّهُ يَتَّبِعُنِي

فالقافية تغيرت هذه المرة — فضلاً عن تغير حرف الروي فيها — إلى المترابك (ثلاث حركات بين ساكنيها)، ثم يعود الشاعر ليختم، وهذه المرة على لسان المرأة العجوز، المقطع ببينين من الحكمة، ينضحان بالندم والتحسر والحزن على ما بدر منها من خطايا، ولعل حرف الروي (النون) يتناسب بغنته الشجية مع نبرة الحزن وآهات الندم، وتتجاوب النونات الأخرى في المقطع مع رنين النون في القافية، ولاسيما في البيت الرابع، لتزيد من إيقاع هذا الصوت في المقطع، "ولعل الخصوصية الإيقاعية التي تتشكل بالتحقق الانسيابي لحرف النون تتحكم فيها حالات النفس وإيقاعها المضمّر، الذي يتشكل وفق مراحل تطورها لحظة الإبداع، فتندرج الكلمات الشاعرة في سياق هذا التكون النغمي لتصبح عاملاً رئيساً فاعلاً في البنيات الداخلية للنص الشعري، وموجّهاً لدلالاته العميقة ... لتكتسب (اللغة) دلالات أخرى جديدة رامزة يشحن بها النص الشعري، وتضفي عليه نوعاً من الحيوية الفاعلة في سيرورة الزمن، وبهذا التحقق تصبح الأصوات لسان حال الإنسان في التعبير عن مضمرات النفس"<sup>(١)</sup>، فيقول:

غَيْرُ أَقْدَامِ الْخَطَايَا .. رَجَعَتْ  
تُحْرِقُ الْعُرْفَةَ بِي .. تُحْرِقُنِي ..  
غَيْرُ رَبِّ كُنْتُ لَا أَعْرِفُهُ

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي: ٣١٠

وَأَرَاهُ الْآنَ لَا يَعْرِفُنِي ..

وفي المقطع الأخير إبراز لصوت المومسات، فتتغير القافية تبعاً لتغير النسق الدلالي، إذ يقول الشاعر بأسلوب خطابي وعظي أقرب إلى المباشرة والتقريرية:

يَا لُصُوصَ اللَّحْمِ .. يَا تُجَّارَهُ  
هَكَذَا لَحْمُ السَّبَايَا يُؤَكَلُ  
مُنْذُ أَنْ كَانَ عَلَى الْأَرْضِ الْهُوَى  
أَنْتُمْ الدُّبُّبُ ... وَنَحْنُ الْحَمَلُ

.....

مَنْ أَنَا ؟ إِحْدَى خَطَايَاكُمْ أَنَا  
نَعَجَةٌ فِي دَمِكُمْ تَغْتَسِلُ  
أَشْتَهِي الْأُسْرَةَ وَالطِّفْلَ وَأَنْ  
يَحْتَوِينِي مِثْلَ غَيْرِي .. مَنْزِلُ

ويضارع تغييرُ الأسلوبِ تغييرَ صوت الراوي ليتناسب مع منطق المومس السطحي وطموحاتها الساذجة، ولإتاحة الفرصة لها أيضاً للتعبير عما يعتريها من شجون وهي مغلوبة على أمرها، ثم يعود الشاعر ليختم المقطع ببيتين من الحكمة، بصوته هو، لا بصوت المومس لأن دور الحكيم لا يتناسب معها، فيقول:

تُسْأَلُ الْأُنْثَى إِذَا تَزْنِي .. وَكَمْ  
مُجْرِمٍ دَامِيَ الزَّنَا .. لَا يُسْأَلُ  
وَسَرِيرٌ وَاحِدٌ ... ضَمَّهُمَا  
تَسْقُطُ الْبِنْتُ وَيُحْمَى الرَّجُلُ

والملاحظ في القصيدة تنوع الصور والمشاهد والأصوات وكان لابد من أن يتبعه تنوع من نوع آخر، وهو التنويع في التقفية الذي يتماشى مع المتطلبات الصوتية والدلالية لكل مشهد على حد سواء<sup>(١)</sup>.

وقد يعمد الشاعر إلى التناوب بين حرفي روي مختلفين، أحدهما مطلق والآخر مقيد، كما في قصيدة (صديقتي وسجائري)<sup>(٢)</sup>:

أَحْرَقْنِي .. أَحْرَقْ بِي بَيْتِي

(١) الإيقاع في الشعر العربي، شوقي نموذجاً: ٢٦٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٧-٣٩٨.



وَتَصَرَّفَ فِيهِ كَمَجْنُونٍ ..  
 فَأَنَا كَامْرَأَةٍ .. يَكْفِينِي  
 أَنْ أَشْعُرَ أَنَّكَ تَحْمِينِي  
 أَنْ أَشْعُرَ أَنَّ هُنَاكَ يَدًا  
 تَتَسَلَّلُ مِنْ خَلْفِ الْمُقْعَدِ ..  
 كَيْ تَمْسَحَ رَأْسِي .. وَجَبِينِي\*  
 يَتَسَلَّلُ مِنْ خَلْفِ الْمُقْعَدِ  
 لِنُدَاعِبَ أُذُنِي بِسُكُونِ  
 وَلِتَشْرُكَ فِي شِعْرِي الْأَسْوَدِ  
 عَقْدًا مِنْ زَهْرِ اللَّيْمُونِ

وهذا الجمع بين صوتي المد (حرف المد والروي المشبع) اللحينين من جهة، وتناوبهما مع صوتين صامتتين ساكنين (الروي المقيد والساكن قبله) ذوي طابع توقيعي، فضلاً عن تناوب صوت النون الأغن مع صوت الدال الانفجاري<sup>(١)</sup> في الروي، يولد انزياحاً صوتياً يشعر بتناوب الإيقاع مع الهارمونية، مما يستفز ذهن المتلقي ويجعله دائم الاستنفار لدوام كسر الإيقاع باللحن واللحن بالإيقاع، كما أن سماع النغمة الثانية يشعر بما يشبه الحنين إلى النغمة الأولى<sup>(٢)</sup>، فضلاً عن أن استخدام مفتاحين للحن الواحد بالتناوب يضاعف من هذا الحنين<sup>(٣)</sup>.

ومن الانزياحات الإيقاعية في الإيقاع الثابت ضعف المحتوى الإيقاعي في القافية، وذلك عندما تكون الضمائر رَوِيًّا، في حين أن بعض الضمائر لا يصلح لأن يكون رويًّا أصلاً، وبعضها يجوز أن يكون رويًّا ولكن يفضل أن يلتزم الشاعر مع هذه الضمائر حرفاً آخر، تقوية للقافية<sup>(٤)</sup> وإثراءً لبنيتها الإيقاعية، ففي قصيدة (سؤال)<sup>(٥)</sup>:

تَقُولُ : حَبِيبِي إِذَا مَا نَمُوتُ

\* البيت من بحر المتدارك، والكسر الموجود في عجز البيت هو من الشاعر، فهو كثيراً ما يكسر الوزن في هذا البحر كما مر آنفاً في هذا الفصل.

(١) المدخل إلى علم الأصوات العربية: ١٢٠-١٢٩.

(٢) موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: ١٢٤.

(٣) الانزياح الصوتي الشعري: ٤٩.

(٤) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٣١٤-٣١٩.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٧-١١٩، وينظر: ٢٤٠.

وَيُدْرَجُ فِي الْأَرْضِ جُثْمَانُنَا  
إِلَى أَيِّ شَيْءٍ يَصِيرُ هَوَانَا  
أَيَّلَى كَمَا هِيَ أَجْسَادُنَا ؟  
أَيْتَلَفُ هَذَا الْبَرِيقُ الْعَجِيبُ  
كَمَا سَوْفَ تَتَلَفُ أَعْضَاؤُنَا ؟

وَمَخْبَانَا فِي السِّيَاحِ الْعَتِيقِ  
تَدُورُ .. تَدُورُ .. حَكَايَاتُنَا

فالالتزام بـ(نا) المتكلمين حرفاً للروي في القافية على طول القصيدة دون غيره، يضعف من إيقاع القافية، إلا أن الشاعر قد عوض عن هذا الضعف بالتزام حركة الضمة قبل الروي، "ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروي، مما يكسب القافية نغماً وموسيقى"<sup>(١)</sup>، ومما يؤكد ضعف القافية هذه أن بنيتها الإيقاعية تتأثر بالبنية الصرفية للكلمة التي تحتويها، فالكلمة التي تحتوي القافية في البيت الأخير من المقطوعة تختلف عن بنية نظيراتها كلها في الأبيات الأخرى، وذلك بأن الساكن الأخير قبل القافية في هذه الكلمة هو حرف مد (حكاياتنا) بينما الساكن نفسه في الكلمات الأخرى يتشكل من حروف صامتة ساكنة (جثماننا – أجسادنا – أعضاؤنا ...). وهذا التغيير من شأنه أن يؤثر في إيقاع القافية إذا كانت الألف جزءاً من بنية القافية، بأن تكون تأسيساً للروي أو ردفاً لها<sup>(٢)</sup>، ولكنه أثر في القافية دون أن يكون جزءاً منها. وعلى العكس من ذلك فإن إضافة قيود معينة على القافية تولد انزياحاً من نوع آخر يسمى بـ(الانزياحات الإيجابية)<sup>(٣)</sup>، وهذه الإضافة هي مما تلتزم بها القافية ويسمى العروضيون بـ(لزوم ما لا يلزم) حيث تلتزم القافية – فضلاً عن حرف الروي – بحروف أخرى وبعض الحركات والأصوات، وهو "مما يضيف على الإيقاع نكهة موسيقية وتنغيماً حلواً"<sup>(٤)</sup>، كما فعل نزار في قصيدة (رسالة)<sup>(٥)</sup>، مثلاً:

وَأَخِيرًا .. أَخَذْتُ مِنْكَ رِسَالَهُ

(١) موسيقى الشعر: ٢٦٥.

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٤٣-٢٤٨.

(٣) علم الأسلوب: ١٨١.

(٤) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: ٣٧٣.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٩، وينظر: ٦٢ و٧٢ و٨٠.

بَعْدَ عَامٍ لَمْ تَكْتُبِي لِي خِلَالَهُ  
عَرَشْتَ وَرَدَّةً عَلَى الْمَدَبِ .. لَمَّا  
رُحْتُ أَتْلُو سُطُورَهَا فِي عَجَالَهُ

فالشاعر قد التزم في قافية هذه القصيدة بهاء الوصل وحرف المد في الردف وحركة الحذو (الفتحة)، فضلاً عن حرف الروي، وعلى العكس من المثال السابق، فإن هذه الإضافات تكسب القافية ثراءً موسيقياً، فيه نوع من إظهار القدرة الإبداعية والصنعة الشعرية لدى الشاعر<sup>(١)</sup>.

### ثالثاً/ الضرورات الشعرية:

تعد الضرورات الشعرية من الانزياح الصوتي على الرغم من أنها "تغيير في البنية أو التركيب أو الإعراب في بعض لغة الشعر مما ينحرف بها عن سنن العربية وقواعدها العامة، وتعود مخالفة النظام اللغوي في الشعر إلى ضرورة الوزن"<sup>(٢)</sup>؛ لأنها تدفع بالقصيدة للنهوض بوظيفتها الإيقاعية على حساب بعض الوظائف اللغوية، "وأن الشاعر إذا تجاذبه التزامان، التزم لغوي، وآخر إيقاعي، أخلص الانقياد للإيقاع، وما ضرورة الشعرية إلا صدى لغلبة النظام الإيقاعي على النظام اللغوي في جسد النص"<sup>(٣)</sup>، وإن أي اصطدام بين التركيب والوزن ينتهي دائماً بغلبة الوزن<sup>(٤)</sup>.

ومن جانب آخر فإن وفاء النص لوظيفته الإيقاعية، يخرج من سبات النثرية ويبعده عن درجته الصفر الإيقاعية وهذا الابتعاد يعد انزياحاً صوتياً إذا أخذ النثر معياراً خارجياً تُترصد في ضوئه انزياحات النص الشعري، لذا جازت الضرورة في الشعر دون النثر.

ومن الضرورات التي لجأ إليها نزار، وفاءً منه لوزن القصيدة، صرف ما لا ينصرف، كما في قصيدة (أحبك)<sup>(٥)</sup>:

وَأَعْرِفُ أَنِّي مُتَعَبٌ يَا صَدِيقَتِي  
وَأَعْرِفُ أَنِّي أَهْوَجُ .. أَنِّي طِفْلٌ

(١) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: ٣٧٣.

(٢) معجم مصطلحات العروض والقافية: ١٦٣.

(٣) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: ٣٠.

(٤) بنية اللغة الشعرية: ٥٨، وينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي: ٩٩.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٠، وينظر: ٤٣ و ١٤٨ و ٢٢٨ و ٤٢٦ و ٤٦٤.

فـ(أهوج) ممنوع من الصرف؛ لأنه صفة على وزن أفعل، فكان صرفه سبباً لإدراك التوازن الصوتي بين (أهوج) و(متعب) في صدر البيت الذي يقع في الفضاء الموقعي نفسه الذي يقع فيه (أهوج) من عجز البيت، كما أكمل به التوازن المتولد قبلهما من جراء التكرار، فضلاً عن تجاوز الخلل الذي كان سيصيب الوزن لو لم يصرفها، بأن تتحول تفعيلة الحشو الثالثة (فعلون) إلى (فَعْلُنْ) وهو مما لا يجوز في بحر الطويل.

وقد تجرُّ الضرورةُ الشاعرَ إلى تخفيف الهزمة وإبدالها ألفاً، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

فِي أَبَدٍ . يَبْدَا وَلَا يَنْتَهِي  
فِي أَلْفٍ دُنْيَا ، بَعْدُ ، لَمْ تُخْلَقِ

فقد استبدل الشاعر الألف بالهزمة وسهّل عليه ذلك؛ لأنها مسبوقه بفتحة، ولأن الألف والهزمة كليهما من مخرج واحد<sup>(٢)</sup>، ولو لم يخفف الشاعر الهزمة لوجب رفعها وإظهار الضمة عليها، ولتحولت بذلك تفعيلة (مستفعلن) الثانية في حشو صدر البيت إلى (مُسْتَفْعَلُنْ) أي تحريك الرابع الساكن وهو ما لا أصل له في العروض العربي ولا يجوز اقترافه.

وصرف ما لا ينصرف وتخفيف الهزمة هما مما له أصل في اللغة؛ لأن الأول يكون حملاً على الأصل في الأسماء وهو الصرف<sup>(٣)</sup>، والثاني على اعتبار وحدة المخرج كما أسلفنا، ولكن نزاراً قد تدفع به الضرورة إلى ارتكاب المحذور، كما في قوله<sup>(٤)</sup>:

تَلَكَ الْعَيْنَا ..  
أَصْفَى مِنْ مَاءِ الْخُلْجَانِ  
تَلَكَ الشَّفَتَا ..  
أَشْهَى مِنْ زَهْرِ الرُّمَانِ

فعرّف الشاعر (العين – والشفة) نوعين من التعريف: التعريف بـ(أل) ثم التعريف بالإضافة، والمضاف لا تدخله (أل) التعريف<sup>(٥)</sup>، ولعل الشاعر أراد بهذه الضرورة، فضلاً عن إقامة الوزن، وتقليص العبارتين من (تلك العينان اللتان هما لها) و(تلك الشفتان اللتان هما لها) بكل تفاصيلهما قبل خضوعهما للضرورة، إلى لفظتين فقط؛ لغرض التكتيف في الأداء، ليقترب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢.

(٢) ضرائر الشعر: ١٨٠.

(٣) الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية: ٣١.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٠٥.

(٥) النحو الوافي: ٤٣٢/١.

المبتدآن (تلك) في السطرين بعض الشيء من خبريهما في السطرين الآخرين، فكلما زاد عدد الألفاظ الأجنبية عنهما بينهما تمدد الوقت الذي تستغرقه قراءة تلك الألفاظ، وذلك من شأنه أن يفوت بعضاً من لذة الظفر بالمعنى الذي يتلاشى بعض أواصره، ويقلل من قيمته الإخبارية لو كانت الجملة على وجهها الصحيح، كما يأتي:

تلك العينان اللتان هما لها

أصفى من ماء الخلجان

تلك الشفتان اللتان هما لها

أشهى من زهر الرمان

ولعل الأكثر حظراً من ذلك دخول (أل) على الجمل، في حين أنها لا تدخل إلا على

المفردات، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

فَصَائِدِي الْكَتَبْتُهَا بِالضَّوِّءِ وَالْقَطِيفَةَ

لَمْ يَقْبَلُوا اسْتِلامَهَا

يَا زَوْجَةَ الْخَلِيفَةَ

و(أل) هنا هي (أل) العهدية وضعت بدلاً من (التي) وهما متشابهان في الوظيفة مختلفان

في الاستخدام، لأن الغرض منهما تعريف المذكور بما يعلمه المخاطب<sup>(٢)</sup>.

وقد تدعوه الضرورة إلى الإخلال بالتركيب، مما يحول المعنى إلى غير ما يريده

الشاعر من عبارته، كما في قوله<sup>(٣)</sup>:

يُرْوَعْنِي أَنْ تُصْبِحِي غَجْرِيَّةً

تَنْوُءُ يَدَاها بِالْأَسَاوِرِ وَالْحُلِيِّ

فالشاعر يريد أن يقول في الشطر الثاني: إن الأساور والحلى تتقلان يديها كما تتقلان

أيدي العجريات، وهذا المعنى لا يأتي إلا إذا حول الفعل (تنوء) إلى الأساور وألحق الباء

بـ(يذاها)، كقوله تعالى: "ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة"<sup>(٤)</sup>، ولو كان التركيب كذلك

لأخل بالوزن، كما أن التركيب الحالي أدخل بالمعنى حتى صار إلى ما لا يتفق مع معنى

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٩٨.

(٢) معاني النحو: ١١٢/١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠٣.

(٤) القصص: ٧٦.

البيت<sup>(١)</sup>، وذلك إذا أخذنا بصرامة المعطيات اللغوية الموروثة والمستخدمه في النصوص الفصيحة، بيد أن إستراتيجية الشعر تختلف – بفعل الانزياح – عن سواها في النصوص التي تؤثر سلامة القواعد اللغوية؛ لذلك فإن الظن لن يذهب بالمتلقي إلى غير ما أراده الشاعر من قوله وأن اعتراه الانزياح.

### المبحث الثاني/ انزياح الإيقاع المتحرك:

إن من أولويات الشعر دوام الاحتفاء بالإيقاع بكل تجلياته، احتفاءً يشمل "كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبى وخيال تصويرى و صوتى ودلالي، وأن تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص"<sup>(٢)</sup>، إلا أن الانزياح الصوتي يتجلى في الإيقاع المتمثل في البنية الصوتية التي لا تمت إلى تلكم المظاهر الأخرى غير الصوتية بصلة. ولما كان للشعر إيقاعان صوتيان: ثابت متمثل في البنية العروضية الثابتة، ومتحرك مجاله "حركى متغير يجسد عمق البنية الخاص ... يغيب في موقع ويحضر في آخر، وينسحب من نص ليظهر في آخر بكثافة أو بندرة"<sup>(٣)</sup>، كان لا بد من التطرق إلى الإيقاع المتحرك؛ لأنه هو الذي يميز بين آلاف القصائد المتماثلة في بنيتها الإيقاعية الثابتة، ويكسب كلاً منها إيقاعاً خاصاً لا نجده في مثيلاتها. ومن مظاهر الإيقاع المتحرك في شعر نزار التكرار والتعارض بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية.

### أولاً/ التكرار:

التكرار ضمن مفهوم البنية الصوتية عامة، ومن ثم ضمن الدائرة اللغوية على وجه الخصوص، وتحديدًا ضمن اللغة الشعرية، يكون "قانوناً رئيساً من قوانين الإيقاع ومبدأً لنظامه وأحد أعمده الأكثر بروزاً"<sup>(٤)</sup>، وذلك التزاماً بتعريف اللسانيين للإيقاع بأنه "الإعادة المنتظمة

(١) اللسان: ٣١٥/١٤.

(٢) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: ٧٠.

(٣) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: ٤٦.

(٤) نفسه: ٢٣.

داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية<sup>(١)</sup> التي قد تكون صوتاً أو كلمة أو عبارة بكاملها.

والحروف هي صور الأصوات اللغوية وتكرارها بكثرة لافتة للنظر مشروط بالانتظام الفني، "قالشاعر حينما يكرر صوتاً بعينه أو أصواتاً مجتمعة، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعاً لأذان المتلقين"<sup>(٢)</sup>.

فالحضور المكثف لصوت بعينه في منطقة من مناطق النص دون غيره يولد انزياحاً صوتياً يستشعره المتلقي لأنه يثير انتباهه، كما في قول نزار (القرط الطويل)<sup>(٣)</sup>:

وَشَوْشَةُ الْبَحْرَاتِ .. مَسْمُوعَةٌ  
مِنْ مَقْعَدِي ، وَضَجَّةُ الْأَنْهَرِ  
يَا طِيبَ شَلَالِينَ مِنْ فِصَّةِ  
سَالَا عَلَى مَقَالِعِ الْمَرْمَرِ  
كَمْ غَلْغَلًا خَلْفَ ذُؤَابَاتِهَا  
وَصَوِّخًا فِي الْمِسْكِ وَالْعَنْبَرِ ..

فقد تكرر صوت اللام في البيتين الأخيرين إحدى عشرة مرة ، ست منها ساكنة وهو ما يجعل بروز الصوت أكثر وضوحاً، وهذا الوضوح يتناسب مع الحقل الدلالي لألفاظ المقطع وهي ألفاظ ذات دلالات صوتية (وشوشة - مسموعة - ضجة - صوخاً) أو الألفاظ التي توحى معانيها بأصواتها (البحرات - الأنهر - شلالين - مقالع المرممر)، الأمر الذي جعل المقطوعة تؤدي وظيفتها الصوتية بامتياز، كي تتزاح عن باقي أجزاء القصيدة على المستوى الصوتي، علماً أن صوت اللام يوصف بالانحراف دون سائر الأصوات الأخرى<sup>(٤)</sup>.

وقد يمتد تكرار الحروف على طول القصيدة كما في قصيدة (طوق الياسمين)<sup>(٥)</sup>، حيث تكرر صوت النون مئة مرة ومرة بالنظر إلى التتوين على أنه نون ساكنة، والقصيدة تتألف من خمسين سطرًا شعرياً؛ أي بمعدل صوتي نون للسطر الواحد:

شُكْرًا لِطُوقِ الْيَاسْمِينِ

- (١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: ٦٣.
- (٢) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: ١٥٣.
- (٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٥-٦٦.
- (٤) المدخل إلى علم الأصوات العربية: ١٣٠.
- (٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٣.

وَضَحِكْتِ لِي وَظَنَنْتُ أَنَّكَ تَعْرِفِينَ  
مَعْنَى سِوَارِ الْيَاسَمِينِ  
يَأْتِي بِهِ رَجُلٌ إِلَيْكَ  
ظَنَنْتُ أَنَّكَ تُدْرِكِينَ

\*

وَجَلَسْتِ فِي رُكْنٍ رُكْنٍ  
تَتَسَرَّحِينَ  
وَتُنَقِّطِينَ الْعَطْرَ مِنْ قَارُورَةٍ وَتُدْمِدِينَ  
لَحْنًا فَرَنْسِيَّ الرَّيْنِ  
لَحْنًا كَأَيَّامِي حَزِينِ  
قَدَمَاكَ فِي الْحُفِّ الْمُقْصَبِ  
جَدُولَانَ مِنَ الْحَنِينِ  
وَقَصَدْتَ دُولَابَ الْمَلَابِسِ  
تَقْلَعِينَ .. وَتَرْتَدِينَ  
وَطَلَبْتِ أَنْ أَخْتَارَ مَاذَا تَلْبَسِينَ  
أَفَلِي إِذَنْ؟  
أَفَلِي أَنَا تَتَجَمَّلِينَ؟  
وَوَقَفْتِ فِي دَوَامَةِ الْأَلْوَانِ مُلْتَهَبَ الْجِيْنِ  
الْأَسْوَدِ الْمَكْشُوفِ مِنْ كَتْفَيْهِ ..  
هَلْ تَتَرَدَّدِينَ؟  
لَكِنَّهُ لَوْنٌ حَزِينِ  
لَوْنٌ كَأَيَّامِي حَزِينِ  
.....  
هَذَا الْمَسَاءُ  
بِحَاثَةِ صُغْرَى رَأَيْتِكَ تَرْقُصِينَ  
تَتَكَسَّرِينَ عَلَى زُنُودِ الْمُعْجَبِينَ تَتَكَسَّرِينَ ..  
وَتُدْمِدِينَ



فِي أُذُنِ فَارِسِكِ الْأَمِينِ

.....

وَلَمَحَتْ طَوْقَ الْيَاسَمِينِ

فِي الْأَرْضِ مَكْتُومِ الْأَيْنِ

كَالْجُنَّةِ الْبَيْضَاءِ ..

تَدْفَعُهُ جُمُوعُ الرَّاقِصِينَ

وَيَهْمُ فَارِسِكِ الْأَمِينِ بِأَخْذِهِ ..

فَتُمَانِعِينَ ..

وَتُقَهِّهِينَ ..

"لَا شَيْءَ يَسْتَدْعِي انْحِنَاءَكَ ..

ذَاكَ طَوْقَ الْيَاسَمِينِ .. "

فغنة النون طاغية على القصيدة لتتناسب مع الطابع العام للقصيدة الذي يتسم باحتفائه بالمنحى الصوتي، حيث صوت الضحكة والدمدمة بالألحان ذات الرنين الفرنسي، ثم الرقص الموحى بالألحان الراقصة، ثم التكسر المولد للأصوات، وأخيراً القهقهة المدوية. وتكرار هذا الصوت أحدث رتابة مملة في القصيدة لولا الانزياحات الصوتية المتنوعة التي تعتري غنة النون بين الفينة والأخرى. ومن هذه الانزياحات استبدال حرفي النون بحرفي الميم في (تدممين) وأراد الشاعر (تدندنين)؛ لأن الدندنة هي أن تسمع من الإنسان نغمة ولا تفهم ما يقول<sup>(١)</sup>، أما معنى الدمدمة فهو مما لا علاقة له بهذا المقام<sup>(٢)</sup>، وهذا الانزياح يعترض سيل النونات ويحدث ردة فعل لدى المتلقي ويفيقه من حالة التنويم المغناطيسي الذي أحدثته النون بغنتها وحرف المد في القافية بهارمونيتها وهي تسبق حرف الروي في القوافي كلها<sup>(٣)</sup> منها (تدممين) نفسها.

ومن جانب آخر فالشاعر أراد أن يعبر عما سمعه من الفتاة بكل أمانة؛ إذ إن اللحن الذي يردده الإنسان مع نفسه يكون أقرب إلى صوت الميم منه إلى صوت النون، فتكون الدمدمة أدق في التعبير من الدندنة على اعتبار محاكاة الألفاظ لدلالاتها ولاسيما الأفعال المضغفة التي تشتمل على دلالة تكرار الفعل إضافة إلى دلالاتها المعهودة في الأفعال عامة.

(١) اللسان: ٤ / ٤١٩.

(٢) الدمدمة تعني الغضب، ينظر: اللسان: ٤ / ٤١٠.

(٣) موسيقى الشعر العربي — مشروع دراسة علمية: ١٢٥—١٢٨.

ومن الملاحظ في هذه القصيدة، إطراد المقاطع المتعددة والمقصود به "اقتران توظيف الصوت أو الأصوات بمقاطع متعددة مختلفة لا بمقطع واحد"<sup>(١)</sup>، حتى شمل هذا التعدد القافية أيضاً، فالأبيات كلها تنتهي قافيتها بمقطع (متناهي الطول) باستثناء السطر السادس عشر الذي ينتهي بمقطع (طويل مغلق)، وكلا النوعين من المقاطع قد وظّفا صوت النون الساكنة في نهايتهما إلا أن اختلاف المقطعين يولد انزياحاً صوتياً:

وطلبت أن أختار ماذا تلبسين

أفلي إذن؟

أفلي أنا تتجملين؟

فنقطع ونيرة الصوت (ين) الموجود في القوافي كلها، بصوت النون المضعف في القافية (إذن)؛ لأنه صوت جامد كائن في آخر الكلمة الموقوف عليها والمتحرك ما قبله، على العكس من الصوت الذي قبله ساكن فإنه لا يضعف<sup>(٢)</sup> كما الحال في القوافي الأخرى.

وبعد هذا الانزياح الصوتي نجد انزياحاً صوتياً آخر، وذلك عندما يتقهقر صوت النون

إزاء صوت آخر يبرز في سطرين بكثافة ثم يختفي، وهو حرف اللام في قوله:

ووقفت في دوامة الألوان ملتهب الجبين

الأسود المكشوف من كتفيه ..

فنجد أن حرف اللام قد تكرر سبع مرات، في حين أن حرف النون لم يتكرر أكثر من ثلاث مرات فقط، وهذا الانزياح من شأنه أن يكسب النص صفة أمامية القول<sup>(٣)</sup>.

ومن تكرار الأصوات ما ينشأ من تكرار الصيغ الصرفية التي تتشابه في أنواع المقاطع

وأعدادها وتواليها، أو تكرار التراكيب النحوية التي يفرض نظامها وترتيب عناصرها تكرار

أصوات معينة، كما في قول نزار في قصيدة (إلى مصطافة)<sup>(٤)</sup>:

مشاوير تموز عادت وعدنا

لننهب دالية راقده ..

لسرق تينا من الحقل فجاً

لنتقف عصفورة شاردة

(١) الإيقاع في شعر نزار قباني: ٥٠.

(٢) المدخل إلى علم الأصوات العربية: ٢٦٨.

(٣) الانزياح الصوتي الشعري: ٥١.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٦.

لأُفْرِطَ حَبَّاتِ ثُوتِ السِّيَاحِ  
وَأُطْعِمَ حَلْمَتِكَ النَّاهِدَةَ

وتشتمل هذه المقطوعة على خمسة تراكيب نحوية متماثلة، مصطفة بصورة متناوبة مع ثلاث صيغ صرفية متماثلة، فنجد أن التركيب النحوي (لن فعل – لأ فعل) يتقيد في أعجاز الأبيات بالتقابل مع الصيغة الصرفية (الفاعلة)، ويتحرر في صدور الأبيات من أية تقابلات؛ أي أنه يقابل فضاءً مفتوحاً على كل الاحتمالات، فهذا التحرر يشعر بتغيب الإيقاع المكثف المتشكل من خلال ما تقيد به الأعجاز، وهذا التغيب يؤدي وظيفة إيقاعية؛ لأنه انزياح صوتي يشعر المتلقي بافتقاده لإيقاع التقابل في الأعجاز، المتشكل في إيقاع الابتداء بإيقاع تركيب معين (لن فعل)، والانتهاء بإيقاع صيغة صرفية معينة (فاعلة)، فسماع الإيقاع الأول يولد لدى المتلقي أفق انتظار لتوقع الإيقاع الثاني إلا أنه يصطدم بحرمانه منه ليلتذّب بعودته مجدداً.

ومن تجليات الانزياح الصوتي أيضاً الجناس<sup>(١)</sup>، ولاسيما غير التام منه، حيث أنه يستشعر في الاختلاف الموجود بين بنية الكلمتين المتجانستين، وتتعدد أشكال الجناس غير التام عند نزار، فمنه ما يكون بين الفعل ومصدره، كقوله في قصيدة (مسافرة)<sup>(٢)</sup>:

إِرْفَعِ الرَّأْسَ، وَالتَّفْتِ لِي قَلِيلاً  
يَا صَغِيرِي ، أَكَأَبْتِي بِاِكْتِسَابِكُ

فتكرار الحروف (الباء – الكاف – والهمزة) في بقعة صغيرة من البيت الواحد من شأنه أن يلفت النظر إلى شيء من الاضطراب الصوتي. أو أنه قد يجانس بين الاسم والفعل، كما في قوله<sup>(٣)</sup>:

وَأَذْبِحُ الحَرْفَ عَلَيَّ  
ثَعْرِي فَلَا يَنْحَرِفُ

فإن تكرار الأصوات في الكلمتين المتجانستين فيه تذكير للمتلقي بالكلمة السابقة بواسطة الكلمة اللاحقة، ليتعلق بذاكرته ويشعره بالمعنى الاشتقاقي للكلمتين.

وقد يجانس الشاعر بين كلمتين بإضافة حرف واحد إلى إحدهما، كقوله في قصيدة

(أثواب)<sup>(٤)</sup>:

(١) الانزياح الشعري عند المتنبي: ١٥٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٢، وينظر: ٢٩٢ و ٧١٢.

(٣) نفسه: ٢١٢.

(٤) نفسه: ٢١٦.

إِذِ الْمَخَدَّاتُ بِالْأَشْوَاقِ سَابِحَةٌ  
وَنَحْنُ سَكِيرَةٌ جُنَّتْ بِسَكِيرِ  
وقوله من (كتاب الحب)<sup>(١)</sup>:  
لَكِنَّهُمْ هُنَاكَ يَا حَبِيبِي  
لَا يَقْبَلُونَ زَائِرًا يَأْتِي بِغَيْرِ امْرَأَةٍ ..  
فَهَلْ تَجِئِينَ مَعِي ..  
يَا قَمْرِي إِلَى الْقَمَرِ ؟

وقد يحقق الجنس غير التام ما يسمى بـ(آلية الدهشة النغمية) عندما تختلف الكلمتان المتجانستان في حرف واحد، وتتوزع هذه الآلية على ثلاث مراتب إيقاعية متباينة تبعاً لتموقع الحرف المختلف<sup>(٢)</sup>، فقد تكون ابتدائية الحرف كما في قوله في قصيدة (إلى رجل)<sup>(٣)</sup>:

إِرْجِعْ إِلَيَّ .. فَإِنَّ الْأَرْضَ وَأَقْفَةَ  
كَأَنَّهَا الْأَرْضُ فَرَّتْ مِنْ ثَوَانِيهَا  
إِرْجِعْ .. فَبَعْدَكَ لَا عَقْدٌ أُعَلِّقُهُ  
وَلَا لَمَسْتُ عُطُورِي فِي أَوَانِيهَا ..

فـ (ثوانيتها — أوانيتها) على الرغم من إثرانها للقافية لاشتراكهما في أكثر من صوت، إلا أن اختلافهما في حرفيهما الأوليين يفوت التماثل التام الرتيب، كما يقي القافية من احتمال الوقوع عيب الإيطاء، ومن هذا النوع من التجنيس ما يأتي في حشو البيت، ليولد تقفية داخلية، كما في قوله في (الحب والبترول)<sup>(٤)</sup>:

وَيَا مَنْ صَارَتْ الزَّوْجَاتُ بَعْضًا مِنْ هَوَايَاتِكَ  
تُكَدِّسُهُنَّ بِالْعَشْرَاتِ فَوْقَ فِرَاشِ لَدَاتِكَ  
تُحَنِّطُهُنَّ كَالْحَشْرَاتِ فِي جُدْرَانِ صَلَاتِكَ  
مَتَى تَفْهَمُ ؟

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٤٧.

(٢) من جماليات إيقاع الشعر العربي: ٣٦٠.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٢١، وينظر أيضاً: ١٢٩ و ٤٩٨ و ٥٩١.

(٤) نفسه: ٤٤٧.

فالتجنيس قائم بين (عشرات وحشرات)، إلا أن هذا النوع من الجناس أقل توليداً للدهشة النغمية مما إذا كان تموقع الاختلاف في الأحرف بين الكلمتين المتجانستين في وسط الكلمة (آلية الدهشة بوسطية الحرف)، وذلك "بفضل القرع الناجم عن كل متقابلين (من جهة التجنيس) تستحدث (الآلية) بؤرة تؤثر وسط الكلمتين المتقابلتين والحاصل أنها لم تستحدث بالاختلاف الحرفي وحده، وإنما بازدواجية الائتلاف والاختلاف الصوتيين، حيث يتجلى ما أعتد أن يستقصى من خلال المتشابهات الصوتية بقرع حرف مختلف يشكل آلية الدهشة النغمية بوسطية الحرف، مما يساعد على خلق إثارة تنبيهية /نغمية"<sup>(١)</sup>، كما في قول نزار في قصيدة (عندة واحدة)<sup>(٢)</sup>:

هَذَا الْغُلَامُ أَنَا .. وَأَنْتِ مَعِي  
مَمْدُودَةٌ فِي جَانِبِي .. لَحْنًا  
لَا .. لَيْسَ يُعْقَلُ أَنَّ صُورَتَنَا  
هَذِي .. وَلَسْنَا مِنْ حَوْتٍ لَسْنَا

فإن التجنيس بين (لحنا — لسنا) يثري القافية، بينما تقلل القافية — بمبدأ الالتزام المسبق في القوافي — من الشعور بقيمتها الإيقاعية، على العكس من كون الكلمتين المتجانستين في وسط البيت، فإن التزامهما بتشابه حروفها غير لازم مما يزيد من إيقاع المتحرك للبيت، كما في قوله في قصيدة (حلمة)<sup>(٣)</sup>:

مَلْمُومَةٌ .. مَضْمُومَةٌ  
فَضِيَّةُ السَّرِيرِ ..

ومما يؤكد أن البنية الإيقاعية هي التي لمت شمل الكلمتين المتجانستين (ملمومة — مضمومة)، وليس حاجة المعنى إليهما معاً، قرب محتوَاهما الدلالي؛ إذ الكلمة الثانية لم تضيف كثيراً على دلالة الكلمة الأولى.

أما إذا كان الاختلاف بين الكلمتين المتجانستين في نهايتهما، فإنه "يوهم المتلقي بمجرد تلقيه للتوقيع الثاني (الكلمة الثانية) بأن الترسميتين متماثلتين، ويأتي ذلك القرع الأولي للحروف

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي: ٣٦٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣٩، وينظر: ١٢٣.

(٣) نفسه: ١٣٠، وينظر: ١٢٣.

الأولى في الكلمة الثانية ثم يفاجأ الذهن بوقع الاختلاف الحرفي في نهايتها، فتتشكل بؤرة المفاجأة في المدارك المتخيلة<sup>(١)</sup>، كما في قوله في قصيدة (كيف كان)<sup>(٢)</sup>:

فَحَيْثُ رَفَّتْ خُطَاَنَا

تَفْتَقَتْ نَجْمَتَانُ

وَحَيْثُ سَالَ شَدَاَنَا

تَفْتَحَتْ وَرَدَتَانُ

فقد أسهم الجناس بين (تفتق – تفتح) في إثراء البيت الثري أصلاً بتموقعات أخرى كالموازنة الصوتية التي جعلت موقع الكلمتين في بداية عجزى البيتين، إلا أن اختلافهما يقلل من صرامة التوازن بين عجزى البيتين، كما قلل اختلاف (رفت – سال) من صرامة التوازن بين صدري البيتين.

أما تكرار العبارات فنجد في ما يسمى بـ(تكرار اللازمة) وهي العبارة التي تتكرر على مسافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقي بما مضى من أجزاء القصيدة ويشده إلى ما سيأتي منها؛ "لأنها تفصل بين الأجزاء وتصل بينها في الوقت نفسه، بمعنى أنها تفصل لإفادة انتهاء مسرودية ذات معنى جزئي وتصل بين المسروديات كلها صوتياً لإكساب النص بناءه المعماري العام"<sup>(٣)</sup>.

ونزار شديد الولع بهذا النوع من التكرار، إلا أن ما يزيد من انزياح اللازمة صوتياً الاختلاف الجزئي في بنيتها الصوتية، كما في قصيدة (لوليتا) التي يعيد فيها الشاعر العبارة (صار عمري خمس عشره) خمس مرات دون تغيير إلا في المقطع الأخير، حيث يقول في قصيدة (لوليتا)<sup>(٤)</sup>:

صَارَ عُمْرِي خَمْسَ عَشْرَةَ

صِرْتُ أَحْلَى أَلْفَ مَرَّةٍ

صَارَ حُبِّي لَكَ أَكْبَرَ

أَلْفَ مَرَّةٍ..

.....

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي: ٣٧٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٤، وينظر: ١٣٨.

(٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ٧٩.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٢-٣٩٥.

صَارَ عُمْرِي خَمْسَ عَشْرَةَ  
كُلُّ مَا فِي دَاخِلِي غَنَى وَأَزْهَرَ  
كُلُّ شَيْءٍ .. صَارَ أَخْضَرَ  
.....

صَارَ عُمْرِي خَمْسَ عَشْرَةَ  
صِرْتُ أَجْمَلُ ..  
وَسَتَدْعُونِي إِلَى الرَّقْصِ .. وَأَقْبِلُ  
.....

آه .. كَمْ حَاوَلْتُ أَنْ أَظْهَرَ أَكْبَرَ  
سَنَةً أَوْ سَنَتَيْنِ ..

آه .. كَمْ ثُرْتُ عَلَى وَجْهِ الْمُدَوَّرِ  
وَذَوَابَاتِي .. وَثَوْبِي الْمَدْرَسِيِّ  
وَعَلَى الْحُبِّ .. بِشَكْلِ أَبِي  
لَا تُعَامِلْنِي بِشَكْلِ أَبِي  
فَلَقَدْ أَصْبَحَ عُمْرِي .. خَمْسَ عَشْرَةَ

وللشاعر غاية في تغيير بنية اللازمة في نهاية القصيدة وهي — فضلاً عن التتويج الصوتي فيها — أن الرجل المخاطب في القصيدة لم يفهم الرسالة المودعة في اللازمة على الرغم من تكرارها مراراً، فلجأت الفتاة إلى زيادة حرفي توكيد (اللام — قد) قبل الفعل الماضي (أصبح)، واستبدلته بالفعل الماضي (صار) الذي تكون دلالة المضي فيه أقوى مما في الفعل (أصبح)، فكأنها تقول: لقد أصبح الآن عمري خمس عشرة، فـ(أصبح) في هذا السياق يدل على الحاضر أكثر من دلالتها على الماضي مع كونه فعلاً ماضياً.

أما تغيير اللازمة في قصيدة (نهر الأحزان)<sup>(١)</sup> فيأتي استجابة لتغيير سياقات المقاطع في

القصيدة:

أَقُولُ أَحِبُّكَ .. يَا قَمْرِي  
آه .. لَوْ كَانَ يَأْمِكَانِي  
فَأَنَا لَا أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٠٣-٤٠٦.

إِلَّا عَيْنَيْكَ وَأَحْزَانِي ..

.....

يَا حُبِّي الْأَوْحَدَ .. لَا تَبْكِي\*

فَدُمُوعُكَ تَحْفَرُ وَجَدَانِي

إِنِّي لَا أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا

إِلَّا عَيْنَيْكَ وَأَحْزَانِي

.....

مَاذَا أُعْطِيكَ سِوَى قَدَرٍ

يَرْفُصُ فِي كَفِّ الشَّيْطَانِ

أَنَا أَلْفُ أَحْبُكَ .. فَابْتَعِدِي

عَنِّي عَن نَارِي وَدُخَانِي

فَأَنَا لَا أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا

إِلَّا عَيْنَيْكَ .. وَأَحْزَانِي

فالبيت الثاني هو اللازمة التي تكررت في القصيدة ثلاث مرات، مرة في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاثة، وقد جاءت في المقطعين الأول والثالث مسبوقة بالفاء السببية؛ لأن كلتا اللازمتين جاءتا سببين للبيتين اللذين جاءا قبلهما، وعلى خلاف المقطع الثاني فالجملة قبل اللازمة مقترنة بالفاء السببية فلم تقترن باللازمة نفسها.

### ثانياً: الوقفة العروضية والوقفة الدلالية:

يتحتم على أي نص شعري – بفعل الإيقاع – نوعان من الوقفات<sup>(١)</sup>: وقفة عروضية يفرضها الإيقاع الثابت الذي يخضع بدوره، "تمام الخضوع، لمقتضيات معينة وقانون فيزيولوجي صارم وهو قانون النفس"<sup>(٢)</sup>، وأخرى دلالية تولد الإيقاع المتحرك، وهذا لا يعني أن الوقفتين لا تتفقان أبداً في البيت الواحد، ولكن اتفاقهما يخفئ الإيقاع المتحرك ويجلي الإيقاع الثابت.

\* كذا في الديوان

(١) الانزياح الشعري عند المتنبّي: ١٥٥، وينظر: بنية اللغة الشعرية: ٥٦.

(٢) الإيقاع في السجع العربي: ٢٤.



فالسلسلة الكلامية تتكون من وحدات مستقلة تفصل بينها وقفات دلالية قد تتعارض مع الوقفات العروضية في النص الشعري، فتقلق استقلالية البيت الشعري وتصدع بنيتها الصوتية المتوازنة، فهذا التعارض "انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة في أي نثر كان"<sup>(١)</sup>.

ونزار يتعمد الإتيان بأفانين من التعارض بين الوقفتين ابتداءً من البيت الواحد، فقد يجعل الوقفة في بداية البيت أو في نهايته، أو يزوجها بدايات ونهايات، كما في قوله في (كلمات)<sup>(٢)</sup>:

وَبَائِي كَنْزٌ .. وَبَائِي  
أَجْمَلُ مَا شَاهَدَ مِنْ لَوْحَاتٍ  
وقوله<sup>(٣)</sup>:

كَدَدْنَةَ الْبَدْوِ فَوْقَ سَرِيرِ  
مِنَ الرَّمْلِ، يَنْشِفُ فِيهِ النَّدَا  
وقوله<sup>(٤)</sup>:

ضِيَعَنِي دَرَبِي .. ضِيَعَنِي  
إِسْمِي .. ضِيَعَنِي عُنْوَانِي

ففي البيت الأول كانت الوقفة على (كنز) في الشطر الأول ثم يقرأ ما تبقى من البيت بدون وقفة، أما المثال الثاني، فهو على العكس من المثال الأول يقرأ الشطر الأول منه مع جزء من الشطر الثاني بنفس واحد ثم تأتي الوقفة على (الرمل)، ثم تواصل القراءة حتى نهاية البيت. أما المثال الثالث ففيه وقفتان، تفصل كل واحدة منهما بين تركيبين نحويين مستقلين واقتضى تقسيم البيت إلى شطرين، تقسيم كلمتين من تركيب واحد على الشطرين وهذا ما جعل التركيب منافياً للنحو وليس خطأ نحوياً<sup>(٥)</sup>؛ وذلك أن القارئ لو امتثل للوقفة العروضية ووقف على كلمة (ضيعني) الثانية لظن أنها تكرر للأولى، وصارت كلمة (اسمي) مبتدأ و وصار (ضيعني) الثالثة خبراً لها ويصير (عنواني) بدلاً من الياء في ضيعني الثالثة، وهو التركيب الذي لا يقصده

(١) بنية اللغة الشعرية: ٦٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٨٩، وينظر: ٣٥٥.

(٣) نفسه: ١٥-١٧، وينظر: ١٧١ و ٤٠٢.

(٤) نفسه: ٤٠٥، وينظر: ٣٩٨ و ٤٦٣ و ٤٩٣.

(٥) بنية اللغة الشعرية: ٦٩.

الشاعر؛ لأن فيها تعقيداً مربكاً للفهم، كما أن فصل الجمل عن بعضها بالنقاط ترجح التوجه الأول؛ أي إثارة الوقفة الدلالية على الوقفة العروضية.

وقد يجعل نزار البيت الواحد من غير وقفة، وذلك بأن يجعله كتلة نحوية واحدة، لا يمكن تجزئتها، وهو من النادر في شعره، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

أَبُو الطُّفْلِ ذَلِكَ الزَّائِرُ الْفَطُّ

الْعَمِيقُ الْعَاهَاتِ وَالتَّشْوِيهِ

فكثرة الإضافات والصفات المعرفة بـ(أل) التي لا تسمح بالوقوف عليها؛ وذلك لاقتضاء (أل) التعريف الوصل بين الكلمة السابقة عليها والكلمة المتصلة بها، فلو وقف المنشد على صفة من الصفات ثم واصل القراءة فيما بعدها لوجب عليه قطع همزة (أل)، وذلك ما لا يرتضيه الوزن، فضلاً عن التدوير، الأمر الذي جعل من البيت سلسلة كلامية ملفوظة بنفس واحد لا يقبل القسمة على اثنين، مما يولد انزياحاً واضحاً، قياساً بسائر الأبيات الأخرى مسبباً دهشة لدى المتلقي الذي ينتظر وقفة على امتداد البيت، فيصدم بغيابها ويخيب أمله.

ومما يدخل ضمن التعارض بين الوقفتين الدلالية والعروضية، التدوير والتضمين، أما التدوير\* فإنه اختراق للوقفة بين مصراعين من البيت الواحد وتجاوز لها<sup>(٢)</sup>، لذا يعد التدوير انزياحاً إيقاعياً؛ لأنه يمد البيت الشعري ويطيل نغماته، فيسبغ عليه غنائية وليونة<sup>(٣)</sup>. ويستساغ التدوير في مجزوء البحور أكثر منه في التام ولاسيما في مجزوء الكامل، كما يستساغ أيضاً في الأوزان التي تنتهي أعاريضها بسبب خفيف<sup>(٤)</sup>، ومثال مجزوء الكامل قول نزار<sup>(٥)</sup>:

فِي جُرْحِنَا الْمَدْرُوزِ شَوْ      حَا سَقْفُ مَنَزِلِنَا اخْتَفَى

أما العروض التي تنتهي بسبب خفيف مع الجزء، فمثاله قول الشاعر وهو من مجزوء المتقارب<sup>(٦)</sup>:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٩.

\* وهو أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة، يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني،

معجم مصطلحات العروض والقافية: ٥٦.

(٢) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: ٨١.

(٣) قضايا الشعر المعاصر: ١١٢.

(٤) نفسه: ١١٣-١١٦.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٨٧.

(٦) نفسه: ١٥٩.

وَدَاسَتْ عَلَى أَذْرُعِ الضَّوِّ      ءِ تَرْقُصُ .. مَيْدَاءَ عَذْبِهِ  
كَقَافِلَةِ العَطْرِ .. تَطْوِي الـ      مَدَى سَحْبَةٍ إِثْرَ سَحْبِهِ  
تُلُوبٌ خِلَالَ المَصَائِبِ      حِ نَهْرًا .. أَضَاعَ مَصَبَّهُ

ومثال التدوير في البحور التامة قوله<sup>(١)</sup>:

إِخْتَارِي الحُبَّ أَوْ اللّاحُـ      بَّ      فَجُبْنُ أَنْ لَا تَخْتَارِي ..

إِخْتَارِي قَدْرًا بَيْنَ اثْنَيْـ      نِ فَمَا أَعْنَفَهَا أَقْدَارِي ..

أما التدوير في الأبيات التي تنتهي أعاريضها بوتر مجموع فقوله<sup>(٢)</sup>:

دُوسِي فَمِنْ حَطُوكِ قَدْ زَرَّرَ الـ      رَّ      صِيفُ يَا لِلْمَوْسِمِ الطَّيِّبِ

فالبيت من بحر السريع الذي يتألف من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين وتفعيلة (فاعلن) تنتهي بوتر مجموع، وهذا ما يجعل هذا التدوير ثقيلاً ومنفراً<sup>(٣)</sup>.

أما التضمين\* فهو مظهر آخر من مظاهر تعارض الوقفة الدلالية والوقفة العروضية، وهو أشد المظاهر انزياحاً في هذا النوع من التعارض، لذا عد القدماء التضمين عيباً من عيوب الشعر<sup>(٤)</sup>؛ لأنه يهدد استقلالية البيت الشعري الذي يفترض بتمامه تمام المعنى، بناءً على مفهوم النقد العربي القديم لبنية البيت الشعري.

ولم يخلُ شعر نزار من التضمين، ومن ذلك التضمين بين بيتين متتاليين، كما في قوله<sup>(٥)</sup>:

وَتَقُولُ فِي سُكْرِ ، مُعْرَبِدَةً ، بِأَرْشَقِ مَبْسَمِ  
"يَا شَاعِرِي .. لَمْ أَلْقَ فِي العِشْرِينَ مَنْ لَمْ يَفْطِمِ."

فالبيت الثاني يتضمن مقولة القول المصرح به في البيت الأول، إذ انزاح مفعول الفعل (تقول) إلى البيت الثاني، فلم يتم المعنى في البيت الأول إلا بورود البيت الثاني، وقد يحدث

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٤٥-٦٤٦.

(٢) نفسه: ٢١.

(٣) قضايا الشعر المعاصر: ١١٤.

\* وهو ألا يتم معنى البيت إلا بما بعده سواء تم به اللفظ أو لم يتم. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: ٦٩.

(٤) العمدة: ١ / ١٦٤.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧١، وينظر: ٢٧٥.

العكس من ذلك تماماً، وذلك بأن يكون المعنى في البيت الأول تاماً إلا أن البيت الثاني يفتقر معناه إلى البيت الأول، كما لو كان تضميناً معكوساً، كما في قوله في قصيدة (هي)<sup>(١)</sup>:

سَأَلْتُ عَنْهَا الطَّيْبَ فِي بَيْتِهِ  
وَالرَّيْحَ .. وَالْعَمَامَةَ الْبَاكِئَةَ  
وَالسَّفْحَ ، وَالضِّيَاءَ ، وَالْمُنْحَى  
وَاللَّيْلَ ، وَالتَّجْمَةَ ، وَالرَّاعِيَةَ

فكلمات البيت الثاني كلها أسماء معطوفة على اسم في البيت الأول (الطيب)، في حين أن معنى البيت الأول في غنى عن البيت الثاني.

ويزداد التضمين انزياحاً كلما بعد متم معنى البيت إلى أبيات لاحقة، فتزداد الرقعة الفاصلة بين البيت غير المكتمل في المعنى والبيت الذي ينطوي على بقية الدلالة المتعلقة بالبيت السابق، كما فعل نزار في قصيدة (صباحك سكر)<sup>(٢)</sup>:

إِذَا مَرَّ يَوْمٌ . وَلَمْ أَتَذَكَّرْ  
بِهِ أَنْ أَقُولَ صَبَاحَكَ سُكَّرًا ..  
وَرُحْتُ أَخْطُ كَطْفَلٍ صَغِيرٍ  
كَلَامًا غَرِيبًا عَلَى وَجْهِ دَفْتَرٍ  
فَلَا تَضْجُرِي مِنْ دُهُولِي وَصَمْتِي  
وَلَا تَحْسَبِي أَنَّ شَيْئًا تَغَيَّرَ  
فَحينَ أَنَا لَا أَقُولُ أَحَبُّ ..  
فَمَعْنَاهُ أَنِّي أَحْبُّكَ أَكْثَرَ ..

\*

إِذَا جَنَنِي ذَاتَ يَوْمٍ بِثَوْبٍ  
كَعُشْبِ الْبُحَيْرَاتِ .. أَخْضَرَ .. أَخْضَرَ  
وَشَعْرُكَ مُلْقَى عَلَى كَتِفِيكَ  
كَبَحْرِ كَأَبْعَادِ لَيْلٍ مُبَعَثَرٍ  
وَنَهْدُكَ تَحْتَ ارْتِفَافِ الْقَمِيصِ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٩.

(٢) نفسه: ٤٦٩-٤٧٠.

شَهِيٌّ .. شَهِيٌّ .. كَطَعَنَةِ خَنْجَرٍ  
وَرُحْتَ أَعْبُ دُخَانِي بَعْمَقٍ  
وَأَرْشُفُ حَبْرَ دَوَاتِي وَأَسْكُرُ  
فَلَا تَنْعَتِينِي بِمَوْتِ الشُّعُورِ  
وَلَا تَحْسَبِي أَنَّ قَلْبِي تَحَجَّرُ

ففي المقطع الأول جاء جواب (إذا) الشرطية بعد بيتين (فلا تضجري)، أما في المقطع الثاني، فقد تأخر جواب الشرط (فلا تتعطيني) أكثر من الأول، فجاء بعد أربعة أبيات، ولا شك في أن لهذا الانزياح الصوتي دوراً لا ينكر في ترابط أجزاء القصيدة وبناء وحدتها العضوية والموضوعية، ولاسيما في هذه القصيدة، كما أنه يشد ذهن المتلقي إلى النص ليقرب حضور تمام المعنى، بينما يرصف الشاعر صورته وأخيلته، ويصور تمزقه تحت طعنات النهج النافج الشهية، بشهقات عميقة يمتلئ بها صدره الجريح، ويشرب حبر دواته ليكتب شعراً كله ثمالة.

ومن غريب انزياحات نزار في باب التضمين ما قد يمكن تسميته بـ(تضمين البياض) إن صح التعبير، وهو أن يكون البيت غير مكتمل المعنى بنقص في تركيبه ثم لا يأتي الشاعر بما يكمل المعنى ويسد به النقص، لتبقي أبواب التأويل مشرعة أمام المتلقي يختار ما يشاء من المعاني ليسد بها النقص الحاصل في المعنى الذي هو على وشك التشكل في مخيلته، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

هُنَاكَ .. بَعْضُ أَحْرَفٍ  
تَصْحُبُنِي كَمُصْحَفِي ..  
أَهْذِهِ جَنِينَةٌ ؟  
تُورِقُ تَحْتَ مِعْطَفِي  
فَفِي الضُّحَى .. وَفِي الدُّجَى  
وَفِي الْأَصَابِيحِ .. وَفِي ..  
مَا صَيَّحَةُ الْعُصْفُورِ .. مَا  
تَنْهَدَاتُ الْمَعْرِفِ ؟

فالتركيب في البيت الثالث بحاجة إلى اسم مجرور لحرف الجر (في) الذي سد به الشعر حاجة البيت القافية والوزنية معاً، حيث ضاق به الإيقاع وهو في نهاية البيت لا يملك

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤٥.

حراكاً إلا ضمن حرفين فقط، حسب قوانين البيت الموزون المقفى، فجاء حرف الجر مع مجروره المحذوف، معطوفاً على أشباه جملة متماثلة في بنيتها التركيبية، التي بدورها تشكل نسقاً يفسر على منواله كل ما سيعطف عليه؛ أي أن يؤوّل الاسم المحذوف بعد القافية بلفظ من ألفاظ الزمان بقرينة (الضحى – الدجى – الأصابيح) وترشّح الأصابع جمع أصبوحه، لفظاً واحداً من ألفاظ الزمان وهو (أماسي) جمع أمسية بإيحاء من اجتماع المتقابلات في البيت:

الدجى ⇔ الضحى      الأصابع ⇔ الأماسي

ولا نجد هذا الأخير في البيت الذي يلي البيت الثالث، ومن جانب آخر فإن البيت الثالث يفتقر إلى ما هو أهم، وهو ما تتعلق به أشباه الجمل، فلم يذكر ما الذي يحصل في هذه الأوقات؛ أي وقت الضحى ووقت الدجى ووقت الأصابع، فلا بد من تقدير محذوف آخر، يقدر بالاعتماد على الفاء العاطفة الواقعة في بداية البيت، وهي لعطف مفصل على مجمل وهو ما يسمى (الترتيب الذكري)<sup>(١)</sup> فإنها جاءت لتفصيل ما ذكر قبلها، وبالعودة إلى ما قبلها نجد الفعل (تورق) الذي لا يتسق مع الأوقات المذكورة في التفصيل؛ أي أن الجنينة لا تورق في الضحى مرة وفي الدجى مرة، بل كان هذا الفعل يتسق مع التفصيل في البيت الثالث لو كان التفصيل يجمع أوقاتاً ملائمة لاختضار الجنائن، كأن يكون (ففي الربيع وفي الخريف وفي ..)، لذا كان لا بد من الرجوع إلى البيت الأول حيث الفعل (تصحبني) الذي سيفسر المحذوف في البيت الثالث كما يأتي:

ففي الضحى وفي الدجى وفي الأصابع وفي الأماسي هي معي.

وبذلك يكون في البيت تضمين معكوس، كما مر آنفاً؛ أي أن البيت في حاجة سابقة ليتضح معناه، إضافة إلى تضمين البياض الذي يعتمد على ذوق المتلقي الخاص وقدرته على الاهتداء لتأويل ينسجم وطبيعة النص ويتناغم مع المنطق السائد فيه.

وقد يكون المحذوف في تضمين البياض جملة كاملة ولا نجدها في البيت الذي يأتي بعد

البيت المضمن، كما في قوله:

أَقْبَلْتُ خَادِمَهَا تَهْمِسُ لِي:

هَذِهِ الْوَرْدَةُ مِنْ سَيِّدَتِي

.....

أَهِيَ مِنْهَا بَعْدَ تَشْرِيدِ النَّوَى ؟

سَلَّمَ اللَّهُ الْأَصَابِعَ الَّتِي ..

(١) معاني النحو: ٢٠١/٣.

وَرْدَةٌ سَيِّدَةُ الْوَرْدِ .. أَلَا  
قَبْلِي عَنِّي يَدَيَّ مُلْهِمَتِي ..

فمن الملاحظ أن الاسم الموصول في البيت الثاني قد وقع في نهاية المحتوى الإيقاعي للبيت، مما لم يدع المجال لذكر صلة الموصول فيه، حيث أدرك الشاعر الوزن والقافية بما يناسبهما إيقاعياً، وما لا يناسب التركيب دلاليّاً، ثم لم يذكر ما يتم به التركيب في البيت الذي يليه مما خلق فجوة دلالية لا بد من ملئها، ولعل أقرب التأويلات لذلك من سياق المعنى هو كالاتي:

سلم الله الأصابع التي أرسلت الوردية إليّ.

مع بقاء أبواب التأويل مفتوحة أمام المتلقي لاحتتمالات أخرى.

هذا أهم ما رصدته البحث من الانزياح الصوتي في شعر نزار قباني، وبه يتم البحث

في الانزياح في شعره.

بعد رحلة البحث الطويلة في شعر نزار، ورصد الانزياح فيه، توصل البحث إلى نتائج يمكن إجمالها في ما يأتي:

تبين أن الانزياح يتبلور في النص الأدبي الذي يستأثر بالإيحاء والتأثير، فضلاً عن الإبلاغ والتوصيل، وذلك بخروجه عن المألوف في التعبير الذي لا يأخذ إلا الوظيفة الإيصالية في الحساب.

وللانزياح معايير كثيرة لقياس مدى الانزياح بعداً وقرباً، وأحياناً، تخطياً للدرجة الحرجة التي تُخرج الكلام من دائرة اللغة إلى الهلوسة واللامعقول، ولعل المعيار الأنسب لدراسة الانزياح قياساً به هو ما يسمى بـ(اللغة العادية) أو لغة الحديث اليومي؛ لأن نزاراً وجد مادته الخام في هذه اللغة، وهذا ما استقطب لشعره عدداً من القراء والمتقنين على نحو قلما يجاريه فيه شاعر آخر من الشعراء المعاصرين.

وجد البحث، في شعر نزار، مادة خصبة لدراسة الانزياح في بنيات الشعر الثلاث: الدلالية والتركييبية والصوتية، على الرغم من أن شعره يوصف بالسهل الممتنع الذي يرى بعضهم أنه الشعر الذي لا يتفق مع استراتيجيات هذه النظرية.

السهولة المزعومة في شعر نزار، هي وسيلة لإغراء الجمهور، والحقيقة هي أن الجمهور يفهم ظاهراً من القول، وتخفى عليهم خافيات ما تنزاح إليه دلالات الألفاظ من معان لا يستبطنها إلا المتمرس في الشعر والمتمكن من فك مغاليقه، والعارف باستراتيجيات الشعر التي تهدف، دائباً، إلى تغيير المعاني.

وجد البحث في شعر نزار غموضاً نسبياً، إذ لا ينفك يودع في نصوصه الخيط الرابط بين الدلالات الأصلية للألفاظ والدلالات التي انزاحت إليها، فقد يدق هذا الخيط في بعض نصوصه فتزداد غموضاً، ولكنه لا يقطعه نهائياً حتى لا يكون شعره عرضة للفلتان الدلالي فلا يبقى لنفسه ولجمهوره سبيلاً إلى فهم رموزه. وهذا الخيط الرابط، في الاستعارة مثلاً، يتمثل في القرينة المفسرة لها، فقلما توجد استعارة في شعر نزار دون قرينة مانعة من التخييل في فهمها، وهو الخيط الرابط نفسه في التشبيه الذي قلما يجهل دارسوا شعره وجه الشبه بين طرفيه، أما الكناية في شعره فهي أكثر آليات الانزياح عنده تغييراً للمعنى بعد الاستعارة، لأن فهم الكناية عند نزار يتوقف على معرفة المتلقي الخاصة بشعره؛ للخصوصية شبه التامة التي تتمتع بها كنياته.

وفي الفصل الثاني توصل البحث إلى أن نزاراً كثير التصرف في التراكييب النحوية، وعلى المستويات كلها، ولاسيما على مستوى الجملة الواحدة، وعلى مستوى النص عموماً. أما على صعيد الجملة فحاول البحث رصد التقديم والتأخير، فوجد أن الشاعر قد استثمر المرونة



التي تتصف بها اللغة العربية في هذا الجانب، فأضفى على شعره، بذلك، قدراً كبيراً من الإيحاء على الجملة نفسها دون التقديم والتأخير. كما كثف شعره بالحذف والذكر، فهو ينقص من البنية السطحية لشعره ويزيد عليها، يُغَيَّبُ دوالاً في مواقعها عندما يكون غيابها أبلغ من حضورها، وعلى العكس أيضاً، فهو يذكر دوالاً قد لا يكون التركيب قاصراً عن أداء المعنى بدونها؛ لأغراض جمالية كشف عنها في مواطنها من البحث.

أما الانزياحات في شعره على مستوى النص فقد حظي الالتفات فيها بالنصيب الأوفر، وقد اتخذ منه مسلكاً لطيفاً للتفنن فيه، بتغيير الضمائر دون إنذار مسبق منه، من غير أن يكون هذا التغيير مدعاةً لتشويش الإرسالية على المتلقي، وهو ما يثبت أنه استثمر هذا الضرب من الانزياح على أتم وجه يخدم تجربته الشعرية.

ثم يأتي الاعتراض بالدرجة الثانية، ليجعل الشاعر من الجملة المعترضة جزءاً لا يتجزأ من النص، وإن عُدَّتْ هذه الجمل وحدة لغوية مقحمةً في النص، إلا أنها قد خدمت نص نزار على وجه مبين ولولاها لعجز النص عن الإيفاء بوظيفته الشعرية المرجوة.

واستعان نزار في شعره بالألفاظ العامية ولم يترفع عنها خشيةً على لغة شعره من الانحدار والضعفة، بل إنه شعرَ بحرارة هذه الألفاظ في تأدية معانيها فاستغلها على الوجه الأمثل حتى باتت جزءاً من متطلبات الشعر ذي القاعدة الجماهيرية العريضة.

وأدام الفصل الثالث النظر في البنية الصوتية المتمثلة في البنية الإيقاعية لشعر نزار، فوجدها تحتفي بالإيقاعين الثابت والمتحرك على حد سواء، وذلك بانزياح الثابت منهما عن القواعد الثابتة الصارمة في بنائه، إخلالاً بالوزن وخروجاً على المنقح عليه منه، واستحداثاً لأنماط غير معهودة فيه، كما تصرف في نظام القافية الصارم، تغييراً وتتويحاً وابتداعاً لنماذج غير معروفة منها.

واستقرى البحث أوزان البحور فوجد إيقاع بعضها غير مستقر عند نزار على امتداد النص المدروس كبحر المديد الذي اختل أوزان جميع الأشعار المنظومة على وزنه على الإطلاق. أما بحر السريع فقد استقرَّ إيقاعياً بعدما أنك نصوص الديوانين الأول والثاني كلها بالخلل الذي يربك وزنها، ومن ثم زال هذا الخلل في دواوينه الأخرى.

وتساهل الشاعر هذا مع الإيقاع الثابت لا يلغي وفاءه المشهود له للوزن، وخير دليل على ذلك الضرورات الشعرية التي التجأ إليها، وكلها ضرورات تبيح محظورات اللغة، نصرة منه للوزن لحفظه من الخلل، وأحياناً من زحاف مستنقل لا يتلم الوزن تماماً.

أما الإيقاع المتحرك في شعر نزار فقد تعامل معه على نحو آخر؛ إذ ليس لهذا الإيقاع ما يضبط حركته، فكان من الشاعر أن صنع له نسقاً خاصاً في النص يعتاد عليه المتلقي ثم ينزاح عنه ليكسر وتيرته ورتابته. ويتجسد ذلك في النص في تكرار الأصوات غير المنظم والموزع على جزء من أجزائه دون الآخر، كما يتجسد في الجناس غير التام، وتكرار العبارات مع انزياح بعضها عن بعض في اختلاف بعض أصواتها لأغراض فنية.

كما يتجلى الإيقاع المتحرك في التعارض الناشئ بين الوقفتين العروضية والدلالية، وتوصل البحث إلى أن الشاعر يؤثر الوقفة الدلالية على العروضية مهما طال بها المعنى أو قصر، وغالباً ما يستعين بعلامات الترقيم لإظهار الوقفة وذلك بوضع نقطتين عند الوقفة الدلالية أينما كانت سواء أكانت في وسط الشطر الأول أم في الثاني، وقد لا يلتصق لعبارة وقفة على امتداد البيت كله، أو أن يرجئ الوقفة الدلالية لما بعد البيت وأحياناً لما بعد أبيات من البيت الذي ابتدأ فيه المعنى، ضمن ما اصطلح عليه النقاد بـ(التضمين).

وأخيراً، فقد استطاع نزار قباني بموهبته الشعرية أن يخرج على ما هو مألوف في اللغة على مستوياتها كلها ليشكل الانزاح ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعره.

- الإبداع الشعري وكسر المعيار، بسّام قطّوس، مجلس النشر العلمي، دولة الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، سامي عباينة، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الثانية، ٢٠١٠.
- الإتيان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق: حامد أحمد طاهر البسيوني، دار الفجر للتراث، القاهرة — مصر، دون طبعة، ٢٠٠٦.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزبيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، دون طبعة، ١٩٨٤.
- أساس البلاغة، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار صادر، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، بسام قطّوس، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد — الأردن، دون طبعة، ١٩٩٨.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- أسرار البياض الشعري، غالية خوجة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق — سورية، دون طبعة، ٢٠٠٩.
- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب — سوريا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨.
- الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، عشتار داود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت — لبنان، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٦.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، يوسف و غليسي، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

## المصادر والمراجع

- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٩٩٩.
- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت — لبنان، الطبعة الثانية عشرة، ١٩٨٣.
- الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، اللاذقية — سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، مكتبة اتحاد الكتاب العرب، دمشق — سورية، ٢٠٠٢.
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد — العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- الإيقاع في السجع العربي — محاولة تحليل وتحديد، محمود المسعدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٦.
- / الإيقاع في الشعر العربي — شوقي نموذجاً، محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية — مصر، دون طبعة، ٢٠٠٧.
- الإيقاع في شعر نزار قباني، سمير سحيمي، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء — المغرب، دون طبعة، ١٩٩٩.
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق — سورية، ١٩٩٤.
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم، دار دجلة، عمان — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء — المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
- البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، الإصدار الأول، ٢٠٠٢.

## المصادر والمراجع

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠.
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، منشورات مكتبة الحياة، بيروت — لبنان، دون طبعة، دون سنة نشر.
- تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة، سورة التوبة نموذجاً، فخرية غريب قادر، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- التراكيب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، إسماعيل حميد حمد أمين، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، حبيب بو هرر، تقديم: هادي نهر، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، تقديم: محمد جمال طحان، صفحات للدراسة والنشر، سورية — دمشق، الإصدار الأول، ٢٠٠٨.
- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — لبنان، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٩.
- جماليات الأسلوب والتلقي، موسى رابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- جماليات العلاقات النحوية في النص الفني، سلوى النجار، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، دون طبعة، ٢٠١٠.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مطبعة السجادة، مصر، الطبعة الثانية عشرة المعدلة مطولة منقحة، ١٩٦٠.
- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت — لبنان، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.
- حول وزن الشعر، برويز ناتل خانلري، ترجمة وتعليق ودراسة: محمد محمد يونس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة — مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت — لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩.

## المصادر والمراجع

- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة — مصر، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦.
- الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية — نظرية وتطبيق، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء — المغرب، الطبعة السادسة، ٢٠٠٦.
- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٦.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة، تقديم وترتيب وشرح: قدرى مايو، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، محمد بن يحيى، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م.
- الشعرية، تزييفان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- شعرية الانزياح — دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، أميمة عبد السلام الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان — الأردن، ٢٠٠٤.
- شعرية الانزياح — دراسة في جماليات العدول، خيرة حمر العين، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، اربد — الأردن، الطبعة العربية الأولى، ٢٠١١.
- شعرية القصيدة العربية المعاصرة — دراسة أسلوبية، محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث، أربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- الشعرية والحداثة — بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، بشير تاويريريت، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق — سوريا، دون طبعة، ٢٠١٠.
- صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه، حقق أصوله ووثق نصوصه: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الإيمان، المنصورة، دون طبعة، ٢٠٠٣.

## المصادر والمراجع

- الصورة الشعرية، سبيل — دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، دون طبعة، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في النقد الشعري — دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار جريب للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- ضرائر الشعر، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الحضرمي الإشبيلي المعروف بابن عصفور، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- الضرورة الشعرية — دراسة أسلوبية، السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣.
- الضرورة الشعرية — دراسة لغوية نقدية، عبد الوهاب محمد علي العدواني، مطبعة التعليم العالي، الموصل — بغداد، دون طبعة، ١٩٩٠.
- الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب — دراسة، حسين الخمري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق — سوريا، دون طبعة، ٢٠٠١.
- العروض وإيقاع الشعر العربي — محاولة لإنتاج معرفة علمية، سيد البحرأوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، ١٩٩٣.
- العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت — لبنان، دون طبعة، دون سنة نشر.
- علم البيان — دراسة تحليلية لمسائل البيان، بسيوني عبدالفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة — مصر، الطبعة الثالثة، ٢٠١٠.
- علم المعاني — دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، بسيوني عبد الفتاح فيود مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة — مصر، الطبعة الثالثة، ٢٠١٠.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت — لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.
- فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، بشير تاويريت وسامية راجح، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

## المصادر والمراجع

- فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، بيروت — لبنان، الطبعة السادسة مزيدة ومنقحة، دون سنة نشر.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- فهم الاستعارة في الأدب — مقارنة تجريبية تطبيقية، جيراد ستين، تحقيق، محمد احمد محمد، الجزيرة — القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- في اللسانيات العامة، مصطفى غلفان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان — الاردن، دون طبعة، ٢٠٠٢.
- القارئ في النص — مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة: ناظم حسن وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً — نزار قباني نموذجاً تطبيقياً، هايل محمد الطالب، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨.
- قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت — لبنان، الطبعة التاسعة، ٢٠٠٠.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان — بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ٢٠٠٧.
- الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دمشق — سوريا، دون طبعة، ٢٠٠٩.
- الكيان الشعري عند نزار قباني، محي الدين صبحي، دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، دون طبعة، ١٩٩٩.
- لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت — لبنان، الطبعة الثالثة، دون سنة نشر.



## المصادر والمراجع

- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، القاهرة — مصر، الطبعة الرابعة ٢٠٠٤.
- اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، انترناسيونال بريس، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- ما هو الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت — لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠.
- محاضرات في علم الدلالة، نواري سعودي أبو زيد، عالم الكتب الحديث، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- مختارات من شعر نزار قباني، مصطفى طلاس، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣.
- مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقره، اربد — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- المدخل إلى علم أصوات العربية، غانم قدوري الحمد، منشورات المجمع العلمي، بغداد — العراق، ٢٠٠٢.
- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب — دراسة معجمية، نعمان بو قره، عالم الكتب الحديث، اربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان — الأردن، الطبعة الثانية، ٢٠١٠.
- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحمداني، منشورات دار النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، أحمد العايد وآخرون، تحرير: أحمد مختار عمر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، دون طبعة، دون سنة نشر.
- معجم الكنايات العامة الشامية، محمد رضوان الداية، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق — سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- معجم مصطلحات العروض والقافية، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، ١٩٩١.

## المصادر والمراجع

- معجم المصطلحات العلمية والفنية، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت — لبنان، دون طبعة، دون سنة نشر.
- المعنى وظلال المعنى — أنظمة الدلالة في العربية، محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، لبنان — بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.
- مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- مفهوم الشعر — دراسة في التراث النقدي، جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم طباعة نشر توزيع، دون طبعة، ١٩٨٢.
- من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كنوان، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط — المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- المهذب في علم التصريف، هاشم طه شلاش وآخران، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، جامعة بغداد — العراق، ١٩٨٩.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٨.
- موسيقى الشعر العربي — مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨.
- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحرأوي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩١.
- نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي سانديرس، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق — سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة عشرة.
- نزار قباني شاعراً وإنساناً، محي الدين صبحي، دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت — لبنان، الطبعة المحدثه الأولى، ٢٠٠٠.
- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق — سورية، دون طبعة، ٢٠٠٥.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، الطبعة الثالثة، ١٩٦٢.

## المصادر والمراجع

- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت — لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
- النقد العربي المعاصر وحركة الشعر الحر، أحلام حلّوم، مركز الإنماء الحضاري، حلب — سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- نمط صعب ونمط مخيف، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي — رؤية لسانية حديثة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

### ثانياً / البحوث المنشورة في الدوريات

- آ. ريتشارد، تر: ناصر حلاوي، مجلة كلية الآداب في جامعة البصرة، العدد التاسع، السنة السابعة، ١٩٧٤.
- الاستعارة عند جاكوبسن — محورا الانتقاء والتأليف، سعيد الغانمي، مجلة الأقلام، العدد الثالث، آذار ١٩٨٨.
- الانزياح الصوتي الشعري، تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ١٣، لسنة ١٩٩٦.
- تشومسكي والثورة اللغوية، جون سيرل، مجلة الفكر العربي، العددان (٨-٩)، كانون الثاني — آذار، ١٩٧٩.
- الشعر العربي — غناؤه — إنشاده — وزنه، محمد مندور، مجلة المجلة، العدد ٢٧، مارس ١٩٥٩.
- من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة "الصقر"، لأدونيس، عبد الباسط محمد الزود، مجلة جامعة دمشق — المجلد ٢٣ — العدد الأول ٢٠٠٧.

### ثالثاً - الأطروحات والرسائل الجامعية

---

- الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني في ضوء المنهج التداولي، مهباد هاشم إبراهيم، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية اللغات، جامعة صلاح الدين - أربيل، كانون الأول، ٢٠٠٦.
- الانزياح في شعر ذي الرمة - دراسة أسلوبية، هازة عباس علي، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة السليمانية، كلية اللغات، ٢٠٠٥.
- البنية السردية في شعر نزار قباني، انتصار جويد عيدان، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
- دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية في نابلس - فلسطين، ٢٠٠٨.