الانزياح الاسلوبي
قراءة في القصيدة العراقية الحديثة

د. عبد الله حبيب كاظم التميمي
كلية التربية / جامعة القادسية

الخلاصة :

في هذا البحث دراسة للبنية العميقة لاسلوب الانزياح في القصيدة العراقية الحديثة، إذمية رصد لهذا الاسلوب في الآطر النقدية العربية والغربية. لمحاولة تأصيل المفهوم ومن ثم الإنتقال إلى رصد هذهِ الظاهرة الاسلوبية في البناء اللغوي للقصيدة الحديثة عند الشعراء العراقيين مكتفين بنماذج معينة، نعتقد أنها تفي بمقومات الدراسة، التي أظهرت أن الانزياح الاسلوبي يشكل أحد أهم المرتكزات التي اعتمدها الشعراء في بنية نصوصهم وصولاً إلى دلالات ومعاني تستغرق المفهومات الحياتية المتجددة في العصر الحديث.

مقدمة :

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه المنتجبين. وبعد، فإن قراءة الشعر الحديث تقود إلى الكثير من الانساق والمنظومات اللغوية والاسلوبية التي تعتمدها بنية هذا الشعر. منها ما هو مألوف يقع في إطار البناء المعرفي والفني المتعارف عليه. ومنها ما هو خارج المألوف خارق للعرف الأدبي الشعري في بنيته العادية بهدف الوصول إلى بينة أعمق تحتفل بدلالات منزاحة عن أصلها إلى دلالة جديدة تحمل كبيراً من المعنى.

وما هذا إلاّ محاولة جادة لقراءة بعض النصوص الشعرية الحديثة من الشعر العراقي الحديث على وفق محور الانزياح الاسلوبي. دون أن يحكم اختيارنا لهذهِ النصوص ضابط معين. إذ أن قراءة في مجموعة شعرية وأخرى تقود إلى المحصلة نفسها، التي مفادها أن هذهِ الظاهرة/الانزياح الاسلوبي من الممكن العثور عليها بوضوح وأن تباين في نسبته في بعض الأحيان، عند الشعراء المحدثين، ولهذا لم نتبع منهجاً يسير على وفق التقسيمات والتفريعات. بل نظرنا إلى هذهِ النصوص، إن كانت قصائد كاملة أو جزءاً من هذهِ القصائد على أنها بنية متكاملة بحثاً عن هذهِ الظاهرة دون غيرها.

أولاً: المهاد النظري:

الشعر ينبوع متدفق بالحكمة والمتعة والإيحاء، هكذا هي نظرة الناس إليه، وربَّما اعتقد المتلقون للشعر أنهم قد استنفدوا معاني النص ودلالاته وطاقاته الجمالية عند التصدي لتفسيره. ولكن هناك دائماً من يتوصل إلى جديد من خلال استنطاقه للنصوص الشعرية مما لم يبلغه السابقون.(١)

إن هذا الاكتشاف الجديد يأتي دائماً عبر ما يواجهه المتلقي في النصوص الإبداعية التي تحمل قدراً كبيراً من المراوغة في دالها المعنوي، خاصة في الشعر الحديث، وهو ما اصطلح عليه بـ((الانزياح أو الانحراف)). ويعود هذا إلى سياق لغوي بعيد في زمنه ينتمي إليه الشعر العربي الحديث ومنه الشعر العراقي.

وفي محاولة التعرف على الانحراف الأسلوبي ورؤية النقد العربي القديم فيه، نجد أن العدول هو أقرب المصطلحات إليه، ويمكن تحديد المصطلح بالبحث عن سياقات تتمثل بالتجاوز على سياقات العرف المتداول.

وقد جاء هذا عند النقاد العرب. فنجد الحاتمي (ت ٣٣٨هـ) يستعمل مصطلح العدول بمعنى الالتفات في الضمائر أو الأفعال. إذ يقول:((وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فيعدل عنه إلى غيره)).(٢)

كذلك استعمله الرازي (ت ٦٠٦هـ) بمعنى الالتفات، إذ يقول:((إنه عدول عن الغيبة الى الخطاب أو العكس)).(٣) وكان يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) صاحب كتاب الطراز، الأكثر توضيحاً لهذا المعنى، فيقول:((هو العدول من اسلوب في الكلام إلى اسلوب مخالف للأوّل. وهذا احسن من قولنا: هو العدول من غيبة الى خطاب، ومن خطاب الى غيبة، لأن الأوّل يعمُّ سائر الالتفاتات والحد الثاني انما هو مقصور على الغيبة والخطاب لا غير)).(٤)

ومع هذه الإشارات الواضحة، يمكن القول باطمئنان، أن مصطلح الإنحراف أو الإنزياح أو كما نظر إليه العرب بأنه عدول، لم يأخذ حيزه الكبير إلاّ بالدراسات الغربية النقدية الحديثة. التي رسخت منه مفهوماً نقدياً متداولاً معروفاً لدى الدارسين الغرب ومن ثم ليفد منه النقد العربي الحديث.

فهذا الأسلوب أو المفهوم، قد شغل مكانة مهمة ومتميزة في الفكر النقدي الغربي. إذ جعل النقاد الغربيون المحدثون للكلام ((درجة الصفر))(٥) وحددوا جمالية الكلام على وفق الانحراف عن هذه الدرجة.(٦)

يقول جان كوهن مؤسس هذا الأسلوب:((هناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن ان تدعوه، كما تدعوه البلاغة القديمة (صورة بلاغية) وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي))(٧)

ووضح جان كوهن، الفرق بين الشعر والنثر عندما مثل ((الاسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح الى أقصى درجة ويتوزع بينهما مختلف انماط اللغة المستعملة فعلياً وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء بدون شك قرب الطرف الآخر وليس الانزياح فيها معدماً ولكنه يدنو من الصفر))٨ وبهذا يبدو الشعر ((كأنّه سالب تماماً أو مرض من أمراض اللغة أو كما لو كان نوعاً من أمراض اللغة غير أن هذه المرحلة الأولى تتضمن مرحلة اخرى وهي مرحلة موجبة. فالشعر لا يحطم اللغة العادية. إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى))(٩) وهذا ما أكده هنريش بليش، إذ يقول:((وبرغم كل الإعتراضات تحتفظ اسلوبية الانزياح بقيمة استكشافية في توضيح الخصائص الاسلوبية))(١٠) ولذلك لا شعر بدون خرق لأطر الكلام الثابتة ولقواعد النحو وقوانين الخطاب. وهكذا غدت خصيصة الشعر خرق قواعد التركيب بما يجعله نقضاً لخصائص الكلام العادي التركيبية.(١١)

ان ترجمة (Lecart) بالانزياح لم ترض كثيراً من رواد الألسنية والاسلوبية، فوصفوا مصطلحات بديلة عنه.(١٢) جاء في مقدمتها، الانحراف وهو الابتعاد عن قاعدة ما. وقد شاعت عبارة ((فاليري. التي قال فيها، ان الأسلوب في جوهره، انحراف عن قاعدة ما. شاركه في ذلك الرأي كثير من النقاد، ودعوا الى ضرورة ان يتعود الباحث تماماً على القاعدة أولاً، حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها))(١٣) وهو ((حيلة مقصود لجذب انتباه القاريء))(١٤) وترجم الى انه ((انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية))(١٥)

لقد ركز الدارسون المحدثون جهدهم في ايضاح المفاهيم والفروق التي تميز لغة الشعر مؤكدين على مصطلح الانحراف الذي يعني ان شعرية اللغة تقتضي خروجها السافر على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لإبتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية.(١٦) فبينما يقدم النثر (المعنى) يقدم الشعر (معنى المعنى)(١٧).

وهكذا تكون فكرة الانحراف (deflection) ((خرقاً منظماً لشفرة اللغة، يعتبر في حقيقة الأمر الوجه المعكوس لعملية أساسية اخرى، إذ ان الشعر لا يُدَمِّر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على

مستوى أعلى. فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي، تحدث عملية اعادة بنية أخرى في نظام جديد)).[١٨]

اما رؤية النقد العربي الحديث فقد اتجهت صوب العدول الذي أشار إليه العلماء العرب بوصفه أقرب المفهومات إلى مصطلح الانحراف أو الانزياح، على أنهم فضلوا الانزياح على الانحراف ((تفادياً للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة انحراف)).[١٩]

والعلاقة بين العدول بوصفه ((فكرة السبق إلى المعاني المبتكرة التي يتم من خلالها كسر المعنى الدلالي والإتيان بدلالة جديدة))[٢٠] والانحراف عند دارسي الأسلوبية العرب المحدثين بوصفه: الابتعاد عن طرائق التعبير الشائعة. وربما اقترب من القليل وحتى الشاذ وهو خصيصة اللغة الفنية.[٢١] إنما تحدد بعلاقة كليهما بالقاعدة الأصل فـ((العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد العملية الأسلوبية وليس الإنحراف في حدِّ ذاته))[٢٢]

ان قواعد اللغة العربية تتسع لألوان كثيرة من التصرف، لاسيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف، وهي اهم التغيرات التي تصب بناء الجملة بحيث لا يتجاوزها الشاعر إلا إذا خرج إلى ضرب من الكلام يرفضه العقل.[٢٣] وعلى هذا فالإنحراف في أحد وجوهه ((يكون في البناء النحوي للجملة ولكنه لا يعني مخالفة القواعد. إنما يعني العدول عن الأصل.[٢٤]

وهذا يرتبط بمصطلح قديم عند النقاد والبلاغيين العرب هو الإتساع[٢٥]، الذي يمثل ((القدرة على خلخلة الدلالة الوصفية والخروج بها الى تشكيلات لا يسمح بها المعجم لانها تسمح بتكوين صياغي متنافر الدلالة، لا يمكن قبوله الا من منطلق ابداعي خالص))[٢٦]

لقد عدّ الدارسون المحدثون، اسلوب الانزياح. هو ما يخلق الشعرية.[٢٧] وهذا فهم حديث يمكن ان نرجعه الى جذوره عند الفارابي وابن رشد الذي يرى:((ان القول الشعري هو القول المغير))[٢٨] والمتغير عدول من الحقيقة الى المجاز.

ويرى الاسلوبيون، انّه كلما تصرّف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها واشكال تراكيبها بما يخرجها عن المألوف. فهذا انزياح متصل بالتوزيع اي بالعلاقات الركنية. ويمكن اعادة ترتيب الكلام بما يزيل الانزياح وبالتالي السمة الاسلوبية. اما بالنسبة للانزياح المتصل بالاختيار اي العلاقات الاستبدالية، فكقول القائل:((العين تختلس النظر)) فهو تأليف بين جدولي اختيار متنافرين.[٢٩]

وبهذا يظهر ان الانزياح المتصل بالتوزيع يمثل الجوازات التي تتيحها اللغة لمستخدميها. ولا يشكل خرقاً لقاعدة او خروجاً عنها. اما الانزياح المتصل بالاختيار فيشمل الاستعمالات البيانية.

ويدخل الانزياح ضمن مصطلح نقدي هو الفجوة: مسافة التوتر وهي:((اقحام مفهومين أو أكثر... لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكوناً اساسياً وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية))[٣٠] فالجمع بين المتضادات هو الذي يشكل الفجوة: مسافة التوتر.

ومحصلة الأمر أن ظاهرة الانزياح تنشعب إلى نوعين:

١- مردود قاعدي Ruleticdeviation

٢- انحراف مضموني: انزياح Displacement

الأول لا يجدي نفعاً في تحديد القيمة الأدبية للنص، والثاني يعد بعداً جمالياً إذا لم يغرق الشاعر فيه. إذ هو قادر على تفجير الطاقة التواصلية للغة بين الشاعر ومتلقيه.[٣١]

ان الخطاب الشعري المعاصر، يعتمد في أهم مرتكزاته، على كسر نمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمدد على القوالب الثابتة وهذهِ اللغة انما تتحدد بألفاظها الدالة التي تحدد بالقياس الى الأشياء الحسية، فاللغة الشعرية إحساس ووعي مقصود لذاتهِ.

ان الفظ اللغوي ليس بمجرد وسيلة لنقل الافكار، بل الألفاظ أشياء مطلوبة لذواتها، وكيانات مادية مستقلة بنفسها. وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال الى مدلولات ، وإذ ((ننفي دلالة المفردة خارج

سياقها، وننكر وصفها بالشعرية أو النثرية، فإننا نعتقد بأن لها داخل النص وظيفة أخرى لا يحيط بها الوصف اللساني المجرد. وكذلك شأن الجملة، فهي ليست وحدة تحليل كلامية، بل عنصر في بناء نصيّ متشابك مؤطر بإيقاع خاص ونظم صياغية وإجراءات بث وتلقٍ تُعدل الدلالة، وتستقصيها))[٣٢] وبهذا فإن دراسة النص الأدبي تؤكد على أنه مادة لإنتاج دلالة مصرح بها أو مضمرة. قد تتحقق في انزياحات المعنى عن أصله إلى معنى مستوحى من البناء النصي. وهذا ما ستأتي بها النصوص القادمة. في محاولتنا لإستقصاء هذه الظاهرة ((الانزياح اسلوبي)) في القصيدة العراقية الحديثة عبر استنطاق نماذج للشعراء العراقيين المحدثين. محاولين ان يكون الحديث شاملاً بعيداً عن التعريفات والتسميات لايمان منا أن النص وحدة واحدة، والنظرة فيه كلية وليست جزئية من أجل اعطاء حكم يتسم بالمقبولية والموضوعية. على الأقل فيما تتجه إليه الدراسة.

ثانياً: القراءة والتحليل:

يمثل الشعر الحديث رؤية جديدة في المنظومة والمضمون، تتجسد عبر استخدامات عدة لاليات جديدة في التعبير الشعري تجيء بأساليب متنوعة في بناءها اللغوي وفيما تطرحه من إشكاليات قد تكون رمزية أو واقعية، واضحة أو غامضة، وأيضاً تنوع اساليب ايرادها ومنها الانزياح الاسلوبي.

يقول ياسين طه حافظ في قصيدته ((زيارة للإعتذار)).[٣٣]

سكينة المساء، والممرْ
يغسلُهُ المطرْ
سكتتُهُ لامعةٌ
تمتد حتى الغرفة الاخيرة،
نارنجةٌ
واقفةٌ
تنظرُ
والظلال تحتها
خارطة غامضةٌ سوداءْ.
وحدي الذي يمر في هذا الطريق،
صامتاً اسير فوق الماءْ.

قصيدة ((زيارة للإعتذار)) تعد بناء نصياً مفعماً بالإنزياحات الاسلوبية، تتضح لمتلقيها بفضل علامات البنية والسّياق القائم عليها فالألفاظ هنا لا تؤدي معاني لغوية واضحة أو غامضة، فحسب، بل هي تحمل الكثير من الإيحاء، عبر الرموز التي يستخدمها الشاعر في نصهِ، مما يجعلها واسعة الدلالة، على أنَّها فيما يبدو تتجه صوب الرؤية النفسية العميقة، لتعبر عن مكنونات الشاعر النفسية وما يختلج في ذهنه او مخيلته عبر التصور النفسي لأثر منظومته اللغوية الشعرية في متلقيه. إذ ((الشعر مغامرة محسوبة يحاول فيها الشاعر أن يحدد طرائقه التعبيريّة وأساليبه في التخيّل وبناء عالم القصيدة. وتظلّ المغامرة في الشعر مأمونة العواقب إذ اتسمت بقدر من المنطق الفني يجعلها في إطار المقبول والمعقول.. ولا ينفي عنها التلقائية والدهشة. بيد أن المغامرة تتحول أحياناً إلى مقامرة وإلى قدر من التجريب الشكلي العقيم؛ إذا فقدت التجربة الشعرية تلقائيّتها العذبة وبكارتها المستحبّة، لذلك قيل في تعريف الشعر قديماً:((الشعر ما أشعرك..))))[٣٤]

وقد يبدو النص المتقدم للوهلة الأولى، نصهاً منتمياً إلى تجربة تنشد اللامعقول عبر التجريب الشكلي والإحتفال بإقاعية داخلية في السينات المتوالية، لكن نظرة أخرى فيه، تقود إلى عالم نفسي يشي

بالكثير من الرؤية العميقة لتأرجح نفسي يلقي به الشاعر أوجاعاً مشتركة إلى متلقيه. وهذا يحدث عبر الإنزياحات المعنوية في:

سكينة المساء/ سكتته لامعة
نارنجة. واقفة/ خارطة غامضة سوداء
صامتاً/ أسير فوق الماء.

فمن المفترض أن المساء يحمل في سكته هدوءً يبعث على الراحة والتأمل، بعد طول عناء لنهار طويل، لكن الشاعر تركنا في حيرة من الأمر، لدلالة قراءة هذهِ البداية لهذهِ القصيدة فهل هي سكينة المساء بالفتح أي صمته. أما انها سكينة المساء بالكسر وفرق كبير بين الإثنين ، وإن كنت أرجح القراءة الثانية لأمرين، أن الدلالة مقترنة هنا بالقطع في الحالين، إذ في الأول هي تقطع صخب الحياة لنهار مر، وفي الثاني هي متعلقة بالسكتة اللامعة، والإلتماع في السكين وليس في السكينة/الهدوء. ومايدلل عليه هو الإمتداد حتى الغرفة الأخيرة.

ثم تأتي مفارقة أخرى في الرؤية المعكوسة للنارنجة ، فهي ناظرة بدل أن ينظر إليها. لتمثل ضلالها صدمة للقاري بوصفها خارطة غامضة سوداءْ- إنه إيماء انزياحي عبر الاستخدام المنطوي على كثير من الغموض الدال على قراءة نفسية تعبر عن هواجس الضياع لصاحبها. وذلك آت من ان الخارطة في أصلها وسيلة هداية واسترشاد، قراءتها الصحيحة تقود إلى فتح ما استغلق عبر ممرات الحياة العديدة فتكون بذلك ضياء ونوراً/ بياضاً. وليس كما جاءت عند الشاعر.

ثم ينقاد الشاعر إلى رؤية تتساوق مع انقطاع الحياة في مسائه عبر الصمت في طريقه ليفاجأ القارئ مرة آخرى في -أسير فوق الماءْ- إن قراءة أخرى يتضح منها بعد المعنى في هذهِ المفاجأة قد يتمثل في المعنى البعيد للـ-الماء- بوصفه- أصل الحياة. أو أنَّه الحياة برمتها. ليحلها إلى استنتاج مفادهُ الشعور بالضياع والافتراق عن خارطة الحياة الاجتماعية، والعيش في وحدة وعزلة.

ونسير مع الشاعر في القسم الثاني من القصيدة نفسها[٣٥]

أهاب ذاك الغبشَ الراكد
نام في عروقه الضياء.
كأنما زمانْ
يفصلني، كأنَّ شيئاً كانْ؛
فأنحني
وسرٌّ عينيها العظيمُ
ثابتاً
يرفعني لوجهها
لكي أرى:
الورده
لكي أرى
أعجوبة الله
التي
تشرقُ في المساءْ.

مرّة أخرى يعود لشاعر لإحلال غير المألوف محل المألوف، وإن كنا نوافقه في أن للفجر في -غبشه- جلال لا ينكر في النفس الإنسانية بوصفه يمثل دورة للحياة في يوم جديد. فنحن ننكر عليه أن يكون هذا الغبش لا يتسم بسطوة الحياة بل بعدميتها عبر –الغبش الراكد- إذ المعروف أنَّه متسارع في زمنه ليفضح نهاراً جديداً عبر ضوئهِ الساطع. وهذا يخالف ما جاء به الشاعر في تجسيده لهذا الغبش بإنسان قد نامت عروقه/ممتلئة بالضياء.

وقد يكون المقطع الاخير من القصيدة تفسيرياً عن الشاعر نفسه لما تقدم في قصيدته عبر إعترافهِ بانفصاله عن زمنه. محتفلاً بمسائهِ، معلناً وحدته وعزلته للناس والحياة في صورتها الكبرى، متمثلة بتفاعلاتها اليومية عبر زمنها الواضح في النهر. ليأتي لنا في نهاية القصيدة بمخالفة اخرى بحثا عن – اعجوبة الله/ التي/ تشرق في المساءْ. إذ الإشراق يتناغم مع الغبش في حركتهِ وليس في سكونه وركودهِ. لكن الشاعر يأبى إلاّ أن يضع النتائج موضع المقدمات في قصيدته، معلنا تجربته الشعرية المعنوية، التي قد تعبر عن تلاقي الحياة التي ينشدها في العبثية الأولى –أسير في الماء/ أي الحياة والإشراق في المساء، ليصنع حياة خاصة به على أنّها في كل الأحوال تشي بعنوان القصيدة في تحققه من عدمهِ فهو – زيارة للإعتذار. مما يعني انقطاعاً لا تواصلاً.

وقد يكون الشاعر سلام كاظم أكثر توفيقاً في استخدامه للإنزياح الأسلوبي في دلالته على الصراع الحضاري، وإظهاره عبر مفارقة دلالية، تعتمد التناقض بين المفردات في انزياح دلالتها لتعطي صورة اسلوبية مميزة، يطلق عليها البلاغيون الصورة المعكوسة. إذ يقول: (٣٦)

ها هوَ باب المنزلْ
سلّة يومي
ملأى بفضاءٍ
وندى
ودخان
ها هوَ باب المنزل
سلّة يومي
ملأى بنجومٍ مطفاةٍ
ملأى..،
بأصابع تشعلُ فيها النيرانْ
ها هوَ باب المنزل.

فالملاحظ أن هذه المقطع ينبني على ثنائية الحضور والغياب، على انه يشير إيحائياً إلى بناء في الذاكرة. يشير إلى بعد حضاري يتضح في نهاية القصيدة بدلالة - بابل- على أن هذه الإشارة تقترن بالحاضر، لكنه حاضر مفعم بعوامل اليأس والإحباط ، فيه الإنسان مغلوب على أمره، ويتضح ذلك عبر مفارقات الصورة المعكوسة في المقطع التالي:

سلة يومي تفتح عينيها
تبصر أفقاً..،
مندحراً
فتلوذ برجفة غصنٍ،
تولعهُ..،
انفاسُ الثلج..،
ويبكيه استرخاء يدي
وخراب الأغصان..

إذ أن الصياغة الاسلوبية هنا تعتمد التناقض بين المفردات المكونة للصورة فالمتلقي يتوقع أن ((تتم الصورة بما توحي به في البداية. ثم ما يلبث أن يفاجأ بعكس المتوقع بما يحصل في الصورة من انزياحات غير مألوفة توفرها المفردات المكملة للصورة))(٣٧)

إذ جاءت صورة الأفق مفتوحة، قد تشير الى الق في الحياة مقبل أو آت (سلة يومي تفتح عينيها، تبصر أفقاً) غير أنها تنقلب إلى حالة من الظلام والانغلاق بدلالة (مندحراً)، يعاضد هذا ما حملته الدلالة

من صورة الغصن التي تشير إلى زوال للحياة عبر الذبول والجفاف الذي يستفاد من (انفاس الثلج. واسترخاء يدي، وخراب الأغصان).

هذا الانقطاع عند الشاعر سلام كاظم. انقطاع ربَّما كان اكثر وضوحاً بوصفه معبراً عن رؤية حضارية قد تتلاقى مع ما أفضى به ياسين طه حافظ. هذا الانقطاع يتجسد في نظرة حضارية انقطعت أواصر الإلتقاء بها بين الماضي والحاضر، لكنها تأتي عبر انساق لغوية تعتمد بعداً لا يتسم بالمباشرة في طرح الدلالة والمعنى، بل بالمغايرة البعيدة. إذ يقول:

هنا استلقى الفجر..،
على هذا المقعد
وهناك..هناك/
رفعت اصبعها الشمس..،
لتستأذنني بالنوم
يالرشاقة خطوته
طرق النهر علىّ الباب..،
سقى روحي
وتقدم في المرآة:
وداعاً يا هذا السيد..،
يا نهر إلى أين تريد...
اريد خرائب بابل..،
طفلي استيقظ ذات صباح
وبكى..،
تاج نبوخذ نصر

فالنص يحمل مفارقة واضحة بين الماضي المشار إليه بوصفه معلماً حضارياً عبر ما جاء فيه من قيم معنوية وحسية حملتا صفحات التاريخ البابلي، فهو ماض مشرق، جاء عبر الإنزياح الاسلوبي في الدلالة المعنوية. عبر تجسيده بـ((الفجر)).

لكنه فجر ما عاد له من حراك بآستلقائه ، في نوم عميق يأتي بمفارقة في استخدام غير مألوف لكنه يرمز إلى البعد الحضاري.

وهناك..هناك/ رفعت اصبعها الشمس، لتستأذنني بالنوم

وإن كان الإحساس بالخطاب في صورته المباشرة يتبدى في السطر الشعري السابق وما يليه. فإنه يحمل في طياته الكثير مما هو غير اعتيادي ليتعلق بمحاولة بعث الماضي/ الحياة من خلال النهر لكنه نهر يحمل الحياة عبر تجسيده وطرقه في نفسية الشاعر/ سقى روحي.

ثم تأتي المفاجأة فلا حقيقة لهذا النهر إلا عبر خيال الشاعر باستعارته صورة الحياة في ذهنه/المرآة. وهنا تكون الفجوة أو مسافة التوتر، على أشدها بين الشاعر والمتلقي ، يتحول الخطاب الأسلوبي بعد ذلك الى خطاب هادئ ، إذ الهدف يتمثل بصراع إنساني نفسي مرَّة أخرى من خلال عقد المقارنة بين الماضي المجيد المشرق، والحاضر المقفر المستلب من حياة شاخصة بسبب من غياب البعد الحضاري الفاعل عند الإنسان المعاصر وعدمية التفاعل الحقيقي بين رمز الماضي (بابل) وبين الحاضر المعاش. ولذلك ينسحب الأسلوب في الأستخدام الدلالي فنجد (خرائب بابل) وغيرها بما يمكن أي يشير إلى تجدد اليأس.

وقد لا يكون الانزياح اسلوبيا عبر مسارات المعنى الخفي أو المتناقض باستخدام مفردات دلالالتها لا تلتقي في مضمونها المعنوي وإنما يكون من خلال تحولات المعنى في اسلوب لغوي يتحول فيه الخطاب من الايجاب إلى السلب أو بالعكس. وربَّما يكون اسلوب الإستدراك أكثرها وضوحاً في خرق

الدلالة الثابتة إلى دلالة متحولة يبتغيها الشاعر في الاستخدام اللغوي لهذا الاسلوب، إذ ((تحتوي مفردات اللغة التي يستعملها الكاتب، مرجحاً إياها على سواها، كلماتِ أو ألفاظاً ذات نوع معينّ التي تأتي، تبعاً للصور المباشرة أو المشاركة التي تثيرها، والإحساس الذي تُجديه في البصر أو السمع، وطابعها المألوف أو النادر... وقد يُبقي المؤلف، دائماً على ترتيب الجمل البسيط أو يعمد إلى اسلوب القلب العنيف..))[٣٨].

وظاهرة الاستدراك بوصفها، ظاهرة لغوية، تعتمد انزياح المعنى بين المتقدم والمتأخر من الكلام، تشيع في شعر البياتي، فتؤدي وظيفة فكرية وفنية في الآن نفسه. يقول البياتي: [٣٩]

احبني آشور بانيبال
مدينة بنى لحبي وبنى من حولها الاسوار
ساق اليها الشمس بالاغلال
والنار والعبيد والاسرى ونهر الجنة الفرات.
....
احبني لكني اواه لم أكن
احبه، فماتت الاشجار
وجف نهر الجنة الفرات
واختفت المدينة.

فالنسيج اللغوي، يظهر لنا صورتين متناقضتين لعلاقة المدينة بنهر الفرات الأولى تشير إلى قرب تحقق الحلم عبر الحب وبناء المدينة الحلم. فالنهر تعلوه امواج المياه، في حين أن ـ الاستدراك ـ قد محا هذهِ الصورة وجاء بصورة ثانية مخالفة للأولى. الا أن هاتين الصورتين تشتركان في امرين الأول منهما هو النسق الفعلي اذ نرى سيطرة الماضي عليها على الرغم من اختلاف دلالتهما (الحلم، الواقع)، الثانية تكرار عبارة (نهر جنة الفرات) وما تحمل من دلالات مختلفة شكلت فجوة ـ مسافة توتر في التعبير الشعري.

ويمكن ملاحظة هذا عند الشاعر سعدي يوسف في المقطع لتالي من قصيدة ((عبور الوادي الكبير))[٤٠]

حين ناديتُهُ: فارسَ الليلِ! ارخى العنانَ
قليلاً. كثيرون مرّوا ببابي. ولكنني
لم أجدْ مثلَهُ... شاحباً كانَ، ظمآنَ،
لكنه رفضَ الماءَ من جرتي... لم يقفْ
مثلَ فرسانِ قرطبةَ الآخرين يغازلني...
قال شيئاً، وسارْ...

فالشاعر في هذا المقطع يحاول خلق حالة من التواصل بين ذاته والمحيط الخارج في علاقة ((الداخل بالخارج)). ويرتسم النص في حوارية تبدو في مظهرها الأول حوارية غزلية، غير أنها في حقيقتها ابعد من ذلك بكثير وإن جاءت على لسان امرأة متغزل فيها. فهي بنية للغوص عميقاً في التاريخ الأندلسي وربط ماضيه بحاضرنا وبذا فهي تصب في إطار المشروع الحضاري المتحقق في مخيله الشاعر لكنه يبقى بعيد التحقق على أرض الواقع.

ويتمثل هذا في حركة البطل/الفارس، نحو المكان الحلم ـرؤية حضاريةـ وهذه الحركة تتخذ من المرأة رمزاً. فيأتي النداء وسيلة اتصال. ثم أن الصراع يتعمق بإيراده لفظة (أرخى) فهي تعطي قدراً كبيراً من الصراع بين الوقوف والاستمرار، وهذا يتساوق مع عتبة الباب بين التأزم والقلق.

أن أبرز ما يلاحظ على النص في تعميقه لصورة الصراع ، ما جاءت به (لكن) إذ أدت إلى عكس حركة النسق الشعري. وقلب المتوقع من الأحداث إلى غير المتوقع بالانزياح عن مسار الحدث

إلى ضدهِ ((ولكنني لم أجد مثله، لكنه رفض الماء من جرتي)). إذ يعد اسلوب الاستدراك من أظهر أساليب الانحراف في اللغة الشعرية. وخلق فجوة في النص الشعري ومنحه سمة الشعرية.[٤١]

ويلاحظ هذا الاسلوب بوضوح عند الشاعر حسب الشيخ جعفر، يقول في قصيدته ((أوراسيا))[٤٢].

(اذن جئتَ
فلنتجول قليلا، ولكنني
في الحديقة منذ أسابيعَ
ارقب مصباحَكَ المتوهجَ
دون
المصابيح، أم كنتَ تجهلُ
موعدَنا المتكررَ؟
أعرف موعدنا، غيرَ أني
أخشى إختفاءكِ. أكرهُ
أن يتبدد وجهُكِ في
الضوءِ!
...
نشربَ شيئاً؟
(ونسمع شيئاً قديماً
اتعرف؟ شربي المفضلُ
هذا النبيذُ الجنوبيُ)
لكنه قد تغيّرَ.
(اعلمُ لن اتجرعَ إلا قليلا،
وقد اتناول كوباً
من الشاي، لكنني لم أرجل شعري، أتسمح؟)
...
أجهد عيني لكنني لا أرى وجَه عاشقتي،
اهجرُ القاعة المرمريةَ، اخطو وحيداً
اواجهها، برهة في المعابر مسرعة
أو اصادفها في المطارات تدركُ طائرة
غير طائرتي، او تحدقُ بي عند موقف
باص، وما كنت ملتفتاً، حين أدرك نظرتها
يغلق الباصُ ابوابه دونها، مرّة في
الرصيف المقابل،ا بصرتها اولَ الليل لكن
حشداً من الشاحنات السفيهة اوقفني
دون اتبين وجهتها.
في الرذاذ الخريفي
...
هل تعلّمتِ في مدنٍ
الناطحات التقلب في

الحبِ؟
(عفواً. ولكنني لم اعد
اتذكّرُ).
والموعد المتكررُ؟
توقظني وهي تطلي بأصباغها الوجهَ والساقَ،
ذاهبة؟
(نلتقي اليومَ.
في اول الليل في مطعم الأمس).

يتخذ حسب الشيخ جعفر من اسلوب القص الحكاني اسلوباً لبناء النسيج اللغوي في شعره. ويتمظهر هذا القص في الشاعر والمرأة. في بحث احدهما عن الاخر بصورة حركة دائبة، إذ لا يتحقق في هذهِ الحركة انفصال تام أو اتصال دائم، مغلفاً تجربته برؤية اسطورية ، ويظهر في البناء الشعري لهذهِ التجربة، ظاهرة اسلوبية تقوم على ثنائية الحضور والغياب الحضور من خلال الخطاب المثبت أو ما يتمحور بظاهرة الإستفهام التوكيدي، والغياب عبر الإستدراك وحضوره بوصفه بعدا آخر للغياب.

فنلاحظ أن الشاعر قد استخدم الاستدراك هنا للتعبير عن مفارقة بين الثبات والتغير أو التحول من الإيجاب إلى السالب ، في عناصر الصورة الإسطورية التي تتبدى عبر الاستخدام اللغوي، الدال على الإيماء الشعري. بحسب درجة استعمالها في النص الشعري المبدع. وهكذا تتوالى هذهِ العلاقة بين الثبات والتغير في الانتقالات الآتية:

- فلنتجول قليلاً، ولكنني ← في الحديقة منذ اسابيع.

فالطلب بسيط وعادي، غير أن الإجابة المبنية على الإستدراك تفاجأ المتلقي بل وتدهشهُ.

- اتعرف؟ شربي المفضل لكنهُ تغير
هذا النبيذ الجنوبي ← اعلم لن أتجرع إلا قليلاً.
وقد أتناول كوباً
من الشاي، لكني لم
أرجل شعري، أتسمح.

في الانتقالة الثانية، يحدث الزحاف في إجابات تبدو طبيعة، لكنها لا تتساوق مع النسق الشعري العام ، لكونها تكسر الإطار المتوقع إلى غير المتوقع –إذ- الشرب تغير، ثم التحول إلى الشاي، ثم مغادرة الإثنين لنفاجأ أن هذهِ المرأة تحولت إلى متناقض جديد يتعلق بهيئتها (لكنني لم/أرجل شعري،.).

في الانتقالة الثالثة، يحدث الانزياح في الصورة عبر إنكار الصورة الأولى فلا لقاء متحقق بين الشاعر وعاشقتهِ ، بعد ان بدا محققاً في نبرة القصيدة الأولى:

- اجهد عيني ← لكنني لا أرى وجه عاشقتي

اما الانتقالة الرابعة فتأتي عند الشاعر عبر الحركة الزمنية الخاطفة ليسجل رؤية لهذهِ العاشقة ، غير انها لا تتم، إذ يقطع الاستدراك هذهِ الرؤية بعد طويل بحث وعناء.

... مرّة في
الرصيف المقابل، ابصرتها اولَ الليل — لكن
حشداً من الشاحنات السفيهة اوقفتي
دون أن اتبين وجهتها.
في الرذاذ الخريفي.

وهذا القطع أو الغياب المتكرر، حمل لنا في هذهِ المرة انزياحاً عبر الاستخدام الاستعاري في –الشاحنات السفيهة- وكأن هذهِ الشاحنات قد تعمدت أن تحبط محاولة جادة لإلتقاء بهذهِ العاشقة ليبقى الشاعر في تواصل مع غياب المرأة/ العاشقة.

غير أن لقاءً يحدثهُ الشاعر رغم الغياب، متجاوزاً بذلك ما جاء به الانزياح الدلالي عبر اسلوب الاستدراك، بيد أن هذا اللقاء لا يتحقق إلا بخرق أخر عبر اسلوب الاستفهام متأصلاً في نفسية الشاعر :

هل تعلمت في مدن
الناطحات التقلب في ← عفواً. ولكنني لم أعد
الحب اتذكر.

ولكن الشاعر يفاجأ المتلقي في نهاية القصيدة بصورة انزياحية. قد لا تلتقي مع كل الإنتقالات السابقة التي قدمها ، فيتحقق في تجربته لقاء بالعاشقة من خلال الموعد المتكرر ليبقى هذا اللقاء محوراً متجدداً يدور في فلكهِ الشاعر. وقد يحدث الانزياح الاسلوبي عبر التدرج اللوني، من خلال انتقائية معينة في سياق الصورة أو في السياق العام. فاللون الأبيض الذي يشكل مع الأسود الالوان الحيادية. ومع كونه مضاداً للون الاسود.[٤٣]فإنه يأتي مجسداً للمطاوعة في التصوير الشعري، ولكن بدلالة نابعة من خواصه الفيزيائية وطبيعته الرمزية.[٤٤]فهو يرمز إلى الصفاء والسلام والأمل بخلاف اللون الأسود تماماً. مما يؤدي إلى انعكاس هذهِ الدلالات في الصورة الشعرية. يتضح هذا في قوله: [٤٥]

عند خطوط الحدود
يبتسم الأموات للاحياء
ترتسم الطفولة البيضاء
في صفحة النهاية.
عند خطوط الحدود

في هذهِ الصورة جاءت صفة (بيضاء) تحمل كل انواع الدلالات التي من شأنها تكريس شعرية هذا اللون ورمزيته، الأمر الذي أكد سيادة البياض ونقله من مجرد كونه اشارة إلى اثر سائد ومرسوم في صفحة النهاية ولقد استطاعت الصورة ((ان تحقق كل هذا على الرغم من اعتمادها الوصف المباشر في بنائها الصوري عبر خلق الفجوة أو الانزياح الناجم عن مجيء الصفة من غير جنس الموصوف وذلك لوجود مقومات عدة اهمها قصدية الشاعر في اختفاء خطى الرسم في تشكيل صورته عبر حالة إفصاح مباشرة (ترتسم الطفولة...).[٤٦]

وقد كسر الشاعر أفق التوقع للمتلقي أو القاري من خلال الوهم المعتمد على التخيل الشعري. وتتضح هذهِ في قوله ((يبتسم الأموات)) و((الطفولة البيضاء)). فجعل الغياب اكثر حضوراً في الصورة مما هو حاضر.

نجد مثل هذا عند البريكان في الاستخدام الشعري الآتي. إذ يقول: [٤٧]

دوّامة الأصداء
تأخذ بالروح وتمتدُّ إلى الفراغ:
دوائر سود على بحيرة بيضاء
زوبعة صاحته.

فالصورة الاستعارية هنا حققت الانزياح عبر الاستخدام اللوني المتضاد في الاسود والأبيض، وكذلك عبر مجيء الوصف من غير جنس الموصوف ، فالماء عام يوصف بانه ازرق خاصة ماء البحر والبحيرات، إلا أن الشاعر جعل البحيرة بيضاء ليؤكد على فاعلية نسق العلاقات الاستبدالية في النص.

الخاتمة :

بعد هذا العرض النظري والتطبيقي للإنزياح الاسلوبي في القصيدة العراقية الحديثة ،يمكن القول، أن هذهِ الصفة الاسلوبية أو هذا الاسلوب قد اخذ طريقة الواضح عند الشعراء في نسيج قصائدهم معبراً عن الدلالات العميقة في بنية النص الشعري. وكان وسيلة ناجحة حملتها المنظومة اللغوية للقصيدة

الحديثة التي تشي بقليل من المعنى أو الصور في قراءتها الأولى. وتعطي مزيداً من المعنى الشعري المتحول في قراءات متعددة، وذلك آتٍ من نسق الحياة الحديثة نفسها، التي ما عادت تسير على منوال متواتر معروف بل هي في أحداثها وما تكتنفه تلك الأحداث من غموض، إنَّما تعتمد طابع الإبهام والمراوغة لتؤطر نسقها العام بمفاجآت متوالية، من هنا فإن الشاعر أصبح يبحث عن الدوال العميقة في شعرية نصهِ، التي يحتاج معها القارئ إلى صدمات نفسية تخرجه من رتابة اعتادها في حياته اليومية لتكسر هذهِ الدوال دائماً أفقاً متوقعاً مألوفاً، إلى جديد يتسم بالمفاجأة وكسر افق التوقع والتحسب المظنون بهِ.

الهوامش :

[١] ينظر: قضايا النقد الأدبي: ٣٢٦.
[٢] حلية المحاضرة في صناعة الشعر: ١٥٧/١.
[٣] نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: ١٤٦.
[٤] الطراز: ١٣٢.
[٥] درجة الصفر للكتابة: رولان بارت: ١٨.
[٦] بنية اللغة الشعرية: ٢٤.
[٧] المصدر نفسه: ٤٢.
[٨] بنية اللغة الشعرية: ٢٣-٢٤.
[٩] المصدر نفسه: ٤٩.
[١٠] البلاغة والأسلوبية: ٣٧.
[١١] ينظر: فكرة العدول في البحوث الاسلوبية المعاصرة: ٩٠. وقضايا الشعرية: ٧٨.
[١٢] ينظر: الأسلوب والأسلوبية: المسدي: ١٥٨.
[١٣] علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته: ١٧٩.
[١٤] اللغة والإبداع: ٧٩.
[١٥] الخطيئة والتكفير: ٢٣.
[١٦] ينظر: انتاج الدلالة الأدبية:٢٤. وينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: ١٤١.
[١٧] ينظر: بناء لغة الشعر: ٢٠.
[١٨] ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: ١٤٢.
[١٩] المصدر نفسه: ١٤٢.
[٢٠] الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: ٦٧.
[٢١] ينظر: اللغة والإبداع: ٧٨.
[٢٢] ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: ١٤٢.
[٢٣] ينظر: اللغة والإبداع: ٨٤.
[٢٤] المصدر نفسه: ٨٦.
[٢٥] ينظر: دلائل الإعجاز: ٦٦.
[٢٦] بلاغة العربية: قراءة أخرى: ٩٨.
[٢٧] ينظر: مقومات عمود الشعر. الاسلوبية في النظرية والتطبيق: ٣٤.
[٢٨] نظريات الشعر عند العرب: ٢٠٦.
[٢٩] ينظر: الاسلوب والاسلوبية: ١٥٩-١٦٠، وقضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: ٤٥.
[٣٠] في الشعرية: ٤١.
[٣١] ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: ١٤٩.
[٣٢] ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية: ١٩.
[٣٣] الأعمال الشعرية: ٢٦١/٢.
[٣٤] تحولات الأزمنة وتعارضات الحداثة: ١٥٥.
[٣٥] الأعمال الشعرية: ٢٦٢/٢.
[٣٦] دخان المنزل: ٩٣-٩٤.

[٣٧] الصورة والبناء الشعري: ٨٨.
[٣٨] النقد الادبي وأصوله العلمية: ٣٢.
[٣٩] ديوانه: ٣/١٣٥-١٣٦.
[٤٠] الأعمال الشعرية: ١٧٨.
[٤١] ينظر: الأفكار والاسلوب: ١٤٤.
[٤٢] الأعمال الشعرية: ٣٦٣-٣٧٢.
[٤٣] ينظر: نظرية اللون: ٨١ ــ٨٢.
[٤٤] ينظر: الإبلاغ الشعري المحكم، قراءة في شعر محمود البريكان: ٦٠.
[٤٥] متاهة الفراشة، قصائد مختارة: ١٠٠.
[٤٦] الابلاغ الشعري المحكم، قراءة في شعر البريكان: ٦٠.
[٤٧] متاهة الفراشة، قصائد مختارة: ٨١.

مضان البحث :

أولاً: الشعر:

- الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥- حسب الشيخ جعفر. دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٨٥.
- الأعمال الشعرية ١٩٥٢-١٩٧٧- سعدي يوسف. دار الفارابي بيروت. ط٢ ١٩٧٩.
- الأعمال الشعرية ١٩٧٨-١٩٩٥- م٢. ياسين طه حافظ. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ٢٠٠٠.
- دخان المنزل. سلام كاظم. دار الرشيد للنشر. بغداد. ١٩٨٠.
- ديوان عبد الوهاب البياتي م٣. دار العودة. بيروت ط٢، ١٩٧٩م.
- متاهة الفراشة. قصائد مختارة ١٩٤٧-١٩٩٨- محمود البريكان. إختيار وتقديم باسم المرعبي، منشورات الجمل. كولونيا المانيا. ط١ ٢٠٠٣.

ثانياً: الكتب

- الإبلاغ الشعري المحكم. قراءة في شعر محمود البريكان. د.مهند محسن فرحان. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط١. ٢٠٠١.
- الأفكار والاسلوب. أ.ف. تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د.ت.-
- الاسلوب والاسلوبية. نحو بديل ألسني في نقد الأدب. عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م.
- انتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل. القاهرة. هيئة قصور الثقافة. ١٩٩٣م.
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. د.احمد محمد ويس. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.
- بلاغة العربية. قراءة أخرى. د.محمود عبد المطلب. الشركة المصرية العالمية، لونجمان. د.ت.
- البلاغة والاسلوبية. هزيش بليش. ترجمة د.محمد العمري. ط١، ١٩٨٩م.
- بناء لغة الشعر. جون كوين. ترجمة وتقديم وتعليق: د.أحمد درويش. مكتبة الزهراء. القاهرة، د.ت.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، الدار البيضاء. دار توبقال. ١٩٨٩م.
- حلية المحاضرة، تصنيف محمد بن الحسن الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) تحقيق هلال ناجي. دار مكتبة الحياة. بيروت ١٩٧٨.
- الخصائص: لبن جني. تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد،ط٤، ١٩٩٠م.
- الخطيئة والتكفير. من البنوية إلى التشريحية. عبد الله الغذامي مطابع دار البلاد، جّده، السعودية. ط١. ١٩٨٥م.
- درجة الصفر للكتابة. رولان بارت. ترجمة محمد برادة، دار الطليعة. بيروت. ط١ ١٩٨١م.
- دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) تحقيق محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني. ط٢. ١٩٨٩م.
- الصورة والبناء الشعري، د.محمد حسن عبد الله. دار المعارف. القاهرة ١٩٨١.
- الطراز يحيى بن حمزة العلوي. مطبعة المقتطف بمصر، دار الكتب الخديوية. ١٩١٤م.
- ظواهر فنيّة في لغة الشعر العربي الحديث. علاء الدين رمضان السيّد . اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٩٦م.
- علم الاسلوب. مبادئه وإجراءاته. د.صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ١٩٩٢م.
- في الشعرية: كمال ابو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، د.محمد عبد المطلب. مطابع المكتب المصري الحديث. القاهرة. ط١ ١٩٩٥م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبون. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. المعرفة الأدبية، ط١، ١٩٨٨م.

- قضايا في النقد الأدبي. دوثفن ك. ك. ترجمة عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
- اللغة والابداع. مباديء علم الاسلوب العربي. شكري محمد عياد. ط١ ١٩٨٨م.
- ما لا تؤديه الصفة. المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية، حاتم صكر. دار كتابات، لبنان-بيروت، ط١ ١٩٩٣.
- مقومات عمود الشعر .الاسلوبية في النظرية والتطبيق.دراسة د.رحمن غركان. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
- نظريات الشعر عند العرب، مصطفى الجوزو. دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- نظرية اللون. د.يحيى حمودة د.م. ١٩٨١.
- النقد الأدبي وأصوله العلمية. إميل هنكل. ترجمة وتعليق د.إبراهيم الكيلاني. مشورات وزارة الثقافة.سورية. ٢٠٠٤.
- نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز. فخر الدين الرازي (٦٠٦هـ) تحقيق د.إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات حمدي. دار الفكر، عمان ١٩٨٥م.

ثالثاً: الدوريات

- تحولات الأزمة وتعارضات الحداثة. د.طه وادي، مجلة عالم الفكرع٣ م١٨. الكويت ١٩٨٧.
- فكرة (العدول) في البحوث الاسلوبية المعاصرة.عبد الله صولة. مجلة دراسات سيميائية ادبية. المغرب، ع١ ١٩٨٧م.
- نظرية الانزياح. الحقول والعلاقات. عباس رشيد الدره. مجلة الطليعة الأدبية، ع١ ١٩٩٩.

Abstract

This study deals with the deep structure of the style of Displacement of the Iraqi modern poem. The study is concerned with this style within the Western and Arab critical frameworks as an attempt to let this concept deep-rooted. This study also moves to investigate this stylistic phenomenon in the linguistic structure of the poem adopted by Iraqi poets. The study is limited to a sample of poems which are believed to satisfy the intended aim of the study. The phenomenon, displacement represents of the basic requirements exploited by poets of the structure of their texts aiming at concluding in the semiotics and meanings that meet with the concepts of life rehewed in the modern era.