شعرية الانزياح في قصيدة النثر العراقية

د. عباس حسن محمد الغالبي

مدرس بكلية التربية الأساسية

الجامعة المستنصرية

جمهورية العراق

البريد الإلكتروني: abbasalghaliby66@gmail.com

الاستلام	٢٠١٨/٥/٢٥	المراجعة	٢٠١٨/٧/١٤	النشر	٢٠١٨/٨/٣١

ملخص:

لجملة أسباب وظواهر شاعت في القصيدة المكتوبة نثراً في البلدان العربية وبخاصة بين الشعراء الشباب، وإحدى الظواهر في هذا النمط من القصائد هو الانزياح، الذي يعني إبعاد معنى الكلمة أو العبارة أو توسعته عن المألوف، كذلك الإحالة وهي ظاهرة تلاحَظ كثيراً في قصيدة النثر.

وقد درست في هذا البحث بنية جديدة لهذا النمط من القصائد المكتوبة نثرا متطرقًا إلى تفاصيل استوجبها البحث، واشتمل البحث على قسمين، قسم تنظيري تمهيدي وآخر إجرائي تطبيقي.

الكلمات المفتاحية:

الانزياح، الشعرية، اللساني، المجازي، النمط الإيقاعي.

The poem in pros And the Remoring of the meaning (encartememt)

Dr. Abbas Hassan Al-Ghaliby

Assistant professor at the faculty of Basic Education,

Al-Mustansiriuah University

Iraq

Email: abbasalghaliby66@gmail.com

Received	25/5/2018	Revised	14/7/2018	Published	31/8/2018

Abstract:

For many reasons, the poetry written in prose from, no metres, no rhythm, is widely written in Arab Countries especially by young poets.

One of the phenomenons of this kind of poems is the remoting of the meaning (encartememt) of words and phrases to the meaning (encartememt) also there is what called reference to other meanings (encartememt) or subjects.

Other phenomenon is the textuality and the ambiguity which comes from such complicated or strong poems structure.

Keywords:

Encartememt, prose, remoting, textuality, ambiguity.

١. تقديم

لا شك في أن الجذور النهضوية لشعرنا المعاصر، العراقي، تمتد إلى القرن التاسع عشر[١]. لكن حتى أواخر الأربعينيات للقرن العشرين، تقريبا، ما كان له سوى القصيدة العمودية[٢]. مع صدور دواوين للشعراء الخمسة[٣]: نازك الملائكة "شظايا ورماد" - عبد الوهاب البياتي "ملائكة وشياطين" - شاذل طاقة "المساء الأخير" - بدر شاكر السياب "أساطير" - بلند الحيدري "أغاني المدينة الميتة"[٤]، خلال الأعوام: ١٩٤٩/ ١٩٥٠/ ١٩٥١، ظهرت فيه القصيدة التفعيلية. بعد عقدين اثنين فقط، هما عقدا الخمسينيات والستينيات، استطاعت السبعينيات العراقية، إسوةً بالستينيات اللبنانية، أن تضيف إليه القصيدة النثرية[٥]. مذّاك تجلت بقوة غير مسبوقة في الشعر العراقي المعاصر[٦]، عموديا/ تفعيليا/ نثريا، مظاهر الاختلاف والتنوع. أي ثمة من جانب أول مظاهره الاختلافية بين قصائد: العمود/ التفعيلة/ النثر[٧]، كلها، وثمة من جانب ثان مظاهره التنوعية ضمن (قصيدة النثر). ولكي نقرأ مظاهر التنوع لهذه القصيدة، في العراق، لا بدّ أن نُبَنْيِنَ[٨] منتجها الجمعي: الكمي / الكيفي. إنْ تمت بنينته، علائقيا[٩]، سنكتشف أن لمنتج جمعي كهذا ستَّ بنيات: الشعرية/ الأسلوبية/ اللسانية/ السردية/ الدلالية/ الصوتية[١٠]. لذلك يمكن القول إنّ في (قصيدة النثر) العراقية، من حيث كونها منتجا جمعيا، تواترًا لهذه البنيات الست[١١]. تمثِّلها، متجادلة/متضافرة، ستة مظاهر بنائية تنوّعية: الانزياح "للشعرية"/ التدويم "للأسلوبية"/ التناص "للّسانية"/ الحوار "للسردية"/ البث "للدلالية"/ الإيقاع "للصوتية". ولأنه أهم هذه المظاهر الستة، في بنائيتها التنوعية، تختص هذه الدراسة البنيوية بالمظهر الانزياحي للبنية الشعرية، فقط، محاولةً جرَّ قديمة إلى جديدة - لا العكس - عبْر التنظير ثم التطبيق.

٢. تنظيـــر

في معجميتنا العربية القديمة، حيث كلمة "الانزياح": عابرة من أية دلالة مكانية ضيقة. منصرفة إلى أية حال معنوية واسعة، ثمة "زيْح" و"زيوح" و"زيَحان" من الفعل (زاح) و"انزياح" من الفعل (انزاح) بمعنى "ذهب وتباعد".. و"الزيح" ذهاب الشيء (تقول: أزحت علته فزاحت).. ومن حديث كعب بن مالك: زاح عني الباطل/ أي "زال وذهب"[١٢].

وفي نقدنا العربي القديم، سيما المحدِث منه، يبدو ابن جني، على سبيل المثال، مصطنعا لمصطلح "العدول"[١٣]، قبالة مصطلح "الانزياح"[١٤]، في سياقات مختلفة، عديدة، أهمها، فيما نحن بصدده، حين يجعله خروجا بلاغيا من الحقيقة إلى المجاز، حيث "يقع المجاز ويعدل إليه"[١٥]، مؤكدا على أن اطّراد التعبير المجازي الواحد مآله تلقيه كتعبير حقيقي[١٦].

هذا التأكيد الأخير[١٧]، هنا، سيتحول إلى رؤية لدى ميكائيل ريفاتير، مثلا، حين يرى أن تواترية "تقديم الفعل على الفاعل" في بضع حالات، لغوية فرنسية طبعا، تضعف الإحساس اللغوي للقارئ بجماليته الانزياحية. وإذ يستشهد بهذا التقديم، للفعل على فاعله، فلأن المعيار اللغوي عنده غير مفسر "كيف يكون انحرافٌ ما إجراء أسلوبيا في بعض الحالات ولا يكون كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتا"[١٨]. لذا يستعيض عن المعيار اللغوي بالسياق الأسلوبي، تحديدا، من حيث أن هذا الأخير "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع"، في حين أن "التناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي"، وبذلك، للقطع اللساني بالعنصر اللا متوقع، يحدث "الانزياح"[١٩].

لا نجافي الحقيقة، العلمية حتما، حين نقول إن أهم متبنيه مصطلحا ومفهوما، مذ أقره ريفاتير (فرنسيا ١٩٧١ / عربيا ١٩٩٣)، من نقادنا العرب، مشارقة ومغاربة على السواء[٢٠]، هو نعيم اليافي[٢١]. ففي المصطلح، أولا، قال إنه "ظاهرة أسلوبية، ومكون من أخطر عناصرها ومكوناتها، لسبب بسيط أنه لا يستمد منزلته ولا تصوره شأن

غيره من وضعه في الخطاب الأصغر. النص، بل يستمد هذه المنزلة من خلال علاقة الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر. اللغة، وهو الأهم"[٢٢]. وفي المفهوم، ثانيا، رأى أنه "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبا... ألخ"[٢٣]. ثم يخلص، إثْر عرضه لدارسين مختلفين حول تحديد معيار هذا الخروج "ثلاث وجهات نظر يمكن دمجها في مقولة واحدة"، إلى "أن المعيار في الانزياح هو اللغة العلمية العادية في قواعدها من جهة وفي مباشرتها وتقريرها وحوافيها المغلقة الصلدة من جهة أخرى."[٢٤].

٣. تطبيق

بعد هذا الخلوص، منظّرا للانزياح وأدبية النص[٢٥]، يفصّل اليافي في الأنماط الانزياحية[٢٦]، التي يعتقد هو بها، عادّا إياها أنماطا أربعة[٢٧] - تحديدا - هي: المجازي/ الإيقاعي/ اللغوي/ الدلالي، يكاد النمط الأول منها، على الأغلب، أن يكون مفروغا منه، كله، حيث جميع الصور الفنية، (البيانية[٢٨] / البلاغية[٢٩])[٣٠]، إبتداء من المجاز التشبيهي وانتهاء إلى المجاز العقلي، مرورا بما بينهما، إنما هي انزياحات.

لذلك سنتناول الأنماط الثلاثة الأخرى، دونه، محاولين الكشف عنها من خلال الدواوين الأولى للشعراء المجيلين[٣١]: الستيني سركون بولص "الوصول إلى مدينة أين، أثينا، ١٩٨٥"[٣٢]/ السبعيني عقيل علي "جنائن آدم، الدار البيضاء، ١٩٩٠"[٣٣]/ الثمانيني باسم المرعبي "العاطل عن الوردة، لندن، ١٩٨٨"[٣٤].

١. النمط الإيقاعي

ذو تمثلات ثلاثة: الانحراف المؤكد في الموازاة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات، كل من جهته، بحيث يخضع هذا الأخير لأسلوب الصياغة الموسيقية/ النغم النشاز، وهو انحراف أيضا، بخروجه على الإيقاعية الأصيلة في تماثلها وتناغمها وتوافقها/ القطع المفاجئ: "من أنت يا...؟"[٣٥]، مثلا، فيُحدث بهذا الفراغ التنقيطي أو البياضي صمتا موسيقيا ودلاليا محسوبا من اللحنية والبنية معا.

ما يهمنا هنا هو التمثُّل الأخير، من هذه التمثُّلات الثلاثة، حيث نجد له شواهد شتّى:

أ ـــ في بضعة نصوص، من "الوصول إلى مدينة أين"، يمارس سركون بولص قطعا مفاجئا، ذا ترقيمات مختلفة، يُضمر به إباحيات متماثلة، ثيميّاً، مما يؤدي إلى انزياحية إيقاعية داخلية ذات تكرار جلي:

لرغبةٍ كبيرةٍ

أقنعها الليلُ بالسيلان

ولكن بقدَريّة السوابق (...) <<< قطع مفاجئ

غبارٌ مقبل تهتز له الأوراق.

ولكن لا مَهْرب.[٣٦]

**

فتقبلُ، بعد تردّدٍ، أنْ. <<< قطع مفاجئ

ودونَ احتفالٍ، بصمت متبادَل، نترك لجسدينا أنْ يتبرعما[٣٧]

***

- سنيور، لقاء خمسين بيزو

أقسم لك أنها عذراء، سنيور! يمكنني

من أجلك... هذه الليلة... <<< قطع مفاجئ

ربما من أجل ذاتها[٣٨]

ب ـ في نص: جنائن آدم، الأطول ضمن ديوانه الأول، ينتقل عقيل علي من الضمير الجمعي (نحن) إلى نظيره الفردي (أنا) منذ استهلاله: تتبعنا اشجار لا تنكس ظلالها، إنها لا تكرهنا/ أشجار وتقاويم نفك فيها حبالنا، إننا لا نرحل/ أرمي للكذبة رأساً من أجل أن تكون حانية،/ بينما الكلمات مجدبة، وهذا ما أعرفه/ ولا ألوي شيئاً.[٣٩]. ثم إن ثاني الضميرين هذين، أي الـ(أنا)، سيخاطب ضمير الـ(أنت) ممتزجا بضمير الـ(نحن) هكذا: كفى الآن ودعني/ ضع فخك للتثاؤب، وليس لأزهار الطفولة/ ضع نهاية للشراع الذي صار صيفنا، وهو نيراننا/ المس ما تلمسه يدي، آن للجبين أن يصير مرسى[٤٠]. لقد أدى ذلك، هنا، ليس إلى تداخل هذه الضمائر الثلاثة فقط، لا، بل إلى تماثل ضميري المتكلم (أنا) والمخاطَب (أنت) أيضا: هذا ما قد اعتبرته وأنهيته/ هذا ما كان يأسر اللحظة ليسكنها/ هذا ما قد افترضته وأبصرته، قفزت نحوه حتى لا أُخفق بتناميه/ هذا هو البعض الذي يجوف ليكون جزءاً/ ليست هذه الدائرة التي تكون لغيرك، إنها لك،/ وعند كل مفرق ليس إلاك ينشر فراره/ يطوق رأسه بالغناء/ ويمضي.[٤١]. لذلك سيحدث انزياح إيقاعي بهذا التماثل، فضلا عن ذاك التداخل، مفادُه جدلية المقصود بـ"الهفو"، حيث "الإسراع" هنا، حين يُجرى لـ"الى مَ تهفو" قطعٌ مفاجئ:

وداعاً، إذن، أيها الحاكي الهرم

ملأنا بمواعيدنا الاندهال، ونسينا انك قد خدعتنا مراراً

سمعنا الزلزال قبل الهدهدة، ولم نخلص من هذا أبداً

وهذا شأن ما يدهشنا أبداً.

الى مَ تهفو... أو ليس غير هذا؟

أبغير هذا الجناح يمكنك ان تحلق، وبه تنكفئ؟[٤٢]

ج ـ في "العاطل عن الوردة"، مجموعته الأولى، ثمة لـ باسم المرعبي نص ذو عنوان طويل: "عن أثير يؤثر النقرسَ ويربي وجه مُحقّق قبل أن يجترح العصافير." هذا العنوان الطويل، حيث اثنتا عشرة وحدة، لا يخلو من دلالة: تحقيق أمني مع سجين سياسي. لذلك كان لا بدّ من "أسئلة لا تبدأ ولا تنتهي:"، بـ"من أين..؟"، كي يتتابع القطع المفاجئ محدثاً انزياحه الإيقاعي سرديا ذا حوار:

ويلمح المحقق انكساراتِ فيءٍ سجونٍ تعبرها العصافيرُ،

عُلوّاً وظلال أمهاتٍ تقيلهنّ بازةُ قيلولة

- من أين..؟

- أنا..؟

- ....!

- من آسيه

- من آسى؟[٤٣]

٢. النمط اللغوي

لـه، بعـد التوسـع في دلالتـه، ضـروب عديـدة، مفرديـة أو مثنويـة أو جمعيـة، حيـث انزياحـات: الصـفات عـن موصـوفاتها/ الإسـناد "أو التضـايف"/ التركيـب/ التقـديم والتـأخير في نهايـات الجمـل/ حـروف المعـاني بتضـمن معـاني بعضها/ الوقف/ النحو بتكسير قواعده "أو تجأوزها أو عدم الالتفات إليها"/ التناقض "أو التضاد"... إلخ[٤٤].

هـذه الانزياحـات، وسـواها أيضـا، أخطرهـا انزيـاح: النحـو بتكسـير قواعـده "أو تجاوزهـا أو عـدم الالتفـات إليهـا". لكن هذا الانزياح للنحو، رغم تكسيره للقواعد، لا يعني أنه سلبي، أبدا، بل هو إيجابي. ذلك، تعليلا، لأنه ينقل القول بالجملة المنزاحة إلى التقويل ثم التأويل، تراتبيا، كما في الأمثلة الآتية:

أ . لـ سركون بولص

يسيرُ متظاهراً بأنّه غيمةٌ من التجاعيد

تصعد من فوّهة بركانٍ في الصباح

أو أنه

شـوكةُ أكْل

تنغرز عموديّاً في مائدة العالم

أو علامة استفهام طافية الى الأبد

فوق كرة الأرض متوازنةً بفعل معجزة

كنصْلٍ ملتوٍ أو كوبرا تصلّي[٤٥]

ما الـ"متوازنةً"، وذلك "بفعل معجزة"، هنا؟ أهي "كرة الأرض"، أولاً، وقد نُصبتْ ـ منوّنة ـ على الحال؟ أم هي "علامة استفهام"، ثانياً، حيث طفت "الى الأبد" فوقها؟ لكن الـ"علامة استفهام"، هذه، يُفترض أنها معطوفة بـ"أو" على "شـوكةُ أكْل" المعطوفـة قبلهـا بـ"أو" أيضـا على "غيمـةٌ"! أي، للتوضـيح، هكـذا: بأنـه غيمـةٌ أو شـوكةُ أكْل أو علامـةُ استفهام. أنّى غدتْ منصوبةً هذه الأخيرة، إذنْ، بحيث بدت "متوازنةً"؟! لم يبق أمامنا سوى أن "أو" الثانية، بعد "أو أنه"، عاطفة جديدة لا صلة لها بـ"غيمةٌ" و"شوكةُ اكْل". ما يعني أن "علامة استفهام" معطوفة على الفعل "تنغرز"، العائد لـ"شوكةُ أكْل"، هكذا: شوكةُ أكْل/ تنغرز عموديّاً في مائدة العالم/ أو علامةَ استفهامٍ طافيةً إلى الأبد/ فوق كرة الأرض متوازنةً بفعل معجزة. أي، باختصار، هكذا: شوكةُ أكْل تنغرز عموديّاً أو تنغرز علامةَ استفهامٍ طافيةً متوازنةً.

ب . من عقيل علي

آه! كان العصفور يعكس مساره دائماً، حين يعكس الليل وصاله

وهو مقبل.

كأن الليل ماضياً قريباً يتخفى بسرأويله

المدن وحدها كانت تعدو قاطعة بنباحها الطرق،

متبعة تسلسل الساعة الجنسية[٤٦]

لوهلـة أولى، مباشـرة، تبـدو عبـارة السـطر الثالـث خاطئـة "كـأن الليـل ماضـياً قريبـاً يتخفى بسـرأويله"! أليـس صوابها، هنا، ما يأتي: (كأن الليل ماضٍ قريبٌ يتخفى بسرأويله)؟ بلى، حيث "كأنَّ": ناصبة لاسمها . رافعة لخبره، لكن هـذا الصـواب للوهلـة الأولى، المباشـرة، فقـط. أي أنـه صـوابٌ ممكنٌ، نعـم، لكنـه لـيس صـواباً مؤكَّـدا. إذ لعـلّ مـراد

الشاعر، هنا، أن الجملة الفعلية "يتخفى بسرأويله" هي خبر "الليل" باعتباره اسماً لـ"كأنّ". فهو، في مراده هذا، يقصد بـ"ماضياً قريباً" حالاً منصوباً لـ"الليل"، ليس خبراً مرفوعا له، وهو "يتخفى بسرأويله". هكذا، من ثم، سنتلقّى عبارته ذاتها: كأنَّ الليلَ . ماضياً قريباً . يتخفّى بسرأويله.

ج . من باسم المرعبي

على الضّفة تجلس، تسند ظهرك إلى جذع أمنيةٍ وتصرخ:

"ماجيرا"

فَينْداح صوتكَ عبر مياهٍ ونخل يشيب، عبر فواختَ وتحسر

قروي لمُراهقات يلفَفن شهواتهن بـ"شِيَل" يكتمن صَرختين

مُشرئبتين وعباءات يخنقن سُرّةً خافتة مثل بيت الحلزون.(٤٧)

ما موقع "عباءات"، تحديداً، من الإعراب هنا؟ فنهايتها، أي تاؤها، ليست محرَّكة: لا بالضمة المنوّنة رفعاً ولا بالكسرة المنوّنة كذلك جرّاً أو نصباً! أنّى لنا، إذنْ، أنْ نقرأها؟! أهي معطوف مؤخَّر، أم متأخِّر، على الـ"شِيَل": (يلفَفن شهواتهن بـ"شِيَل" يكتمن صَرختين مُشرئبتين و<ب>عباءاتٍ)؟ أيعني هذا العطف، من ثم، أنّ هنالك (عباءاتٍ يخنقن سُرّةً خافتة مثل بيت الحلزون)؟ لكنْ، في المقابل، أليس الفعل "يخنقن" عائداً "لمُراهقات": (يلفَفن شهواتهن بـ"شِيَل" - يكتمن صَرختين مُشرئبتين وعباءاتٍ - يخنقن سُرّةً خافتة مثل بيت الحلزون)؟ أيمكن، أخيرا، أنّ المراد بـ"وعباءات" عبارة منفصلة عمّا قبْلها؟ أي، تماماً، هكذا: يلفَفن شهواتهن بـ"شِيَل" يكتمن صَرختين مُشرئبتين و<ثمة> عباءاتٌ يخنقن سُرّةً خافتة مثل بيت الحلزون.

٣. النمط الدلالي

يحدث ما بين: الصوت - الصورة/ الوسيلة - الغاية/ اللفظ - المعنى، فضلا عن ثنائياتٍ مماثلة لها، وجميعها مصطلحات ذات مفهوم واحد، بعينه، يشير في جملة إشاراته . إلى عدم التطابق بين كلا الحدين(٤٨)، هذين، لكينونة أحدهما ثابتا: الدال، اللغوي، وصيرورة آخرهما متحولا: المدلول، الكلامي، حيث ينتجان ــ بهذا اللا تطابق بينهما ــ دلالتهما المرادة.

دلالة مرادة كهذه، ينتجها: دال ثابت - مدلول متحول، تتوافر عليها المجموعة الأولى لكل من:

أ . سركون بولص، في "الوصول إلى مدينة أين"، حيث (الحرية)..

في نص: ألف ليلة وليلة، أولا، يستدعي الشاعر حكايات هذه الليالي حدَّ استغلاقه: وهكذا التقطتُ خيط الرحلة من التراب بأسناني/ واستغرق وصولي الى بيتي ألفَ ليلةٍ/ وليلة.(٤٩). أي، كما يشي هذا الاستغلاق، ثمة استدعاؤه الروح العجائبية، أو الغرائبية، لتلك الحكايات، الشهرزادية، بحيث يتعجب هو . ذاته . من بعض عباراته: ولأنني طاردتُ نفسي حتى/ حافة اكثر افكاري خطورةً/ وهناك خطر الانزلاق الدائم/ فالحافة ليست في مكانها دائماً!(٥٠) _ لكنني أقسمُ ان النسر/ رجلٌ، رجل حقيقي الى درجة انه امرأة!(٥١). لذلك تغدو (الحرية) مقيّدةً، على غير عادتها!، منذ استهلال النص:

كان ذلك

عندما أبصرتُ رمزي المفضَّل

يهبط كالنسناس من راحة يدي

ويدلّني على أماكنَ مجهولة يتصاعد منها تنفُّسُ الأحياء

تبعتهُ وعيناىَ معصوبتان

بريش معرفتي القليلة

ويداىَ مقيّدتان بالحريّة وأسنانُها

تنغرز في رسغي والألم

يجعلني أتطوّح كالسكّير في أزقّة غريبة أسرارُها لم تنجح

في مواساتي[٥٢]

لكن عجائبية (الحرية) هذه، أو غرائبيتها، تبدو للشاعر في نص: لن أنتظر أكثر، ثانيا، واقعية، أو حقيقية، لأنها مقيّدةٌ ذات أسنان "تنغرز" فعلاً. لقد شعر بواقعيتها، أو بحقيقيتها، منذ طفولته. إنها شعار فقط، ملصق "على عربة"، ذو وجه قبيح:

كانت لي عصابة من الأطفال. سبحتُ في دجلة مراراً وفي

الفرات. وقابلت الحرية على عربة، بوجهها الذي لأرملةٍ من

الغبار، في طريقها الى معسكرات صغيرة لا تملك حتى شمعةً،

تستثمرُ صرَعَ الليل.[٥٣]

إن "معسكرات صغيرة" كهذه، حيث "لا تملك حتى شمعةً"، نموذج واقعي، أو حقيقي، لِما يصادر (الحرية). من المؤكّد، لا المحتمَل، أنها تقع في أماكن حصينة. هي ذي في نص: تأخذني، ثالثا، منذ استهلاله:

تأخذني دائماً الى الحافة

لألقي نظرة، لأشرب، لأذهب

نظرة الآسر الى أسيرهِ

نظرة الأسير الى الحرية

في تلك الوديان المنيعة

حتى على اللمس[٥٤]

وما دام الشاعر مأخوذاً "إلى الحافة"، حيث "نظرة الأسير إلى الحرية"، فإنه منذ استهلال نص: بليلة واحدة، رابعا، يستهين بالمصادِر الأعظم لـ(الحرية): ولماذا الخوف؟ قبل أيام اكتشفتُ إنني أكثرُ حرية من أية/ طاغية، وأنني ببعض الجهد/ قد أضاهي النملة في نُبلها![٥٥]. بل يحرّض امرأته، أيضا، لأنْ تستهين بالطاغية: أنتِ كذلك مثلي، حُرة وأكثر من طاغية يشعر منك بالغيرة.[٥٦]. ثم يستغلق نصه هذا باستدعاء واحد من "تلك الوديان المنيعة"، ضمن ذلك النص السابق له، ممعناً معها في الاستهانة ذاتها:

وبينما فيلة هانيبال تتسلقُ جبالاً

أو تحترقُ قرطاجة

نقف في الوادي أنا وأنتِ

هناك

في الثلج

حيثُ المغول يجرّون المنجنيقات ثانيةً.[٥٧]

كأنه يحلم بـ(الحرية) الواقعية، أو الحقيقية، لا العجائبية، أو الغرائبية، هنا! لكنْ حلمٌ وحسب، ليس واقعا أو حقيقة، ما يعني أنه عجائبي أو غرائبي. سيلخِّصه في نص: جلاد، خامسا، فقط بثلاثة أسطر ذات صيغة جمعية:

أيها الجلاد

عُد الى قريتك الصغيرة

لقد طردناكَ اليوم، وألغينا هذه الوظيفة.(٥٨)

ب . عقيل علي، في "جنائن آدم"، حيث (القصيدة)..

في نص: امرأة (٣)، أولا، يصيِّر الشاعر من امرأته صوتا لكل شيء: للجسد . للطيور . للشبح . للنهارات. للمنفى . للمدن . للأنين . للفصول. لكنّ صوتها الكلي، هذا، إنّما يسقط من صوته هو. إنه صوت (القصيدة)، من ثم، حيث هي كل فرحه:

أسمعك في الجسد طيوراً معبأة

أسمعك في شبح يحتفي بتسلقي

أسمعك في النهارات مسفوحة، تومئين لي

أسمعك منفية، مدناً تتعثر بسنواتها

أسمعك وأنت تصيرين أنيناً مدججاً بجلاد

أسمعك وأنت فصولي كلها، تسقطين من صوتي

أسمعك في القصيدة، وأنت فرحي كله.(٥٩)

ولأنها كذلك، أي فرحه "كله"، وجب عليها الإخلاص، له، كي يستمر فرحها هي. في نص: الى امرأة مخلصة، ثانيا، ثمة وجوب كهذا. لكنه عمومي منفتح للجمع، ليس خصوصيا منغلقا بالفرد، هكذا:

أهم ما يعنينا

هو سرور القصيدة

حيث يمكننا ان نجعل المدن رجلاً معنى

يفكر بك

يجمع لإخوانه الأسرى باقات من فضاء

وهم قادمون،

وبالتأكيد،

من مكان واحد.(٦٠)

هذا الوجوب العمومي المنفتح، جمعيّاً، يدل على أن (القصيدة) كلُّ شيء للشاعر جنوناً وروحاً..

* فهي جنونه، حيث الشعر جنون، في نص "جنائن آدم":

أيها السيد الممسك بزمام أموره بحنو، يا جنوني

لا شيء أكثر وضوحاً من هذه الأنقاض

إقتسمنا مع القصيدة الشحوب الذي سخرنا منه،

إنه الآن نسغها

خيط من الدم يرأوغ شبحي[٦١]

** وهي روحه، حيث الشعر روح، في نص "بصمات":

أيها الخيط الأبيض، الأسود، يا خيط أرواحنا

أنكون لنار القصيدة

أم لرمادها؟[٦٢]

هكذا سيخاطب بـ(القصيدة)، لأنها كلُّ شيء عنده، كلَّ الأشياء حوله روحيا وجنونيا..

* فثمة "المياه"، حيث روحه، في نص "حجارة التوازن":

آه ما أقسى التفاؤل في قلوبنا، ارسمي لنا قصيدة خيرك،

أيتها المياه، دججي منفاك بالطهر، ولروحي اعطي كل

قدرتك.[٦٣]

** وثمة "الليل"، حيث جنونه، في نص "بصمات":

بأطراف مراياك اطو، اطو أيها الليل مآثر العوانس

عربد بقصائد الأنصاب المسخرة، بالأبواب المطمورة

بالنقود[٦٤]

لذلك يتخفّى بثوبها وحده، لا ثوب سواه، حيث "البهجة" الجامعة لفرحه وسرورها، في نصين سابقين[٦٥]، هكذا:

لقد حدثتنا الأسلحة، ووسوستنا بشدو الألفة

وها أنا من أجل البهجة أترنح بالفكرة، متخفياً بثوب

القصيدة.[٦٦]

ج . باسم المرعبي، في "العاطل عن الوردة"، حيث (المرأة)..

في مجمل نصوصه، ضمن هذه المجموعة، ينفتح الشاعر قبالة "الأخرى" بمختلف تجلياتها. فثمة، على صعيد المفرد، هذان التجليان: تلمع الفتاة في السّهب مثل حبات خيبتي[٦٧]، من نص "سقوطُ السَّروج" – تتموج الصبيّة في أعياد الساري والشادور[٦٨]، من نص "عروق الموسيقى". وثمة، على صعيد الجمع، هذه التجليات: المدينةُ ظهيرةُ ازرقاق تحت عيونِ النسوة،[٦٩]، من نص "الوردة تسيل ولا أصابع تلمّ العطر" – أين كأس النبيذ لأرى الفتيات محمرات من خجل ومن سطوع رغبة؟[٧٠]، من نص "ما الذي قالهُ العُشب؟" – مثلما أفاجأ دائماً بأعين البنات وربات البيوت واللاهيات[٧١]، من نص "بأية كتابة أقطعُ بياضَ قطيعتِنا".

هذه التجليات لـ"الأخرى"، مفردية ثم جمعية، ظهرت آحادية، ليست تواترية، هنا. لذلك، ربّما؟!، تبدو غير كافية للدلالة على (المرأة). لكنّ هذا، الذي قيل توّاً، لا ينطبق على ظهور تجلٍّ آحادي لها بلفظها ذاته في نص "لا تَذكار لا ذكريات لا تذكر":

الوردة شيءٌ أحمر ولا شيء عدا ذلك

والمرأةُ عباءةٌ تنامُ بها الريح[٧٢]

إذ أن الـ"عباءة" كساء واسع، مفتوح من قُدّام، وحين "تنام بها الريح"، كما يرى الشاعر، ستتلاعب فيها، أنّى تحرّك الهواء، حيث الجهات الأربع.

لذلك ستتوزع (المرأة)، من ثم، إلى:

* جهتين عبر "الفتيات"، تحديدا، في نص "عندما تتعظ الفتياتُ بالشجرة":

بلا حيض تعرّشُ الفتياتُ في ماجيرا <<< جهة خاصة

بلا إدماء يُخثّر الوطءَ

هكذا، ثمة، تتعظ الفتياتُ بالشجرة[٧٣] <<< جهة عامة

** ثلاث:

_ عبر مراحلها المبكرة، عمريّاً، في نص "دائماً! الوعورة سالكة إلى ماجيرا":

أتركُ الجيادَ ورائي، جليداً، تغزلُها الغيوم

وفتاة ماجيرا <<< مرحلة أولى

أتركها تعرق في الفَرو

يُضيئها الضبابُ وينتحلُها الذهب[٧٤]

المحُ كوزاً تحت الشجرة، بارداً مثل مُراهقة أدلقُها <<< مرحلة ثانية

على الكاشي في يومٍ قائظ

ينتفضُ القلبُ بمحاذاةِ سُحنةٍ مشمسة لكاعب اكادُ <<< مرحلة ثالثة

أشمّ صُراخاً ساخناً في نهديها[٧٥]

_ _ عبر ألفاظ جمعية لها، منكّرة ثم معرّفة، في نص "عن أثير يؤثر النقرسَ على الماراثون ويربي وجه مُحقّق قبل أن يجترح العصافير":

اعتاد الطقس أن يسرّح شموسه الرخيمة في ظلال عينيه

والمناخُ تجرّأ على غرس كرسيّه قريباً من مُنتَحَرِ الأمواج

ليرقبَ اختلاجات الطيف الشمسي منحلاً في حَدَقتيه مضيئاً

وجوه فتيات يتحسسنَ اصغاء نهودهن الوردي إلى حمّام <<< لفظ أول = منكّراً

رعشة، وعُشبا ينحني لشعر غيمة طويل[٧٦]

ويلمح المحقق انكساراتِ فيءِ سجونٍ تعبرها العصافيرُ،

عُلوّاً وظلال أمهاتٍ تقيلهنّ بازةُ قيلولة[٧٧] <<< لفظ ثانٍ = منكّراً

ويعبرُ الرجالُ مطأطئي الأفئدة، يجرّون الحجارةَ في

المرتفعات والأودية، في شقوق الأنهر العاطلة، في السهوب

يستقبلهم عويلُ النسوة مندلعاً كالأفق يُغطي تغضّن قاماتهم.[٧٨] <<< لفظ ثالث = معرّفا

تنطوي القاراتُ على جنوباتها

وأنت تنطوي على وطن في قارةٍ ما، ترقى ربوةً بمسوح النوم

تُبشّر بالنعاس وعسل الأحلام تعلق به أجسادُ الفتياتِ[٧٩]

*** أربع عبر تقابلات، لفظية "و/أو" معنوية، في نص "سارُوراء العاشر من جنوني":

/ تقابل أول معنوي

، ثمة نسوة يتفقدنَ الأصصَ في الشرفات[٨٠]

الشارعُ بناتٌ من أجل لا مدرسة يذهبن[٨١]

// تقابل ثان لفظي ومعنوي

.. أعبر الغيمةَ، حيث البرقُ ينسجُ سريرَك الأبيض

ويرتق صُراخَ طفلة[٨٢]

يدايّ في جيبَيّ، أصفرُ لحناً وأركلُ الحصى، خفيفاً، أبتسمُ

لي وللمرايا، أمسدُ شعرَ طفلة وأسعفُ سيدةً توشك

على...،[٨٣]

/// تقابل ثالث معنوي

، أمسدُ شعرَ طفلة وأسعفُ سيدة[٨٤]

//// تقابل رابع لفظي ومعنوي

المشهدُ طاعنٌ في الإرتباك

، ثمة نسوة يتفقدنَ الأصص في الشرفات[٨٥]

أتقيأني والمشهدُ ينفتحُ دائماً على ما يشي بالنسوة:

يستحممن، يُعالجن الأصص، يعولن، يتعثرن، يندلعن كالعباءات.[٨٦]

لكنْ ليست هنالك جهات أربع لـ(المرأة)، لفظا ومعنى، سوى ضمن نص: المفرد.. في جَمْعِه المشوّه النّابح. هذه الجهات الأربع، لها، لا نستدل عليها إلّا عند نهايات النص. إذ أن بداياته ثم انتصافاته، تراتبيا، تحفل بتجليات "الأخرى" أولاً. كأن الشاعر، هنا، يمهد بها لدلالة (المرأة) مفرديا وجمعيا.

فعلى صعيد "المفرد.."، قبْله "في جمعه النابح المشوه"، ثمة: أنثى عاطلة عن الأنوثة[٨٧].

لهذه الـ"أنثى"، قبْليا، تجلٍّ يدل على عطلها:

أفتحُ البوحَ بصدىً أبحّ وأنشرهُ بريقاً، زغباً.. طفلاً

أشقرَ، لُباناً بين شفتي مُراهقة[٨٨].

كذلك لها، بعْديا، تجليان متماثلان معنويا دالان على العطل ذاته:

يلقي أفاعيه في الدفاتر الفاغرة، فتحكّ طالبةٌ غبية جلدها

لتستحضر طيناً ينأى وذاكرة لا تذهب أبعد من رائحة مطبخ[٨٩]

أقوّضُ الزجاجَ الحليقَ الملوّن

وأفتحُ العسلَ على كافور شايِ الكُليّات لأقوّي ذاكرةَ البرية

وهي تستنسخُ عشبةً مشعة ضالة تُذكر بانسكاب مراهقة خارج جلدها

.. خارج ثيابها[٩٠]

أما على صعيد "جمعه"، ذلك "المشوّه النابح"، فثمة: الركب الحاسرة للمراهقات[٩١].

حيث "للمراهقات" هنا، دلاليا، تجلّيان متقابلان:

أولهما عام، متتابع، ذو نباح:

كم يمورُ هذا السيرك برجاله الفاقعين ونسائه المنكمشات الحزن

ومهرجيه المنكسري الظلال،

بحيواناته المدلّاة من نعاسها، الكاسدة في أقفاصها والمتخمرة

في انتظارها لتسليةٍ زائرة.

أرى رقعة الشطرنج تتسع

تتقاطع ألوانها،

تختلط

ويزحمُ مربع آخر، فتصول الأحجارُ، الطواطم العصرية

خارج أسيجتِها

وأنا ناء عن الشطرنج، السيرك، الحشود بعيونها النابحة

والنساء بأنوفهن الطويلة المستدقة، أسحل خلفي جبلَ

كآبتي كأعرابي يضلّ الطريق في ضواحي المدينة[٩٢]

ثانيهما خاص، مترأوح، ذو تشوّه:

الرّملُ، الوقت، العشب

ينسفحُ تحت الفتيات الكسيحات وهن يتقاذَفن قَلبي

مثلَ وردة يابسة في حديقة مستشفىً مُنعزل[٩٣]

أزرقُ ورق الرسالة

وزرقاء شهوتي

انثرها على المدى الترابي، وأتركُ الفتياتِ يعزقنَ الهواءَ[٩٤]

الآن يظهر تجلّي (المرأة) بلفظها المكرر، حيث "المفرد.. في جمعه المشوه النابح"، مرتبطا بلفظ مكرر لـ"الأخرى" تحديدا:

علّقوا ما شئتم من عوائي في المختبرات

وعاملوا سهومي بكلّ الحوامض فلن أشفَّ إلا عنّي

وعن أرياف تمرّغت فصولاً في تُراب الذاكرة

عن امرأة علّقت أرضي ٧ سنوات في مشجب ملابسها

كأيّ قميص مُغرٍ

هل أتيحُ لامرأة أخرى أن تعلّق سمائي كأيّ سترة مغربة؟

وأتيح لأخرى أن تعلّق نجومي

ماذا سيبقى لي؟[٩٥]

أي أن (المرأة) هنا، ماضياً فحاضراً فمستقبلاً، معلّقةٌ للشاعر كلِّه: أرضه وسمائه ونجومه. لكنها كلُّه، رغم ذلك، جواباً عن سؤاله "ماذا سيبقى لي؟". إذ أنها، بحسب هذا الجواب، مصيره وقلبه ووجعه:

أجتازُ المنظورَ الذي يتحينهُ الرسّام

وأكسرُ جرّةَ الغروب الباردة

لأستعجل تفاحة السكر

حيث امرأة تنحني على مصيري

أرى رائحتها غناءً شفيفاً

تخلطُ ما تبقى من زرقتي بفضّتها الفاغمة..

تنْحني، هكذا، مثل قلبي

وتَستقيم رُمحاً مثل وجعي

إذ تنهضُ حنّاءً..[٩٦]

الهوامش والإحالات:

(١) يراجع، خصوصا، محمد مهدي البصير: نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر، مطبعة المعارف ــ بغداد، ١٩٤٦. أيضا، للمزيد، ثمة "أ" روفائيل بطي: الأدب العصري في العراق العربي، المكتبة العربية . بغداد، ١٩٢٣ "ب" عباس العزاوي: تاريخ الأدب العربي في العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي ــ بغداد، ج١/ ١٩٦٠ (وينظر، كذلك، إبراهيم الوائلي: لغة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، مطبعة الارشاد . بغداد، ١٩٦٥).

(٢) على الرغم من "أن الزهاوي هو أول من فكر في التخلص من القافية، لأنها كانت ترهقه فلم يكن محصوله اللغوي كافيا لتكرار القوافي، ...، فأدى ضعفه اللغوي إلى التجديد في الشكل" - يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث ــ بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، دار المدى للثقافة والنشر ــ دمشق، ط٢، ٢٠٠٧، ص١٠٥ (وينظر، للتفاصيل، كُلًّا من "أ" ناصر الحاني: محاضرات عن جميل صدقي الزهاوي، القاهرة، ١٩٥٤ "ب" دأود سلوم: أثر الفكر الغربي في جميل صدقي الزهاوي، الكويت، ١٩٨٤).

(٣) يراجع عنهم، خمستهم، يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، مطبعة الأديب البغدادية ــ بغداد، ١٩٧٨ (وينظر، أيضا، كُلًّا من: "أ" عبد الكريم الدجيلي: محاضرات في الشعر العراقي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة، ١٩٥٩ "ب" يوسف عز الدين: الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية، مطبعة أسعد ــ بغداد، ١٩٦٠ "ج" عبد الجبار دأود البصري: مقال في الشعر العراقي الحديث، دار الجمهورية ــ بغداد، ١٩٦٨ "د" عربية توفيق لازم: حركات التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث، مطبعة الإيمان . بغداد، ١٩٧١ "هـ" ماجد أحمد السامرائي: التيار القومي في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة . بغداد، ١٩٨٣ "و" عبد الكريم راضي جعفر: في حركة الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد، ١٩٨٨).

(٤) يرى محمد الجزائري، مثلا، أن ديوانه الأول: خفقة الطين/ ١٩٤٦ "يعتبر أول ديوان عراقي يضم قصائد من الشعر الحديث" - ويكون التجاوز . دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الاعلام . بغداد، ١٩٧٤، ص٢٨٩، هـ١.

(٥) ينظر، تحديدا، بشير حاجم: التواتر التراكبي للمظاهر البنيوية . تطبيقات اجرائية تفصيلية على اثنتي عشرة قصيدة، طريق الشعب . جريدة، بغداد، ع١٣٠، س٧٥، ٢١ شباط ٢٠١٠ (وهو يحتمل هنا، في دراسته هذه، أن يكون علي عيدان عبدالله صاحبَ أول ديوان "نثري" عراقي: لائحة شعر رقم (١)، دار العودة . بيروت، ١٩٧٤).

(٦) فهْمنا لـ"المعاصرة"، توصيفا لشعرنا العراقي، مستقى من/ محسن إطيمش: دير الملاك ــ دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر. بغداد، ١٩٨٢.

(٧) الكشف يدعونا لأن نتفحص الآراء فيما يوصف بـ(الشعر الأصيل): ما هو؟ يعتقد البعض أن (الأصيل) أو الأصالة في الوفاء لتقاليد الشعر المتوارثة. بينما يرى البعض الآخر، المسألة على الضد من ذلك. أي في اغتيال هذه التقاليد ورفضها جملة وتفصيلا. مؤسسا لنفسه تقاليد /أو- لا تقاليد/ مغايرة، وخاصة، انطلاقا من القول: إن الأصالة في العمل الفني تكون في صدق الشاعر مع نفسه. - طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف ــ مقالات في الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق، ٢٠٠٠، ص١٧ (وينظر إجمالا، في هذا الخصوص، كُلًّا من "أ" محمد حسين الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة ــ بغداد، ١٩٧٨ "ب" حكمة فرج البدري: التداخل وتبدل الأنواع في الشعر العربي، مطبعة السعدون . بغداد، ١٩٧٨ "كذلك، ينظر، إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ١٩٨٠").

(٨) على النقد الأدبي، سيما للشعر، أن يكون بنيويا، في كل عصر، وذلك بفعلي جوهر ومصير (يراجع، خصوصا، جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة . كاظم جهاد، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص١٣٣).

(٩) لكي نصف قصيدة وصفاً غنياً نحتاج الى الوقوف في مستويات مختلفة، إصاتية _ إيقاعية _ وزنية _ مورفولوجية _ تركيبية _ معجمية _ رمزية.. والأخذ في الاعتبار لعلاقاتها المترابطة - تزفتان تودوروف: الارث المنهجي للشكلانية (في أصول الخطاب النقدي الجديد، مشترك، ترجمة وتقديم . أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٣).

(١٠) سنحأول، قدر الإمكان، ألاّ "نشطّ" عن حقولها المصطلحية، البنيوي/ الاسلوبي/ السيميائي/ التفكيكي، على الرغم من صعوبة محأولة كهذه، وعسرها أيضا، بحكم الاشكاليات الاصطلاحية في خطاب النقديات العربية الجديدة، إجمالا، بما فيها نقديتنا العراقية. يراجع، في هذا الصدد، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون . بيروت / منشورات الاختلاف . الجزائر، ٢٠٠٨ "كذلك، يراجع، فاضل ثامر: اللغة الثانية . في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩٤ (وينظر، أيضا، شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧ "كذلك، ينظر، كل من: /أ/ عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، ٢٠٠٤ /ب/ عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله . تونس، ١٩٩٧").

(١١) كان بشير حاجم، مثلا، قد بحث خمسا منها، دون البنية السردية فقط، مسمِّيا البنية الصوتية بالبنية الإيقاعية، تحديدا، ضمن دراسته: الفاعليات البنيوية في القصيدة الأحادية، الثقافة الجديدة ــ مجلة، بغداد، ع٣٤٦، تشرين الأول ٢٠١١ (أما من حيث المستويات المهيمنة على أية قصيدة، سيما في ما هو متعلق بإيقاعيتها، فثمة لديه المستويان الصوتي والتركيبي فضلا عن المستوى الدلالي "ينظر، هنا، كتابه: النسق النصي والنسق المتني ــ في الحركتين المتضافرتين للقصيدة – الانبناء / الانهدام، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق . بغداد، ط١، ٢٠١٠، ص١٥١ وما بعدها").

(١٢) ينظر، هنا، أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار صادر ــ بيروت، ط١، ١٩٩٧، ج٣، ص٢١٩ ((أما في المعجمية العربية الجديدة، بدورها، فثمة: (زاح يزوح زوحا وزواحا) عن المكان: تباعد وزال. ذهب. – العلة: زالت. <زوحا> الإبل: فرقها. جمعها (ضد). <أزاحه> نحاه عن موضعه. ــ الأمر: قضاه. يقال "أزاح الله العلل" أي أزالها. و"أزحت علته في ما احتاج إليه" إذا قضيت حاجته. <إنزاح> زال. إنكشف وانقشع - لويس معلوف اليسوعي: المنجد ــ معجم للغة العربية، المطبعة الكاثوليكية ــ بيروت، ط١٤، ١٩٥٤، ص٣١٨)).

(١٣) تنظر حداثته المفهومية، للإفادة منها هنا، عند التهامي الراجي الهاشمي خصوصا، كونه من أكثر المتحمسين لهذا المصطلح، حيث: معجم الدلائلية . ج٢، اللسان العربي . مجلة، الرباط، ع٢٥، ١٩٨٥.

(١٤) ينظر عنه إجمالا، في ما هو متعلق بـ ابن جني ونظرائه، أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق، ٢٠٠٢.

(١٥) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق ـ محمد علي النجار، المكتبة العلمية ـ بيروت، ط٢، د.س، ج٢، ص٤٤٢ (كذلك منها، مع أهميته أيضا، حين يقيمه مقال "الابدال" في فقه اللغة/ ضمن "باب في العدول عن الثقيل إلى ما أثقل منه لضرب من الاستخفاف"، ج٣، ص١٨).

(١٦) لتفصيل ذلك، حيث "باب في أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"، ينظر: ج٢، ص٤٤٧ ـ ص٤٥٧ (مع ملاحظة أنه من أنصار تقديم المعنى على اللفظ: "فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها، وحسنوها، وحموا حواشيها وهذبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، وتنويه بها، وتشريف منها، ونظير ذلك إصلاح الوعاء وتحصينه، وتزكيته وتقديسه، وإنما المبغي بذلك منه الاحتياط للموعى عليه" - ج١، ص٢١٧ <حيث سبق كثيرين، إلى هذا التقديم، ومنهم ضياء الدين بن الأثير.. يراجع، هنا، كتابه: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق ـ محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٣٩، ج١، ص٣٥٢ "وينظر مثلا، مشيرا إلى مشكلة اللفظ والمعنى عند نقادنا القدامى، نعمة رحيم العزاوي: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والفنون . بغداد، ١٩٧٨، ص١٣٤ . ص١٣٧"<).

(١٧) كذلك عرف عن عبد القاهر الجرجاني عدم اعتداده بالقيمة الجمالية للفظ المفرد المعزول عن السياق التركيبي للجملة، وذلك "من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها"، بحسب نظريته للنظم/ يراجع، في خصوصها، كتابه: دلائل الاعجاز، تعليق وشرح ـ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٦٩، ص٩٣ ـ ص٩٧ (وقد بينت هند حسين طه، مثلا، أن هذه النظرية "تقوم على مبدأ نصرة المعنى على اللفظ" - النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والاعلام "دار الرشيد للنشر" ـ بغداد، ١٩٨١، ص١٧٥ <وينظر، إجمالا، كل من: /أ/ محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون ــ بيروت / الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، ١٩٩٥ /ب/ محمد عباس: الأبعاد الابداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر. دمشق، ١٩٩٩>).

(١٨) معايير تحليل الاسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة ــ حميد لحمداني، منشورات دراسات سال ــ المغرب، ١٩٩٣، ص٥٤ ((يشار، توضيحا لذلك، إلى "أن التسليم بالخروج عن (المعيار اللغوي) محددا نهائيا لـ(الانزياح الاسلوبي)"، كما جاء به جان كوهن، قد "قاد هذا المفهوم إلى طريق مسدود، لعل ريفاتير أن يكون أهم من وقف عنده، معترضا على هذا المحدد، ومستعيضا عنه بمحدد آخر" - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، سابق، ص٢٠٦)).

(١٩) تفاصيل هذا الحدوث، لمن شاء الاطلاع عليها، في: معايير تحليل الاسلوب، سابق، ص٤٦ ــ ص٥٦ ((مع التنبيه، للضرورة، بأن حدوثا كهذا، عمليا، رهين بالقراءة النموذجية، حصرا، حيث ("القارئ النموذجي" ــ عنده ــ هو "مجموع القراءات"، فلا وجود لقارئ بذاته يسمى كذلك، ولكنه قارئ مجرد يشكل حصيلة لمتوسط ردود أفعال القراء تجاه نص معين.) - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، سابق، ص٢٠٧ "ويشير ريفاتير إلى أنه قد استعمل . من قبل . مصطلح (القارئ المتوسط) الذي أسيء فهمه فلم يجد بدا من التخلي عنه منذ سنة ١٩٩٥" – نفسه، ص نفسها: هـ٣)).

(٢٠) ورد "الانزياح"، مصطلحا "و/أو" مفهوما، عند بعضهم، في الأقل، ومنهم "أ" عدنان بن ذريل: اللغة والاسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٨٠، ص١٥٨ "ب" عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة ـ بيروت، ١٩٨٣، ص٥٠ "ج" بسام بركة: معجم اللسانية، منشورات جروس برس . طرابلس "لبنان"، ١٩٨٥، ص٦٥ "د" محمد عزام: الاسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة . دمشق، ١٩٨٩، ص٣٠ "هـ" صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت، ١٩٩٢، ص٦٣ "و" عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة . قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي . بيروت، ١٩٩٤، ص١٢٩ "ز" حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي ــ بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١١١ (وينظر من حيث الإجمال، في هذا المقام ذاته، أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت، ط١، ٢٠٠٥).

(٢١) فقال، تحديدا، بأن "الانزياح هو مجلى الأدبية وعلامتها، وموطن الشاعرية ودلالتها، وكلتاهما . أدبية النص وشعريته . لا تتم إلا به ومن خلاله." - أطياف الوجه الواحد ــ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص٩٢ . ص٩٣.

(٢٢) آثرنا استخدام الانزياح ليس لأنه الأشيع والأكثر دورانا على الألسنة وإنما لأنه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة ولا سيما الأخلاقية منها بصلة - نفسه، ص٩١.

(٢٣) وحين نقول الخروج لا بد من نقطة هي الصفر يبدأ منها.. أو ينزاح عنها وينحرف، وبكلمات أخرى لا بد من معيار تنزاح عنه وتخرج عليه - نفسه، ص٩٢.

(٢٤) أجلْ اللغة هي المعيار شريطة أن ندرك أمرين أو نعي أمرين، أولهما حركة المعيار واختلافه أو تطور مفهومه على الأقل من ثقافة إلى ثقافة ومن زمن إلى زمن، وثانيهما حركة الأساليب اللغوية وتغيرها من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان، وباجتماع هذين الأمرين ندعي بأن مفهوم الانزياح مفهوم متغير، ولا أدل على ذلك من موت الصور المجازية عبر اجترارها وتكرارها وتحولها من التعبير غير المباشر إلى التعبير المباشر، أي تحولها من المعنى الأدبي المتشظي ذي الأبعاد، إلى المعنى العلمي الواحد ذي البعد المعجمي الثابت. – نفسه.

(٢٥) حيث التفريق الشهير الذي أقامه "دوسوسور" مع بداية القرن العشرين بين اللغة والكلام، خصوصا، وتطوره بدءا من الشكلانيين الروس مرورا بالألسنيين والسيميائيين وأصحاب النقد الجديد الأنجلوسكسونيين والاسلوبيين على اختلافهم والبنيويين – ينظر: نفسه، ص٩٢ . ص٩٤.

(٢٦) تعود الدارسون أن يحصروا الانزياح في صور التعبير البيانية / البلاغية المختلفة، وركزوا خاصة على المجاز وفي مقدمته الاستعارة، ومن ثم ذهبوا إلى أنه وبالدلالة نفسها هو جوهر الشعرية مهملين بقية مكونات الشعرية أولا وحاصرين الانزياح في مفهومه الضيق ثانيا، وعندنا أن الانزياح يصيب سائر المكونات الشعرية / الأدبية وبالتالي لا بد من توسيع مفهومه أو دلالته، - نفسه، ص٩٤ . ص٩٥.

(٢٧) علينا ألاّ نقصر الانزياح على مجال الضرب المجازي / الاستعاري كما هو شائع بل نمده ليشمل جميع عناصر النص الأدبية والشعرية - نفسه، ص٩٤.

(٢٨) للتعرف على "بيانية" العرب، حيث يتعلق ذلك بالصورة الفنية عندهم، ينظر/ رحمن غركان: نظرية البيان العربي ـ خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي / تنظير وتطبيق، دار الرائي . دمشق، ٢٠٠٨ (وينظر، أيضا، محمد عبد المنعم خفاجي/ محمد السعدي فرهود/ عبد العزيز شرف: الاسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية . القاهرة، ١٩٩٢).

(٢٩) وللتعرف على "بلاغيتهم"، حيث التعلق ذاته، يراجع/ شوقي ضيف: البلاغة ـ تطور وتاريخ، دار المعارف ـ مصر، ١٩٦٥ (وينظر، كذلك، كُلًّا من "أ" محمد العمري: البلاغة العربية . أصولها وامتداداتها، دار أفريقيا الشرق . بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩٩ "ب" محمد عبد المطلب: البلاغة العربية . قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية / دار نوبار . لونجمان "مصر"، ١٩٩٧ <أيضا، ينظر، سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والاسلوبيات اللسانية ـ آفاق جديدة، لجنة التأليف والتعريب والنشر ـ الكويت، ٢٠٠٣>).

(٣٠) أما للتعرف على كلتيهما معا، كونهما جزءين أساسين من نقديتهم الأدبية، فيراجع، خصوصا، إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب . نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة . بيروت، ١٩٨٧.

(٣١) ينظر عنهم، تجييليا، بشير حاجم: أجيال الحرب والحصار والتغيير وما قبلها ـ مراجعة للشعر العراقي (من جذوره النهضوية إلى غصونه الحداثوية)/ ضمن كتاب: أنطولوجيا الشعر العراقي المعاصر (١٩٨١ ـ ٢٠١٠)، جمعية الثقافة للجميع ـ بغداد، ط١، ٢٠١٣، ص١٧٥ . ص٢٢١ (تنظر "ص١٧٦ . ١٧٩" تحديدا).

(٣٢) في: الأعمال الشعرية، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية . أربيل، ٢٠١١، ص٥ . ص١٢٢.

(٣٣) في: طائر آخر يتوارى وقصائد أخرى، مؤسسة أوروك للانتاج الثقافي . بغداد، ٢٠١٥، ص٣ . ص٧٥.

(٣٤) في: ثلاث مجموعات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت، ١٩٩٧، ص٥ . ص٩٥.

(٣٥) إيقاع الصمت الذي يمكن أن نتخيله في انقطاع اللحن أثناء عرض الفلم السينمائي، فهذا الانقطاع أو الصمت هو جزء من بنية اللحن وسيرورته موظف لغاية، - أطياف الوجه الواحد، سابق، ص٩٥.

(٣٦) من نص "مَهْرب" في: الأعمال الشعرية، سابق، ص٤٩.

(٣٧) من نص "سردين" في: نفسه، ص٦٩.

(٣٨) من نص "ليلة في انسينادا / المكسيك" في: نفسه، ص٨٦.

(٣٩) طائر آخر يتوارى وقصائد أخرى، سابق، ص٣٢.

(٤٠) نفسه، ص٣٢ . ص٣٣.

(٤١) نفسه، ص٣٤.

(٤٢) نفسه، ص٣٥ . ص٣٦.

(٤٣) ثلاث مجموعات، سابق، ص٤٤.

(٤٤) كلها أنماط لغوية تنحرف عن وضعها الطبيعي في مستوى التوزيع لتخضع إلى وضع آخر شعري يمليه مستوى الاختيار أو مستوى التوظيف. - أطياف الوجه الواحد، سابق، ص٩٦.

(٤٥) من نص "دلتا" في: الأعمال الشعرية، سابق، ص٢٦.

(٤٦) من نص "جنائن آدم" في: طائر آخر يتوارى وقصائد آخرى، سابق، ص٣٤.

(٤٧) من نص "الوردةُ تسيلُ ولا أصابع تلمّ العطر" في: ثلاث مجموعات، سابق، ص١٧.

(٤٨) غالبا ما يأتي سوء الفهم على صعيد التخاطب من هذا التباين بين الحدين المتقابلين، وما لم نلتفت إليه وهو صلب العملية في الشعرية / الأدبية فلن ندرك أسس اللعبة الاستراتيجية لبنية النص الابداعي المنطوق - أطياف الوجه الواحد، سابق، ص٩٦.

(٤٩) الأعمال الشعرية، سابق، ص١٢.

(٥٠) نفسه، ص١١.

(٥١) نفسه، ص١٢.

(٥٢) نفسه، ص٩.

(٥٣) نفسه، ص١٧.

(٥٤) نفسه، ص١٢٠.

(٥٥) نفسه، ص١١٢.

(٥٦) نفسه.

(٥٧) نفسه، ص١١٣.

(٥٨) نفسه، ص١٠٨.

(٥٩) طائر آخر يتوارى وقصائد أخرى، سابق، ص٨.

(٦٠) نفسه، ص١٦.

(٦١) نفسه، ص٥٠.

(٦٢) نفسه، ص٧١.

(٦٣) نفسه، ص٦٤ . ص٦٥.

(٦٤) نفسه، ص٦٨.

(٦٥) هما "امرأة (٣)" ثم "الى امرأة مخلصة" في: نفسه، ص٨ ثم ص١٦.

(٦٦) من نص "بصمات" في: نفسه، ص٦٨.

(٦٧) ثلاث مجموعات، سابق، ص٢١. وينظر نص "السكك الحديد" في: نفسه، ص٥٧.

(٦٨) نفسه، ص٤٨.

(٦٩) نفسه، ص١٧. وينظر نص "عن مشهد تذكرته في ما بعد في لاباز" في: نفسه، ص٣٨.

(٧٠) نفسه، ص١٩. وينظر نص "حيوانُ حلمي أمام قلعة المروضين" في: نفسه، ص٣٤.

(٧١) نفسه، ص٢٣.

(٧٢) نفسه، ص٨٨.

(٧٣) نفسه، ص٣٢.

(٧٤) نفسه، ص٢٨.

(٧٥) نفسه، ص٢٩.

(٧٦) نفسه، ص٤٣.

(٧٧) نفسه، ص٤٤.

(٧٨) نفسه.

(٧٩) نفسه، ص٤٥.

(٨٠) نفسه، ص٥٩.

(٨١) نفسه، ص٦٥.

(٨٢) نفسه، ص٦٠.
(٨٣) نفسه، ص٦٣.
(٨٤) نفسه.
(٨٥) نفسه، ص٥٩.
(٨٦) نفسه، ص٦٣.
(٨٧) نفسه، ص٧٨.
(٨٨) نفسه، ص٧٧.
(٨٩) نفسه، ص٧٨.
(٩٠) نفسه، ص٧٩.
(٩١) نفسه، ص٨١.
(٩٢) نفسه، ص٧٥ . ص٧٦.
(٩٣) نفسه، ص٨٠.
(٩٤) نفسه، ص٨١.
(٩٥) نفسه، ص٨٢.
(٩٦) نفسه، ص٨٣ . ص٨٤.