مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

جامعة أم القرى
UMM AL-QURA UNIVERSITY

انزياح الإيقاع بين جان كوهن ونازك الملائكة

Rhythm deviation between Jan Cohen and Nazik Al-Malaika

عبدالرحمن إبراهيم المهوس

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربة وآدابها، كلية الآداب، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، الدمام، المملكة العربية السعودية

Abdulrahman Ebrahim Almahws

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Imam Abdulrahman bin Faisal University, Damam, Saudi Arabia

تاريخ التقديم:2023/10/30 تاريخ ارسال التعديلات:2024/01/08 تاريخ القبول:2024/01/20

Received:30/10/2023 **Revised:**08/01/2024 **Accepted:** 20/01/2024

الملخص:

يحاول هذا البحث تحليل الانزياح الإيقاعي في نظرية الانزياح عند جان كوهن، ومقارنته بقوانين العدول الإيقاعي، كما تجلت في منجز نازك الملائكة، في كتابها قضايا الشعر المعاصر، متطلعا إلى إيجاد خطوط الالتقاء والافتراق بين المنجزين. وتستمد هذه المقاربة مشروعيتها من جهتين: الأولى من منجزي جان كوهن ونازك الملائكة، فكوهن لم يقصر الانزياح على المستوى الدلالي فقط، بل تعداه إلى المستوى الصوتي، وأسهب في الحديث عنه، ونازك الملائكة قدّمت رؤية جديدة لما وصفته بقوانين الشعر الحر، فهي –إضافة إلى ريادتها النقدية– سنت قوانين واضحة دقيقة لرؤيتها للشعر الحر، تنسجم إلى حد كبير مع ما طرحه جان كوهن في نظريته، وخاصة ما يتصل منها بانزياح الإيقاع. والجهة الثانية ما طرأ على الشعر العربي من انزياح، وخاصة الشعر الحر، فقد تحول الإيقاع معه تحول كبيرا عما كان عليه في العصور السابقة، وفتح للشعراء آفاقا إيقاعية جديدة، كما أثمر عن منجزات نظرية، من ثمارها منجز نازك الملائكة نفسه. وعليه فإن هذا البحث سيتناول بالتحليل والمقارنة هذين المنجزين، مقارنا بين أبرز ما جاء فيهما حول الانزياح الإيقاعي، للوصول إلى خطوط الالتقاء والافتراق بينهما، دون تحميل المفاهيم ما لا تحتمل، ودون غض من شأن طرف منهما.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الإيقاع، الشعر الحر، العروض، القافية، السطر الشعري

Abstract:

This research attempts to analyze the rhythm deviation in Jean Cohen's theory of deviation. It strives to com-pare it with the laws of rhythm deviation as revealed in the work of Nazik Al-Malaika in her book Issues of Contemporary Poetry and endeavors to find the lines of convergence and divergence between the two works. This approach derives its legitimacy from two aspects: the first from the works of Jean Cohen and Nazik Al-Malaika. Cohen did not limit the deviation to the semantic level only but rather extended it to the phonetic level and provided an in depth analysis. Al-Malaika presented a complete and accurate vision of what she described as the laws of free verse. It is - in addition to her be a pioneer in the field of these critical studies - she provided clear and precise laws for her vision of free verse, which is largely consistent with what Jean Cohen put forward in his theory, especially what is related to the deviation of rhythm. The second aspect is the deviation that occurred in Arabic poetry, mainly free verse, in which rhythm changed significantly from what it was in the previous eras. This opened new rhythmic horizons for poets and resulted in theoretical achievements, the fruits of which can be seen in the accomplishments of Nazik al-Malaika herself. Accordingly, this research analyzes and compares these two achievements related to the most prominent aspects in them about rhythmic deviation. It seeks to diagnose parallels between them without underestimating any one of them and without providing any ambiguous concepts.

Keywords: deviation, rhythm, free verse, prosody, rhyme, poetic line.

المؤلف المراسل: عبدالرحمن إبراهيم المهوس

البريد الالكتروني الرسمي: aalmahws@iau.edu.sa

Doi: https://doi.org/10.54940/ll46521173
1658-8126 / © 2025 by the Authors.
Published ***by J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

المقدمة:

ارتبط الإيقاع –في معظم الحضارات– بالشعر ارتباطا وثيقا، بل إنه عُدَّ من أكبر أركان الشعر الذي اتخذه النقاد والمنظرون فيصلا بين الشعر والنثر، وكان "ينظر إليه من أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر"[١]، وهذا ما اعتمده جان كوهن[٢]، وهو ما كان يراه النقاد العرب منذ نشأة النقد، فجعلوا للوزن أهمية كبرى حتى عدوه "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية"[٣]، وعلى أساسه بنى الخليل علم العروض والقافية، فاستقرأ الشعر العربي، وحصره ضمن دوائر عروضية، نجم عنها بحور الخليل المعروفة.

ويأتي منجز نازك الملائكة حول الشعر الحر امتدادا لهذه البحور، وعدولا عنها في الوقت نفسه، وهي الرؤية التي تبلورت في كتابها الشهير (قضايا الشعر المعاصر.١٩٨٩)[٤]، حيث اقترحت فيه قوانين عدول الإيقاع الشعري، التي ينبغي للشعراء أن ينظموا وفقها؛ ليدخلوا مملكة الشعر الحر.

والمتفحص لما جاءت به نازك الملائكة، يلحظ تشابها كبيرا بينه وبين ما طرحه كوهن حول انزياح الإيقاع خاصة، مما يجعل مقارنة المنجزين قابلة للدرس والتطبيق، ويمكِّن من إدراج هذه القوانين ضمن انزياح الإيقاع كما جاء في النظرية.

مشكلة البحث:

تتمحور مشكلة البحث حول السؤال التالي: هل يمكن تناول منجز نازك الملائكة حول قوانيين الشعر الحر بوصفه انزياحا إيقاعيا كما هو في نظرية الانزياح عند جان كوهن؟ ويتفرع عنه بعض التساؤلات، منها: ما خطوط الالتقاء والافتراق بين نظرية الانزياح ومنجز نازك الملائكة الإيقاعي؟ وهل هناك انزياح إيقاعي في الشعر؟ وهل الانزياح الإيقاعي فعل إبداعي أو نقدي؟

واستنادا إلى ما سبق، فإن البحث يسعى إلى تحقيق الأهداف التالية:

١– استخلاص وتحليل قوانين جان كوهن في نظريته انزياح الإيقاع.

٢– تحليل منجز نازك الملائكة عن قوانين الشعر الحر.

٣– تحليل خطوط الالتقاء والافتراق بين المنجزين.

٤– تصنيف الانزياحات عند نازك الملائكة تحت مظلة مفاهيم نظرية الانزياح.

الدراسات السابقة:

تعد نظرية الانزياح، كما هي عند كوهن، من أشهر النظريات في الدرس العربي، فلا نكاد نجد دراسة أسلوبية إلا وخصصت لها مبحثا من مباحثها، ولعل مما أسهم في ذلك الترجمة التي أنجزها محمد الولي ومحمد العمري[٥] في وقت مبكر لكتاب كوهن، تحت عنوان (بنية اللغة الشعرية)، فهي من أبرز الأعمال التي عرفت القارئ العربي بهذه النظرية، إضافة إلى الترجمات الأخرى للمنجزات الغربية التي ما فتئت تخصص مبحثا للانزياح ضمن دراساتها الأسلوبية.

وبدءا لا بد – فيما يخص الدراسات السابقة– من الإشارة إلى الملاحظات التالية:

١– كثرة الدراسات التي تناولت الشعر العربي تطبيقا وفق نظرية الانزياح.

٢– كثرة الدراسات التي تناولت الإيقاع عند نازك الملائكة، لكنها لم تتناوله من منظور الانزياح، فضلا عن إدراجه أو مقارنته بنظرية الانزياح عند جان كوهن.

٣– ندرة الدراسات العربية التي تناولت انزياح الإيقاع عند كوهن، وسنأتي على بعض منها.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت الانزياح خاصة، دراستان لأحمد محمد ويس، الأولى بعنوان (الانزياح في التراث النقدي والبلاغي) [٦]، والثانية بعنوان (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) [٧] ، تناولت الأولى كما يشير عنوانها الانزياح عند العرب، وتناولت الثانية الانزياح عند الغرب. وفي كلتا الدراستين لم يُعِر الانزياح الإيقاعي اهتماما، فقد تناوله باقتضاب في الدراسة الأولى مترددا بين قبوله ورفضه، مقتصرا على الرؤية العربية له، بينما خلت الدراسة الثانية منه تماما.

ومن الدراسات التي تناولت الانزياح الإيقاعي تطبيقا على الشعر المعاصر، ما يلي:

١– الإيقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر[٨] –دراسة في تجربة أدونيس، ولم تتناول نظرية الانزياح عند جان كوهن.

٢– الانزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري[٩] –ديوان أسرار الغربة أنموذجا.

٣– التضاد في شعر حامد الراوي وأثره في الانزياح الإيقاعي[١٠].

٤– الانزياح في ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر[١١].

٥– الانزياح الإيقاعي في شعر المرأة في العصر الأموي، نسرين المطيري، مجلة جامعة البعث، مج.٤٢ ع.٣، ٢٠٢٠.

٦– الانزياح الموسيقي في شعر الأمير عبد القادر، نور محمد حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر، ع، ٤، ٢٠١٤.

أما الدراسات المقارِنة بين انزياح الإيقاع عند جان كوهن ومنجز نازك الملائكة حول قوانين الشعر الحر، فلم نقف على دراسة بهذا الاتجاه، فضلا عن المقارنة بمنجز نازك الملائكة عموما، على الرغم من مضي عقود على صدور كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وما حواه من مبادئ شديدة الشبه بما طرحه كوهن.

أهمية الموضوع:

يستمد الموضوع أهميته من أهمية المتنين المدروسين، إذ يتناول منجزين ذوي أهمية كبرى في النقد المعاصر، الأول كان له أثر عالمي كبير على النظرية النقدية وخاصة الأسلوبية، والثاني كان له كبير الأثر في تطور إيقاع الشعر العربي الحر، وضبط حدوده، بقوانين واضحة دقيقة، أبقت صلته الوثيقة بالشعر العربي القديم، وفي الوقت نفسه منحته حرية وآفاقا لإبداع إيقاع عصري يستجيب لحاجة العصر، حتى إنه يبدو أنضج ما قُدِّم حول إيقاع الشعر الحر، ولم يقلل من شأنه ما طرأ عليه من تعديلات لاحقة في الطبعات المتأخرة.

وعلى الرغم من كثرة تناول المنجزين في النقد العربي، إلا أن تناول منجز كوهن ي العالم العربي، لم يعط الانزياح الإيقاعي حقه من الشرح والتحليل، وهذا لا ينفي سعة تطبيق النظرية على المتن العربي، وخاصة الحديث منه، وكلها بلا شك أضافت للدرس العربي إضافات ثرية.

غير أن أهمية موضوعنا هذا تكمن في رأي الباحث في إضافته لأمرين:

١- تحليل الانزياح الإيقاعي عند كوهن، والإسهام في سد النقص في هذا الجانب الذي لم يحظ بعناية كافية في الدرس العربي النظري.

٢- مقارنة منجز نازك الملائكة بنظرية الانزياح، خاصة الانزياح الإيقاعي.

وقد جاء هذا البحث لتحقيق ذلك، إضافة إلى مراجعة المنجز العربي المعاصر، ومحاورته محاورة موضوعية علمية، لا تغض من شأنه، ولا تحمله أكثر مما يحتمل.

منهج البحث:

توسل البحث إلى مقاربته بالمنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن، انطلاقا من تحليل المنجزين، وتحديد عناصرهما، للوصول إلى المقارنة بينهما.

خطة البحث:

ينقسم البحث إلى ثلاثة محاور، إضافة إلى المقدمة والخاتمة، حددت المقدمة الإطار النظري، ومشكلة البحث وأهدافه، وأهميته، والمنهج المتبع فيه، وتناول المحور الأول بالتحليل الانزياح الإيقاعي كما جاء في نظرية الانزياح عند جان كوهن، وتناول المحور الثاني قوانين الشعر الحر عند نازك الملائكة، مقتصرا على القوانين الإيقاعية، أما المحور الثالث فحلل خطوط الالتقاء والافتراق بين المنجزين، للوصول إلى أبرز النتائج والتوصيات في الخاتمة.

المحور الأول – الانزياح عند جان كوهن

سنتناول في هذا المحور مفهوم الانزياح عند جان كوهن، لندلف إلى مفهوم الانزياح الإيقاعي:

مفهوم الانزياح عند جان كوهن:

حشد كوهن مجموعة من تعريفات الأسلوبيين التي تتبنى وجهة نظر الانزياح، منطلقا من شارل برونو- Charles Bruneau الذي عرف الأسلوب بأنه" خطأ مقصود"[١٢]، وشارل بالي- Charles Bally الذي حدده "بانحراف اللهجة الفردية"، ثم استعرض أبرز التعريفات التي تلتقي مع النظرية، كتعريف جورج بيفون- Buffon Georges الذي رادف بين الأسلوب والكاتب بقولته الشهيرة" الأسلوب هو الرجل نفسه"[١٣]، فما دام لكل شاعر أسلوبه؛ فإن لكل نص درجة من الانزياح.

ثم يستعرض كوهن مزيدا من التعريفات، فيعرض لتعريف ليو سبيتزر- Leo Spitzer للأسلوب بأنه "انحراف فردي بالقياس لأي قاعدة ما"، ليصل إلى بيير جيرو – Piere Guiraud الذي حدده "بانزياح يعرف كميا بالقياس إلى معياره"[١٤]، وكان جيرو[١٥] قد أوضح في تحديد أسلوبيته أن المقصود بالمعيار القواعد التي "يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام".

وعند تحليل هذه التعريفات الأسلوبية، نجد أنها اتفقت على وجود طرفين: أصل ثابت مقابل فرع منحرف، وإن اختلفت بعض العناصر الثانوية الأخرى، كما يمكننا أن نستنبط بعض المبادئ المهمة من هذه التعريفات إضافة إلى الانحراف، كالقصدية والكمية والمعيارية وغيرها.

والحقيقة أن كوهن ليس سبَّاقا لهذا، فقد جاء في مرحلة ساد فيها هذا المفهوم بطرق مختلفة، صنفها إيفانكوس[١٦] Jose ybancos - بأربعة اتجاهات:

الأول– فريق اعتمد قاعدة عامة، مثل "قاعدة الاستعمال السليم"، أو "التفضيل الصالح من الناحية الاجتماعية"، أو "القاعدة اللغوية".

الثاني- فريق اعتمد قاعدة الانتهاك أو الخرق لقوانين لغة النثر، ويأتي في مقدمتهم جان كوهن.

الثالث- فريق اعتمد قواعد اللغة النحوية والصرفية معيارا يُنحرف عنه، ومع ذلك وجد ضمن هذا الفريق من قسَّم الانحرافات إلى إيجابية وسلبية، كسول سابور- Sol sapor، الذي أدرج تحت السلبية كل الأشكال التي "تنتهك أو تتعدى على قاعدة من القواعد النحوية والصرفية"، في حين يدرج تحت السلبية "الصور أو الملامح الأدبية التي تتضمن إضافات أو ملامح تكميلية، مثل القافية والجناس".

وتشترك الفرق الثلاثة السابقة باعتماد قاعدة "خارج النص"، يقابلون بها الانزياح.

الرابع- فريق اعتمد نوعين من القواعد: قواعد خارجية، وقواعد داخلية، أطلق على هذه الأخيرة "القاعدة المكافئة للتوقع السياقي".

ومن أبرز منظري هذا الاتجاه ريفاتير– Michael Riffaterre الذي "استبدل بمفهوم القاعدة مفهوم السياق الأسلوبي"، وبحكم توجهه إلى المتلقي، فإنه يرى أن اللغة الأدبية "تولد تناقضا بين ما هو منتظر (النموذج اللغوي الذي يعمل بوصفه خلفية، في نص معين، كالقافية الساكنة مثلًا)، وما هو موجود (القوافي المتحركة)، وهذا التناقض هو الذي يخلق الواقع الأسلوبي".

مشروعية الانزياح الإيقاعي:

لكون هذه الورقة تتناول انزياح الإيقاع، فإنها ستعرض لما يتصل بموضوعها، الذي يحتل حيزا كبيرا في نظرية الانزياح عند كوهن خاصة، خلافا لمن يرى عدم وجود ما يمكن أن يدرج ضمن انزياح الإيقاع عنده، ومنهم محمد ويس[١٧] الذي يقول: "لم أعثر فيما كتبه كوهن عن "النظم" إلا على إشارة سريعة إلى إمكانية، أن يكون النظم بعامة من ضمن الانزياحات".

والحقيقة أن كوهن أولى النظم أهميةً خاصةً في نظريته، وليس مرد هذا الاهتمام كون النظم عنصرا في النظرية، بل إلى كونه يأتي في جوهر نظريته؛ لأنه يرى أن "الشعر نوع من اللغة، وتعرف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية، وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية"[١٨]، ويأتي الإيقاع بوصفه العنصر الأبرز التأسيسي للشعر في انزياحه عن النثر.

منهج كوهن والمرجعية اللسانية:

يمتح مشروع كوهن من اللسانيات والبنيوية، ويعتمد الشكلية التي جاء بها فردينان دو سوسير[١٩] Ferdinand de Saussure -، الذي انطلق من مبدأ أن اللغة شكل وليست مادة، فسوسير رائد اللسانيات استند إلى مبدأ رئيس مفاده أن اللغة ينبغي أن تدرس آنيا، وذلك عند تقسيمه الدراسات اللغوية إلى الدراسة التاريخية (Synchronic) والدراسة الوصفية ((Diachronic[٢٠]، فهو حوَّل دراسة اللغة من التاريخية إلى الآنية الوصفية التي تدرسها حية في واقعها الاجتماعي، وتفك مغاليق نظامها المعقد، فالأولوية لديه معرفة الواقع اللغوي قبل التاريخ.

وقد أولى الشكلانيون العروض اهتماما بالغا، يرى فكتور إيرليخ[٢١] أن "نظرية العروض كانت الحقل الذي استخدمت فيه بشكل مثمر المفاهيم الشكلية"، وعلى الرغم من تأكيدهم على التشاكل فقد تناولوا انزياح الإيقاع، من منطلق كسر الآلية[٢٢].

ويؤكد كوهن بدءا أنه سيطبق وجهة النظر الشكلية التي تطبقها البنيوية على اللسان، ولإضفاء مشروعية علمية على الأسلوبية، يربط بينها وبين الإحصاء، فيؤكد أنه في مفهوم الانزياح "لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء"، ومرد ذلك "لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة"، وعليه يغدو مقبولا تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، "لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس"، ويستند إلى تعريف بيير جيرو للأسلوب بأنه" انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معياره"[٢٣].

وانطلاقا من الأرضية السابقة، يبني كوهن نظريته التي يدرجها ضمن منهج أطلق عليه "علم الجمال العلمي"[٢٤]، وهو يختلف عن "علم الجمال الفلسفي"[٢٥]، ومع هذا التوجه الذي فرضه التوجه العلمي العام في تلك المرحلة، فإنه يستدرك بتحديد كلمة "علمي" بأنها لا تعدو "أكثر من الاهتمام بجعل التحليل يستند، ما أمكن ذلك، إلى رصد الوقائع"[٢٦] .

ولتحقيق ذلك يرى الانطلاق من "واقعة خام"، تكون الأصل الذي ينطلق منه لتحديد المختلف عنه، فيحدد هدف الشعرية بأنه "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[٢٧]، أي أنه لتحديد نوعين من النصوص، يستند إلى نص يمكن اعتباره القاعدة الأساسية، التي يقاس عليها لمعرفة المختلف.

وبناء عليه فإنه يمكن تحديد سمات لكلا الصنفين: النثر والشعر؛ سعيا إلى الوصول إلى "سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "الشعر"، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر"[٢٨]، سعياً إلى تمييز الشعرية عن غيرها من خلال تمييز الشعر من النثر؛ لذا اعتمد المنهج المقارن "أي مقارنة الشعر بالنثر، على أساس أن النثر هو الأصل الشائع، والشعر هو المنزاح عن اللغة الشائعة(النثر) .[٢٩]"

وهنا تبرز أهمية الإيقاع، كونه من أبرز مظاهر الانزياح الشعري، عن النص الأصل(النثر)، إذ "تعتبر القصيدة انزياحا عنه"[٣٠]، بانتظام إيقاعها، وتكرار أصواتها، وإن كان كوهن لا يعدها أصواتا مجردة من الدلالة، وهذا ما جعله يحدد متنه بالشعر الفرنسي المنظوم.

ومادامت القصيدة برمتها انزياحا عن النثر، انطلاقا من كون النثر هو الأصل، والشعر نقيضه؛ لتفرده بالانزياح، فإنه يحصر موضوع الشعرية بالشعر فقط، وهذا يمثل الفرق الجوهري بين الشعر والنثر. وعليه فإن الإيقاع عنصر مهم من عناصر الشعر، وجوهري للتفريق بينه وبين النثر، أي أنه عنصر فاعل على مستوى الانزياح الأولي، لذا وجدنا نظرية الانزياح عنده ترتكز على ركنين: الصوت والدلالة.

بيد أن كوهن يحذر من الخلط بين النظم والشعر، الذي شاع حتى في الحلقات العلمية، ويرى ذلك خطأ يجب أن يكشف عنه، ويميز بينهما انطلاقا من تمييزه بين النثر والشعر، ويؤكد أن النظم ليس بالضرورة شعرا، كما أن الشعر ليس بالضرورة نظما.

موضوع دراسة كوهن:

اعتمد كوهن سوسير مصدرا لعلمية دراسته، إلا أنه –مع هذا التأسيس على منجز سوسير– يختلف عنه بموضوع دراسته، فكوهن سيطبقه على "الكلام أي الرسالة نفسها"[٣١]، وهنا يبدأ الافتراق مع نظرية

سوسير الذي أقصى الكلام كليا عن مشروعه، واقتصر على اللسان.

ومعلوم أن سوسير ميَّز بين اللغة (Langue) والكلام (Parole)، فاللغة نتاج جماعي لممارسة الأفراد في أي مجتمع، تمثل النموذج الذي يحتذيه أفراد المجتمع ويسيرون ضمن نظامه، لذا عرف اللغة – وفق بول ريكو[٣٢] Ricoeur Paul - بأنها فرع من علم الاجتماع، أما الكلام فهو ممارسة فردية لهذا النموذج، يختلف من جماعة إلى أخرى، ومن فرد إلى آخر، على ألا يخرج الاختلاف عن القواعد التي تُبقِي اللغة ضمن الفهم الجماعي.

وعلى المستوى الثاني، يقصر كوهن دراسته في حدود الكلام على القصيدة دون النثر؛ لأنه يعد النثر الأصل والشعر انزياح عنه، وعلى المستوى الثالث يقصر الدرس على القصيدة الفرنسية دون غيرها، ليصل في المستوى الرابع، إلى الدائرة الأصغر، وهي القصيدة الفرنسية المنظومة، دون غيرها.

وبتحديد موضوع دراسته "بالقصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية"[٣٣]، فإنه يستبعد النثر وقصيدة النثر من مشروعه؛ لأنها تفتقر إلى العنصر الأهم في دفع الشعر إلى الطرف النقيض للنثر، وهو النظم، وإن كان لا يغفل الدلالة في القصيدة، فقد أكد في أكثر من موضع أن دراسته تعتمد جانبي القصيدة المنظومة: الصوتي والدلالي، ولعله أراد من القصيدة المنظومة أن يصل إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من انزياح عن النثر، فاحتواؤها على النظم والدلالة المنزاحة تمكن منهجه من القياس بأقصى درجة ممكنة.

مستويات الانزياح الإيقاعي:

يمكن تصنيف الانزياح الإيقاعي، استنادا إلى ما طرحه كوهن، إلى مستويين:

الأول الانزياح العام: وهو انزياح إيقاع الشعر عن إيقاع النثر، ويمكن أن نعد هذا شرط دخول مملكة الشعر، ويأتي على هذا المستوى الشعر الفرنسي المنظوم.

الثاني الانزياح الخاص: وهو انزياح إيقاع الشعر عند شاعر أو قصيدة عن الإيقاع السائد، في عصر أو مدرسة شعرية.

الإيقاع والدلالة:

يميز كوهن بين مستويين للعملية الشعرية: "المستوى الصوتي والمستوى الدلالي"[٣٤]، ويرى الحظوة للمستوى الدلالي، الذي يمكن الاستغناء به عن الإيقاع، إلا أنه يعدُّ ذلك فناً ناقصاً، "فالفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته"؛ لذا عَدَّ قصيدة النثر "شعرا أبتر[٣٥]؛ لأنها أهملت المقومات الصوتية للغة.

بيد أنه يربط بين الإيقاع والدلالة؛ لأنه "ليس عنصرا مستقلا يضاف من الخارج إلى المحتوى، بل هو جزء لا يتجزأ من مسلسل الدلالة" ويرجعه إلى اللسانيات[٣٦]، لأنه "بنية صوتية– دلالية، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة مثلا التي توجد في مستوى الدلالة فحسب"[٣٧].

وعليه ينفي مجانية النظم، مميزا بين نوعين منه، الأول الدال، والثاني غير الدال، فالنظم الذي يدرسه هو النظم الدال، وليس كل نظم مجرد "حلية زائدة"، كما أنه منتج دلالة و"ليس لباسا يلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يقرر مصيرها في مستوى آخر"[٣٨] ، مخالفاً الرأي الشائع بأن الإيقاع لا يعدو كونه حلية تضاف إلى النثر، دون تأثير على بنيته.

ويصنف المماثلات الصوتية إلى صنفين: المماثلات الدالة كالمماثلات النحوية، وغير الدالة وهي المماثلات غير النحوية، وموضوع دراسته المماثلات الدالة بالتأكيد، لأن غيرها يدخل في "اللامعقول" فضلا عن خروجه عن موضوع الدراسة؛ ولذا يرفض حصر القافية بالتشابه الصوتي، ويدعو إلى "ضرورة دراستها في علاقتها بالمدلول"[٣٩]، إمعانا في التركيز على الدلالة.

ويذهب أبعد من ذلك مقارنا بين النظم والصور الأخرى، ومؤكدا أنه، في بنيته العميقة، صورة تشبه بقية الصور، ويشبه النظم بالاستعارة، في سعي إلى إدراج النظم في اللسانيات، ونتيجة قناعته بالصلة الوثيقة بين النظم والدلالة، وأنه لا نظم في الشعر بدون دلالة، يصل إلى نتيجة يؤمن بها إيمانا راسخا، وهي أن النظم "ينسب إلى اللسانيات لا إلى علم الموسيقى"[٤٠]، ما يعني مشروعية دراسة الإيقاع من منظور الانزياح وفق هذه النظرية.

الانزياح والقصدية:

إذا كان الانزياح خروجا عن القاعدة أو السائد، فهل كل خروج يعد انزياحا ذا قيمة في الدراسات الأسلوبية؟ وبعبارة أخرى: ما الفيصل بين الخروج المقبول في الانزياح والخروج المرفوض؟

يكاد أسلوبيو الانزياح يجمعون على أن الانزياح تقنية شعرية مقصودة، يعمد إليها الشاعر عمدا، فبين مرادف بين الأسلوب والكاتب، وأن الأسلوب هو الرجل نفسه، وبين من عرَّفه بانحراف فردي قياسا لقاعدة، إلى من عرّفه بأنه خطأ، لكنه خطا مقصود كما مر.

وهذا ما يتبناه كوهن ويؤكده، فبعد عرض تعريف برونو بأنه "خطأ مقصود" يقول: "إن هذا التعريف يحتفظ مع ذلك بقيمة إجرائية أكيدة، ولا يمكن الاستعاضة عنه بغيره"[٤١]، فإذا ما ربطناه بالتعريفات السابقة التي يتبناها كوهن يتضح لنا موقفه بجلاء من قصدية الانزياح.

حدود الانزياح:

يؤكد كوهن في أكثر من موضع أن للانزياح حدودا، ينبغي ألا يتجاوزها الشاعر، وهو الحد الذي يمكن من خلاله إعادة البناء، "فلا يكفي، فعلا، خرق القواعد لكتابة قصيدة"[٤٢]؛ لأنه لو تجاوز الحدود،

فإنه يخرج عن الانزياح إلى الخطأ غير المقبول.

والوظيفة الشعرية تتحدد من خلال تحديد الشعر الذي يقف وسطا بين طرفين، أو نقيضين، هما "النثر الذي يخضع لقانون المطابقة، وغير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معا"[٤٣] الشعر والنثر، فإذا كان النثر ينصاع للمطابقة ويتمرد على الإيحائية، فإن الشعر على العكس من ذلك يتمرد على المطابقة، وينصاع للإيحائية، لكنه يقف عند حد معين، يمكن من خلاله إعادة البناء، خلافا للغة غير المعقولة التي تتمرد على المطابقة والإيحائية.

وعند حديثه عن القافية قسمها إلى قافية دلالية وقافية لا معقولة، فالقوافي عنده "يجب أن تكون نحوية ومنافية للنحو، أما القافية اللانحوية التي لا تعبأ بالعلاقة بين الصوت والبنية النحوية، فقد تدخل مثلها في ذلك مثل جميع الأشكال اللانحوية، في نطاق الأمراض العقلية"[٤٤]، وهنا تصبح الحدود ضرورية في الانزياح وحافظة له من الفوضى التي تخرج العمل من مجال دراسته.

مما سبق يتبين مشروع الانزياح الإيقاعي عند كوهن ومكانته في نظرية الانزياح عنده، مما يجعل مقارنته بأي عمل آخر واضحة ودقيقة، طالما توفرت في المشروع الآخر هذه الرؤية والاكتمال النظري؛ لذا سنتناول في المحور التالي منجز نازك الملائكة بالتحليل تمهيدا لمقارنته بما سبق.

المحور الثاني: انزياح الإيقاع عند نازك الملائكة:

سنتناول فيما يأتي منجز نازك الملائكة حول تطوير الشعر، والانتقال به من بيت الشطرين إلى الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، والشطر الواحد، والذي فضَّل عز الدين إسماعيل[٤٥] إطلاق السطر عليه بدلا من الشطر.

يحتل منجز نازك الملائكة أهمية خاصة في النقد العربي المعاصر، كونها أول من قنَّن لانزياح الإيقاع في الشعر الحر، وإن لم تسمه انزياحا، لكنها استطاعت تقديم تصور دقيق وواضح لما رأته للشعر الحر، فيه انزياح جارف، دون أن يكون مبتورا عن سابقه، فمع ريادتها لإطلاق مشروع انزياح الإيقاع الأكبر عبر تاريخ الشعر العربي، إلا أنها كانت صارمة في وضع حدود للانزياح، تشبه كثيرا ما اقترحه جان كوهن، وبإمكاننا أن نقرر مطمئنين أن مشروعها لم يُتجاوز، على الرغم من مرور أكثر من ستين عاما على صدور كتابها قضايا الشعر المعاصر.

ومع هذه الريادة فإنه ينبغي التنبيه إلى أنها ريادة لتقنين الشعر المعاصر، أما الشعر العربي المنزاح عن البنية الإيقاعية الأم، فقديم جدا يرتد على مستوى الشعر إلى العصر الجاهلي، من ذلك معلقة عبيد بن الأبرص[٤٦] التي صيرتها الزحافات قصيدة بأربعة أوزان، هي البسيط، والرجز، والمنسرح، والخفيف، إضافة إلى تنوع الأضرب.

وقد شاع في العصر الجاهلي لون من ألوان الشعر هو المسمط، سمي بذلك تشبيها له بالسمط أي القلادة، "وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافية، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة "[٤٧]، وهذا يتم بقصدية وطريقة منظمة.

أما الانزياح الأبرز في تاريخ الشعر العربي الذي أخذ شكل الظاهرة، فكان في الموشحات، وما تلاها من تجديد في إيقاع الشعر العربي، حيث أخذ بعدا تنظيميا عند الشعراء، وألف فيه النقاد وقننوا له، بل إنهم اخترعوا كثيرا من أوزانه.

جاءت الموشحات بانزياحات وزنية أكثر تنظيما من الشعر المشرقي، يرجعها صلاح فضل[٤٨] إلى "الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب"، ويمكن أن نوجز هذه الانزياحات في الصور التالية: النظم التفعيلي، ومزج البحور، والنظم على أوزان مخترعة، فالأول وهو انزياح التفعيلة، يعمد الوشاح فيه إلى بناء الموشحة دون التزام التوازي بين الشطرين، وإنما يتنوع العدد من سطر إلى آخر.

والثاني مزج البحور، ونقصد به أن يعمد الوشاح إلى مزج أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، بل في البيت الواحد أحيانا، فيعمد "الوشاح فيه إلى ضرب من التنويع العروضي" الذي يحصره ابن سناء الملك في الراسخين "في العلم من هذه الصناعة، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة"[٤٩].

أما الثالث فهو النظم على بحور لم ترد عن العرب، وهذا "القسم منها هو الكبير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينضبط "[٥٠]، لذا لا يورد ابن بسام منها شيئا بحجة أنها" على غير أعاريض أشعار العرب"[٥١]، ولعل هذه الكثرة هي التي دعت ابن سناء الملك[٥٢] إلى الاعتذار عن ضبط أوزان الموشحات وحصرها، يقول: "وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر".

وبالتأكيد أفادت نازك الملائكة من هذا الموروث الممتد عبر تاريخ الشعر في صياغتها لقوانين الشعر الحر، بل إنه إضافة إلى تصريحها بهذه الإفادة، نجد تشابها كبيرا بين منهجها ومنهج ابن سناء الملك في ضبط الموشحات لا يخفى.

مفهوم التقعيد:

لم تحدد نازك الملائكة مفهوما خاصا لمشروعها، سوى أنها وصفته بقواعد الشعر الحر[٥٣]، إلا أن مفهوم هذه القواعد يندرج تحت عدول عن نمط أصل، ظل سائدا لعدة قرون، هذا النمط هو ما يندرج تحت العروض والقوافي التي جاء بها الخليل بن أحمد.

ولكي تشرّع لهذا العدول فقد وضعت له قواعد، ينبغي لمن ينظم بهذا

النمط الجديد أن يلتزمها، وهي قواعد تتناول الوزن والتفعيلات والقوافي، ومع مرور الوقت بدأت تعدل فيها استجابة لتطور تجربة الشعر العربي.

مشروعية العدول الإيقاعي:

تستمد نازك الملائكة مشروعية العدول الإيقاعي من عدة أمور: أولها محافظتها على إيقاع الشعر العربي وارتباطه الوثيق بعروض الخليل وقافيته، فالشعر الحر "مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه"(٥٤)، وثانيها أن العدول الإيقاعي ليس جديدا على الشعر العربي، فقد وجد على المستوى الفردي عند كثير من الشعراء، كما شاع في تيارات متنوعة عبر تاريخ الشعر العربي، من ذلك المسمطات والمزدوج والموشحات، وثالثها ما طرأ على الشعر العربي في عصرها من عدول إيقاعي على أيدي كبار الشعراء العرب، وما لقيه من قبول لدى المتلقي العربي.

منهج نازك الملائكة والمرجعية الخليلة:

على الرغم من ثورة الشعر الحر وظهوره بمظهر المتمرد على الأوزان الخليلية، إلا أنه في واقع الأمر لم يخرج عنها، بل ظل عروض الخليل وقافيته المرجع الأصل لنازك الملائكة في تطوير إيقاع الشعر، وظلت تؤكد هذه الصلة الوثيقة من انطلاقة مشروعها في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) حتى الطبعة الأخيرة من الكتاب.

وعند حديثها عن تميز الشعر الحر وأدائه للمعاني، دون حشو يطلب القافية ووحدة البيت، أكدت ما سبق طرحه من أنه "ينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس "خروجا" على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها" وهذا التعديل ليس مجانيا، وإنما فرضه "تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"(٥٥).

وفوق ذلك اعتمدت سنَّ قواعدها الشعرية على الاستقراء، مقتفية أثر الخليل في ذلك، فهي تؤكد أن هذه القواعد ليست من اختراعها الصرف، كما أنها ليست اختراع شاعر فرد، "فقواعد الشعر الحر لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنما هي من صنع مجموع الشعراء عبر فترة زمنية طويلة"(٥٦)، وهذا ما سار عليه الخليل عندما استقرأ أشعار العرب وخرج بدوائره التي نجم عنها بحور الشعر العربي، "فهو الذي استنبط علم العروض وأخرجه إلى الوجود وحصر أقسامه"(٥٧)، ويعد "أول من حصر أشعار العرب" بعد "حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته، وأخرج للناس هذين العلمين الجليلين"(٥٨)، وهذا ما نص عليه ابن الأنباري(٥٩) بأنه "أول من حصر أشعار العرب" فالاستقراء والحصر أولا، ثم وضْعُ الحدود تاليا.

موضوع الدراسة:

اعتمدت نازكُ الخليلَ بن أحمد مصدرا لعلمية دراستها، إلا أنها اختلفت عنه في منهج التقعيد، ففي حين نهج الخليل منهج الاستقراء لاستخراج بحوره، منطلقا من ديوان الشعر العربي لتحديد الأوزان، نهجت نازك الملائكة العكس فانطلقت من البحور الصافية لتقنين الشعر، وهذا ما أوجد أمام مشروعها بعض العقبات، إذ ما لبثت أن واجهت موجة انزياحات من كبار الشعراء جعلتها تعيد النظر، وتستدرك في الطبعات اللاحقة متنازلة عن بعض القوانين الصارمة التي أطلقتها في البداية.

وبتحديد موضوع دراستها بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، فقد استبعدت، مثل كوهن، النثر وقصيدة النثر من مشروعها، أما الشعر العمودي فقد قُنِّن من قبل الخليل بن أحمد، وتكرس عبر تاريخ الشعر، وأما قصيدة النثر فلتجاوزها حدود العدول الذي أقرّته نازك الملائكة بالارتباط بعروض الخليل، وعدم الخروج عليه.

مستويات الخروج:

تناولت نازك الملائكة(٦٠) مستويات الانزياح مقسمة إياها إلى أساليب، كالتالي:

أ - **أسلوب الشطرين**: وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد التفعيلات، ومنه الشعر العربي جلّه، مما سار على أوزان الخليل.

ب- **أسلوب الشطر الواحد** وهو شعر يتألف من شطر بدل الشطرين، بتفعيلات متكررة متساوية في القصيدة كلها، كما يلتزم ضربا واحدا، ومنه ما شاع باسم الأرجوزة.

ج- **أسلوب الموشح**: وهو شعر يجمع بين الأسلوبين السابقين، ففيه أبيات بشطرين، وفيه شطر واحد في القصيدة نفسها، على أن تكون الأشطر متساوية الطول والعدد.

د- **أسلوب الشعر الحر**: وهو شعر ذو شطر واحد لكنها ليس بالضرورة متساوي العدد، فقد يزيد وينقص من شطر إلى شطر.

هـ- **أسلوب البند**: ينبغي أن يصنف مع الشعر الحر. وإنما عزلته لجمعه بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما الهزج والرمل

ونستطيع أن نربط هذه الأساليب بمستويات الانزياح، فالأسلوب الأول انزياح من لغة النثر إلى لغة الشعر، ويمثله الشعر العربي من الجاهلية حتى عصرنا الراهن، مما التزم أوزان الخليل، والأسلوب الثاني انزياح من الشعر العمودي إلى الشعر الحر، أي من الايقاع التقليدي إلى إيقاع التفعيلة، ويمثله مشروع نازك الملائكه، ومن سار وفقه، ولها حدود وضَّحتها بجلاء، والأسلوب الثالث انزياح من البحور الصافية إلى بقية البحور التي أقرتها فيما بعد، أما الأسلوب الرابع والأخير فهو الانزياح من جميع البحور الى الانزياح الايقاعي الخاص بالشاعر، وهذا ما نستنبطه من قبولها لخروج الشعراء على قوانينها، ولجوئها إلى التعديل، كما أنها تنبَّأت بانزياحات مستقبلية لا تتوقف، حيث قالت: "ومن يدري؟ لعل القواعد التي قبلتها الآن ستتطور على أيدي شعراء آخرين يأتون بعدنا"(٦١).

الإيقاع والدلالة:

مع شيوع الرأي القائل بأن الإيقاع لا يعدو كونه حلية تضاف إلى النثر، دون تأثير على بنيته، إلا أن نازك الملائكة ترى أن انزياح الإيقاع ذو

أثرٍ في بنية القصيدة، يطول عناصرها جميعها، بما فيها المستوى الدلالي.

لقد ربطت الإيقاع بالدلالة، وأكدت على ذلك في عدة مواقع، ففي معرض مقارنتها بين البحور الستة عشر ذات الشطرين والشعر الحر ذي السطر، أشارت إلى موقف العرب من البيت والدلالة وتأكيدهم على استقلالية البيت إيقاعا ودلالة؛ لذا عابوا التضمين في القصائد.

غير أن الشعر الحر "يتعمد تحطيم استقلال الشطر تحطيمًا كاملًا(...) لا نجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر، وإنما يترك الشاعر حرًّا يقف حيث يشاء"[٦٢]، وعليه فإن الشاعر – وفقها– ليس ملزما بإنهاء المعنى والإعراب في السطر الواحد، وإنما له حرية مده إلى أكثر من سطر وفق رؤيته.

وفي مقدمة ديوانها تورد أبياتا حرة، ثم تعلق عليها موضحة دور الإيقاع في المعاني وحرية امتدادها عبر الأسطر بما يتوافق مع الحالة الشعورية، دون الحاجة لحشد معاني استجابة للإيقاع فقط، وتتساءل: "أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟" لتجيب: "ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه، أملأ بها المكان"[٦٣].

وعلى الرغم من أنها لم تمنح الإيقاع الخالص دلالة، ولم تعده كالصورة، مثلما فعل كوهن، إلا أنها ربطت الإيقاع بالدلالة بتقنية جديدة ما كانت مقبولة في الشعر التقليدي، وجعلت تدفق المعاني حراً، ينساب عبر الأسطر دون أن تحده حدود القافية.

قصدية الانزياح:

هل خروج الشاعر على النمط الإيقاعي للقصيدة العربية يعد تقنية فنية على إطلاقة عند نازك الملائكة؟ تنفي نازك الملائكة ذلك نفيا قاطعا، فلا يقبل من العدول إلا ما كان مقصودا من الشاعر، ففي معرض حديثها عن الشروط التي تراها ضرورية لإدراج القصيدة في الشعر الحر أكدت على "أن يكون ناظم القصيدة واعيًا أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبًا وزنيًّا جديدًا"[٦٤].

والحقيقة أن مسألة القصدية ليست جديدة في الدرس العربي، نجدها في التراث، مثلما ورد عند بن جني[٦٥] حيث يرى أن الشاعر يعرف ما يقدم عليه من عدول وليست أخطاء غير مقصودة، وأنه يتعمد ذلك غرورا منه، ويعلق على إقواء الربعي بقوله: " إن مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفاً لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته، وأن ما وجد من تتالي قوافيها على جر مواضعها ليس شيئاً سعى فيه، ولا أكره طبعه عليه، وإنما هو مذهب قاده إليه علو طبقته، وجوهر فصاحته "، فهو خروج على البنية الإيقاعية الأم، لكنها مقصود.

ويورد ابن رشيق[٦٦] شعراً لطلحة بن عبيد الله العوني، حفل بعيوب القافية، يطلق عليه (القواديسي)، "تشبيها بقواديس الساقية لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى"، ثم قال: "تعمد فيه الإقواء وأوطأ في أكثره قصداً"، أما على مستوى التيارات فالموشحات وما كتب عنها خير مثال لذلك.

حدود الانزياح:

وضعت نازك الملائكة حدودا للانزياح الإيقاعي في الشعر الحر، فهي وإن منحت حرية في تفعيلات السطر الواحد، إلا أنه على الشاعر ألا يتجاوز هذه الحدود، وتتجلى في التالي:

- **الحد الأول:** الالتزام بالعروض الخليلي، ورفض خروج الشعر الحر عنه، فالشعر الحر– عندها–"مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه؛ بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة"[٦٧]. أما الدعوة إلى تطوير العروض، فالقصد منها إيجاد أصول راسخة للشعر الحر، "تشده إلى الشعر العربي القديم، وتضعه في مكانه من سلم التطور"[٦٨].

وفي معرض حديثها عن تفعيلات الشعر الحر، تؤكد من جديد على ضرورة الالتزام بالقانون العروضي العربي، "جاريًا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا"[٦٩].

- **الحد الثاني:** الالتزام بالبحور الصافية، وهي ثمانية بحور: "الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع"، فقد كانت ترى أن أساس الوزن في الشعر الحر "يقوم على وحدة التفعيلة"[٧٠]، ولم تكن تقبل الأوزان التي لا تتكرر فيه التفعيلة متجاورة، مثل بحور البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها.

حتى عند تقدم الزمن وتوسع تجربة الشعر الحر وتجاوز كبار الشعراء هذه الحدود فيما بعد فقبلت بحورا أخرى، مثل البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها، لكنها استبدلت حدودا بحدود.

- **الحد الثالث:** وحدة الأضرب، "فعلى الشاعر أن يوحِّد الأضرب في قصيدته بأن يختار ضربًا واحدًا يلزمه في القصيدة كلها"، وكالحد السابق توسعت في القبول مع مرور الوقت، ورأت أنه من" الممكن أن ندخل عليها تلطيفًا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها "ولكنها أبقت على ضرورة أن يكون الخروج "في شيء من الاحتراس"[٧١].

ومن هنا يتضح أن الحرية التي منحت في الشعر الحر ليست مطلقة، وإنما لها حدود ينبغي ألا تتجاوزها، وإلا خرج من الشعر الحر، ودخل في الشناعة وقبح الإيقاع[٧٢].

المحور الثالث: خطوط الالتقاء والافتراق بين المنجزين:

استنادًا على ما تم تحليله لمنجزي نازك الملائكة وكوهن، فقد توصلت الدراسة إلى أن هناك خطوط التقاء كثيرة بين المنجزين، تجعل وصف منجز نازك الملائكة مندرجا تحت الانزياح مقبولا لدى الباحث، كما أن هناك

خطوط افتراق بينهما، ارتبطت بالفروع أكثر من العناصر الرئيسة.

بدا مفهوم الانزياح عند كوهن منضبطا علميا ومستندا إلى المدرسة الشكلية وعلى رأسها فردينان دي سوسير، ومن تبعه؛ لذا حشد آراء اللسانيين والبنيويين، مع اختلاف في بعض الفرعيات يحكمها طبيعة المتن المدروس.

وفي المقابل بدا مفهوم التقعيد الشعري عند نازك الملائكة مؤصلا بمنجز عربي، مرتد على المستوى التنظيري إلى الخليل بن أحمد، وعلى المستوى الإبداعي إلى العصر الجاهلي، ليمتد إلى العصر الراهن.

غير أن المرجعية كانت عند كوهن منضبطة ومحددة بمدرسة حديثة، مكتملة المفاهيم، في حين كانت مرجعية نازك الملائكة مفتوحة على التراث العربي على مستوى الإبداع، وإن ضبطت على مستوى الدرس بمرجعية دقيقة هي عروض الخليل وقافيته.

وقد أولى كوهن الإيقاع أهميةً خاصةً في نظريته، لأنه يأتي في جوهرها، فالشعر نوع من اللغة، وتعرف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع، ويأتي الإيقاع بوصفه العنصر الأبرز التأسيسي للشعر في انزياحه عن النثر.

وفي المقابل تستمد نازك الملائكة مشروعية العدول الإيقاعي من عدة أمور: أولها محافظتها على إيقاع الشعر العربي وارتباطه الوثيق بعروض الخليل وقافيته، وثانيها شيوع العدول الإيقاعي في الشعر العربي، وثالثها ما طرأ على الشعر العربي في عصرها من عدول إيقاعي، وقبوله لدى المتلقي.

ويمتح مشروع كوهن من اللسانيات والبنيوية، ويعتمد الشكلية التي جاء بها فردينان دو سوسير؛ لذا أعلن أنه سيطبق وجهة النظر الشكلية التي تطبقها البنيوية على اللسان، وسيضفي مشروعية علمية على الأسلوبية، بالربط بينها وبين الإحصاء.

وتأسيسًا على هذا، بنى كوهن نظريته ضمن منهج علم الجمال العلمي، وأوضح أن العلمية في جعل التحليل يستند –ما أمكن ذلك– إلى رصد الوقائع؛ لذا حدد أصلا هو النثر، ينطلق منه لتحديد المختلف، وهو الشعر؛ لتحديد السمات الحاضرة في الشعر، والغائبة في النثر، وهذا ما دعاه إلى اعتماد المنهج المقارن بين الشعر والنثر.

أما مشروع نازك الملائكة فهو على الرغم من ثوريته وظهوره بمظهر المتمرد على الأوزان الخليلية، إلا أنه في واقع الأمر لم يخرج عنها، بل ظل عروض الخليل وقافيته المرجع الأصل لديها في تطوير إيقاع الشعر، فضلا عن كونها سنَّت قواعدها الشعرية على الاستقراء، مقتفية أثر الخليل في ذلك.

ويتفق كوهن ونازك الملائكة على موضوع الدراستين، وهو الشعر المنظوم، ويختلفان في المعيار، فكان معيار كوهن ومنطلقه النثر، سعيا إلى المضي إلى الطرف النقيض لهذا المعيار، وتحقيق أقصى مدى من الانزياح، بما يمكن قياسه مقارنة بهذا الأصل، وكان منطلق نازك الملائكة الشعر المنظوم، وتحديدا البيت التقليدي المبني على الشطرين، وما يقابله في العروض الخليلي، ليصبح الأصل الذي يقاس به مدى انزياح الشعر الحر عنه.

وعلى الرغم من اتفاقهما على تقسيم الانزياح إلى مستويات فقد اختلفا في عددها، فجعل كوهن الانزياح في مستويين رئيسين: الأول الانزياح العام وهو الدخول في النظم بدءا، فالإيقاع في الشعر انزياح أولي عن النثر. والثاني المستوى الخاص، وهو الانزياح عن المنزاح الأولي، أي انزياح التجربة الفردية أو المدرسية عن الإيقاع السائد في القصيدة.

بيد أن مستويات الانزياح لدى نازك الملائكة أكثر، إذ قسَّمتها إلى خمسة مستويات: أسلوب الشطرين، وهو متساوي التفعيلات، وأسلوب الشطر الواحد، وهو شعر يتألف من شطر بتفعيلات متكررة متساوية، وأسلوب الموشح، وهو شعر يجمع بين الأسلوبين السابقين، وأسلوب الشعر الحر، وهو شعر ذو شطر واحد، لكنه ليس بالضرورة بالعدد نفسه، وأسلوب البند، وهو كالحر إلا أنه يجمع بين وزنين اثنين من دائرة واحدة، هما الهزج والرمل.

وعلى مستوى الدلالة، يعتمد كوهن مستويين للشعر: الصوتي والدلالي، والفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته. ويربط بين الإيقاع والدلالة؛ وأنه جزء لا يتجزأ من مسلسل الدلالة، ويرجعه إلى اللسانيات، لأنه بنية صوتية–دلالية. ولتأكيد أهمية الدلالة في الإيقاع فإنه يقسم النظم إلى نوعين: الدال، وغير الدال، والنظم منتج دلالة، وليس لباسا يلصق، دونما ضرورة لذلك، ويمضي أكثر من ذلك، حينما يذهب إلى أن النظم في بنيته العميقة، صورة تشبه بقية الصور، ويشبِّهه بالاستعارة.

وترى نازك الملائكة أن انزياح الإيقاع ذو أثرٍ في بنية القصيدة، يطول عناصرها جميعها، بما فيها المستوى الدلالي، فترتبط الإيقاع بالدلالة، وتؤكد على ذلك في عدة مواقع، وخاصة في معرض حديثها عن دور الشعر الحر في خدمة الدلالة، مقابل قيود الشعر التقليدي. ومع ذلك اختلفت عن كوهن الذي منح الإيقاع الخالص دلالة، وعدَّه كالصورة، بينما كانت رؤية نازك الملائكة لدلالية الإيقاع محدودة جدا، وليست نابعة منه.

وحول قصدية الانزياح واشتراطها، اقتفى كوهن منظِّري الانزياح الذين يرون الانزياح تقنية شعرية مقصودة، يعمد إليها الشاعر عمدا، حتى عند من عرّفه بأنه خطأ، فهو خطا مقصود. وكذلك تذهب نازك الملائكة، وتؤكد على قصدية الشاعر للنظم بالنمط الحر، بل إنها تنفي أي تجربة منزاحة، لم تكن مقصودة من الشاعر.

ويبدو أنها تقتفي أثر النقاد العرب في هذه المسألة التي نجدها في التراث، ويصل الأمر لديهم إلى الثناء على من تعمد الانزياح، في حين ترصد على غيره الأخطاء بوصفها عيوبًا.

ويؤكد كوهن في أكثر من موضع أن للانزياح حدودا، ينبغي ألا يتجاوزها الشاعر، وهو الحد الذي يمكن من خلاله إعادة البناء، وإلا فإنه يخرج عن الانزياح إلى الخطأ غير المقبول.

وفي المقابل وضعت نازك الملائكة حدودا للانزياح الإيقاعي في الشعر

الحر بشكل مفصل ودقيق، فعلى الشاعر ألا يتجاوز الحدود، التي تتمثل في العروض الخليلي، والالتزام بالبحور الصافية، ووحدة الأضرب.

وعلى هذا تجلت خطوط الالتقاء بين منجزي جان كوهن الخاص بانزياح الإيقاع، وبين منجز نازك الملائكة الذي اقترحت فيه قوانين للشعر الحر، كما تجلت خطوط الافتراق، وإن كانت ضئيلة مقارنة بسابقتها.

جدول رقم (١): مقارنة بين مفاهيم كوهن ونازك الملائكة.

	كوهن	نازك
الموضوع	الانزياح الصوتي	عدول الشعر الحر
المتن	الشعر الفرنسي	الشعر العربي
نمطه	المنظوم	المنظوم
الحدود	الوزن والقافية	الوزن والقافية
الانزياح الأولي	عن النثر	عن الشعر ذي الشطرين
الانزياح الثاني	عن السائد	عن السائد
قصيدة النثر	خارج	خارج
قصدية الانزياح	ضرورة	ضرورة
دلائلية الإيقاع	جوهرية	عرضية
الجذور	لسانية سوسيرية	عروضية خليلية

الخاتمة:

سعى البحث إلى تحليل الانزياح الإيقاعي عند جان كوهن، والإيقاع في الشعر الحر عند نازك الملائكة، محاولا سبر أغوار المنجزين، للوصول إلى أوجه الشبه والاختلاف بينهما، وقد توصل إلى الآتي:

١- أن نظرية جان كوهن حول الانزياح لم تغفل الإيقاع، وإنما تناولته بدقة وشمول، لكنه لم يحظ بالدرس في العالم العربي، على الرغم من كثرة الدراسات العربية التي تناولت النظرية.

٢- أن منجز نازك الملائكة، حول تقعيد الشعر الحر، اتسم بالشمول والمرونة والتجديد، دون انقطاع عن التراث العربي الذي بدا أرضية صلبة ينطلق منها.

٣- أن هناك خطوط التقاء كثيرة بين المنجزين، سواء على مستوى الموضوع أو المنهج او المبادئ، في حين بدا للباحث أن خطوط الافتراق في عناصر محدودة جلُّها فرعية.

٤- أن الإيقاع ليس جامدا عصيا على الانزياح، بل هو كغيره من عناصر الإبداع قابل للتطوير في كل عصر، وفي كل إبداع في مختلف الثقافات.

٥- أن هناك تشابها في التجارب الإنسانية على مستوى الإبداع والنقد، وما يجرى من بحوث ودراسات مقارنة لا تخلو من فوائد وإضافات للمنجزين الإبداعي والنقدي.

٦- أن المنجز العربي المعاصر لا يقل عن المنجز الغربي، وربما تفوق عليه أحيانا، لما يملكه من تراث غني، وما يمتح منه من ثراء إبداعي ونقدي، يرتد إلى العصر الجاهلي، ويمتد إلى العصر الحديث.

التوصيات:

١- تشجيع المشاريع البحثية المقارنة بين المنجز العربي المعاصر خاصة والنظريات الغربية الحديثة.

٢- تشجيع البحث في انزياح الإيقاع، بما يواكب حركة الإبداع الشعري.

٣- أهمية تضمين المناهج الدراسية خاصة الجامعية تدريس الإيقاع الحديث وعدم الاكتفاء بعروض الخليل.

٤- دراسة انزياح الإيقاع في التيارات الشعرية العربية القديمة كالمزدوج والموشح والبند وغيرها مما لم يحظ بدراسة كافية.

٥- إعادة دراسة عيوب الإيقاع في التراث سواء على مستوى الوزن أو القافية.

إتاحة البيانات: البيانات الداعمة لنتائج هذه الدراسة يمكن الحصول عليها من المؤلف المرسل.

الدعم المالي: هذه الدراسة قائمة على التمويل الذاتي ولا تحظى بدعم مالي من أي جهة خارجية

الإفصاح والتصريحات:

- **تضارب المصالح:** ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.
- **الوصول المفتوح:** هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المراجع:

١. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة، مُحَمَّد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة ،١٩٩٩، (ص ٩٩).
٢. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة، مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٨٦.
٣. بن رشيق، الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط.٥، ١٩٨١، (١٣٤/١).
٤. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط.٨، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٩.
٥. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق).
٦. ويس، أحمد مُحَمَّد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
٧. ويس، أحمد مُحَمَّد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.
٨. حسني، عبد الغني: الإيقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر– دراسة في تجربة أدونيس. تطوان، ٢٠١٧.
٩. مُحَمَّد نور: الانزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري– ديوان أسرار الغربة أنموذجا، مجلة الذاكرة، ع.٨. ١١٣–١٢٣، ٢٠١٧، مسترجع من: http://search.mandumah.com/Record/939007
١٠. الهلالي، وسام مُحَمَّد منشد بندر، وجابر، نبأ شاكر، التضاد في شعر حامد الراوي وأثره في الانزياح الإيقاعي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع ٣٧– ٦٠٧، ٦٢٠ ،٢٠٢٣، مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/1385881
١١. محزري، نوف يحيى، وحنان عبد الله سحيم الغامدي، الانزياح في ديوان القادمون الخضر لسليم عبد القادر، "*مجلة اللغة العربية وآدابها*، مج ٢، ع ٢٢٠٢٣: ٤٩ – ٧٠، مسترجع من: http://search.mandumah.com/Record/1400891
١٢. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
١٣. (كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٦).
١٤. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٦).
١٥. جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.٣، ١٩٩٤، (ص ١٣).
١٦. إيفانكوس، خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة، حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة،١٩٩١، (ص ٣٤–٣٦).
١٧. ويس، أحمد مُحَمَّد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، (ص ٩٣).
١٨. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٦).
19. Saussure, Ferdinand de1966). Course in general linguistics. Translated, with an introduction and notes by Wade Baskin, (edition1). McGraw-Hill.
20. Saussure, Ferdinand de, Course in general linguistics, (P 81).
٢١. إيرليخ، فكتور، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، (ص ٧١).
٢٢. إيرليخ، فكتور، الشكلانية الروسية (مرجع سابق)، (ص ٧٤).
٢٣. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٦).
٢٤. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٦).
٢٥. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٤).
٢٦. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٢٧. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٢٨. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٢٩. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٣٠. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٣١. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٨).
٣٢. Ricoeur، paul.1976). Interpretation Theory، Discourse and The surplus of meaning، The Texas Christian University Press. (P 3).
٣٣. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٤).
٣٤. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٥١).
٣٥. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٥٢).
٣٦. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٣٢).
٣٧. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٥٢).
٣٨. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٥٢).
٣٩. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٣٢).
٤٠. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٣٢).
٤١. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٤٢. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ١٩٣).
٤٣. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٢٠٤).
٤٤. كوهان، جان، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، (ص ٣٢).
٤٥. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط.٦، ٢٠٠٣، (ص ٧٢).
٤٦. الغذامي، عبد الله، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٠هـ، (ص ٩٤).
٤٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (مرجع سابق)، (١٧٨/١).
٤٨. فضل، صلاح، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٠، (ص ١١٥).
٤٩. الشكعة، مصطفى، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط.٦، ١٩٨٦، (ص ٤٨).
٥٠. الشكعة، مصطفى، الأدب الأندلسي، (مرجع سابق)، (ص ٤٨).
٥١. فضل، صلاح، شفرات النص، (مرجع سابق)، (ص ١١٦).
٥٢. ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق، جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٨٠، (ص ٤٧).
٥٣. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٥).
٥٤. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٧).
٥٥. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ١٥).
٥٦. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٢٨).
٥٧. ابن خلكان، أبو العباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، (٢٤٤/٢).
٥٨. مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل–العروض والقافية، مكتبة المعارف للشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٢، (ص ٩–١٠).
٥٩. ابن الأنباري، أبو البركات كمال، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق، إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، بيروت، ط.٣، ١٤٠٥هـ، (ص ٤٥).
٦٠. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٧٤–

(٧٨).

٦١. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٢٨).

٦٢. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٤٢).

٦٣. الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، مج ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧، (ص ١٤).

٦٤. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ١٦).

٦٥. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٥٢، (٢/٢٥٥).

٦٦. ابن رشيق، الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط.٥، ١٩٨١، (١/١٧٨).

٦٧. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٧)

٦٨. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٧٢).

٦٩. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٧٩).

٧٠. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٨).

٧١. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ٢١).

٧٢. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، (ص ١٢٤).

References:

1. Lwtmān, ywry, taḥlīl al-naṣṣ al-shi‘rī, tarjamat, Muḥammad Aḥmad Fattūḥ, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī, Jiddah, 1999, (Ṣ 99).
2. Kwhān, Jān, Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, tarjamat, Muḥammad al-Walī wa-Muḥammad al-‘Umarī, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā’, Ṭ. 1, 1986.
3. Ibn Rashīq, al-Ḥasan, al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih, Dār al-Jīl, Bayrūt, Ṭ. 5, 1981. (1/134).
4. al-Malā’ikah, Nāzik, Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, Ṭ. 8, Dār al-‘Ilm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1989.
5. Kwhān, Jān, Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq),
6. Ways, Aḥmad Muḥammad, Ittiḥād al-Kitāb al-‘Arab, Dimashq, 2002.
7. Ways, Aḥmad Muḥammad, al-Mu’assasah al-Jāmi‘īyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Bayrūt, 2005.
8. Ḥusnī, ‘Abd al-Ghanī : al-īqā‘ wa-ḥudūd al-inziyāḥ fī al-shi‘r al-‘Arabī alm‘āṣr-dirāsah fī tajribat Adūnīs. Tiṭwān, 2017.
9. Muḥammad Nūr: al-inziyāḥ al’yqā‘y fī shi‘r Muṣṭafá alghmāry-Dīwān Asrār al-ghurbah anmūdhajan, Majallat al-dhākirah, ‘A. 8. 113-123, 2017, mstrj‘ min: http : / / search. mandumah. com / Record / 939007
10. al-Hilālī, Wisām Muḥammad munshid Bandar, wjābr, Naba’ Shākir, Majallat al-lughah al-‘Arabīyah wa-ādābihā, ‘A 37-607, 620, 2023, mstrj‘ min https: / / search. mandumah. com / Record / 1385881
11. Mḥzry, Nawf Yaḥyá, wḥnān ‘Abd Allāh Suḥaym al-Ghāmidī, "Majallat al-lughah al-‘Arabīyah wa-ādābihā, Majj 2, ‘A 22023 : 49-70, mstrj‘ min : http : / / search. mandumah. com / Record / 1400891
12. Kwhān, Jān, Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
13. Kwhān, Jān, Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 16).
14. Kwhān, Jān, Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 16).
15. Jyrw, Pierre, al-uslūbīyah, tarjamat Mundhir ‘Ayyāshī, Markaz al-Inmā’ al-ḥaḍārī, Ḥalab, Ṭ. 3, 1994. (Ṣ 13).
16. Iyfānkws, José Māriyā, Naẓarīyat al-lughah al-adabīyah, tarjamat, Ḥāmid Abū Aḥmad, Maktabat Gharīb, al-Qāhirah, 1991. (Ṣ 34-36).
17. Ways, Aḥmad Muḥammad, al-inziyāḥ fī al-Turāth al-naqdī wa-al-balāghī, Ittiḥād al-Kitāb al-‘Arab, Dimashq, 2002. (Ṣ 93).
18. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 16).
19. Saussure, Ferdinand de1966). Course in general linguistics. Translated, with an introduction and notes by Wade Baskin, (edition1). McGraw-Hill.
20. al-Sābiq, (Ṣ 81).
21. Iyrlykh, Fiktūr, alshklānyh al-Rūsīyah, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, al-Dār al-Bayḍā’, 2000. (Ṣ 71).
22. al-Sābiq. (Ṣ 74).
23. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 16).
24. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
25. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
26. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
27. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
28. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).

wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, al-Qāhirah, 1990. (Ṣ 115).

49. al-Shak‘ah, Muṣṭafá, al-adab al-Andalusī, mawḍū‘ātuhu wa-funūnuh, Dār al-‘Ilm lil-Malāyīn, Bayrūt, Ṭ. 6, 1986. (Ṣ 48).
50. al-Shak‘ah, Muṣṭafá, al-adab al-Andalusī, (marji‘ sābiq), (Ṣ 48).
51. Shfrāt al-naṣṣ, (marji‘ sābiq), (Ṣ 116).
52. Ibn Sanā’ al-Malik, Dār al-Ṭirāz fī ‘amal al-Muwashshaḥāt, taḥqīq, Jawdat al-Rikābī, Dār al-Fikr, Dimashq, ṭ3, 1980. (Ṣ 47).
53. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 5).
54. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 7).
55. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
56. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 28).
57. Ibn Khallikān, Abū al-‘Abbās, wafayāt al-a‘yān w’nbā’ abnā’ al-Zamān, taḥqīq, Iḥsān ‘Abbās, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1978, (2/244).
58. Muṣṭafá, Maḥmūd, Ahdá sabīl ilá ‘Alamī alkhlyl-al-‘arūḍ wa-al-qāfiyah, Maktabat al-Ma‘ārif llshr wa-al-Tawzī‘, al-Riyāḍ, 2002, (Ṣ 9-10).
59. Ibn al-Anbārī, Abū al-Barakāt Kamāl, Nuzhat al-alibbā’ fī Ṭabaqāt al-Udabā’, taḥqīq, Ibrāhīm al-Sāmarrā’ī, Maktabat al-Manār, Bayrūt, Ṭ. 3, 1405h. (Ṣ 45).
60. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 74-78).
61. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 28).
62. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 42).
63. al-Malā’ikah, Nāzik, Dīwān Nāzik al-Malā’ikah, Majj 2, Dār al-‘Awdah, Bayrūt, 1997. (Ṣ 14).
64. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 16).
65. Ibn Jinnī, Abū al-Fatḥ ‘Uthmān, al-Khaṣā’iṣ, taḥqīq, Muḥammad ‘Alī al-Najjār, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, Bayrūt, 1952. (2/255).
66. Ibn Rashīq, al-Ḥasan, al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih, Dār al-Jīl, Bayrūt, Ṭ. 5, 1981. (1/178).
67. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 7)
68. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 72).
69. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 79).
70. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 8).
71. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 21).
72. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir, (marji‘ sābiq), (Ṣ 124).
29. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 18).
30. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 16).
31. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 14).
32. Ricoeur, paul.1976). Interpretation Theory، Discourse and The surplus of meaning، The Texas Christian University Press. P.3.
33. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 14).
34. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 51).
35. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 52).
36. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 32).
37. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 52).
38. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 52).
39. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 32).
40. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 32).
41. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 15).
42. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 193).
43. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 204).
44. Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, (marji‘ sābiq), (Ṣ 32).
45. Ismā‘īl, ‘Izz al-Dīn, al-shi‘r al-‘Arabī alm‘āṣr-qaḍāyāhu wa-ẓawāhiruhu al-fannīyah wa-al-ma‘nawīyah, al-Maktabah al-Akādīmīyah, al-Qāhirah, Ṭ. 6, 2003. (Ṣ 72).
46. al-Ghadhdhāmī, ‘Abd Allāh, al-Ṣawt al-qadīm al-jadīd, Dirāsāt fī al-judhūr al-‘Arabīyah li-mūsīqá al-shi‘r al-ḥadīth, Mu’assasat al-Yamāmah al-Ṣuḥufīyah, al-Riyāḍ, 1420h. (Ṣ 94).
47. al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih. (marji‘ sābiq), (1/178).
48. Faḍl, Ṣalāḥ, shfrāt al-naṣṣ, Dār al-Fikr lil-Dirāsāt