جامعة الخليل

عمادة الدّراسات العليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

الانزياح في الشّعر التّفاعليّ

قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عبّاس معن أنموذجًا

إعداد

عبير محمد جبرين منيع طهبوب

إشراف

الدّكتور حسام التّميمي

أستاذ الأدب العباسي المشارك

قدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بعمادة

الدّراسات العليا في جامعة الخليل

2020م-2021م

نوقشت هذه الرّسالة يوم الاثنين بتاريخ 2021/4/19م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:	التّوقيع
د. حسام التّميمي (مشرفًا ورئيسًا)	.....
د. عدوان عدوان (ممتحنًا خارجيًّا)	.....
د. نسيم مصطفى بني عودة (ممتحنًا داخليًّا)	.....

الإهداء

إلى أمي وأبي كما رباني صغيرًا

وإلى رفيقة دربي أختي الحبيبة شيماء

وإلى خليلتي سماح الجعبة

شكر وتقدير

يسرّني أن أتقدّم بالشّكر والتّقدير للدّكتور حسام التّميمي عرفانًا وتقديرًا بقبوله الإشراف على هذا البحث ومتابعته لجميع مراحله.

كما أتقدّم بجزيل الشّكر للدّكتور مشتاق عباس معن على جهوده معي، سائلة المولى أن يجعل كلّ ما قدّمه لي في ميزان حسناته.

فهرس

إهداء.....ب

شكر وتقدير .....ت

فهرس .....ث

ملخص.....ح

مقدّمة.....1

تمهيد.... 4

الفصل الأول: الانزياح التّركيبيّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ".....21

المبحث الأول: التّقديم والتّأخير.....22

أولًا: تقديم الخبر على المبتدأ.....23

ثانيًا: التّقديم والتّأخير في (ما زال).....26

ثالثًا: تقديم المفعول به.....29

رابعًا: تقديم الحال.....33

المبحث الثّاني: الفصل.....35

أولًا: الفصل بين الفعل والفاعل.....36

ثانيًا: الفصل بين الفاعل والمفعول به.....41

الفصل الثّاني: الانزياح الدّلاليّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ".....44

المبحث الأول: التّشخيص.....45

المبحث الثّاني: التّجسيد.....55

المبحث الثّالث: انزياح النّعوت.....65

الفصل الثّالث: الانزياح الإسناديّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ".....74

المبحث الأول: الإسناد الاسميّ.....75

المبحث الثّاني: الإسناد الفعليّ.....84

خاتمة.....92

مصادر ومراجع.....95

ملحق..... 101

ملخّص الرّسالة اللّغة الإنجليزيّة.....155

ملخص

يتناول هذا البحث ظاهرة الانزياح في قصيدة " لا متناهيات الجدار النّاريّ" وفق المنهج الوصفيّ التّحليليّ؛ لتسليط الضّوء على الانزياحات التّركيبيّة والدّلاليّة والإسناديّة في هذه القصيدة؛ في محاولة لاكتشاف الجماليّات الدّلاليّة والطّاقات الإبداعيّة عند الشّاعر، كما يهدف إلى لفت الانتباه إلى جنس شعريّ جديد أضافه الشّاعر المجدّد مشتاق عبّاس معن إلى نظريّة الأدب العربي، ألا وهو الشّعر التّفاعليّ.

وقد استقام البحث في مقدّمة وثلاثة فصول يسبقها تمهيد يقف على وصف ظاهرة الانزياح أولًا، ثمّ يتناول الحديث عن الأدب الرّقميّ التّفاعليّ والشّعر الرّقميّ التّفاعليّ، وينتهي بالحديث عن لا متناهيات الجدار النّاريّ وريادة الانزياح التّقنيّ .

أمّا الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان: (الانزياح التّركيبيّ في قصيدة " لا متناهيات الجدار النّاريّ")، وقسم إلى مبحثين، وهما: المبحث الأول: التّقديم والتّأخير، والمبحث الثّاني: الفصل. كما قسّم الفصل الثّاني الموسوم بـ(الانزياح الدّلاليّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ") إلى ثلاثة مباحث، وهي: المبحث الأول: التّشخيص، والمبحث الثّاني: التّجسيد، والمبحث الثّالث: انزياح النّعوت .

وتناول الفصل الثّالث دراسة "الانزياح الإسناديّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ"، وانبثق منه مبحثان، وهما: المبحث الأول: الإسناد الاسميّ، والمبحث الثّاني: الإسناد الفعليّ. ثمّ أتبع بخاتمة أبانت أهمّ النّتائج الّتي توصّل إليها البحث.

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف الخلق والمرسلين، سيّدنا محمد وعلى آله وأصحابه ومن تبع هداه إلى يوم الدّين، وبعد؛

يهدف البحث الموسوم بـ(الانزياح في الشّعر التّفاعليّ قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عبّاس معن أنموذجًا) إلى الكشف عن شكل شعريّ جديد أفرزه عصر المعلومات والثّقافة الرّقميّة، ألا وهو الشّعر التّفاعليّ؛ لمعرفة ماهيته؟، وما هي دوافعه ومميّزاته؟، وما هي بنيته؟، ثمّ يسلّط الضّوء على ظاهرة الانزياح، بوصفها أهمّ الظّواهر الأسلوبيّة الّتي يمتاز بها الأسلوب الشّعريّ عن غيره، ومن خلالها تظهر براعة المبدع وقدرته على اللّعب بلغته؛ ليكوّن تراكيب ودلالات جديدة تصوّر تجربته الشّعريّة بطريقة لافتة ينزاح فيها عن كلّ ما هو متعارف ومألوف، فيكسر أفق المتلقي، ويدفعه إلى الكشف عن جماليّات هذا الأسلوب، فيبني من خلال هذه المحاولة معاني لا حصر لها، تختلف باختلاف عمليّة التّأويل الّتي يقوم بها كلّ متلقٍ.

إنّ جدّة الشّعر التّفاعليّ على السّاحة العربيّة، والرّغبة في التّعرف على تجربة هذا الشّعر، كان السّبب في اختيار الدّراسة، وقد وقع الاختيار على قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ" للشّاعر المجدّد مشتاق عباس معن؛ لأنّها من أهمّ التّجارب الرّائدة في هذا الميدان . أمّا سبب اختيار ظاهرة الانزياح موضوعًا للدّراسة؛ فلكونها الأبرز من بين الظّواهر الأخرى، فقد شكّلت حيّزًا واسعًا في القصيدة.

هناك العديد من الدّراسات السّابقة الّتي تناولت قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ"، ولكنّها تطرّقت الحديث عن الأنساق الغير لغويّة في القصيدة، من حيث شكلها، وبنيتها الحركيّة والبصريّة والسمعيّة، وهي:

1. **جماليّات الوسائط في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عبّاس معن،** (رسالة ماجستير)، إعداد: سميحة ونوارة خضير، جامعة الشّهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، 2018م_2019م.
2. **الثّقافة الرّقميّة وهندسة العرض في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري" لمشتاق عبّاس معن،** إعداد: خولة فاطمة، (رسالة ماجستير)، جامعة محمد خضير بسكرة، 2017م_2018م.
3. **بنية تشكيل النّصّ الشّعريّ الرّقميّ في "لا متناهيات الجدار النّاري" لمشتاق عبّاس معن،** لأحمد زهير رحاحلة، المجلّة الأردنيّة في اللّغة العربيّة وآدابها، المجلد (15)، العدد (1).
4. **سِفْر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجدار النّاريّ) لمشتاق عبّاس معن أنموذجًا...قراءة سيميوثقافيّة)**، لوصفي عبّاس، مجلّة كليّة الآداب، العدد (31)، القسم الأول، 2019م.
5. **التّجليات العلاميّة في قصيدة الشّعر العراقيّة (مشتاق عبّاس معن أنموذجًا)**، لأحمد عبد حسين الفرطوسي، مجلّة الأستاذ، العدد (201)، 2012م.
6. **الاكتشاف بوصفه تفاعلًا في "لا متناهيات الجدار النّاري"**، لعلاء صالح عبيد.

وعليه يكون موضوع هذه الدّراسة الموسوم بـ **(الانزياح في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري" لمشتاق عبّاس معن أنموذجًا)** الأول في دراسة ظاهرة الانزياح في هذه القصيدة.

اعتمد البحث على المنهج الوصفيّ؛ للحديث عن الشّعر التّفاعليّ، ووصف ظاهرة الانزياح في إطارها النّظريّ، والمنهج التّحليليّ؛ من أجل تحليل مواطن الانزياح في القصيدة، كما استعان البحث بالمنهج الجماليّ؛ لبيان الوظيفة الجماليّة للانزياح.

وقد قسّم البحث إلى ثلاثة فصول يسبقها تمهيد يقف على وصف ظاهرة الانزياح أولًا، ثمّ يتناول الحديث عن الأدب الرّقميّ التّفاعليّ والشّعر الرّقميّ التّفاعليّ، وينتهي بالحديث عن لا متناهيات الجدار النّاريّ وريادة الانزياح التّقنيّ.

أمّا الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان: (الانزياح التّركيبيّ في قصيدة " لا متناهيات الجدار النّاريّ")، وقسم إلى مبحثين، وهما: المبحث الأول: التّقديم والتّأخير، والمبحث الثّاني: الفصل. كما قسّم الفصل الثّاني الموسوم بـ(الانزياح الدّلاليّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ") إلى ثلاثة مباحث، وهي: المبحث الأول: التّشخيص، والمبحث الثّاني: التّجسيد، والمبحث الثّالث: انزياح النّعوت.

ودرس الفصل الثّالث "الانزياح الإسناديّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ"، وانبثق منه مبحثان، وهما: المبحث الأول: الإسناد الاسميّ، والمبحث الثّاني: الإسناد الفعليّ. ثمّ أتبع بخاتمة أبانت أهمّ النّتائج الّتي توصّل إليها البحث، وألحق بالرّسالة ملحق يضمّ قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ" مطبوعة.

واعتمد البحث على قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري" كمصدر رئيس للدّراسة، كما أفاد من مصادر ومراجع أخرى، ومنها: **(مدخل إلى الأدب التّفاعليّ)** لفاطمة البريكي، و**(من النّصّ إلى النّصّ المترابط)** لسعيد يقطين، و**(الانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغيّ)** لأحمد محمد ويس، و**(الأسلوب والأسلوبيّة)** لعبد السّلام المسدي، إضافة إلى ما ورد من بحوث ودراسات في الدّوريات المحكّمة، ومنها دراسة للدّكتور وصفي عبّاس بعنوان **(سِفْر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجًا.. قراءة سيميوثقافيّة)**.

وفي الختام أسأل الله عزّ وجلّ التّوفيق والسّداد.

تمهيد

أولًا: الانزياح

رافق مصطلح الانزياح طائفة من المصطلحات الأخرى أطلق عليها اسم: عائلة الانزياح، حيث اختلف الباحثون في تسميته، فقد عرف بالانزياح أو التّجاوز عند (فاليري)، والانحراف عند (سبيتزر)، والاختلال عند (والاك) و(فاران)، والإطاحة عند (بايتار)، والمخالفة عند (تيري)، والشّناعة عند (رولان بارت)، والانتهاك عند (كوهان)، وخرق السنن عند (تودوروف)، والعصيان عند (آراقون)، والتّحريف عند جماعة (مو)[1].

ولم تقتصر دراسة ظاهرة الانزياح على النّقاد الغربيين فحسب، فقد كان لها جذور في تراثنا العربيّ، فتعدّدت مفاهيم هذا المصطلح، حيث أطلق عليه: الانحراف، والعدول، والتّشويش، والبعد، والفارق، والخروج، والخرق، والابتعاد والشّذوذ، والتّشويه، والمجاوزة، والانتهاك، والنّشاز، والاتّساع، وتجاوز بعضهم ذلك وربطوه بالغموض والحذف والتّقديم والتّأخير والاستعارة والمجاز بصوره المتعدّدة[2].

وعلى الرّغم من اختلافهم في تسمية المصطلح، اتّفقوا على أنّه "خروج التّعبير السّائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبًا"[3]. وهو "استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالًا يخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[4].

---

[1] ينظر: المسدي، عبد السّلام، **الأسلوب والأسلوبيّة**، 100-101.
[2] ينظر: ربابعة، موسى، **الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها**، 44-45
[3] اليافي، نعيم، **أطياف الوجه الواحد دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق**، 92.
[4] ويس، أحمد محمد، **الانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغيّ**، 5.

يقوم المبدع بتشكيل لغته حسبما تقتضي حاجته، غير آبهٍ بالحدود والأنظمة والدّلالات الوضعيّة، فينتقل ممّا هو ممكن إلى ما هو غير ممكن عبر استعماله الخاصّ للغته، فيفجّر طاقاتها، ويوسّع دلالاتها، ويولّد أساليب جديدة وتراكيب مولَّدة تصطدم مع ما تربّى عليه الذّوق، وما تأسّس في معرفة الإنسان الأوليّة، فتصبح لغته لغة مثيرة ذات طابع غريب، وذات أبعاد دلاليّة وإيحائيّة تثير الدّهشة والمفاجأة في نفس المتلقي، وتكسر أفق توقّعه، ما يدفعه إلى الغوص في أعماق النّصّ؛ بغية الوصول إلى الدّلالات المشحونة والكامنة وراء أسلوب الانزياح[1].

ويشمل الانزياح بمفهومه الواسع مستويات اللّغة كافّة، فهو "لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النّصّ، وإنّما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوّعة ومتعدّدة، فإذا كان قوام النّصّ لا يعدو أن يكون في النّهاية إلّا كلمات وجمل، فإنّ الانزياح قادر على أن يجي في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل"[2].

وقد جعله الباحثون في خمسة نماذج أساسيّة، حيث صنّف الانزياح تبعًا لدرجة انتشاره في النّصّ إلى انزياحات موضعيّة وشاملة، فالانزياحات الموضعيّة تؤثّر على نسبة محدودة من السّياق كالاستعارة، أمّا الانزياحات الشّاملة فتؤثّر في النّصّ بأكمله كالتّكرار. كما تمّ تصنيف الانزياح تبعًا لعلاقته بنظام القواعد اللّغويّة إلى انزياحات سلبيّة وإيجابيّة، فالانزياحات السّلبيّة تتمثّل في تخصيص القاعدة العامّة وقصرها على بعض الحالات، وفي هذه الحالة تنجم تأثيرات شعريّة بالاعتداء على القواعد اللّغويّة، أمّا الانزياحات الإيجابيّة فتتمثّل في إضافة قيود معيّنة إلى ما هو قائم بالفعل، حيث تنجم تأثيرات شعريّة بإدخال شروط وقيود على النّصّ كما هو الحال في القافية[3].

---

[1] ينظر: ربابعة، موسى، **الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلياتها**، 85.

[2] ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**، 111. نقلًا عن: الحولي، فيصل حسان، **ظاهرة الانزياح في النّقد العربيّ الحديث**، 97، لعدم توفر المرجع السّابق.

[3] ينظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 210.

كما صنّف الانزياح من وجهة النّظر الّتي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنّصّ المحلّل إلى انزياحات داخليّة وخارجيّة، فالانزياحات الدّاخليّة تبدو جليّة عندما تنفصل وحدة لغويّة ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النّصّ في جملته، أمّا الانزياحات الخارجيّة فتبدو عندما يختلف أسلوب النّصّ عن القاعدة الموجودة في اللّغة المدروسة. أمّا على المستوى اللّغوي فقد قسّم الانزياح إلى ستة أقسام، وهي: الانزياحات الخطيّة، والصّوتيّة، والصّرفيّة، والمعجميّة، والنّحويّة، والدّلاليّة[1]، ويتمثّل الانزياح الدّلاليّ بالاستعارة والمجاز والكناية، حيث "تقوم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع، فالاستعارة والمجاز والكناية ما هي إلّا أنواع من الانزياح؛ لأنّها جاءت على غير المعاني الّتي وضعت لها أصلًا"[2] .

وقد تمّ تقسيم الانزياح تبعًا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتّركيب في الوحدات اللّغويّة إلى الانزياحات الاستبداليّة والتّركيبيّة، فالانزياحات الاستبداليّة تخرج على قواعد الاختيار للرّموز اللّغويّة، ومن الأمثلة عليه وضع المفرد مكان الجمع، أو الصّفة مكان الموصوف، أو اللّفظ الغريب بدل المألوف، أمّا الانزياحات التّركيبيّة فتتّصل بالسّلسلة السّياقيّة الخطيّة للإشارات اللّغويّة عندما تخرج على قواعد النّظم والتّركيب، ويعدّ أسلوب التّقديم والتّأخير من أبرز تقنيات الانزياح التّركيبيّ[3].

ويهدف الانزياح التّركيبيّ إلى "أن يحقّق للنّصّ سمات جديدة تعجز عنها اللّغة في حال تمسّكها بأبعادها المعياريّة الصّارمة، وهذه السّمات هي السّمات الشّعريّة الّتي تتحقّق عن مثل هذا الانزياح وغيره من أنواع الانزياح، الّتي لا تكتفي بوصف الجمل كما هي في النّظر البنيويّ، ولكنّها تبحث عن الدّلالات المائزة في النّصوص، ذلك أن أيّ تغيير في بناء التّركيب لا بد أن يحمل معه تغييرًا في المقاصد

[1] ينظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 210-211.
[2] أبو العدوس، يوسف، **الاسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق**، 192.
[3] ينظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 211-212.

والدّلالات والرّؤى"[1]، "فكلّما ضاقت قواعد النّحو، كلّما تطلّع الشّاعر إلى آفاق أرحب تكفل له القدرة على تشكيل اللّغة وترويض تراكيبها، وتضمن له ضروبًا من الاستعمالات غير المألوفة القادرة على تجاوز المألوف وتحقيق المفاجأة وإحداث التّأثير وجلب التّأمّل، فالإبداع اللّغويّ ليس إيجاد كلمات لم تعرفها المعاجم، لكنّه تشكيل لهذه الكلمات بطريقة فذّة عبقريّة"[2].

ثانيًا: **الأدب الرّقميّ التّفاعليّ والشّعر الرّقميّ التّفاعليّ**

مع ظهور الحاسوب والإنترنت، ومع التّطور الهائل في التّقنيات التّكنولوجيّة الحديثة، برز الأدب الرّقميّ التفاعليّ كمصطلح جديد على السّاحة الأدبيّة[3].

يمثّل الأدب الرّقميّ التّفاعليّ جنسًا أدبيًّا جديدًا، يجمع بين الأدبيّة والإلكترونيّة، ولا يمكن أن يتأتّى لمتلقيه إلّا عبر الوسيط الإلكترونيّ، أي من خلال الشّاشة الزّرقاء، قوامه التّفاعل والتّرابط، يستثمر إمكانات التّكنولوجيا الحديثة، ويشتغل على تقنيّة النّصّ المترابط، ويوظّف أشكال الوسائط المتعدّدة المختلفة، ولا يكون هذا الأدب تفاعليًّا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصليّ للنّصّ[4].

تعدّ التّفاعليّة السّمة الأبرز والشّرط الأساسيّ في الأدب الرّقميّ التّفاعليّ، حيث يهتمّ الأدب الرّقميّ التّفاعليّ "بالعلاقة التّفاعليّة الّتي تنشأ بين الرّاصد والنّصّ على مستوى التّلقي والتّقبّل. وتخضع هذه العلاقة لمجموعة من العناصر التّفاعليّة الأساسيّة هي: النّصّ، والصّوت، والصّورة، والحركة، والمتلقي، والحاسوب، مع التّشديد على العلاقة التّفاعليّة الدّاخليّة (العلاقة بين الرّوابط النّصيّة)، والعلاقة التّفاعليّة الخارجيّة (الجمع بين المبدع والمتلقي). أي: إنّ الأدب التّفاعليّ هو الّذي يجمع بين نشاط

---

[1] الرّواشدة، سامح، **في الأفق الأدونيسي دراسة في تحليل الخطاب الشّعريّ**، 77. نقلًا عن الحولي، فيصل حسّان، **ظاهرة الانزياح في النّقد العربيّ الحديث**، 139

[2] الحولي، فيصل حسّان، **ظاهرة الانزياح في النّقد العربيّ الحديث**، 139

[3] ينظر: متولي، نعمان عبد السميع، **معالم النّصّ الإليكترونيّ الشّعر الرّقميّ الأدب التّفاعليّ الرّواية الرّقميّة**، 153

[4] ينظر: البريكي، فاطمة، **مدخل إلى الأدب التّفاعليّ**، 49. وينظر: زرفاوي، عمر، **الكتابة الزّرقاء**، 194.

الكاتب أو السّارد ونشاط المتلقي معًا" [1]. فالتّفاعل يحدث بين المتلقي والحاسوب من جهة ، وبين المتلقي والنّصّ من جهة ثانية، وبين النّصّ المترابط والوسائط المتعدّدة من جهة ثالثة، وبين المبدع والمتلقي من جهة رابعة[2]. مع تفاوت درجات التّفاعل في النّصوص الرّقميّة التّفاعليّة، وذلك حسب الإمكانيّات الّتي يتيحها النّصّ للمتلقي[3] .

ويعتمد الأدب الرّقميّ التّفاعليّ على توظيف الوسائط المتعدّدة البصريّة منها والسّمعية، من خطّ ولون وحركة وصوت وصورة؛ لتشكيل نصٍّ مشهديّ يُرى ويُشاهد ويُسمع ولا يقرأ فقط، فلم يعد الأدب فقط كلمة وصورة، بل أصبح مزيجًا من الفنون، ولم يعد الأدب يحتفظ بشكله الهندسيّ الإستيتيّ الثّابت، إذ أضفى عنصر الحركة صفة الدّيناميّة للنّصّ، فانهار مبنى القصيدة، وأصبحت الكلمات والصّور والأيقونات والحروف والجمل تتناثر وتتشكّل وتتبعثر وتتحرّك أمام عين القارئ، ولم يعد التّأويل مقتصرًا على الكلمات فقط، بل أصبح للحركة معنى وللألوان دلالة وللصّور قيمة[4].

كما يعتمد الأدب الرّقميّ التّفاعليّ على توظيف تقنيّة النّصّ المترابط، إنّه وثيقة رقميّة تتشكّل من عقد من المعلومات، قابلة لأن يتّصل بعضها ببعض بواسطة روابط، تقوم بربط النّصوص اللّغويّة وغير اللّغويّة[5]. وقد "أدّى توظيف تقنية النّصّ المترابط إلى تحرير النّصوص من قبضة الخطيّة الصّارمة الّتي فرضها عليها جمود الورق وثبوت الطّباعة، لتصبح شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة بين النّصوص المختلفة، ممّا أدّى بالنّصّ إلى الانتقال من طابعه الأحاديّ الاتّجاه إلى تعدّد الاتّجاهات، ولم

[1] حمداوي، جميل، **الأدب الرّقميّ بين النّظريّة والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)**، 14.
[2] ينظر: يقطين، سعيد، **من النّصّ إلى النّصّ المترابط**، 10، و ينظر: زرفاوي، عمر، **الكتابة الزّرقاء**، 195.
[3] ينظر: يونس، إيمان، **تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتّلقي في الأدب العربيّ الحديث**، 40.
[4] ينظر: **نفسه**، 182-183.
[5] ينظر: يقطين، سعيد، **من النّصّ إلى النّصّ المترابط**، 130

تعد قراء النّصّ تسير حسب نمط معيّن مفروض عليه، بل صار بالإمكان البدء بقراءة النّصّ من كل نقطة متاحة لذلك، والتّحرك بين وصلاته باتّجاهات مختلفة"[1].

فلم تعد البدايات محدّدة كما في نصوص الأدب الورقيّ، أصبحت البدايات متعدّدة، والنّهايات غير موحّدة، إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء الّتي يريد من خلالها الولوج إلى أعماق النّصّ، فيتنقّل بين أجزائه، ويختار مساره، ويشكّل نصّه ويبنيه كيف شاء[2].

واستثمر الأدب الرّقميّ التّفاعليّ التّقنيّات التّكنولوجيّة الحديثة كافّة؛ لتشكيل أجناس أدبيّة إلكترونيّة جديدة تمتاز بصفتها التّفاعليّة، فبرزت الرّواية الرّقميّة التّفاعليّة، والقصّة الرّقميّة التّفاعليّة، والشّعر الرّقميّ التّفاعليّ، وما دام البحث ممحض للشّعر الرّقميّ التّفاعليّ سنقف عند مفهومه بإيجاز :

إنّه مصطلح أدبيّ تكنولوجيّ أطلق على " ذلك النّمط من الكتابة الشّعريّة الّذي لا يتجلّى إلّا في الوسيط الإلكترونيّ، معتمدًا على التّقنيات الّتي تتيحها التّكنولوجيا الحديثة، ومستفيدًا من الوسائط الإلكترونيّة المتعدّدة في ابتكار أنواع مختلفة من النّصوص الشّعريّة، تتنوّع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم، الّذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشّاشة الزّرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيًّا، وأن يتفاعل معها، ويكون عنصرًا مشاركًا فيها" [3].

ويتمّ التّعامل مع القصيدة الرّقميّة التّفاعليّة تعاملًا إلكترونيًّا، إذ لا يمكن إيجادها وقراءتها إلّا من خلال الحاسوب، حيث تتعذّر قراءتها ورقيًّا؛ فالكلمة لم تعد المكوّن الوحيد للقصيدة الرّقميّة التّفاعليّة، إنّها " نصّ شعريّ يصدر عن تفاعل مكونات متعدّدة، منها الشّعريّ كالكلمة وموسيقا إيقاعها، ومنها التّقنيّ المتّصل بعلم الحاسوب كالرّوابط التّشعبيّة، ومنها الإلكترونيّ كفضاء الشّاشة، ومنها الدّراميّ كالحركة،

---

[1] يونس، إيمان، **تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتّلقي في الأدب العربيّ الحديث**،183.
[2] ينظر: البريكي، فاطمة، **مدخل إلى الأدب التّفاعليّ**، 51-52
[3] **نفسه**، 77

ومنها الموسيقيّ كالصّوت، ومنها التّشكيليّ كالصّور (اللّوحات والرّسمات) واللّون في الخطوط وعناصر التّشكيل الحرّة، وذلك التّفاعل الّذي يفيد بشكل جوهريّ أحدث ابتكارات التّكنولوجيا الحديثة هو الفاعل في صياغة القصيدة التّفاعليّة، بما تجيء فيه مستعصية على القراءة الورقيّة، ومتعذّرًا على المتلقي أن يقرأها بمعزل عن شاشة الحاسوب ومكوناتها السّبعة السّابق ذكرها"[1] .

ولم تقتصر أشكال التّفاعل في القصيدة الرّقميّة التّفاعليّة على تفاعل مكوناتها (الكلمة، والصّورة، والصّوت، واللّون، والحركة، والرّوابط التّشعبيّة) فقط، بل أتاحت للمتلقي صورًا وأشكالًا متعدّدة للتّفاعل مع نصوصها، " كالإبحار في متن النّصّ والتّنقّل بين وصلاته وقراءته بشكل غير خطيّ، والتّدخل في بنائه واتّجاه مساراته، والاستمتاع بمشاهدته أثناء تشكّله والاستماع إليه، وكذلك المشاركة والمساهمة في كتابته وصياغته، وأخيرًا إمكانيّة التّعليق والتّعقيب والإدلاء برأيهم حول النّصّ وحول تفاعلات متلقين آخرين معه"[2] .

فلم يعد النّصّ ملكًا لمبدعه، إذ أصبح المبدع متلقيًا، والمتلقي مبدعًا، بمعنى أضحى مشاركًا في بناء النّصّ وصياغته، مالكًا لحقّ الإضافة والتّعديل فيه، فأصبح للمتلقي وظيفة مهمّة فاعلة في بناء النّصّ بعد أن أهمل لسنوات طويلة[3].

ثالثًا: لا متناهيات الجدار النّاريّ وريادة الانزياح التّقنيّ

على قدر العمق المعرفيّ والثّقافيّ للمبدع، يمكن أن يقاس عمقه الإبداعيّ في الإنتاج الأدبيّ؛ لأنّ الطّريق سيكون واضحًا أمامه في اختيار المسلك المناسب لإمكاناته الأدبيّة، ومناطق الفراغ الّتي يمكن أن يسدّها نتاجه.

---

[1] غركان، رحمن، **القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء**، 9

[2] يونس، إيمان، **تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتّلقي في الأدب العربيّ الحديث**، 220.

[3] ينظر: البريكي، فاطمة، **مدخل إلى الأدب التّفاعليّ**، 51

ويمكن ملاحظة هذا النّسق في نتاج الشّاعر المجدّد مشتاق عباس معن، إذ حدّد الوعي النّقديّ والثّقافيّ الّذي يمتلكه قدرته على استعمال اللّغة استعمالًا فنيًّا يكون دليلًا على قوّة مهارته الإبداعيّة المتجسّدة في شاعريته القادرة على خلق استجابة لها بالغ الأثر في متلقي نصوصه الشّعريّة الّتي وضعها في مدلول تصويريّ أشبه بوعاء يحتضن لغته الشّعريّة؛ لتتجسد شكلًا ومضمونًا في بناء النّصّ، في محاولة من الشّاعر لتجريب النّمط الأدائيّ في الشّعر الحداثيّ الّذي يضع الاستيعاب التّقنيّ والمعلوماتيّ معيارًا أساسيًّا لتجربته[1].

وبناءً على هذا التّشخيص كان تقييم النّقاد والباحثين لتجربة الشّاعر ماثلًا لوصفه بالفريد والمتمكّن، فـ "سجن المحاكاة إلى حريّة التّغيير لا يكون إلاّ باعتماد التّثوير طريقًا والتّقويض منهجًا، فالتّقويض قائم في أصله على نقض مركزيّة وإحلال أخرى عوضًا عنها، أي إنّه ينتصر للخلق والتّجديد ومن ثم الإبداع، بمعنى أنّك (إذا أردت أن تكون مبدعًا فعليك أولًا أن تكون تقويضيًا) هذه هي القاعدة الّتي رصدها الشّاعر الدّكتور مشتاق عباس معن ليتّخذها منطلقًا له في مشواره المعرفيّ، فبدأ بتقويض المركزيات المعرفيّة الّتي اجتباها من تراثه ليعيد بناءها تبعًا لوجهته الخاصّة المستندة إلى خلفية معرفية تؤهله لخوض تلك الممارسة، فأضحى التّقويض من أبرز سمات نتاجاته المعرفية؛ لأنّه أراد أن يكون مبدعًا لا منتجًا فحسب"[2].

وقد اتّسمت تجربة مشتاق عباس معن "باتّجاه تجديديّ منضبط، وحين يُقال إنَّه منضبط، فهو ليس منفلتًا من ربقة التجنيس، ومعنى ذلك أنَّ تجربته محاطةٌ بهالة من الوعي الشعريّ الذي يُدرك مقدار ما يمكن أن يُحدثه من تغيير في منظومة الشّعر العربيّ، فهي تجربة مُعاصرة ذات انطلاقة تأصليَّة،

[1] ينظر: الفرطوسي، أحمد عبد حسين، **التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقية (شعر مشتاق عباس معن أنموذجًا)**، مجلّة الأستاذ، العدد (201)، 2012م، 110 .

[2] العبكي، آلاء، **التّقويضيّة المنهج والإجراء مقاربة في لسانيات الخطاب الشّعريّ**، 18.

باعثها الأول هو تراث الشّعر العربيّ، فهي بذلك تجمع بين الأصالة والتّجديد في إطار شعريٍّ حداثيٍّ، ركيزته الأساسيَّة الإيحاء الّذي يتمخّض عن قراءة مدلولات العلامة داخل النّصّ الشعريِّ "[1]

وبناءً على ما سبق "قدّم الأدب الرّقميّ معايير جماليّة جديدة وخصائص لم تكن متاحة من قبل في النّصّ الورقيّ، كخاصيّة تعدّد المبدع، والتّأليف الجماعيّ، وتعدّد الروابط الّتي تؤدي بدورها إلى تعدّد النّصوص، بالإضافة إلى تعدّد الأجناس، من قصّة ورواية وقصيدة، وهذه الأخيرة قد أمدّت الشّعر العربيّ برؤية جديدة من خلال إبداع مؤلفها كاندل العرب البروفيسور مشتاق عباس معن حيث كانت له ريادة الإصدار في القصيدة الرّقميّة التّفاعليّة من خلال إنجازه الأول لمجموعته الشعرية "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" سنة 2007م، من ثم يعود من جديد بإصدار مجموعة شعريّة ثانية وسمت بـ " لا متناهيات الجدار الناري" الّتي استمرّ فيها العمل لمدة عشر سنوات"[2].

لذلك نجد الشّاعر لم يستقر على ما ساد قبله، بل كان يحاول دومًا أن يضيف عليه جديدًا، ومن ذلك مفهوم التّفاعليّة، والاشتغالات التّقنية الّتي تحيط به، وفيما سيأتي سنتعرض لثلاثة أمور تتعلق بالانزياح التّقني، على عجالة بما ينسجم وحجم الرسالة، ، وقبل ذلك يمكنني أن أضع تعريفًا مبسّطًا لـ (الانزياح التقني) وهو كسر النمط السائد في حركة الأشياء وحضورها في التصميم التقني.

أولًا : التّفاعل بالاكتشاف والانزياح التّقني

أضاف الشّاعر مشتاق عباس معن من خلال قصيدته التّفاعليّة قبل الأخيرة (لا متناهيات الجدار النّاري) مفهومًا جديدًا لمفاهيم (التّفاعليّة Interactive)، فكانت التّفاعليّة قبل هذا النّصّ:

- المشاركة الفعليّة.

[1] الفرطوسي، أحمد عبد حسين، **التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقية (شعر مشتاق عباس معن أنموذجًا)**، مجلّة الأستاذ، العدد (201)، 2012م، 103. وينظر :الدده، عباس رشيد، **مهوى التفاحة (مقاربة مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة)**، 6.
[2] خضير ، سميحة ، و خضير ، نوارة، **جماليات الوسائط في قصيدة لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن** ، 23.

- المشاركة المجازيّة.

أمّا الشاعر فأضاف هنا مفهومًا ثالثًا ألا وهو (الاكتشاف)، وهو سلوك إبداعيّ يقوم به المتلقي ليستكشف مقاصد النّصّ ودلالاته؛ "إذ يكتسب النّصّ التفاعلي ماهيته – بوصفه جنسًا أدبيًا متفرّدًا عن الأجناس الأدبيّة الأخر – من المشاركة (التفاعل) بوصفها مبدأ عامًّا يرتجي من ورائه منتج النّصّ أن يتشكّل بمراعاته في العمل الأدبي مثلث إبداعي يصدر عن المنتج ليمرّ في خط أفقيّ بالمتلقي فيتحوّل من خلاله إلى الاتّجاه العموديّ بخطّ متقطّع تزداد الفاصلة بين أجزائه استنادًا إلى مستوى قابليّة النّصّ على المشاركة وكفاءة المتلقي الأدبيّة ومدى اتّحاده مع المنتج في العمق الثقافيّ ليلتقي بقصد المنتج في رأس المثلث"[1]

ومن ثمَّ فالمشاركة تمثّل علامة فارقة في النّصّ التّفاعليّ، وقد حدّدها رائد الأدب التّفاعليّ الشّاعر الدّكتور مشتاق عبّاس معن في ضربين اثنين: هما المشاركة الحقيقيّة والمشاركة المجازيّة[2]، مشيرًا إلى أنّ "الضّربين يبذران ملامح الصّيرورة في تغاير المنتج ولو بمستويات متعدّدة وأشكال مختلفة، فالضّرب الأول يفلت تمامًا من نسق الثّبات ويذوّب أبعاد العالم المعتادة، فلا تجد – والحال كذلك – شكلًا واحدًا بالفعل، بل أشكالًا متفرّعة عن ولادة أصل. أمّا الضّرب الثّاني فينفعل حضوره بمديات متفاوتة مع التلقي، تبعًا لإمكانيّة النّصّ في تشريك المتلقي بوساطة خيارات الدّخول ومنافذ الإبحار بين نوافذ النّص المتفرّع، ومخاتلات التشكيل وظواهره، وطبقيّة البناء، وغيرها من مسامات تتسّم العلامة وإعادة التخليق... والمعيار المائز بين الضربين هو إمكانيّة المتلقي في تحويل صفته عن طريق

---

[1] عبيد، علاء صلاح، **الاكتشاف بوصفه تفاعلًا قراءة في " لا متناهيات الجدار النّاريّ"**.
http://cois.uokerbala.edu.iq/wp/blog/2020/06/13/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A8%D9%88%D8%B5%D9%81%D9%87-%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8B%D8%A7-%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A7-%D9%85%D8%AA%D9%86/

[2] معن، مشتاق عباس، **ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب**، 25.

المشاركة الحقيقية بالبرمجة وإعادة توليفها، أو الوقوف على عتبات المرقون، فالنّصّ التّفاعليّ الرّقميّ متوافر على الضربين"[1].

وقد حُدّدت أنماط المشاركة – حقيقية ومجازية – في النّصّ التّفاعليّ الرّقميّ بأربعة أنماط هي: التّأويل والإبحار والتّشكيل والكتابة [2]، "ولعلّنا نستطيع أن نزيد على هذه الأنماط الأربع نمطًا خامسًا نستشفه في النّتاج التّفاعليّ الثّاني للشّاعر الدّكتور مشتاق عباس معن الموسوم بـ "لا متناهيات الجدار النّاري"؛ ويتمثّل في الكشف؛ إذ يجد النّاظر في هذه القصيدة نفسه أمام بوابة سوداء تتوسّطها ساعة بأرقام لاتينية مؤطرة بإطار يدور عكس الاتجاه المعهود لعقارب الساعة، وهي تخلو – بخلاف القصيدة الأولى– من التّوجيهات ومن العنوان؛ ومن ثمّ فإنه ملزم بأن يجرب الضغط على أجزاء الصّورة الظّاهرة أمامه ليُرضي فضوله الأدبي، وليكتشف محتوى هذه القصيدة، والشّاعر هنا يضع المتلقي أمام أرضيّة أخرى للنّصّ التّفاعليّ – فضلًا على أرضيته المنظورة المتمثلة بالسّاعة – تتشكّل هذه الأرضيّة في ذهن المتلقي لتخلق فيه نصًّا افتراضيًا ذهنيًا يوازي النّصّ الافتراضيّ الخارجيّ على شاشة الحاسوب، مفتاح هذا النّص المتصورن في الذّهن يتمثّل في الاكتشاف؛ إذ عليه أن يكتشف نقاط الولوج في النّصّ التّفاعليّ الحاسوبيّ وهو ما يتطلّب منه جهدًا ذهنيًّا ينبني في الذّهن على استدعاء كلّ المعطيات المنطقيّة والثّقافيّة والجماليّة لديه ليتمكّن من توقّع نقطة الولوج وصولًا إلى اكتشافها، فالشاعر يضمن – من ثمَّ – هيمنة لنصّه التّفاعليّ على المتلقي فيجعل منه مرجعيّة من المرجعيات المعتمدة في إنتاج نصّه التّفاعليّ مثله مثل القطع الذّكيّة (السّوفت وير) في جهاز الحاسوب الشّخصيّ أو في خوادم الشّبكة العنكبوتيّة"[3].

---

[1] معن، مشتاق عباس، **ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب**،25-26.

[2] ينظر: رسن، فاطمة كريم، **المشاركة التّفاعليّة قراءة في ما بعد التّأويل**، 40.

[3] عبيد، علاء صلاح، **الاكتشاف بوصفه تفاعلًا قراءة في " لا متناهيات الجدار النّاريّ"**، http://cois.uokerbala.edu.iq/wp/blog/2020/06/13/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A8%D9%88%D8%B5%D9%81%D9%87-

"وبعد أن ضمن الشّاعر هذه المعية بين المتلقي ونصّه التّفاعلي، وتأكّد من تعاقب الدّفق المعلوميّ بينهما، واستثبت إثارته، وأنّه أضحى مستعدًا للتّلقي؛ شرع ببثّ البوح إليه على مستوياته المتنوعة البصريّة، والسمعيّة، والنّصيّة، وصار الشّاعر يستجلي تفاعل المتلقي بسعيه إلى الكشف عن نقاط الولوج في النّصّ التّفاعليّ. ولأجل أن يحافظ الشّاعر على هذا الوهج التّفاعلي من لدن المتلقي اعتمد تكتيكًا يتشكّل من تعانق تقنيتين هما: تنويع نقاط الولوج، والتعمية (=إخفاء نقاط الولوج)؛ فنراه يجعل الأيقونة مرّة نقطة للولوج، ومرّة يجعل الكلمة، وهذا يهم بنحو أو بآخر في جعلها خفية على المتلقي سواء أعلى مستوى تشخيصها أم على مستوى استكناه ما تُحيل إليه. فما أن يضع المتلقي المؤشرَ على محور عقارب الساعة حتى ينبثق من جانبيها عنوان القصيدة واسم الشاعر؛ فيكون قد اكتشفت اسم القصيدة واسم شاعرها، ويتأكّد في نفسه مركزيّة هذا العنوان وحاكميته على ما سيرد فيها من معان، وأن النّصّ التّفاعليّ هو نقطة التّمركز في العمليّة التّواصليّة وأنّ المنتج والمتلقي – على السواء – يمثّلان هامشًا على هذا النّصّ، فيسهمان في بنائه واكتماله. ومن ثمّ فإن الكشف يحقّق – فضلًا على ما تقدّم – كفاءة قرائيّة لدى المتلقي تجعله بمستوى النّصّ التّفاعليّ المقدّم"[1]

وعلى أساس كلّ ما سبق؛ يمكن اعتبار هذه الإضافة انزياحًا تقنيًّا قدّمه الشّاعر المجدّد مشتاق عباس معن ليستحقّ بذلك أن يلقّب بـ (كاندل العرب)[2].

%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8B%D8%A7-%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-/%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A7-%D9%85%D8%AA%D9%86

[1] عبيد، علاء صلاح، **الاكتشاف بوصفه تفاعلًا قراءة في " لا متناهيات الجدار النّاريّ"**.
http://cois.uokerbala.edu.iq/wp/blog/2020/06/13/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A8%D9%88%D8%B5%D9%81%D9%87-%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8B%D8%A7-%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-/%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A7-%D9%85%D8%AA%D9%86

[2] ينظر: محمد، علاء جبر، **الحداثة التّكنو- ثقافيّة**، 12.

ثانيًا : عقارب السّاعة والحركة المقلوبة

من المعتاد أنّ عقارب السّاعة تسير باتّجاه اليمين ، وهو مسار يمثّل على المستوى المجازي سير الزّمن ، وإذا أردنا أن نعبّر عن الحديث عن الماضي فإنّنا نقول (رجع عقارب السّاعة)، وكأنّ الشّاعر أراد أن يستثمر هذا المقصد الشّائع ليضعه في مقاصده الإبداعيّة حينما جعل عقارب ساعته تسير عكس عقاربها في الواقع.

"إذ يلج المُبحر/ المتلقي للامتناهيات الجدار النّاري من الموقع الخاص لمشتاق عباس عند تفعيل الرّابط التالي http://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital :، ليجد نفسه

أمام عتبة العمل، وهي صورة لساعة تشير عقاربها إلى السّاعة الثانية عشرة إلّا خمس دقائق، وتبدأ البراعة الرقميّة التّثويريّة من عقرب الثّواني في الساعة الّذي يدور من اليمين إلى اليسار – عكس اتّجاه عقارب السّاعة، ونجد حول السّاعة وأرقامها وعقاربها هالة دائرية توحي بطريقة مجازيّة للهالات الكونيّة الّتي تحيط بوجودنا، وتتحرّك هي الأخرى عكس عقارب السّاعة، لكنّها تعود للدوران بالاتّجاه الصّحيح حال تحريك مؤشّر الفأرة نحوها، أمّا الأرقام الّتي تشير إلى وقت السّاعة فهي الأرقام الرومانيّة الّتي تبدأ من السّاعة الواحدة وتنتهي عند السّاعة الثّانية عشرة"[1].

و"تحتلّ صورة السّاعة والهالة المحيطة بها المساحة المتوسطة من شاشة العرض الأولى، والخلفيّة المتبقيّة تظهر باللّون الأسود الّذي يتّحد مع اللّون الذّهبي للسّاعة ومكوناتها على نحو يعطي المتلقي إحساسًا بقسوة الزّمن، ويتماشى مع التّرميز المشحون في الحركة العكسيّة لعقرب الثّواني، ويتدخّل العنصر الصوتيّ والمتمثّل في هذا المدخل بمقطوعة موسيقيّة ذات وقع تأمليّ؛ ليُحْكم الإحساس بالمضمون، ويدفع المتلقي لبناء أفق توقع يوافق المعطيات الّتي يعاينها في العتبة. تغيب الكلمة غيابًا مطلقًا عن العتبة الرقميّة، ممّا يجعل المتلقي عاجزًا عن تحديد هويّة العمل الّذي يقدم على الإبحار فيه، ولعلّ هذا يهم المُبحر الّذي يفعّل رابط العمل دون أن يعلم محتواه، ومثل هذا المبحر موجود في الفضاء السبيراني وقد يحتاج إلى المساعدة خشية أن ينسحب من المغامرة قبل البدء فيها، أما الصّوت المرافق للعتبة الرقميّة فلا يملك المتلقي خيارا فيه إلّا أن يقوم بإيقاف الصّوت عن الجهاز كاملا"[2].

و"تتعاضد مكونات العتبة الرقميّة (الصوتيّة، واللّونيّة، والحركيّة، والشّكليّة، والرّوابط التشعيبيّة) لتثير لدى المتلقي إحساسًا بقسوة الزمن، ووطأة الوجود، وتبني جسورًا بين الحاضر والماضي في حركة دورانيّة متعاكسة، وهذا الإحساس بوقع الزّمن وحضوره قد لا تستطيع الملفوظات اللغويّة القيام مقامه على

[1] رحاحلة، أحمد زهير، **بنية تشكيل النّصّ الشّعريّ الرّقميّ في "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عبّاس معن**، المجلّة الأردنيّة في اللّغة العربيّة وآدابها، المجلد (15)، العدد (1)، 2019م، 161-164

[2] **نفسه، والصفحة نفسها.**

نحو ما ظهر في العتبة الرقميّة. ويدرك المتلقي الرّقميّ بوعيه الإلكترونيّ أنّ هناك روابط تشعيبيّة مكتنزة في الشّاشة الّتي تظهر أمامه، وأنّ عليه تحريك المؤشّر للعثور عليها، ما دامت الشّاشة لا تكشف عن روابطها أو تميزها في مساحة المشاهدة، ليجد بعدها نفسه أمام (12) رابطًا تشعيبيًّا بانتظار التّنشيط تتوزّع على أرقام السّاعة، وهي تمثّل مداخل العمل الإبداعيّ"[1] .

لذا فإن هذا البناء التّقني يعدّ بحقّ انزياحًا تقنيًا؛ بحكم مغايرته لسيره في الواقع ليقدّم مقصدًا إبداعيًّا مهمًّا بيّناه في السابق من حديث.

ثالثًا : حنظلة والتّقدّم إلى الخلف

إنّ السّير الطّبيعيّ في الواقع يكون باتّجاه الأمام، وإذا أردنا أن نعبّر عن شخص يتراجع في مسيره على الرّغم من تقدّمه فإنّنا نصفه بأن تقدّم إلى الخلف؛ تجوّزًا في التّعبير عن السّعي غير الموفق أو غير المحدّد بهدف، وهذا ما لمسناه في حركة (حنظلة) التي استقدمها الشّاعر المجدّد مشتاق عباس معن من مجال الكاريكاتوري إلى المشهد الشّعري.

[1] رحاحلة، أحمد زهير، **بنية تشكيل النّصّ الشّعريّ الرّقميّ في "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عبّاس معن**، المجلّة الأردنيّة في اللّغة العربيّة وآدابها، المجلد (15)، العدد (1)، 2019م، 161-164.

فقد وظّف الشّاعر شخصيّة حنظلة وهي شخصيّة كاريكاتوريّة للفنان الفلسطينيّ ناجي العلي، حيث يظهر حنظلة في يمين أسفل الشّاشة وهو يسير في طريق غير منتهٍ، يدير ظهره للمشاهد، يخفي وجهه، مشبكًا يديه، حافي القدمين، ولم تعد هذه الشّخصيّة رمزًا للشّعب الفلسطينيّ القويّ والمعذّب والمغتال الصّاعد رغم كلّ الصّعاب الّتي تواجهه، بل تجاوزها الشّاعر مشتاق عبّاس معن لتصبح رمزًا لجميع الشّعوب العربية[1].

فالشاعر يريد أن يثبت شيئًا وهو أنّ الإنسان العربيّ رغم ما يعانيه وما يعيشه من ظلم وقهر واستبداد إلّا أنّه سيظلّ مقاومًا صادمًا في وجه العدو، فشخصيّة حنظلة رمز للمقاومة والتّحدي. كما يمكن أن تكون في هذه القصيدة رمزًا لمعاناة الإنسان المستمرة، فهو يحاول جاهدًا الوقوف في وجه المصاعب، إلّا أنّه يمشي إلى الخلف معقود اليدين مكتوف الأيدي دون حراك، فقد أصبح الإنسان العربيّ في عصرنا الحالي كانّه متفرّج على فيلم سينمائيّ لا يحمل نهاية، بل تكون كلّ نهاية بداية لحكاية جديدة مليئة بالخراب والدّمار والحروب[2].

وهذه الحركة العكسيّة الّتي بناها الشّاعر لاتّجاه سير حنظلة إنمّا أراد منها مقاصد إبداعيّة بيّناها فيما سبق، وهو في كلّ الأحوال انزياحًا تقنيًا بامتياز.

[1] ينظر: فاطمة، حولة، **الثّقافة الرّقميّة وهندسة العرض في قصيدة لا متناهيات الجدار النّاريّ لمشتاق عبّاس معن**، 88. وينظر: غضبان، ليلي، **النّسق الغير لغويّ في القصيدة الرّقميّة "لا متناهيات الجدار النّاري" لمشتاق عبّاس معن –نموذجًا-** ، مجلّة تنوير، العدد الثّمن، 2018، 11

[2] ينظر: فاطمة، حولة، **الثّقافة الرّقميّة وهندسة العرض في قصيدة لا متناهيات الجدار النّاريّ لمشتاق عبّاس معن**، 89.

الفصل الأول

الانزياح التّركيبيّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري"

المبحث الأول: التّقديم والتّأخير

المبحث الثّاني: الفصل

المبحث الأول: التّقديم والتّأخير

يعدّ أسلوب التّقديم والتّأخير من أهمّ مظاهر الانزياح في التّركيب اللّغويّ، وهو من خصائص اللّغة العربيّة ومميّزاتها، ولون من ألوان مرونتها، وصورة من صور التّصرف فيها، فهو يسمح للمبدع أن يتحرّك بحريّة، فيختار من التّراكيب المحتملة للّغة ما يمنح موقفه الفكريّ والوجدانيّ خصوصيّته وتفرّده، فيتمكّن من التّعبير عن المعنى الّذي يريده من خلال تقديم بعض الكلام على بعض، "فهو ظاهرة أسلوبيّة تعني تغيير ترتيب العناصر الّتي يتكوّن منها البيت، بمعنى العدول عن الأصل العام الّذي يقوم عليه بناء الجملة العربيّة والتّشويش على رتبتها[1]".

وهو إحدى الوسائل البلاغيّة الّتي يخرج بها الشّاعر لغته من المباشرة إلى الإبداع، عن طريق اللّعب بتراكيبه وجمله، فيقدّم ويؤخّر؛ ليكوّن دلالات جديدة لم يكن باستطاعته التّعبير عنها لولا هذا الأسلوب[2].

وقد اهتمّ النّحويون والبلاغيون بأسلوب التّقديم والتّأخير، حيث تباينت نظراتهم إليه على وفق منطق كلّ منهم، فالنّحاة نظروا إليه من ناحية الرّتب الثّابتة والمتغيّرة للجملة، فاقتصروا على إيراد ما يجوز تقديمه وما لا يجوز في التّراكيب النّحويّة، عدا قلّة منهم أمثال سيبويه وابن جنّي، فقد أشاروا لبعض المعاني الكامنة وراء التّقديم والتّأخير. أمّا البلاغيون فقد اختلفت نظرتهم إليه، فأخذوا يفصّلون الحديث عن الأغراض البلاغيّة له، ومنها: العناية والاهتمام، وتخصيص المسند بالمسند إليه، والتّنبيه من أول الأمر على أنّ المسند خبر لا نعت، والتّفاؤل، والتّعجّب، والتّعظيم، والمدح، والذّم، والتّرحم، والدّعاء،

---

[1] مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)**، 70

[2] ينظر: محفوظ، هشام، **الخطاب الشّعريّ في السّتينات دراسة أسلوبيّة تحليليّة**. نقلًا عن: مغني، خيرة، وسعاد، نصيرة، **جماليّة الانزياح في شعر فلوس "عراجين الحنين" أنموذجًا دراسة أسلوبيّة**، 86.

والمساءة نكاية بالمخاطب، والتّشويق إلى ذكر المسند إليه، والتّخصيص، وردّ الخطأ في التّعيين، والتّبرّك بالمتقدّم، وكون المقدّم محطّ الإنكار[1].

وعن فاعليّة التّقديم والتّأخير يقول عبد القاهر الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان"[2].

وقد ورد أسلوب التّقديم والتّأخير في قصيدة لا متناهيات الجدار النّاري فتعدّدت صوره على النّحو الآتي :

أولًا: تقديم الخبر على المبتدأ

إنّ الأصل في الجملة الاسميّة تقدّم المبتدأ وتأخّر الخبر، إلّا أنّ هذا التّرتيب قد يعدل عنه، فيتقدّم المبتدأ على الخبر إمّا وجوبًا وإمّا جوازًا، ولكن اختلف النّحاة في جواز تقديمه، فذهب البصريون أمثال سيبويه إلى جواز تقديمه إذا لم يحصل بذلك لبس أو نحوه، أمّا الكوفيون فمنعوا تقديمه سواء أكان مفردًا أم جملة؛ لأنّه يؤدي إلى تقديم ضمير الاسم على ظاهره[3].

وقد ورد في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري" في مواضع متعدّدة، استطاع الشاعر مشتاق عباس معن من خلاله أن يعبّر عن معانٍ بلاغيّة تختلف حسب السّياق، ومنها قوله :

لي كوكب لا ينحني للشمس

---

[1] ينظر: العاكوب، عيسى علي، والشّنتيوي، علي أسعد، **الكافي في علوم البلاغة العربيّة المعاني- البيان- البديع**، 207-208، والهاشمي، السّيد أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، 152-153، والحربي، عبد العزيز بن علي، **البلاغة الميسرة**، 31-32، والجندي، درويش، **علم المعاني**، 87-88.

[2] **دلائل الإعجاز**، 106.

[3] ينظر: ابن الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين**، 61/1

تطفو فوقه الظلمات في قلقٍ

ويلامس الخفّاش

فيه كوّةً

من مهمهٍ فذّ الصرير

. . .هو أشعث الجدران

يحتطب الشتاء ليدهن الشرفات برداً

هو يرتمي في نجمة قطبية

ينسى المدار

. . .يأتي ليبتكر اللهاث[1]

ويتجلّى الانزياح التّركيبيّ في قول الشّاعر (لي كوكب لا ينحني للشّمس)، إذ انزاح الشّاعر فقدّم الخبر شبه الجملة (لي) على المبتدأ الموصوف (كوكب لا ينحني للشّمس)، والأصل (كوكب لا ينحني للشّمس لي)، وهذا التّقديم لم يكن اعتباطًا، وإنّما جاء لتخصيص وطنه بعدم الهداية بسبل الهداية، لذا يبقى في حالة من التّخبّط، والهجران، والعبثيّة.

ويقول في مقطع آخر :

مرفوع الرأس أنا،

جسدي مقطوع الرأس

[1] **السّاعة السّادسة، لوحة الجهل.**

أعمى ،

وبلا عينين أراقب كلّ شظايا الأمس

مكتوف السمع أنا ،

لكنّي أعرف كلّ خفايا الهمس

لا تعيا بالبحث فإني ،

أُولَدُ حضناً حين يشعّ الرمس ...[1]

يظهر في هذا المقطع الشّعريّ انزياحان، أمّا الأول ففي قول الشّاعر (مرفوع الرّأس أنا)، فقد انزاح الشّاعر في تركيبه فقدّم الخبر المضاف (مرفوع الرّأس) على المبتدأ (أنا)، إذ الأصل (أنا مرفوع الرّأس)، هادفًا إلى التّركيز على الخبر وتوكيده، فهو يفتخر ويؤكّد من خلاله تقديمه على أنّه مرفوع الرّأس، كناية عن الشّموخ وعزّة النّفس والقوّة والصّلابة، ولكنّه في الوقت ذاته مقطوع الرّأس.

ويستمر الشّاعر في انزياحاته فيقول: (مكتوف السّمع أنا)، فهو يكسر أفق المتلقي دلاليًّا ونحويًّا، فالمتلقي حين يقرأ يتوقّع أن يقول الشّاعر (مكتوف اليدين)، ولكنّه انزاح فقال (مكتوف السّمع)، ثمّ قدّم الخبر المضاف (مكتوف السّمع) على المبتدأ الضّمير (أنا)، والأصل (أنا مكتوف السّمع)؛ للتّركيز على الخبر وتوكيده وبيان حالة العجز، فهو عاجز عن القيام بأيّ شيء، ولكنّه على الرّغم من ذلك يعرف كلّ خفايا الهمس .

ويتجلّى تقديم الخبر على المبتدأ في مقطع آخر يقول فيه الشّاعر:

القمح متهمٌ ، خؤون

[1] **السّاعة الثّانية عشرة، لوحة المقاومة.**

والخبز أعدى ما يكون

ولكل سنبلةٍ نزت في حقله شرّ المنون

تنسلّ من أعطاف بُرْقعه إلى الوجع السنون

القحط يسترخي نزيزاً يرتديه الميتون

من أي شحٍّ أنت يا وطن الياس على الغصون[1]

انزاح الشّاعر انزياحًا تركيبيًّا في سطره الشّعريّ الثّالث حين قال: (ولكل سنبلةٍ نزت في حقله شرّ المنون)، والأصل (شرّ المنون لكلّ سنبلة نزت في حقله)، فحين يبدأ المتلقي بقراءة هذا السّطر يتشوّق لمعرفة مصير هذه السّنابل، فبتقديمه الخبر تشويق للمبتدأ، وعندما يكمل يعلم أنّ لها شرّ المنون .

ثانيًا: التّقديم والتأخير في (ما زال)

ورد هذا التّقديم في ثلاثة مواضع، أمّا الموضع الأول ففي قول الشاعر :

وجه أمي

ما زال حضناً من الذكريات الطرية

يبلّله الندى

على الرغم من كل هذا الياس!! ... [2]

[1] السّاعة الأولى، لوحة الفقر.
[2] السّاعة الثّانية عشرة، لوحة المقاومة.

يلاحظ أنّ الشّاعر عمد إلى تقديم اسم ما زال (وجه أمي) عليها وعلى خبرها (حضنًا)؛ لأنّه محور حديثه واهتمامه، إذ الأصل قوله: (ما زال وجه أمي حضنًا من الذّكريات الطّريّة).

والمتلقي حين يبدأ بقراءة السّطر الشّعري يتأكّد في ذهنه أنّ وجه أمي (الوطن) هو المحور الرّئيسيّ الّذي يدور حوله الحديث، وبعد ذلك يعلم أنّ الوطن ما زال حضنًا لكل الذّكريات الجميلة على الرّغم من جميع المصائب والأهوال والنّكبات الّتي أصابته .

ويقول في مقطع آخر :

لم يزل تحت هذا العويل القديم

سوى

-معطفي

-وقارورةٌ لأبي

-وشيء من السيسبان العتيق لوالدتي المقعدة[1]

إنّ التّقديم في البيت أبرز عن الحالة النّفسية الّتي يعاني منها الشّاعر، وكأنّ الّذي دعا إلى هذا التّقديم ما بداخل الشّاعر من أحاسيس ومشاعر، فهو شاعر مغترب يعاني من الحزن والألم والضّياع والتّشتّت، فيكون التّعيين والتّخصيص بذكر ما أصابه خارج وطنه هو الهدف من تقديم خبر لم يزل (تحت هذا العويل القديم) على اسمها المعطوف (معطفي وقارورة لأبي وشيء من السيسبان العتيق لوالدتي المقعدة)، فهذه الآلام والأحزان ما زالت مستمرة بدليل استخدام الشّاعر الفعل المضارع (لم يزل).

وفي موضع آخر تقدّم فيه اسم ما زال على خبرها قول الشّاعر :

[1] **السّاعة العاشرة، لوحة الهجرة والمطاردة.**

البحرُ عارٍ

يأكل الأمواج ملح ناصع القسمات

في وجع النخيل

يشدّها للطين

وحيث جرارنا المرسوم في عطشي ظماها

. . .مردوخ أودع سرّه

شمشون أيقظ فتنة في الريح

. . .ومسلّتي مازال سحراً بابليّاً بابُها

يستافها طير وحيد الجنح

يبغضه الربيع . . . [1]

استحضر الشّاعر بعض الأساطير العراقيّة في هذه المقطوعة من قصيدة الجفاف ولاسيما من (ملحمة جلجامش)، "قديمًا، كان (مردوخ) كبير آلهة قدماء بابل، تكمن قوّته في حكمته ومساعدته الأخيار على الأشرار، بينما كان (شمشون) بطلًا شعبيًّا من بني إسرائيل، أُشتهر بشعره الطّويل الّذي يمنحه القوّة الهائلة فيبطش بأعدائه الفلسطينيين الّذين نجحوا في التّغلب عليه، بعدما خانته زوجته (دليلة) وقصّت شعره وهو نائم، فقبضوا عليه وأحرقوا عينيه، لكنّه بعد أن عاد إليه شَعْرُهُ استطاع أن يقهرهم، أمّا (مسلّة بابل) فيرجع تاريخها للعصر الحديديّ، وهي الأولى من نوعها لملك بابليّ يحمل في يده

[1] **السّاعة السّابعة، لوحة التّخلّف.**

الصّولجان. واليوم تعرّى بحر العراق بعدما أكل الملح أمواجه، والنّخيل غادر أرضه، والجرار ملأها العطش، وما عاد يجدي المجد القديم، لا حكمة مردوخ، ولا بطش شمشون، ولا عراقة ملوك بابل"[1].

وقد انزاح الشّاعر في قوله: (ومسلّتي مازال سحراً بابليّاً بابُها)، فقدّم خبر ما زال الموصوف (سحرًا بابليًّا) على اسمها (بابها)؛ لتخصيص هذا الباب بالسّحر والجمال، وإبراز هذه الصّفات ولفت النّظر إليها .

ثالثًا: تقديم المفعول به

إنّ الأصل في بناء الجملة الفعليّة المحافظة على ترتيب مواضع عناصرها، فيأتي الفعل أولًا فالفاعل ثمّ المفعول به، ولكن قد يطرأ تغيير على ترتيب الجملة الفعليّة، فيتقدّم المفعول به على الفاعل وجوبًا في مواضع معيّنة، أمّا عن جواز تقديمه فأجازه العلماء، فقد أجاز سيبويه في (ضرب عبد الله زيدًا) أن يتقدّم المفعول به فتقول (ضرب زيدًا عبد الله)، وهذا التّقديم للعناية والاهتمام بالمتقدّم، ففي المثال الأول العناية والاهتمام متوجّه للضّارب أكثر، أمّا في الثّاني فمتوجّه نحو المضروب، وهو "عربيّ جيّد كثير، كأنّهم يقدّمون الّذي بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعًا يهمّانهم ويعنيانهم"[2] .

كما يقول ابن جنّي في حديثه عن المفعول به: "ينبغي أن يعلم ما أذكره هنا، وذلك أنّ أصل وضع المفعول أن يكون فضلة وبعد الفاعل، كضرب زيد عمرًا، فإذا عناهم ذكر المفعول قدّموه على الفاعل، فقالوا: ضرب عمرًا زيد، فإذا زادت عنايتهم به قدّموه على الفعل النّاصبه، فقالوا: عمرًا ضرب

[1] عباس، وصفي، **سِفر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجدار الناري) لمشتاق عباس معن أنموذجًا.. قراءة سيميوثقافيّة**، مجلّة كليّة الآداب، العدد (31)، القسم الأول، 2019م، 11-12.

[2] **الكتاب**، 34/1.

زيد"[1] . فتقديمه يكون لنكتة بلاغيّة هي العناية بشأنه، وهذه العناية تقوى وتضعف حسب الحالات، وكلّما قويت العناية اتّخذ التّقديم صورة جديدة .

وقد ورد تقديم المفعول به على الفاعل في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري" في مواضع متعدّدة، ومنها قول الشّاعر :

وطني

وتنكسر المنافي في ممرّاتي القصيّة

. . .

. . .خذّان منهمكان في عشق

وينفجران في كفيّ دفئاً:

. . .أمي

وقد عبرت ملامحها على الصفصاف

تمسح دمعها الريفي عن جدّي

وتطبع طيبةً ما زال عطر أريجها يحنو على

جدران قريتنا المسوّر عشبها بالهيل

. . .لا أستطيعك يا أبي

[1] **المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها**، 65/1.

فافلت زمام حنينك الرقراق

يطعن قلبهَا الأيام

إذ شجّتْ

وطالتْ

فاندلقتُ على سنابلها الضنينة

. . .إنه وقت الشحوب[1]

لقد "صار العراق منفىً، بعدما ذاق الشّاعر فيه طعم اليتم ومرارة الوجع إذ ضنّت السّنبلة على الجوعى، وأطبق الجفاف على تلابيب الوطن، ولا مصدر لدفء الشّاعر سوى والديه؛ فملامح أمّه حزينة كأشجار بلاده، ودموعها منسكبة على الرّاحلين، وطيبتها غامرة آسرة، وظلّ أبيه ينبوع حنان[2] "

وقد انزاح الشّاعر انزياحًا تركيبًّا في قوله: (يطعن قلبَها الأيامُ)، فقدّم المفعول به (قلبَها) على الفعل (الأيامُ)، إذ الأصل (تطعن الأيامُ قلبَها)؛ وجاء التّقديم للعناية والاهتمام بالمتقدّم، فالشّاعر لا يهمّه من قام بطعن قلب أمّه (العراق)، فالّذين طعنوه وخانوه كثيرون، ولكن ما يهمّه أكثر الموضع المتأثّر، فقد أراد الشّاعر لفت نظر المتلقي إلى مدى تأثير الحزن والألم والفقد على قلب أمّه (العراق)، فقد طعنت الأيام قلبها، فأصبح جريحًا ينزف ألمًا وفقدًا ووجعًا، وباتت ملامحها حزينة كأشجار بلاده، ودموعها منسكبة على الرّاحلين.

ويقول في ساعته التّاسعة:

---

[1] **السّاعة الأولى، لوحة الفقر.**

[2] عباس، وصفي، **سِفر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجدار الناري) لمشتاق عباس معن أنموذجًا.. قراءة سيميوثقافيّة**، مجلّة كليّة الآداب، العدد (31)، القسم الأول، 2019م ، 36.

البحرُ عارٍ

يأكل الأمواج ملح ناصع القسمات[1]

يتجّلى التّقديم والتّأخير في قول الشّاعر (يأكل الأمواج ملح ناصع القسمات)، فقد انزاح الشّاعر في تركيبه فقدّم المفعول به (الأمواج) على الفاعل (ملح) خروجًا على القاعدة النّحويّة المتعارف عليها، إذ الأصل (يأكل ملح ناصع القسمات الأمواج)، وقد أراد الشّاعر من خلال هذا التّقديم التّركيز ولفت الانتباه على حال هذه الأمواج، فقد أكلها الملح فأصبح البحر عار، وهذا البحر يعكس حال الشّعوب العربيّة، فقد أصبح العربي عاريًا بلا وطن، وبلا مأوى، وبلا أمن .

ويقول في مقطع آخر:

أفتش عنّي بمسبحة ضاع شاهدها

في انحناءة خيط شفيف

يلملم أيامنا دُمية من حريق وقشّ[2]

يصوّر الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة حالة الضّياع الّتي حلّت به بعد أن هاجر من وطنه، فها هو كحبّة من حبّات مسبحة قطّعت فتناثرت كلّ حباتها، فبعد أن هاجر من وطنه ضاع وتشتّت كضياع حبّات المسبحة، ويبدو أنّ عودته لوطنه الحبيب صعبة، فلم يعد هناك من يلملم أيامه، وقد ساهم تقديم المفعول به (أيامنا) على الفاعل (دمية من حريق وقشّ) في السّطر الشّعريّ الأخير في وصف مشهد الضّياع والتّشتت الّذي عاشه الشّاعر خارج وطنه، وحين يبدأ المتلقي بقراءة السّطر الشّعريّ الأخير

[1] **لوحة التّخلّف.**
[2] **السّاعة الثّامنة، لوحة الضّياع.**

ينزرع في نفسه الأمل لعلّ هناك من يلملم شتات هذه الأيام، لكنّه يتفاجأ في نهاية المسار بعكس ما توقّعه، فمن يلملمها دمية من حريق وقشّ .

رابعًا: تقديم الحال

إنّ أصل التّرتيب بين الحال وصاحبها أن يتقدّم صاحب الحال عليها، ولكن قد يعدل عن هذا التّرتيب لأغراض بلاغيّة، وقد ورد هذا النّوع من التّقديم في قصيدة (لا متناهيات الجدار النّاريّ) في موضعين فقط، أمّا الأول ففي قول الشّاعر:

خنقتْ حفيفَ الوقت ذي الأجراسُ

وطغى يكمّم صوتَه الوسواسُ

وتسيح في مهلٍ دقائق عمره

طوراً ، وطوراً تُكتم الأنفاسُ

فغدا يدثّر ذي السنين بعمره

المصلوب ، إذ عطشاً يريق الكاسُ[1]

تبدت حالة من التّقديم في جملة (إذ عطشًا يريق الكأس)، إنّ المستوى المعياريّ للجملة هو (إذ يريق الكأس عطشًا)، وحين نوازن ما بين مستويي التّركيب في بعديه المعياريّ والانزياحيّ، نجد فرقًا مهمًّا بينهما، فالشّاعر لم يكن يهدف إلى كشف الفعل (يريق)، ولكنّه أراد أن يكشف حال الفاعل، إذن مناط العناية والاهتمام متوجّه نحو الحال (عطشًا).

[1] **السّاعة الثّامنة، لوحة الضّياع.**

كما يتبدّى هذا التّقديم في قول الشّاعر:

دربُكَ الأُميّ

يجهل خطوتي

إذ كيف أحفظ ما تناثر من شتاتي ؟

. . .أنت تبغضك الجهات!

هل ستبقى عارياً كالظلّ ؟

يفجأني هطولُكَ في الضباب

إذ ليس لي إلاّ رمادك في المغيب

دفئاً يفاتحني الرحيل

فأظلّ مثل حمامة ضلّت بقايا عشّها

الغافي على رمشين من قلق وليل! . . . [1]

جاء الحال (دفئًا) متقدّمًا على عامله، والسّياق على المستوى المعياريّ يقدّم العامل على معموله، فالأصل أن يقول الشّاعر: (يفاتحني الرّحيل دفئًا)، لكن كلمة دفئًا بما تحمله من دلالات، جعلت الشّاعر يقدّمها على بقيّة السّياق؛ لأنّ العناية مرتبطة بها، فالشّاعر هنا يصوّر الرّحيل بشخص يفاتحه بموضوع الرّحيل، ويقنعه به، فانظر كيف أصبح الرّحيل عن الوطن دفئًا بعدما كان الدفء في أحضان الوطن.

[1] **السّاعة العاشرة، لوحة الهجرة والمطاردة.**

المبحث الثّاني: الفصل

إنّ موضوع الفصل بين مكوّنات الجملة العربيّة هو نمط من أنماط قاعدة (العدول عن الأصل) التي تحدّث عنها الباحثون، وسبب هذا العدول غايات معنويّة مرّة، وأخرى إبداعيّة، ولكنّ الوظيفة الجامعة لهاتين الغايتين هي العناية بالعادل عن أصله، يقول في ذلك عبد القاهر الجرجاني "واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام، ومعنى ذلك أنّه قد يكون من أغراض الناس في فعلٍ ما ، أن يقع بإنسان بعينه ولا يبالون من أوقعه" [1].

ولعلّ أحد الأنماط المهمّة التي تنتمي إلى قاعدة العدول عن الأصل هي الفصل بين المسند والمسند إليه بفاصل (شبه الجملة)، وقد عُلّلَ ذلك بوظيفة الاحتياج المعنوي للتّركيب العربيّ، وعلى الرّغم من أنّ القواعد النّحويّة ترى "أنّ الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه التزامًا باتّساق الخطاب نحويًّا، ولكنّ الشّعراء لا يهمّهم من اللّغة أن تؤدي ما تؤديه لوصفها معياريّة، وإنّما يهمّهم ما تحمل من مكنونات نفوسهم من جهة، وأن يحقّق قدرًا من الجمال يبتعد فيها عن العادي والمألوف إلى لغة الانتهاك والشّرخ من جهة أخرى، تلك اللّغة الّتي تزيد مسافة التّوتّر لدى القارئ، لتجعله دائم التّواصل معها بحثًا عن تأويل للمشكل منها وغير المؤتلف"[2]

ومن الطبيعي أن يكون هذا العدول عن الأصل صورة من صور الانزياح الذي يميل إليه الأدباء لتحقيق صورهم الإبداعية، وقد خرق هذا الانزياح طبيعة تركيبية مهمّة في الإسناد النحوي فحين "وضع النّحاة للجملة النحويّة نمطًا جعلوا للمفردات في داخل الجملة درجات متفاوتة من الارتباط وجعلوا أقوى الرّوابط بين الكلمتين رابطة التّلازم ، ثم جعلوا لمفردات الجملة ميزة انتمائها إلى الجملة، وجعلوا كلّ ما لا

---

[1] **دلائل الإعجاز**، 108.

[2] الزّيود، عبد الباسط محمّد، **من دلالات الانزياح التّركيبيّ وجمالياته في قصيدة "الصّقر" لأدونيس**، مجلّة جامعة دمشق، المجلد (23)، العدد (1)،181.

ينتمي إلى الجملة أجنبيًّا عنها وكرهوا الفصل بين المتلازمين ، ومما يوصف بلفظ المتلازمين الأداة ومدخولها، والمضاف إليه والمنعوت ونعته، أوقل إن شئت المتبوع وتابعه بصورة عامّة وما أشبه ذلك، وهذا يدلّ على أنّ العلاقة بين المتلازمين تقوم على منزلة المعنى ، ويدلّ كذلك على أنّ الكلام يترتّب بحسب الأهمية المعنويّة ، إلا أنّ هذه الأنماط التركيبيّة الّتي وضعها النّحاة ليست مقدّسة كالقرآن الكريم ، فقد يجتاحها الاحتياج المعنويّ مرّة أخرى، ويفكّك أواصرها؛، ليصنع أنماطًا جديدة، لتترتب الأنماط الجديدة بحسب الاحتياج المعنويّ عند المتكلّم كذلك مرّة أخرى، فالكلام يترتّب بحسب الأهميّة المعنويّة والاحتياج المعنويّ في الأصل وفي العدول عن الأصل"[1].

ويلاحظ في صياغات شاعرنا المجدد مشتاق عباس معن المنزاحة استثمار هذا النّمط من العدول عن الأصل؛ بكسر التّلازم لتحقيق مآرب إبداعية مميّزة. وقد جاءت على النّحو التّالي:

أولًا: الفصل بين الفعل والفاعل

إنّ طبيعة الفصل التي مال إليها الشّاعر ولا سيما في الفصل بين الفعل وفاعله هي الفصل بشبه الجملة (من الجار والمجرور)؛ ممّا يعطي تصوّرًا على أنّها سمة أسلوبيّة امتاز بها نصّه.

إنّ دلالة الفصل تختلف وتتعدّد من موضع إلى آخر في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري"، ويمكن أن نمثّل لهذا الفصل بقول الشّاعر:

لم ينم في جدار الغروب سوى الذّكريات

أيّهذا النّشيد الوحيد

كفّ عن غزو أمتعتي لا تراود زوّادتي

[1] الشريدة، عزام محمد ، **دور الاحتياج المعنوي في الفصل النحوي في القرآن الكريم**
https://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=327018

وامتط ظهر هذا الصّدى[1]

إذ فصل بين الفعل المجزوم (ينم) وفاعله المركّب (سوى الذكريات) بفاصل من شبه الجملة (جار ومجرور) وهو (في جدار الغروب).

ومن الواضح جدًّا أن هذا الكسر لتراتبيّة الأصل في بناء الجملة الإسنادية جاء لبيان أهميّة الغياب الّذي ألمح إليه الشاعر بعبارة (في جدار الغروب) إذ وصف الغياب وكأنّه جدار قويّ لا يتزعزع، أمّا الفاعل الذي كان دوره ثانويًا في مقصدية التّركيب فأخّره الشاعر؛ لأنّ من الطبيعي جدًّا أن يتسبّب الغياب بسلسلة من الذّكريات.

ويقول في مقطع آخر:

تغتالني الظّلمات والنّكبات

ويضجّ في أمسي الطّريد سباتُ[2]

لقد عمد الشّاعر إلى الفصل بين الفعل المضارع (يضجّ) وفاعله (سبات) بشبه الجملة (في أمسي الطريد)؛ لأنّها محور حديثه واهتمامه، وإليه يوجّه نظر المتلقي، فأمسه طريد، والأمس عادة لا يقوى على أن يكون طريدًا ملاحقًا، ولكنّ الشّاعر جعله كذلك خروجًا عن المألوف والمتعارف عليه.

كما جعل بين شبه الجملة فعلًا وفاعلًا لا ينسجمان، وهما (يضجّ) الّذي في صدر النّصّ، و(سبات) الّتي في ذيله، فهما ينتميان إلى منظومة معنويّة متضادّة، فالضّجيج لا ينسجم والسّبات، والسّبات لا يتوافق والضّجيج، لكنّ الشّاعر رسم صورة تشخيصيّة لا معقولة بنحو يثير الصّدمة والدّهشة في أفق انتظار المتلقي.

---

[1] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط.**
[2] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**

وفي نصّ إبداعي آخر ، استثمر الشاعر أسلوبه في الفصل بين رتبتي الفعل وفاعله بفاصل من شبه الجملة (الجار والمجرور) ، إذ يقول :

أما آن أن تشتهيك الفصول؟

يا باقة من رماد الأضاحي اليبيسة!...

يا بؤبؤًا يشتهيه الظّلام

ويغفو على حاجبيه الغبار[1]

إنّ الصّورة السّوداويّة الّتي رسمها الشّاعر للمشهد المقصود كانت مبنيّة على مفردة مركزيّة هي (البؤبؤ) لتعميق الأسى والألم في المشهد، فكأنّه رسم اندهاشًا مبالغًا فيه بحيث برز البؤبؤ من العين، فصارت العين مجرد بؤبؤ؛ بحكم المحيط الخانق والغريب الّذي كان يعانيه السّاكن في عمقه.

ومن الطبيعي أن يكون (على حاجبيه) الفاصل من شبه الجملة بين الفعل (يغفو) وفاعله (الغبار)، لأنّ منظر العين محتاج إلى تفصيل أكثر كي يبرز في التّصوير وتكتمل فنتازية المشهد.

فالأصل في الصياغة التركيبيّة أن يقول (ويغفو الغبار على حاجبيه)، لكنّ الشاعر فكّ التلازم وكسر التّراتبيّة ليثبت أسلوبيّة صياغته الإبداعية بعدول عن الأصل.

ويستمر الشاعر في تثبيت صياغاته التركيبية المنزاحة ، ويكسر التّلازم في إسناد الفعل والفاعل في جمله الفعليّة، ومن ذلك قوله في نصّ شعريّ آخر:

يفزّ على حافة الموت

[1] **السّاعة الثّالثة، لوحة الخضوع.**

زغب من الضّحكات الخوالي[1]

فالأصل أن يقول الشاعر : (يفزّ زغب من الضّحكات الخوالي على حافّة الموت) لكنّه كسر هذه النّمطيّة السّائدة وأحلّ محلّها نسقه التّركيبيّ في كسر التّلازم.

إذ أراد الشّاعر هنا أن يسلّط الضّوء على الحدث الأهمّ ، ألا وهو (الموت)، وعادة ما ينتاب الإنسان في هذه الحالة أوضاع هستيريّة غير واعية وغير منضبطة، لذلك قدّم السبب الّذي من أجله يتقبّل المتلقي ولادة الضّحكات على شفاه ذلك الآيل للموت ، لذلك قدّم سبب المشهد الهستيري ليزرع المقبوليّة في أفق انتظار المتلقي.

ويستمرّ الشّاعر بتعميق حضور نسقه الأسلوبيّ المعتمد على التّركيب المنزاح عن أصله، إذ يقول في نصّ شعريّ آخر :

أسرّ الموت في وجع الرفاتِ

أنيناً مورقاً من كلّ آتِ

يناغي ظلُّه دمعاً بليغاً

تبوح بجرحه كلُّ اللغاتِ

ليستسقي شتات الصبر منها

ويُنطق دربُه صمتَ الجهاتِ

أسرّ الدنّ في أرق الكؤوسِ

[1] السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.

أنيناً فانتشى قلق النفوسِ[1]

فالأصل في السّطر الشّعريّ الرّابع أن يقول : تبوح كلّ اللّغات بجرحه، لكنّه مال إلى كسر التلازم وفصل بين المسند والمسند إليه بفاصل (شبه الجملة من الجار والمجرور).

ولعلّ سبب ذلك أن مدار النّصّ كان يدور حول الفقر والضّياع، وهذه المشّهدية ألصق ما يكون بالصّمت والسّكون، ولا ينسجم معها الضّجيج والحركيّة، لكنّ الشّاعر كسر هذا التوقّع وجعل الجرح يبوح ليس بلغة واحدة بل باللغات كلّها.

أما في نصّ آخر فيقول الشاعر:

أيتّها السّماء الصّنوبريّة

تخمّرت نجومك الآيلة لليباس

كيف تنمو على جبهتك غصون القلوب[2]

فالأصل في التّركيب أن يقول: كيف تنمو غصون القلوب على جبهتك ، لكنّ الشّاعر هنا كسر التّلازم بين الفعل والفاعل وفصل بينهما بفاصل من شبه الجملة.

فالمشهديّة التي رسمها النّص مشهديّة قاتمة تعتمد على الموت واليباس، ومن الطبيعيّ أن تكون الجبهة وهي كناية عن الجانب الأوضح من الشي خالية من النّمو، لذا قدّم الجبهة على سواها.

ويقول الشّاعر في نص آخر:

يفيق على شرفتي الانتظار

[1] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**
[2] **السّاعة الخامسة، لوحة الجمود.**

ليرقب سوسنة

ليس تأتي[1]

والأصل أن يقول : يفيق الانتظار على شرفتي، لكن كسر التّلازم ومال إلى التّركيب المنزاح ، لأنّه أراد لفت العناية للأقرب وهي الشّرفة عن الأبعد وهو الانتظار.

ثانيًا: الفصل بين الفعل والمفعول به

لجأ الشّاعر إلى الفصل بين الفاعل والمفعول به بشبه الجملة في مواضع قليلة، ومنها قوله:

أتذكّر

في أمسي الرّاعف

حفنة من شكوك أبيّة

لم تزل ناضجة[2]

لقد عمد الشّاعر إلى الفصل بين الفعل (أتذكّر) والمفعول به (حفنة) بشبه الجملة (في أمسي الرّاعف)؛ لأنّها محور حديثه واهتمامه، وإليه يوجّه نظر المتلقي، حيث يصف الشّاعر سيطرة الماضي غير الحميد الّذي مرّ على البلدان العربيّة، وبقي قابعًا فيها لا تقوى تجاوز مرارته؛ لأنّه أقوى من قدراتها .

وقد لخّص الشّاعر هذا الهمّ عبر تجسيده الأمس، حيث جعله قادرًا على الرّعاف _ وهو نزيف يصيب الأنف غالبًا بسبب ارتفاع ضغط الدّم_ ورعافه هذا ليس دمنًا، بل (حفنة من شكوك)، وليعمّق لا معقوليّة المشهد، وصف الشّكوك الّتي عادة ما تقترن بصفات سلبيّة بأنّها أبيّة.

---

[1] **السّاعة العاشرة، لوحة الهجرة والمطاردة**
[2] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط.**

ويختم الشّاعر تصويره بتعميق لا معقوليّة (الشّكوك) الّتي وصفها بأنّها أبيّة، أكّد ذلك بوصفها بوصف أكثر غرابة وإدهاش، وهو أنّها (لم تزل ناضجة).

ويقول في مقطع آخر:

بكلّ مهابة القرويّ

نوّختَ المدى

وأزلت من مدر الدّروب

كلّ الشّظايا

من ذا أناخك

أيّها الجبل الأشمّ؟!!. [1]

إنّ مرتكز القصد الإبداعيّ في هذا المقطع الشّعريّ هو (القرويّ) بما يملكه من مهابة بحكم الخصال الحميدة الّتي يمتلكها كالشّهامة، والجود، والنّخوة، والشّجاعة، وسواها من منظومة خصاله الّتي جعلته يقوى على (إناخة المدى)، كناية عن علوّه وارتفاع قدره، فاستعان بالتّشخيص ليجعل المدى وهو معنويّ قادر على الاستجابة الماديّة في صراعه مع القرويّ.

هذا الفعل المجيد ظلل على الدّروب، كناية عن الأرض، فخلّصها من كلّ ما يمكن أن يعكّرها أو يدنّسها بدلالة لفظ (الشّظف)، وللتّعبير عن هذا لجأ الشّاعر إلى الفصل بين الفعل الماضي المتّصل بتاء الفاعل (أزلتَ) والمفعول به المضاف (كلّ الشظايا) بشبه الجملة (من مدر الدّروب).

[1] **السّاعة الثّالثة، لوحة الخضوع.**

لكن هذه الهيبة الّتي كانت تنيخ الأفق قد أناخها مجهول لم يفصح النّصّ عنه؛ كي تبقى احتمالات التّأويل مفتوحة، ولكن بمقايسة هذا النّصّ مع النّصوص الأخرى للشّاعر، يمكن معرفة ملامح ذلك المجهول، فيكون الاحتلال والاستغلال من الدّول الكبرى للبلاد العربيّة المستباحة، إذ صار في ظلّ هذا الوضع الطّارئ بلا مهابة، لا كما كان قبلًا بكامل مهابته.

وبناء على ما سبق، يمكن القول إنّ توظيف الشّاعر لأساليب التّقديم والتّأخير والفصل ساهم في إثراء نصوصه أبعادًا دلاليّة وجماليّة، فمن خلالها صوّر الشّاعر ضياع البلدان العربيّة، ومشاهد الفقر والتّشرد والموت والرّحيل، الّتي عاشتها تلك البلدان، ولا تزال تعيشها حتّى الآن.

الفصل الثّاني

الانزياح الدّلاليّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري"

المبحث الأول: التّشخيص

المبحث الثّاني: التّجسيد

المبحث الثّالث: انزياح النّعوت

المبحث الأول: التّشخيص

يعدّ التّشخيص آلية أو تقنيّة أو أسلوبًا من أساليب الانزياح، يلجأ إليها الشّاعر للفت المتلقي وإدهاشه وإثارته، عن طريق مفاجأته بخروجه عن المألوف في استخدام اللّغة، وهو ليس لغة عاديّة؛ لأنّه يقوم على المجاوزة وكسر ما هو مألوف، ومن خلاله يبرز الشّاعر قدرته على استجلاء عواطفه ووجدانه، ويتمكّن من إيصالها إلى المتلقي بدقّة، بل إنّ طريقة التّشخيص تحطّم المستحيل وتجعله ممكنًا عند الشّاعر المبدع المحلّق بخياله، فعمليّة نقل العواطف وتصوير المشاعر ليست سهلة، ومن هنا يلجأ المبدع إلى جعلها مؤثّرة في المتلقي بصورة فاعلة وعميقة عن طريق التّشخيص[1].

إذ يقوم الشّاعر بإضفاء بعض الصّفات الإنسانيّة أو بعض صفات الكائن الحيّ على الجمادات ومظاهر الطّبيعة، ويبثّ الحياة فيها، هذه الحياة ترتقي فتصبح حياة إنسانيّة، ولها خلجات آدميّة وذات عواطف إنسانيّة، هادفًا إلى تصوير تجاربه وعواطفه ومشاعره بطريقة ينزاح فيها عن اللّغة العاديّة، ما يجذب المتلقي ويثير انتباهه، فيُعمل عقله في محاولة للكشف عمّا ينطوي وراء هذا الأسلوب من جماليات ودلالات أراد الشّاعر إيصالها للمتلقي بطريقة انزياحيّة مثيرة فاعلة[2].

وقد شاع استعمال هذا الأسلوب في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري"، برز عبره قدرة الشّاعر في صنع صور جديدة مبتكرة غير مألوفة، وقد تمثّل في قوله:

الخبز العاطل

يأكل كفّي

[1] ينظر: الجعافرة، ماجد، **ظاهرة التّشخيص في شعر العباس بن الأحنف**، مجلّة الآداب، العدد السّادس، 7-12.
[2] ينظر: **نفسه**، وينظر: عبد النّور، جبور، **المعجم الأدبيّ**، 67.

يعضّ جروح شفاه صغاري[1]

صوّر الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة عبر تقنية التّصوير المجازي حالة الفقر، حيث قدّم صورًا حركيّة رسمت مشهدًا وحشيًّا للفقر بشكل غير مباشر، فـ (الخبز) لم يعد جمادًا كما ألفناه، بل صار قادرًا على الحركة وممارسة العنف، فهو (يأكل) و(يعضّ)، والخبز عادة (يُؤكل) و(يُعضّ)، أي يقع عليه فعل هذه الممارسات السّلوكيّة لا أن يقوم بهذه الممارسات.

وقد قصد الشّاعر من خلال هذا الانزياح التّعبير عن انقلاب وضع البلاد العربيّة من بلاد ذات خيرات إلى بلاد منهوبة الخيرات جرّاء سياسات الاحتلال والحكومات، فيقف المتلقي أمام صورة وحشيّة للفقر، إذ جعل الشّاعر الخبز العاطل وحشًا يأكل كفّيه، وحشًا يعضّ بأنيابه جروح شفاه صغاره المليئة بالجروح من قسوة الخبز عبر انزياح إسناديّ طريف.

ويقول في مقطع آخر:

ترتديني الجرار خجلى وظمأى

والسحاب الثقال بالوصل ينأى

فيظلّ الجفاف يسقي جذوري

وثماري العجاف بالموت ملأى

يستحثّ الأفول

أفقي سريعاً

وربيعي الكسول يزداد بطئا[2]

[1] **السّاعة الأولى، لوحة الفقر.**
[2] **السّاعة الاولى، لوحة الفقر.**

استعان الشّاعر بالتّشخيص في هذه الأسطر الشّعريّة كآليّة من آليات الانزياح، إذ أنتج التشّخيص صورًا دلاليّة حركيّة إيحائيّة تستهوي فكر المتلقي، وتحثّه على التّأمّل والتّفكير، وتمنح ذهنه فرصة لاستثمار خياله، فقد أضفى الشّاعر على مظاهر الطّبيعة ملامح إنسانيَّة، للتّعبير عن حالة الجفاف والقحط الّتي أصابت مظاهر الطّبيعة.

ويتجلّى التّشخيص في صدر البيت الشعريّ الأول (ترتديني الجِرار خجلى وظمأى)،حيث أضفى الشّاعر صفة الخجل والظّمأ على الجرار، فصوّر الجرار– أي الأواني – بفتاة خجلة ظمأة؛ لأنّها عاجزة أن تؤدي وظيفتها الرئيسيّة ألا وهي السقي، لكنّها هنا تعاني من الظمأ، وفاقد الشيء لا يعطيه حتمًا.

حتّى السّحاب الثّقال المحمّلة بكميّات كبيرة من الماء تنأى بالوصل، فالسّحاب الثّقال تنزاح عن معناها الحقيقيّ، فهي في حالة نأي وبعد ورفض للوصل، وعلى الرغم من أن صفة النّأي خاصّة بالإنسان، أعارها الشاعر إلى السّحاب لتقوم بوظيفة انزياحيّة شعريّة تصوّر حالة الجفاف الّتي أصابت الأراضي الزّراعيّة نتيجة لعدم نزول الأمطار، وللتّعبير عن ذلك انزاح الشّاعر فشخّص السّحاب، ورسمها في صورة حبيبة تنأى الوصل بحبيبها وترفضه، وكذلك السّحاب فهي ترفض أن تهب أمطارها للأرض.

وفي صورة استعاريّة تشخيصيّة أخرى، يقول الشّاعر: (وربيعي الكسول يزداد بطئا)، انزاح الشّاعر عن المعنى الحقيقيّ، فأضفى على الرّبيع صفة الكسل، وهي من سمات الكائن الحي القادر على الحركة، وقد استثمر الشاعر هذا التركيب المنزاح ليزيد المشهد قتامةً، فالرّبيع الّذي هو رمز التّجدد والنّماء أصبح كسولًا بطيئًا، يأبى الإسراع في المجيء؛ ليظلّ الجفاف والقحط مستمرًا كحال الوطن العربيّ الّذي يستمر في مواجهة الفقر والحروب والأوضاع المعيشيّة الصّعبة الّتي لم تعد تُحتمل.

ويستمّر الشّاعر في وصف حالة الجفاف في صورة تشخيصيّة أخرى فيقول:

عبءُ المطر الذي ناءت به السحاب

سرقته الصحارى الفاغرات

على حين ظمأ[1]

في إسنادات الشاعر السابقة انزياحات، أحالت المألوف إلى غير مألوف، فـ :

المطر = ذو عبء

السحاب = ذات نوء

الصحارى = سارقة

فهذه التّعالقات التّركيبيّة أفرزت عبارات ذات صياغات تشخيصيّة، أنزلت نصّ الشاعر منزلة الإبداع الطريف، فها هي الصّحاري تسرق ذلك المطر الّتي رفضت السّحاب الثّقال أن تهبه للأرض، فقد شخّص الشّاعر الصّحاري كما شخّص السّحاب، فرسمها في صورة شخص يسرق من السّحاب ما تحمل من أمطار.

وفي صورة تشخيصيّة أخرى، يقول الشّاعر:

حنجرة الوقت . . . لا أوتار لها

وحفيف القحط يطول

. . . . . .

العصفور بلا تغريد

[1] **السّاعة الأولى، لوحة الفقر.**

والصفصاف حثيث الوجد

. . . . . .

الناي ضرير

والعازف مبتور الإصبع

. . . . . .

هل أيقنت بعرس الجدب ؟! [1]

يصوّر الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة حالة الإحباط الّتي تعكس انكسار الشّعوب العربيّة أمام الواقع المرير. ويتمثّل الانزياح التّشخيصيّ في هذه الأسطر الشّعريّة في قول الشاعر:(حنجرة الوقت . . . لا أوتار لها)، وعلى الرغم من أنّ التشخيص يقتضي إضفاء الحركة على الساكن والعكس، أي بمعنى تقديم تصوّر عكس المألوف، لكن الشاعر هنا تلاعب في التشخيص كذلك، فإضفاء الحنجرة للوقت، تجعله قادرًا على النطق بحكم التشخيص، لكن الشاعر هنا جعلها حنجرة مشوّهة، تصيب التشخيص بالعطل بحكم أنّها (حنجرة بلا أوتار)؛ للمبالغة في تصوير سوداويّة الوضع.

وهذا كحال العربيّ، فهو بحنجرة ولكنّه لا يستطيع التّحدّث إطلاقًا، لا يستطيع البوح أو الشّكوى أو الدّفاع عن أرضه أو النّداء، وإن تحدّث فلا سامع له ولا مجيب، وهذا يعكس حالة الإحباط الّتي يعيشها أبناء الشّعوب العربيّة جرّاء سياسات القمع وتقييد حريّة التّعبير الّتي تُمارَس ضدّه.

ويستمر الشاعر في قلب تشخيصه؛ ليوهم القارئ بالحركية على حين هي حركية عاجزة عن الحركة، إذ مثّل الانزياح في قول الشّاعر: (الناي ضرير)، حيث انزاح الشّاعر في تعبيره بإضفاء صفة

[1] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط**

(الضّرير) على النّاي، ومن المعلوم أنّ هذه الصّفة خاصّة بالإنسان، ولكن الشّاعر أطلقها على النّاي، حيث شبّه الشّاعر النّاي بشخص له عيون، وعيون النّاي هي الثّقوب الموجودة فيه، ولكن عيون هذا النّاي ضريرة، لا ترى أصابع العازف التّي تعزف عليه، أو ربما لم يعد هناك من يستطيع العزف عليها، فالعازف مبتور الإصبع، حتّى النّاي الّذي هو رمز الفرح والسّعادة والسّرور أصبح ضريرًا لا يرى، ما يعكس حالة الإحباط والحزن واليأس الّتي سيطرت على الشّعوب العربيّة.

ويستمر الشّاعر فيعبّر عن حالة الإحباط حتّى من اكتمال الفرح والسّرور، فيقول:

أقدام السرور

تستبيح هَذِي البيوت

لكنها

لا تعرف غير الدخول إلى الأقبية !.[1]

وهل للسّرور أقدام؟، بالتّأكيد لا، ولكنّ الشّاعر رسم صورة حركيّة تثير الفرح في البداية، ولكن يتيقن المتلقي بعد إكمال القراءة بأنّ هذا الفرح غير مكتمل، فها هو السّرور يجري بأقدامه مسرعًا ليقتحم البيوت، ولكنّ الظّلمات والنّكبات والحروب لا تتمّ عليه طريقه، فالفرح في هذه البيوت غير مكتمل، ليكون للحزن النّصيب الأوفر في نفوس جميع أبناء الشّعوب العربيّة.

ويخاطب الشّاعر نشيده الوطنيّ فيقول له:

أيُّهذا النشيد الوحيد

كفّ عن غزو أمتعتي لا تراود زوّادتي

وامتطِ ظهر هذا الصّدى[2]

[1] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط.**
[2] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط.**

يقدّم الشّاعر في النّصّ السّابق صياغات منزاحة تسير على نسقه الخاص وهو عكس الحقائق لتعميق مشهد الواقع المعيش، فالنشيد الوطني عادة علامة العلاقة الحميدة والحميمية بين الوطن ومواطنيه، وينبغي أن تكون عملية تشخيصه باعثة على الحركية الإيجابية، لكن الشاعر قلب هذه المعادلة، إذ عزم على الرّحيل من وطنه والهجرة إلى مكان آخر، فحزم أمتعته وتزوّد بكلّ ما هو ضروريّ لرحلته الطّويلة، إلّا أنّ نشيده الوطنيّ منعه عن الهجرة، لا لأنّه مُحبَّب بل لأنّه أصبح بلا قيمة، ويليق به أن (يمتطي ظهر الصدى) على حدّ تعبير الشاعر، لذا فخيالات النشيد وتمثلاته لم تعد باعثة على التّعالق الإيجابي مع الأرض، بل أصبحت سالبة؛ لأنّ الأرض مسلوبة بسبب الاحتلال أو بسبب الفقر والقحط والمآسي.

ثمّ انزاح الشّاعر مرّة أخرى، فقال: (لا تراود زوّادتي)، فصوّر النّشيد الوطنيّ بفتاة، وزوادته برجل، ثمّ رسم مشهدًا تقوم فيه الفتاة بإغواء الرّجل وتحريضه على البقاء وعدم الهجرة. ولعلّ في هذه العبارة تناص مع قوله تعالى: (وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ)[1] ، فقد حاولت امرأة العزيز إغواء يوسف عليه السّلام واستهواءه، وكذلك النّشيد الوطني فهو يحاول إغواء زوادة الشّاعر وخداعه حتّى لا يتمكّن من الرّحيل، ولكنّه لم ينجح في ذلك وكذلك امرأة العزيز لم تنجح في ذلك.

ويقول في مقطع آخر:

حين نصغي

إلى أنين الطرقات!

نتيقن:

أن الأقدام دلائل أنس! [2]

[1] **يوسف/32**

[2] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**

يرسم الشّاعر مشهدًا يصوّر فيه حالة المدن بعد أن هاجر أهلها بسبب النّكبات الّتي أصابتها، فقد أصبحت مهجورة بدليل قول الشّاعر: (نتيقّن: أنّ الأقدام دلائل أنس!).

وقد عّبر عن هذا بطريقة غير مألوفة جعل فيها الطّرقات شخصًا مريضًا يتأوّه ألمًا، ويشتكي بصوت المتوجع المتألّم من الحالة الّتي أصابته، فلم يعد هناك أقدام تمرّ، فقد أصبحت مهجورة بفعل النّكبات والحروب.

ويتجلّى التّشخيص في مقطع آخر يقول فيه الشّاعر:

ذاكرة الجدران

يمزقها الطّلاء العابر[1]

من الطبيعي أن (الجدران) بلا ذاكرة؛ لأنها كائن غير حي، وليس من سماته التذكّر، لكن الشاعر هنا شخّص هذه المفردة؛ ليعبر بها إلى مشهد مليء بالحركة؛ قوامها الاسترجاع لأحداث الماضي التي يلوّح عن بُعد أنّها كانت إيجابية؛ وكأنه أراد التلميح إلى ماضي العرب المجيد، لكنّ هذا الجهاز العريض من الذكريات الحميدة والمفيدة لأسلافنا (يمزقها الطلاء العابر) وكأنه يلمّح إلى أمرين أساسين قضيا على حال الأمة.

أمّا الأمر الأول فهو المدنية الزائفة التي لم يحصل منها العرب سوى القشور؛ لأنّهم مستهلكون لها لا منتجون، فمن الطبيعي أن يكون هذا الحال هذا الحاضر الشكلي مؤذيًا للماضي الحقيقي المنتج.

والثّاني الاحتلال والاستغلال الخارجي لثروات الوطن، فهما يجعلان البلدان بلا سيادة، ممزقين بذلك سيادة أسلافنا التي حكمت أغلب العالم.

---

[1] **السّاعة السّادسة، لوحة الجهل.**

ويقول في نصٍّ ذي تشخيص بارع آخر:

يتلفّت ظلي

. . . يختبيء

فخفافيش خطاي تطارده منذ . . . .

ولأني عديم الجلباب

صفعني الشتاء

فاسّاقط دفء الأجداد عن كتفي المتهدلين كجفني بعوض

توسلت حارات عمّان

أزقّة صنعاء

شوارع دمشق

وعدت إلى مسقط جرحي بخفّي ضياع !!. [1]

يتجلّى الانزياح الدّلاليّ المتمثّل بالتّشخيص في قول الشّاعر: (صفعني الشّتاء)، حيث جعل الشّاعر من الشّتاء شخصًا يصفعه بقوّة، حتّى الشّتاء الذّي هو رمز الخير والعطاء أصبح رمزًا للشرّ، فقد انزاح الشّتاء برمزيّته من الخير إلى الشّر، وقد استخدم الشّاعر هذا الأسلوب ليصف حال العربيّ الذّي رحل من وطنه وهاجر لبلدان عربيّة كان يأمل منهم خيرًا، ولكن لا خير فيهم، وقد عاد إلى وطنه بخفيّ ضياع، فالشّتاء هنا رمز للبلدان العربيّة الّتي لم تقدّم المساعدة للمهاجرين إليها.

[1] **السّاعة العاشرة، لوحة الهجرة والمطاردة.**

ويظهر في السّطر الشّعريّ الأخير انزياحان إضافيان، فالأصل أن يقول الشّاعر (وعدت إلى مسقط رأسي بخفي حنين)، ولكنّه ابتعد في التّعبير عن اللّغة العاديّة فانزاح وكسر أفق المتلقي، فقال (وعدت إلى مسقط جرحي)، فوطنه كالجرح، جرح مفتوح ينزف ألمًا على الحالة المأساويّة الّتي تعيشها الشّعوب العربيّة من فقر وقتل وحروب ونكبات وظلمات متتابعة مستمرّة.

كما انزاح الشّاعر في تناصّه مع المثل الشّعبيّ فقال (عدت بخفيّ ضياع)، وهذا الانزياح الإضافيّ صوّر حالة الضّياع والتّشتت الّتي حلّت بالشّعوب العربيّة بعد أن هجّرت من وطنها ثمّ عادت إليه بلا شيء.

المبحث الثّاني: التّجسيد

يعدّ التّجسيد تقنيّة أخرى من تقنيّات الانزياح يلجأ فيها الشّاعر إلى إكساب المعنويات صفات حسيّة أو ماديّة مجسّدة غير حيّة، حيث يقوم بـ "إبراز الماهية والأفكار والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة هي في واقعها رموز معبّرة عنها"[1] .

وقد شغلت هذه التّقنية الصّياغيّة عناية النّقاد والمبدعين على حدٍّ سواء؛ لأنّ لها قوة إيحائية تؤثّر في تمتين العلاقة بين ما تثيره الصّورة من خيال في أفق انتظار القارئ وما تولّده من استجابة لما يتلقاه، لذلك صوّر(سي دي لويس) في كتابه (الصورة الشعرية) العلاقة بين الجانب الحسّيّ الّذي يستجلبه التّجسيد والصّورة الشّعريّة بقوله "سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطوّر في أوجه مختلفة، ولكنّها صور سحريّة، وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشّكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئيّة للعيان"[2].

ويظهر في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري" بعض الصّور التّجسيديّة الّتي تنقل المعاني إلى عالم الحسّ، فهو يحوّلها من الحدود المجرّدة إلى حسيّات أو مادّيات تُرى وتُلمس وتُشمّ وتُذاق، كما قد يعمل على تحويل المحسوس إلى محسوس آخر؛ بحيث يكون الطّرف الأول (المستعار له) من المحسوسات – الأحياء غير العاقلة والجمادات– ويكون الطّرف الآخر(المستعار منه) من المحسوسات الأحياء غير العاقلة والجمادات أيضًا.

وتظهر نتيجة هذا الانصهار بين الطّرفين دلالات جديدة مولّدة من هذا المزيج، غير أنّ هذا لا يلغي دلالاتها القديمة وإنّما يضيف إليها دلالات جديدة. وهذا يظهر في قول الشّاعر:

---

[1] نواف، قوقزة، **نظريّة التّشكيل الاستعاريّ في البلاغة والنّقد**، 261. نقلًا عن: زروقي، عبد القادر علي، **صور التّجسيد والتّشخيص في شعر "محمد بلقاسم خمار" –دراسة في التّشكيل الدّلالي والجمالي-**، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، المجلد (9)، العدد (4)، 2020م، 33.

[2] .91

هذه الأرض

لا تنبت غير الشقائق!

ولو كشفت شباكها الأعور

لانبجست من تربها ألف شهرزاد ذبيحة

لم تحسن قصّ أظافر حكاياتها المخلبية!

. . . مرة:

ربتُ على صدرها المغبرّ:

فتنهّد أماً غافية

تخيط الأوجاع بسنارة صوف[1]

لجأ الشّاعر في هذا المقطع الشّعريّ إلى التّجسيد من خلال تحويل (الوجع) وهو شيء معنويّ إلى شيء ماديّ؛ إذ جعله في صورة قطعة صوف تخاط بسنارة؛ ليحيل الذهن إلى مدى اتّساع رقعة الحزن والوجع لأنّها تغزل غزلًا، بقرينة (تخيط) الّتي تحيل إلى صورة حسيّة مفادها الغزل، وهذه الصّورة تؤكّد مساحة الأوجاع العريضة في ذات الشّاعر وذات جميع أبناء الشّعوب العربيّة.

كما يشير الشّاعر إلى عمق هذا الوجع، بقرينة (سنارة صوف) التي تتّصف بحجمها الكبير، وحدّية رأسها الذي يفرق عن حجم وحدّية رأس الإبرة، فاختيار السنارة جاء لبيان عمق الوجع من الوغز المتكرّر لتحقيق فعل (تخيط).

[1] **السّاعة الحادية عشرة، لوحة الموت.**

سعى الشاعر من خلال ما مرّ إلى بيان مدى الحزن والألم وشدّتهما في قلوب الشّعوب العربيّة وأثرهما في نفوسهم، فها هي الشّعوب العربيّة تخيط جروحها بيدها، فلا معين لها ولا مساعد إلّا الله.

ويقول في مقطع آخر :

لستُ أول مَن ستتلوه النوارس في الرياح

لستُ آخرُ مَن سينزفه النواح

قبلي تدثّر ألف أفق بالفجيعة

فكيف أرتجل الرماد

وأعفّر النعناع بالوجع الخبيء

و أنا المبلّل بالعمى

أنا لستُ آخرَ مطفأ في الأمسيات[1]

يؤكّد الشّاعر سيميائيًّا على ديمومة المحنة وقدامتها بدلالة تكرار العلامة اللّفظيّة: (لست أول)، و(لست آخر).

ويحاول أن يستقدم بعضًا من الشّواهد الخارجيّة الّتي تساعد على تركيز هذا المقصد من قبيل (علاقة النّوارس بالرّياح)؛ ليخلص إلى تعالق فنتازي لحالته الّتي يعانيها من قبيل (مبلّل بالعمى)،وهنا يتمثّل الانزياح الدّلاليّ المتمثّل بالتّجسيد، حيث جعل الشّاعر العمى سائلًا يبلّله، فانتقل من المعنويّ إلى

[1] **السّاعة الحادية عشرة، لوحة الموت**

المحسوس، ليبيّن أنّه فاقد للشّعور بالحواس، فاستعار العمى لعطل الحواس، إذ لا يشعر باللّمس أو الشّمّ أو غيرها. فهذا نصّ جنائزيّ يعكس جنائزيّة البلاد والشعوب في المحيط العربيّ .

ويستمرّ الشّاعر في وصف حالة وطنه، فيقول :

ما زال وجهُ أمي

مبلّلاً بالفقد

وعباءتُها مبخّرةً بالأسئلة ...

تنشر خصال كهولتها

فوق انحناءة التّنهيدة الحرّى

وتنسل شعر لياليها الموغلة بالوحشة[1]

(الفقد) حالة شعورية معنوية لا يُحسّ بالحواس المعلومة، لكنّ الشاعر هنا حاول أن يجعلها ملموسة محسوسة عبر تقنية التجسيد؛ ليكوّن من ذلك مشهدًا قادرًا على خلق حالة تفاعل بين النّصّ المرسل وأفق انتظار المتلقي.

وقد اختار الشاعر مفردة (البلل) ولم يختر (منقوعًا) (ممطرًا) أو أية مفردة من معجم ما يتلازم و(الماء)، السبب في ذلك أنّه أراد أن يستعير منظر الوجه المبلول بسبب التعرّق من أثر القلق أو الحرّ أو الحزن البالغ، فهذه الحالات المأساوية الثّلاث كلّها أضحت احتمالات مطروحة لاختيار الشاعر للبلل دون سواه.

[1] **السّاعة الثّانية عشرة، لوحة المقاومة**

لذا استطاع الشاعر هنا أن يصوّر وجه الأمّ وهو مطوّق بالهالة الحزينة بفعل القلق على شيء ما أو الحزن عليه أو الشعور بالسخونة بسبب الظرف الخارجي أو المشاكل المحيطة.

ويمكن القول بعد ذلك كلّه إنّه استعار الفقد لبيان حالة التّشتت والضّياع والحرمان الّتي تعيشها الشّعوب العربيّة، فقد أصبحت بعد كلّ النّكبات الّتي أصابتها تفتقد السّلام والأمن، تفتقد لحضن الوطن ودفئه، فقد فقدت كلّ ذلك وما زالت تفقد كلّ ما تحتاجه لتعيش حياة كريمة آمنة .

وفي صورة تجسيديّة أخرى يقول الشّاعر :

ارتدي الماء

. . . . . ،

أصبّ المواجع من ذقن بئري

وأنفخ من رغوتي سحباً

وحين أروّي الجفاف

أظلّ ظميا[1]

حوّر الشاعر في هذا النصّ وظيفة (الماء)، فعادة ما يستعمل للدلالة على: الخير، والسّقي، وما يتلازم مع تلك المعاني من دلالات، لكنّ الشاعر هنا جعل منه مصدرًا للوجع والظّمأ.

[1] **الشاعة الأولى، لوحة الفقر.**

حيث شبّه الشّاعر الماء بالثّوب الذّي يرتديه الإنسان، ولعلّ ذلك دليل على كثرة الآلام والأحزان والمصائب الّتي حلّت بأبناء الشّعوب العربيّة، حتّى أصبحت كالثّوب الّذي يرتدى، وكأنّها تلازمه، فقد استعار الماء للهموم والمصائب والنّكبات الّتي تلازم الشعوب.

ويتمثّل التجسيد أيضًا في قوله (أصبّ المواجع من ذقن بئري)، فجعل المواجع ماء يصبّ، وقد استخدم الفعل المضارع (يصبّ)، دلالة على استمراريّة الآلام الّتي أصابت وما زالت تصيب الشّعوب العربيّة .

ويقول الشّاعر في ساعته الأولى :

الخبز العاطل

يأكل كفّي

يعض جروح شفاه صغاري

يرعى كل بقايا الخوف

يكنس من أرجاء الروح

قشّ الصبر[1]

ففي قوله: (يرعى كلّ بقايا الخوف)، تشبيه للخوف بشيء ماديّ لم يتبق منه سوى بضع بقايا، فانتقلّ من المعنويّ إلى المجرد المحسوس، وهذا الانتقال أراد منه الشّاعر إظهار عدم مبالاة الشّعوب العربيّة فهي لم تعد تهاب شيئًا، وهذا يدلّ على كثرة المصائب والنّكبات والحروب الّتي حلّت بهم .

[1] **السّاعة الأولى، لوحة الفقر.**

وفي قوله: (يكنس من أرجاء الرّوح قشّ الصّبر) تجسيدان، يتمثّل الأول في تشبيه الرّوح وهي شيء معنويّ ببيت وهو شيء ماديّ محسوس، ولم يقتصر التّجسيد على هذه الصّورة فحسب، فقد تبعتها صورة تجسيديّة أخرى تتمثّل في قول الشّاعر (قشّ الصّبر)، وقد لعب هذا التّجسيد دورًا في التّعبير عن الحالة المعيشيّة الصّعبة الّتي لم تعد تحتمل، فالصّبر قد نفد، بدليل قول الشّاعر (قشّ الصّبر)، فهو بهذا الانزياح يكسر أفق انتظار المتلقي ويكثّف المعنى رغبة منه في التّعبير عن الحالة المأساوية الّتي حلّت بالشّعوب وأثرها في نفوسهم .

ويقول في موضع آخر:

أشعلْ عيونَك في الدجى وامضِ

وافرش بخطوك توتةَ الأرضِ

القفرُ أجّج ناظريه عمىً

أبصرْ ، فما وسعي على الغمْضِ

ما زال ينبض بالشحوب لظى

وشحوبك الميمون في غضِ [1]

يتضمّن البيت الأول انزياحًا يجده القارئ في قول الشّاعر (أشعل عيونك)، والأصل في هذه العبارة أن يقول الشّاعر (أشعل نارًا)، ولكنّ الشّاعر انزاح في تعبيره، فشبّه العيون بشيء ماديّ يشعل، وهو بهذا الانزياح يطلب من الشّعوب العربيّة أن تشعل عيونها للبحث عن طرائق للخلاص من تلك النّكبات والهموم والأحزان الّتي أصابتها.

[1] **السّاعة الأولى، لوحة الفقر.**

وبعد غياب الوطن دخل الشّاعر في حالة من الوحدة والعزلة فقال :

كبحّةِ الناي

تتلقفني أثداء العزلة

لترضعني من صليل سكونها

وجعاً أخرس

يحفر في مباسمي صفرةً ثكلى

ويباساً من النواح القشيب

وما بين بحّةٍ وبحّة

ينزفني الناي أمثولة للبكاء القروي

يندبني لحنجرة بلا أوتار

تصفر إثماً من السنوات العجاف

حيث الدموع المنقوعة بالعزلة. ! . . . [1]

استعان الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة بالتّجسيد لتعميق حالة الوحدة والعزلة الّتي أصابته بعد غياب وطنه، فقد شبّه العزلة بأم ترضعه، ولكن لا ترضعه حليبًا، بل ترضعه وجعًا أخرس، ويتجلّى هذا في قوله: (لترضعني من صليل سكونها وجعًا أخرس)، فقد انزاح الشّاعر انزياحًا غريبًا خرج فيه عن المألوف، فشبه الوجع وهو شيء معنويّ بسائل يشرب وهو (الحليب)، ثمّ وصفه بأنّه أخرس، فالشّعوب

[1] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**

العربيّة على الرّغم من وجعها وحزنها وألمها، لا تستطيع البوح، وإن توجّعت وباحت فلا مجيب لها، ولا سامع إلّا الله.

كما يقول:

كم ضجّ من مسّ الخطى معراجي

وأناخ في درب طريد داجي

لم ينزع الظّلمات عن أكتافه

ومضى يزقّ ظلامه أوداجي

ويجرّ عتمة ليله في صبحه

ليظلّ في غبش الغروب النّاجي[1]

يطفح هذا النصّ بالحركية التي جعلت من التعامل مع المعنويات بنحوٍ حسيّ أمرًا ضروريًّا، لذا مال الشاعر بإلباس ما لا يُحسّ ملامح ما يُحسّ، فكانت الظلمات قابلة للنزع كأي ثوب ، فقال (لم ينزع الظّلمات عن أكتافه)، والعتمة قابلة للسحب ، فقال (ويجرّ عتمة ليله في صبحه).

وقد بنى الشاعر أحداثه في النص على مستويين من الصياغة ، صياغة (الفعل الماضي) الّتي تصدّرت النصّ مثل: (ضجّ ، مضى) لتأكيد قِدَمَ هذه الحالة في ذات الشاعر وما يحيط به من ظروف، أما تأكيد ديمومة هذه الحركية واستمرارها فعمد إلى بناء أحداثه على صيغة (الفعل المضارع): (ينزع ، يزقّ ، يجرّ ، يظلّ).

[1] **السّاعة الخامسة، لوحة الجمود.**

وربما كان ميل الشاعر إلى التعامل مع هذه التجسيدات في صياغات نصّه؛ للتّعبير عن ملازمة الظّلمات للشّعوب العربيّة.

كما يتجلّى التّجسيد في قول الشّاعر :

على قارعة الفضح

اكتشفت:

أن مدينتي لم تكن فاضلة!

ورعاياها

بقايا

أحلام

محرّمة.! [1]

يريد الشّاعر في هذه الأبيات الإشارة إلى الجواسيس والعملاء الّذين قضوا عمرهم في العمل لصالح العدوّ، فالأصل أن يقول الشّاعر (على قارعة الطّريق)، ولكنّه عبّر عن ذلك بقوله (على قارعة الفضح)، فهذا الانزياح الإضافيّ أظهر حقيقة بعض أبناء الشّعوب العربيّة وقياداتها، فأمرهم قد فضح بعد أن كان سرًّا.

[1] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط.**

المبحث الثّالث: انزياح النّعوت

من المعلوم" أنّ الصّفة تطابق الموصوف من النّاحيتين التّركيبيّة والدّلاليّة، وهذا يستدعي ترافق الصّفة مع الموصوف، وبالتّالي استدعاء صفة مناسبة للموصوف على الإطار المعجميّ (سماء صافية، ومدينة جميلة)، أمّا إذا وقعت الصّفة في السّياق غير متجانسة مع موصوفها، ومتنافره معه، فإنّ ذلك يعدّ نوعًا من الانزياح الدّلاليّ، ممّا يحقّق مستوى عاليًا من الشّعريّة، يتميّز بها الشّعر عن غيره، إذ إنّ للنّعت على المستوى الشّعريّ مردودًا شعريًّا لا يُضاهى"[1].

"إنّ التّنافر القائم بين الصّفة والموصوف، إذ يمتلك الشّاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التّساؤل والتّأمّل، وتفتح آفاقًا غنيّةً من التّفسيرات الّتي تأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش"[2].

ومن الأمثلة على المنافرة النّعتيّة قول الشّاعر:

أبجدية حزني

تنام على لوح من الخشخاش

تتهجاني

وغزاً

وغزاً

لتغتالني عند أقرب

قصيدة محشوة بالذكريات. ! . . . [3]

---

[1] الضّمور، عماد، **تجليات الانزياح النّعتيّ في شعر محمود فضيل التّل**، https://www.addustour.com

[2] ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتّلقي**، 27. نقلا عن: الحولي، فيصل حسان، **ظاهرة الانزياح في النّقد العربي الحديث**، 118، لعدم توفر المرجع السّابق.

[3] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**

يتجلّى في السّطر الشّعريّ الأخير ما يسمّى بانزياح النّعوت، حيث وصف الشّاعر قصيدته بوصف يكسر أفق المتلقي، فقد انزاح الشّاعر في تعبيره عن اللّغة العاديّة، وذلك بوصف قصيدته بأنّها محشوّة بالذّكريات، وقد استخدم كلمة محشوّة؛ للدّلالة على كثرة الذّكريات الصّعبة المحفورة في ذاكرة الشّاعر، الّتي تثير فيه الألم والحزن، وتذكّره بالمآسي.

ويقول في مقطع آخر:

أيها الموؤد صمتاً في فمي

يشتهيك الجفنُ وسناً فنمِ

وارتجل ذاكرةً مثقوبةً[1]

يظهر التّنافر بين الصّفة والموصوف في قول الشّاعر: (ذاكرةً مثقوبةً)، والذّاكرة لا تكون كذلك، ولا يمكن أن توصف معجميًّا بأنّها مثقوبة، إلّا أنّ هذه العلاقة المرفوضة معجميًّا مقبولة شعريًّا، فالشّاعر من خلال هذا الوصف يريد وصف ذاكرة الشّعوب العربيّة، فهي ليست ذاكرة مستقرّة بل مثقوبة، يمكن التّحكّم بها ببساطة، فهي ذاكرة لا تحتفظ بملفاتها بشكل طبيعيّ، كما يمكن التّلاعب بها، أو تفريغها وإعادة تعبئتها كما يريد المحتلّ، فالمحتلّ يتلاعب بالشّعوب العربيّة وفق ما يريد من خلال التّلاعب بالذّاكرة، ولا يمكن لأيّ شعب من الشّعوب الانتصار بهذه الذاكرة المثقوبة.

ويقول في مقطع آخر:

خزانتي العابسة

تتوسدها أكفاني الذابلة

[1] **السّاعة السّادسة، لوحة الجهل.**

ترتديني كلّ بداية موت مشمس

وحين أضجّ بالنشور

تنسلّ منّي

. . .

. . .أظلّ ألوّح دون حراك

كفتاة الحرية الموءودة . . . ! [1]

لم يقتصر العبوس على الإنسان وحده، فقد أصبحت الخزن عابسة كذلك، حيث أضفى الشّاعر في قوله: (خزانتي العابسة) صفة من صفات الإنسان وهي (العبوس) على الحزن، فهي عابسة لأنهّا مليئة بالأكفان الذّابلة، حتّى الأكفان ذابلة، وذلك دليل على تخييم الموت على كافّة الأرجاء، فالعربيّ في ظلّ الحروب والنّكبات أصبح جاهزًا للموت يتوقّع في أي لحظة أن يلاقي حتفه.

ويقول في مقطع آخر:

الوجع الأسمر

يقتات على حنظلة روحي

ويعلّمها :

أنّ دخان غيوم الصّبح

نذير غروب

[1] **السّاعة الخامسة، لوحة الجمود.**

يقطف من همسات الفجر

كلّ رحيق[1]

إنّ الانزياح في هذه الأسطر الشّعريّة يتمثّل في (الوجع الأسمر) الّذي يعكس سوداويّة الوضع، واليأس، والتّشاؤم، وهول المصاب، فقد وصف الشّاعر الوجع بأنّه أسمر، فخرج عن المألوف، وكسر أفق المتلقي، أثار من خلاله وعيه واستفزّه، وجعله متفاعلًا مع الشّاعر، يحسّ بإحساسه، ويتألم كما يتألم الشّاعر، فقد كشف الشّاعر من خلاله انزياحه عن هول المصاب وما انتابه من أوجاع وأحزان في نفسه ووطنه بدليل المعنى الذاتي لدلالة (الأسمر) في العربية فـ (السمرة تكاد تكون رمزًا عربيًا، إذ ارتبطت بذهن العربي أينما كان)[2]، لذا فإنّ (المرأة العربية سمراء، والرجل أسمر، والفارس أسمر إلى غير ذلك من المفهومات التي انطبعت في ذهن العربي سواء تلك المفهومات قديمة أو حديثة)[3].

كما يقول:

الفواخت على صدأي

مقيّدة الهديل

يصعّر الغروب وحشته على زغبها الدافئ

يماطل جناحاها بالرفيف

يكشّر الصمت عن ربابته الصمّاء

. . .أبقى تحت سرّي المفضوح

موصد الشبابيك[4]

---

[1] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**
[2] الزّواهرة، ظاهر محمد هزاع، **اللون ودلالاته في الشعر** ، 125
[3] الصّحناوي، هدى، **فضاءات اللون في الشعر (الشعر السوري نموذجًا)**،199- 200.
[4] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**

أصبح "الحمام لا يصدح بالهديل بعدما لفّته الوحشة وعطّل الغروب جناحيه وأوصد شبابيكه وحرمه من الفرح"[1]، حتّى الحمام حرم من المرح كما حرم من الهديل، فقد كشّر الصّمت عن ربابته الصّماء، ويتجلّى هنا انزياح في النّعوت، فانظر كيف وصف الشّاعر في قوله: (يكشّر الصّمت عن ربابته الصّماء) الرّبابة بصفة الصّمّ، ومن المتعارف عليه أنّ هذه الصّفة خاصّة بالإنسان، ولكنّ الشّاعر أضفاها على الرّبابة للدّلالة على أن الصّمت أصبح يعمّ جميع الأرجاء، فالكلام والبوح والفرح أصبح ممنوعًا، وهذا النسق من الصياغات الموهمة يعدّ سمة من سمات المعجم الشعري للشّاعر، وقد تكرّر في النّصّ السّابق بشكل ملفت :

- الرّبابة الصّماء: وعادة ما تكون الرّبابة ذات صوت لا صمّاء.
- سرّي المفضوح: فعادة ما يكون السرّ مكتومًا وإلاّ لم يعدّ سرًّا.

لكنّ الشّاعر مال إلى هذا الإيهام بالتجسيد؛ ليعمّق سوداوية المشهد، بجعل الأشياء والمعنويات دون جدوى حتّى بعد تحويلها إلى حركيات، للدلالة على انتفاء النّفع من وجودهن بسبب ضغوط الظّروف الصّعبة والذّكريات المؤلمة.

ويقول في مقطع آخر:

أيها العصفور العاطل عن السقسقة

انزع عشّك العاري

وكفّ عن التحليق

إن كنت تصفق بلهجة الخفّاش.! [2]

[1] عباس، وصفي ياسين، **سفر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجًا.. قراءة سيميوثقافيّة**، مجلّة كليّة الآداب، العدد (31)، القسم الأول، 2019م، 19.

[2] **السّاعة السّابعة، لوحة التّخلّف.**

التّفاوت بين ما يوحيه لفظ (العصفور) وما يوحيه لفظ (الخفّاش) في استعمالات العربيّة واضح للعيان، فغالبًا ما يدلّ الأول على الحالة الإيجابيّة؛ بحكم سقسقته الباعثة على الاسترخاء، وطيرانه في الصّباح الموحي بالحركة والحريّة والنّشاط ووضوح النّيّة وسلامتها، أمّا الثّاني فيدلّ على الحالة السلبيّة؛ بحكم صمته المريب، وشكله المختلف فهو طائر بلا ريش، فضلًا عن حركاته التي تماثل حركات الجاسوس واللّصّ، لا يبديان حسن النّوايا ولا السعي الحميد.

لذا حاول الشاعر هنا أن يعقد معادلة بين هاتين الحالتين؛ للدلالة على حالة التّحوّل والتّبدّل الّتي ابتلى بها الإنسان العربيّ، فصار كالخفاش بعد أن كان عصفورًا حميدًا.

فقد حرمت الشّعوب العربيّة من الحريّة والفرح كما حرمت العصافير من حقّها في التّغريد والتّحليق والعشّ الدّافئ، فعشّها أصبح عاريًا، وفي هذا الوصف بيان لحال الشّعوب العربيّة، فقد أصبحت عارية بعد أن فقدت حضن وطنها الدّافئ المليء بالمحبّة والأمن والسّلام.

ويقول في مقطع آخر:

أتلفت في نزهتي المرعبة

لعل في بيتي منسأة للخوف

فغروبي نزيف من الارتعاش القاني

يفز في جدراني الموحشة

ليصبغ كلّ ستائرها العمياء بضباب أسمر

يتعرّى سواداً في كلّ ليلة فائتة

. . . متى يترك بيتي فتنته بالضجر . . . ! . [1]

[1] **السّاعة الثّامنة، لوحة الضّياع.**

يصف الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة حال الشّعوب العربيّة بعد أن رحلت من أوطانها، فهي تعيش في حالة من الضّياع والرّعب والخوف والضّجر، ولتعميق حالته الشّعوريّة ولتكثيفها لجأ الشّاعر إلى التّعبير باستخدام أسلوب الانزياح، ويتجلّى ذلك في قوله: (نزهتي المرعبة)، ومن المتعارف عليه أنّ النّزهة تكون طلبًا للرّاحة والتّسلية والتّرويح عن النّفس، ولكنّ الشّاعر انزاح فوصفها بأنّها مرعبة، وذلك للدّلالة على حالة الرّعب والخوف الّتي أصبحت ملازمة للإنسان حتّى في أماكن راحته.

حتّى في بيته يعيش حالة من الرّعب والخوف والوحشّة، فجدران بيته موحشة، وستائرها عمياء، فقد انزاح الشّاعر مرّة أخرى في قوله: (ستائرها العمياء)، حيث أضفى على السّتائر صفة العمى، وهي صفة من صفات الإنسان، ولم يكتف بوصفها بالعمياء، بل زاد وجعلها مصبوغة بضباب أسمر، وذلك لتكثيف وتعميق حالة الألم والحزن والتّشاؤم واليأس والوحشة والظّلم الّتي يحملها اللّون الأسمر.

إنّ الضّباب كما هو معروف لونه أبيض، ولكنّ الشّاعر خرج عن الاستخدام المألوف للّغة، فوصفه بأنّه أسمر، وذلك يكشف عن تجربة الشّاعر السوداويّة، كما يكشف عن حالة الكآبة والتّشاؤم الّتي يعيشها.

ويقول في مقطع آخر:

سأرطّب وسادتي برائحة التّراب المرّ [1]

يظهر في هذا السّطر الشّعريّ ما يسمّى بتشارك الحواس، حيث زاوج الشّاعر بين حاسّة اللّمس والشّمّ والتّذوق، أمّا حاسّة اللّمس فتظهر من خلال الفعل (سأرطّب)، وحاسة الشّمّ تظهر من خلال لفظ (رائحة)، أمّا حاسة التّذوق فتظهر من خلال لفظ (المرّ)، وهذا يدلّ على مدى إبداع الشّاعر وقدرته على تركيب كلماته بما يتناسب وحالته الشّعوريّة، ولم يكتف الشّاعر بذلك، فقد انزاح ووصف التّراب بأنّه مرّ،

[1] السّاعة التّاسعة، لوحة الألم

وهل رائحة التّراب أو طعمه يكون مرًّا، بالتّأكيد لا؟، ولكن الشّاعر أراد الإشارة إلى مرارة الأحداث والوقائع في وطنه، فقد أصبح ترابها مرًّا كمرارة الأوضاع في وطنه.

كما يقول:

لم يبق من بسماتي غير فرحةٍ صفراء [1]

يتمثّل التّنافر بين الصّفة والموصوف في قول الشّاعر: (فرحة صفراء)، فقد أراد الشّاعر من خلال هذا الانزياح الإشارة إلى أنّ الفرح في بلاده معدومًا، فالفرح في بلده فرح كاذب، وذلك بسبب الأوضاع المأساويّة المسيطرة على بلده من فقر وجدب وقحط وجفاف وحروب.

لقد عمد الشّاعر إلى توظيف تقنيّات الانزياح الدّلاليّ المتمثّلة بالتّشخيص والتّجسيد والانزياح النّعتيّ؛ للتّعبير عن الحالة المأساويّة الّتي حلّت بالشّعوب العربيّة بطريقة بديعة انزاح فيها عن كلّ ما هو مألوف ، فقد ربط الشّاعر بين أشياء لا ترابط بينها في الواقع، وقد نتج عن ذلك صور جديدة مبتكرة تدلّ على خياله الخلّاق وقوّة إبداعه، فيقف المتلقي مندهشًا أمام هذه الصّور، ثمّ يبدأ رحلته للبحث عن الدّلالات والأفكار الكامنة وراء هذه التّقنيات.

[1] **نفسها.**

الفصل الثّالث

الانزياح الإسناديّ في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاري"

المبحث الأول: الإسناد الاسميّ

المبحث الثّاني: الإسناد الفعلي

قدّم كوهن في دراسته لبنية اللّغة الشّعريّة قانونًا عامًّا يتعلّق بتأليف الكلام في الجمل، إذ "يقتضي أن يكون المسند ملائمًا للمسند إليه في كلّ جملة إسناديّة"[1]، ولكنّ اللّغة الشّعريّة تهدف إلى تقديم تراكيب لغويّة تكون فيها العلاقة الإسناديّة غير مألوفة، حيث يسعى الانزياح الإسناديّ إلى تجديد الوظائف النّحويّة المألوفة الّتي تقوم بها الكلمات في الجمل، وتحقيق قدر من التّطور الدّلاليّ، لإبراز شعريّة النّصّ، ولكي تحقّق العلاقة الإسناديّة سمات الشّعريّة لا بد لها أن تنزاح عن المألوف والمتداول من القواعد اللّغويّة، والدّلالات المعجميّة، بغية إيجاد ألفاظ، وتراكيب، وأساليب، وصور على قدر عال من الشّعريّة، قائمة على سعة الفضاء الانزياحيّ المشتمل على علاقات إسناديّة بين طرفين متباعدين، أو غير متجانسين، ممّا يكسب النّصّ خصوبة دلاليّة منبثقة عن تباعد الأطراف، أو عدم تجانسها، وهذا يفسح المجال واسعًا أمام آفاق تأويليّة متجدّدة.

لقد أولى الشّاعر الانزياح الإسناديّ عناية فائقة؛ لمنح نصوصه دلالات وإيحاءات جديدة، ولإثارة القارئ وتنشيط خياله وتحفيزه للكشف عن دلالات هذا الانزياح. وقد تجلّى الانزياح الإسناديّ في قصيدته على النّحو الآتي:

المبحث الأول: الإسناد الاسمي

يُكثر الشّاعر من استخدام عناصر الجملة الاسميّة وفق مبدأ الإسناد، وقد اتّخذ من نسق هذه الجملة وسيلة مهمّة في كشف رؤياه للقارئ، ولكنّه جعل هذا النّسق ينزاح عن الأصل الّذي وجد له. ومن الأمثلة على الانزياح الإسناديّ الاسميّ قول الشّاعر:

الناي ضرير
والعازف مبتور الإصبع[2]

[1] **بنية اللّغة الشّعريّة**، 104.
[2] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط**

أسند الشّاعر في قوله: (النّاي ضرير)، صفة (الضّرير) للنّاي، وهي علاقة إسناديّة جديدة، عبّرت عن حالة الحزن والإحباط الّتي أصابت الشّعوب العربيّة، كما كسرت أفق التّوقع لدى المتلقي، فالعلاقة بين المسند والمسند إليه غير منطقيّة، والمسافة بينهما واسعة في الحقيقة، ولكنّ اللّغة الشّعريّة تقرّب المسافات، وتجمع بين المتناقضات، حيث أسند الشّاعر إلى النّاي صفة إنسانيّة، فجعله شخصًا ضريرًا، لا يرى أصابع العازف الّتي تعزف عليه، أو ربّما لم يعد هناك من يعزف عليه، فالعازف مبتور الإصبع، حتّى النّاي الّذي هو رمز الفرح والسّعادة والسّرور أصبح ضريرًا، وهذا يعكس حالة الإحباط والحزن واليأس الّتي سيطرت على الشّعوب العربيّة أمام الواقع المرير، الّذي تعيشه الأمّة نتيجة خذلان قادتها لها.

كما يقول:

في الغرف المظلمة لا يتكور اللّيل وحده

فالصّباح يمرّ بمعطفه الأسود

ويمسّد عود الشّمس شعر جدرانها بالكحل

كلّ شيء يذكّرني باللّيلة القادمة

لأنّ أحداقي متّشية بالسّواد[1]

يتمثّل الانزياح الإسناديّ في قول الشّاعر: (فالصّباح يمرّ بمعطفه الأسود)، فالمسند إليه (الصّباح) يستتبعه جملة من التّوقعات الإسناديّة مثل: الصباح مشرق، ولكن الشّاعر كسر أفق المتلقي بإسناده فعل المرور إلى الصّباح، فجعل الصّباح شخصًا يرتدي معطفًا أسود اللّون، واللّون الأسود دلالة

[1] **السّاعة الثّانية عشرة، لوحة المقاومة.**

على الشؤم، حتّى الصّباح برمزيّته الدّالة على الأمل والتّفاؤل والبعث الجديد لبداية متجدّدة، تحوّل فأصبح رمزًا للشؤم، فها هو يمر بمعطفه الأسود لينشر الظّلم والشؤم في الأجواء، فلم يعد اللّيل وحده رمزًا للشّؤم والأحزان بل صار الصّباح كذلك، وهذا يعكس الحالة المأساويّة التّشاؤميّة الّتي تعيشها الشّعوب العربيّة.

كما يقول في مقطع آخر:

منذ أرجوحة

كان يحلم ظلّي بمتكأٍ

كي تنام ظنوني. . .

فالصرير يشعّ بأروقتي كلما. . .

لات حين سكون. . .

و المنافي تجرجر أذيالها في خشوع

على قِبلتي . . . !!! . [1]

يكشف الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة عن حالة الضّياع الّتي أصابت الشّعوب العربيّة بعد أن هجّرت من وطنها، فها هم مطاردون يحلمون بمتكأ كي تنام الظّنون، وقد انزاح الشّاعر عن المتداول والمألوف في قوله: (والمنافي تجرجر أذيالها في خشوع على قبلتي)، فأسند فعل الجرجرة إلى المنافي، ويكون بذلك قد صاحب بين مسند ومسند إليه لا يتصاحبان معجميًّا، فولّد هوّة بين المسند والمسند إليه دفعت المتلقي إلى إعمال فكره وخياله، لأنّ لفظة (المنافي) لا يلائمها معجميًّا فعل الجرجرة، ولكن

[1] **السّاعة العاشرة، لوحة الهجرة والمطاردة.**

الشّاعر جعل المنفى عروسًا تجرجر أذيالها على قبلته، لتصوير حالة الضّياع الّتي أصابته بعد هجرته من وطنه.

ويقول في مقطع آخر:

دروبي بمقتبل الرحيل

يلمسن بابي

فوق قارعة الخطى

لمّا هممن بالالتفات

أنساب سرباً

بلا وجهة آثمة[1]

رسم الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة صورة حركيّة يصوّر فيها مشهد رحيله عن وطنه، قوامها الانزياح في العلاقات الإسناديّة بين المبتدأ (دروبي)، والخبر وهو جملة فعليّة (يلمسن)، حيث أسند فعل اللّمس إلى الدّروب، ومن المعلوم أنّ فعل اللّمس صفة خاصّة بالإنسان، ولكن الشّاعر ابتعد عن المألوف والمتعارف عليه فأسندها إلى الدّروب؛ لتصوير المشهد المؤلم الموجع وهو مشهد الرّحيل عن الوطن.

ويقول في مقطع آخر:

الكون أحدب

وكلّ الدروب إليه سواء

[1] **السّاعة الثّالثة، لوحة الخضوع.**

سوى أنه

يدرّ الدروب

ويبقى على هامة دائرة[1]

تتمثّل علاقة الإسناد غير المألوفة في قول الشّاعر: (الكون أحدب)، فقد أسند الحدب إلى الكون، وهو معطى لم تألفه الذّاكرة من قبل، فقد يتوقع المتلقي قبل المسند (أحدب) قائمة من التّوقعات التّواضعيّة الّتي توفّرت في ذهنه، مثل: الرّجل أحدب، الإنسان أحدب، المريض أحدب، أمّا أن يقول الشّاعر الكون أحدب، فذلك غريب غير مألوف، فقد أسند الشّاعر صفة إنسانيّة وهي (الحدب) إلى الكون، ولعلّ الشّاعر أراد أن يوضّح أنّ جميع الطّرق مؤديّة إلى مكان واحد، فالإنسان العربيّ مهما رحل وتنقل من مكان إلى آخر، إلّا أنّه يبقى في حالة من الضّياع والمطاردة، ليعود في النّهاية إلى وطنه بلا شيء.

ويقول في مقطع آخر:

ذاكرتي:

فقاعة تشربها سبابة عابرة[2]

لقد أسند الشّاعر إلى المسند إليه (ذاكرتي) مسندًا غريبًا غير مألوف يصوّر حالة الضّياع الّتي أصابته، فقد شبه ذاكرته بشي حسيّ، فلجأ إلى التّجسيد، فذاكرته كفقاعة شربتها سبابة عابرة فاختفت، وهذا دليل على حالة الضّياع وكثرة المصائب الّتي أصابت الشّاعر حتّى أنسته جميع ذكرياته السعيدة منها والحزينة.

---

[1] **السّاعة الثّالثة، لوحة الخضوع.**
[2] **نفسها**

ويقول في مقطع آخر:

خطوة

تغتالني في مهمهٍ من ضجّة الترحال

تعرف أنها وجعي

. . .وتسري في دروبي

تقفل الطرقات. . .

تغفو

كي أصيح . . . . ! [1]

إنّ "الشّاعر موجوع بخطوة الرّحيل الّتي ملأت عروقه وسدّت طريقه ودفعته للانفجار بالصّراخ"[2]. وقد لجأ الشّاعر إلى الانزياح الإسنادي للتّعبير عن هذا المعنى، فقد أسند إلى المسند إليه (خطوة) فعل (الاغتيال)، والاغتيال كما هو مألوف مختصّ بالعدوّ، ولكنّ الشّاعر انزاح عن المألوف فقال: (خطوة تغتالني)، وذلك للتّعبير عن عمق ألمه وحزنه ووجعه الّذي أصابه بسبب الرّحيل، وقد استخدم الفعل (تغتالني)، لتعميق هذه الفكرة وبيان أثر الرّحيل في نفسه حتّى جعله يصرخ كالمجنون.

ويقول في مقطع آخر:

أي درب نز منه وهمى

[1] **السّاعة الرّابعة، لوحة الوحدة والعزلة.**

[2] عباس، وصفي ياسين، **سفر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجًا.. قراءة سيميوثقافيّة**، مجلّة كليّة الآداب، العدد (31)، القسم الأول، 2019م، 19

علّه يورق عيناً بلسما

فالمسافات نزت عن أفقه

وغدت كل الزوايا علقما

أين يمضي والخطى موؤدة[1]

يتساءل الشّاعر عن الوجهة أو الطّريق الّذي سيمضي فيه، ولكنّه يقف عاجزًا جامدًا مدركًا بأنّه لن يمضيَ إلى أي مكان بدليل قوله: (والخطى موؤدة)، وحين يقرأ المتلقي هذه العبارة يصاب بحالة من الدّهشة والاستغراب، فكيف للشّاعر أن يصف الخطى بأنّها موؤدة، فالمألوف عنده أن يقال: (الفتاة موؤدة)، ولكنّ الشّاعر بهذا الانزياح كسر أفق المتلقي، وانزاح عمّا هو متعارف فأسند الوأد للخطى؛ وذلك للتّعبير عن حالة الجمود والعجز التّي أصابته، فخطاه موؤدة منعتها من المضي تلك المصائب والنّكبات الّتي حلّت به وببلاده بسبب الاحتلال، فأصبح عاجزًا عن التّحرك والمضي إلى أيّ مكان.

ويستمرّ الشّاعر في كسر أفق المتلقي فيقول في مقطع آخر:

مرآتي الباردة

لا تحفظ غير ملامح ميتة

تصفّف جدائل أمتعتي الفائتة

تتجاوز وجهي الأوحد

تلامس كفّي الموبوء بالكلس

[1] **السّاعة الخامسة، لوحة الجمود.**

. . . . .

. . .

. . .مرآتي الباردة وجه آخر

للحميم . . . ! . [1]

يتمثّل الانزياح الإسناديّ في قول الشّاعر: (مرآتي الباردة لا تحفظ غير ملامح ميّتة)، فقد أسند الشّاعر إلى المسند إليه الموصوف (مرآتي البادرة) فعل الحفظ، والمتعارف عليه أنّ الحفظ من صفات الإنسان فقط، ولكنّ الشّاعر يستخدم ألفاظه كما يريد ليصوّر ما يريده، فجعل مرآته إنسانًا يحفظ فقط ملامح الميّتين والرّاحلين عن وطنه، في إشارة إلى حالة الفقر المنتشرة في وطنه بسبب الظّروف المعيشيّة الصّعبة، الّتي أدّت بالإضافة إلى النّكبات إلى هجرة العربيّ ورحيله عن وطنه، فالوضع لم يعد يحتمل في ذلك الوطن.

ويقول :

الغيوم مقابر للنازحين إلى أفقها

البروق نذور

وصوت الرعود زئير ضياع[2]

رسم الشّاعر في هذا المشهد صورًا قوامها الانزياح في العلاقات الإسناديّة بين المبتدأ وما تلاه من أخبار، فالمبتدأ (الغيوم) يخبر عنه عادة بالجمال وضدّه، أو الارتفاع وضدّه، ولكنّ الشّاعر جعل

[1] **السّاعة الثّامنة، لوحة الضّياع.**
[2] **السّاعة الثّانية، لوحة الإحباط.**

(الغيوم مقابر للنّازحين إلى أفقها)، و(البروق نذور)، و(صوت الرّعود زئير ضياع)، فالمطر لم يعد يعانق بلادنا، لأنّ الغيوم أصبحت مقابر الحالمين لا تغيثنا سوى بالظّمأ الأسود، كما أنّ البروق أصبحت نذير شؤم، وصوت الرّعود زئير ضياع. فمظاهر الطّبيعة برزت بصورة غير مألوفة للإنسان العربيّ، تحمل له الشّرّ والويلات بدلًا من الخير والمطر والرّبيع.

المبحث الثاني: الانزياح في الإسناد الفعليّ

عمد الشّاعر في كثير من جمله الفعليّة إلى المنافرة بين المسند والمسند إليه؛ بغية إيصال أفكاره وعواطفه وتجاربه إلى المتلقي بطريقة مثيرة منزاحة عن طرائق التّعبير المباشرة، يظهر من خلالها مدى براعة الشّاعر وقدرته على استخدام لغته ما يتوافق وتجربته الشّعريّة. ويظهر ذلك في قول الشّاعر:

أما آن أن تشتهيك الفصول ؟

يا باقةً من رماد الأضاحي اليبيسة! . . .

يا بؤبؤاً يشتهيه الظلام

ويغفو على حاجبيه الغبار

هز مرة:

غيمَ أوجاعنا كي يسيل الأنين ؟!

هز مرة:

نعشَ أولادك المتعبين ؟!

هزني مرة:

. . . . . .

لا تكن

كالتي

أحصنت

فرجها

بالبغاء . . . ! [1]

يصوّر الشّاعر في هذه الأبيات خطورة الخضوع، فيدعو إلى الثّورة بدليل قوله: (هزّ مرّة: غيّم أوجاعنا كي يسيل الأنين؟! هزّ مرّة: نعش أولادك المتعبين)، وقد لجأ إلى الانزياح الإسنادي الفعليّ للتّعبير عن ذلك، ففي عبارة (غيّم أوجاعنا كي يسيل الأنين؟!)، خرج الشّاعر عن المألوف، فأسند إلى الفعل (غيّم) مفعولًا يتنافر معه، فهو يطلب أن تتحوّل تلك الأوجاع الّتي أصابت الشّعوب العربيّة إلى غيوم، حتّى يتخلّص من أوجاعه وأنينه، ثمّ انزاح مرّة أخرى في قوله (يسيل الأنين؟!)، فجعل الأنين وهو شيء معنويّ ماء يسيل من غيمة الأوجاع، رغبة منه في التّخلص من تلك الهموم الّتي أرهقت الأرواح.

كما يقول في موضع آخر:

قيل أغفى ، قيل استشاط غيابا

قيل أرخى ، قيل استقلّ سحابا

فهنا أغمضت الخطى ،في انتظاري

مقلةٌ تورد الرموش اقترابا[2]

يصوّر الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة غياب وطنه بدليل قوله (قيل استقلّ سحابًا)، ويتجلّى في هذه العبارة انزياحًا إسناديًّا فعليًّا، فقد أسند الشّاعر إلى الفعل استقلّ مفعولًا غريبًا، فالمتعارف عليه

[1] **السّاعة الثّالثة، لوحة الخضوع.**
[2] **نفسها**

استقلال سيّارة أو طائرة أو غيرها من وسائل النّقل، ولكن الشّاعر خرق المألوف فجعل وطنه يستقلّ سحابًا، وذلك للتّعبير عن غيابه غيابًا تامًّا بلا عودة، ومن أجل ذلك لم تغمض عيون الشّاعر، بل أغمضت خطاه، وفي هذا التّعبير الانزياحيّ تعميق لفكرة غياب الوطن، فقد أغمضت خطى الشّاعر وهي في انتظار رجوع وطنه، ولكنّه سئم الانتظار.

كما يتجلّى الانزياح الإسناديّ الفعليّ في موضع آخر يقول فيه الشّاعر:

تغتالني الظّلمات والنّكباتُ[1]

ساهم الانزياح الإسناديّ في هذا السّطر الشّعري في الكشف عن حالة الشّاعر في وحدته وعزلته، فهو لا يعيش حالة من الأمن والاستقرار، بل على عكس ذلك، حتّى في وحدته يعيش حالة من الضّجر.

وللتّعبير عن ذلك أسند الشّاعر إلى فعل الاغتيال فاعلًا غريبًا وهو النّكبات والظّلمات، حيث صوّرها بعدوّ يقوم باغتياله في وحدته وعزلته، فكلّما أراد أن ينسى، تأتي تلك المصائب الّتي أصابته في نفسه ووطنه من فقر وجوع وألم وحروب ونكبات لتغتاله وتقتله، فلا راحة ولا طمأنينة بعد كلّ ما مرّ ويمر حتّى الآن.

ويقول في موضع آخر:

وظلّ سمائهم حطبُ

نديّ ليس يلتهب

ينام الحرف في فمهم

[1] **السّاعة الثّالثة، لوحة الخضوع.**

فما في حضنه وجب يلوح الصّخر أحجيّة

وكلّ متونها عطب [1]

انزاح الشّاعر انزياحًا إسناديًّا في قوله: (ينام الحرف في فمهم)، فقد أسند فعل النّوم إلى الحرف، والحرف لا ينام، ولكن الشّاعر أضفى على الحرف صفة النّوم، وهي صفة ملازمة للإنسان أو للكائن الحيّ، فجعل الحرف ينام في الفم، وهو بهذا الانزياح يريد أن يشير إلى أنّ الكلمة لم تعد وسيلة للدّفاع أو للحماية.

ويقول في مقطع آخر:

ذات رعد كسيح

أحرق الفأس هاماتنا بالضّجيج [2]

يصوّر الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة حالة التّخلف الّتي أصابت الشّعوب العربيّة، وجعل الفأس رمزًا للتّخلّف، وقد انزاح الشّاعر في قوله: (أحرق الفأس هاماتنا بالضّجيج)، فخرج عن المألوف بإسناده إلى الفعل (أحرق) فاعلًا لا يتلاءم معه، والحرق كما هو معلوم من أفعال الإنسان، فقد شبّه الشّاعر التّخلف بإنسان يحرق هامات الشّعوب العربيّة، حيث أصبحت أفكارهم مبعثرة، وعقولهم مشتّتة، لا تدرك هول المصائب الّتي أصابتها وما زالت تصيبها حتّى الآن.

ويقول في ساعته الثّامنة:

كيف الوصول إليك وأنت بلا أنت

[1] **السّاعة السّادسة، لوحة الجهل.**
[2] **السّاعة السّابعة، لوحة التّخلّف.**

يدفنك الصّمت

في حشرجاتي الحبيسة

في ظمأي الأسود

على

سنّة

الميّتين [1]

يتساءل الشّاعر عن كيفية الوصول إلى وطنه، ولكن هيهات فوطنه لم يعد كما كان، لقد أصبح ميتًا صامتًا مليئًا بالظّمأ الأسود، ولتعميق هذه الفكرة انزاح الشّاعر في قوله: (يدفنك الصّمت)، فقد أسند إلى فعل الدّفن فاعلا غريبًا غير مألوف، حيث شبّه الصّمت بإنسان يدفن وطنه، وذلك للتّعبير عن فكرة موت وطنه وضياعه بلا عودة.

كما يقول:

رغوة النارنج

تحرق لسان الغابة الممدود على

فرشة من صنوبر أشعث

وتخمّر أوراق الصبّار

وعلى مقربة من أشلاء الوحشة

[1] **لوحة الضّياع.**

تسيل أصابع بغدادي المدوّرة

فوق

شلال

من

التراب العتيد. . .

تقضمها أسنّة الندم الأول

وتودعها زوّادةً للبلاء

تظلّ بغدادي تدور

وكلما أوشكتْ أنْ تغادر رغوة النارنج

افترشتها زوّادةٌ جديدة

من البلاء الحامض . . . ! . [1]

يتحدّث النّصّ عن العلاقة الوطيدة بين العراق _بدلالة عاصمته بغداد_ والبلاء والشّقاء والمحن، وقد ربط الشّاعر بين ذلك بركيزتين أساسيتين، أمّا الأولى فهي استثمار هندسة المدينة الّتي صُمّمت على شكل دائرة، وبين الحركة اللامتناهية الّتي يعكسها السّير باتّجاه الدّائرة؛ ليكون ذلك موجّهًا دلاليًّا لمقصديّة التّلازم بين البلد والمحن.

[1] **السّاعة التّاسعة، لوحة الألم.**

والثّانية: شحن بنية النّصّ بمفردات ذات إيحاء ترتبط بالمحن والبلاء من قبيل (النّارنج، تحترق، صنوبر أشعث، تخمّر، أوراق الصّبار، أشلاء الوحشة، تقضمها، النّدم، البلاء الحامض).

كما لجأ الشّاعر إلى تقنيّة الانزياح الإسناديّ الفعليّ لتصوير العلاقة الوطيدة بين البلاد والمحن، وذلك يتجلّى في قوله (تسيل أصابع بغدادي المدوّرة)، و(تقضمها أسنّة النّدم الأول)، و(تودّعها زوادة للبلاء)، و(كلما أوشكت أن تغادر رغوة النّارنج)، فقد أسند الشّاعر إلى الأفعال (تسيل، وتقضم، وتودّع، وتغادر) أفعالًا لا تتناسب وإيّاها معجميًّا، خدمة لأفكاره وعواطفه الّتي أراد إيصالها للمتلقي بأسلوب بديع ينزاح فيه عن التّعبير المباشر.

ويقول في مقطع آخر:

بنصاعة الرّز

يمضغني تبغ القلق

وتفتلني الحنّاء

كخاصرة قطن

مغزلًا لوقت ليس يأتي... [1]

يستعير الشّاعر في هذا المقطع الشّعريّ ملامح النّبات (الرّز، التّبغ، الحنّاء، القطن) ليوهم المتلقي أنّه في صدد إنشاء قصيدة في وصف الطّبيعة، لكنّه يحسن التّخلص من هذا التّوقع بكسر عبر إسناد الأفعال إليها ليكوّن كونًا شعريًّا مغايرًا، يجمع بين سكونيّة النّبات في الواقع وحركيّتها في القصيدة، وممّا زاد من حركيّة الحدث استثمار الفعل (يمضغ) الّذي فيه ممارسة عمليّة للحركة؛ ليحيل السّكون الّذي

[1] السّاعة الثّامنة، لوحة الضّياع.

يضفيه سحر الطّبيعة إلى سكون السّوداويّة لأنّه كائن قلق وفاقد للشّعور بالزّمن، وكأنّه متوقّف عن المستقبل بدلالة خاتمة النّصّ (مغزولًا لوقت ليس يأتي).

وإذا أردنا أن نجري إسقاطًا لدلالات النّصّ على مقاصده الواقعيّة، فلا يعدونا مشهد بلداننا العربيّة ذات الخيرات ولا سيما النّباتيّة، لكنّها ممضوغة بأفواه غيرنا لتمتصّها وتجعلنا بلا حاضر مزدهر فضلًا عن مستقبلنا المجهول.

ويقول في مقطع آخر:

يمضغني صمتكِ المتورّم على شفتيكِ

مليءٌ بالكلام[1]

يفتتح الشّاعر نصّه بفعل مليء بالحركة؛ ليفتح أفق المتلقي على عتبة ما تفتأ تصطدم بمسندها الّذي لا ينسجم على وفق مقاييس المعجم والنّحو، فالمضغ للفم الّذي هو آلة الأكل للإنسان، لكنّ الشّاعر أسنده إلى فاعل معنويّ غير قادر على الحركيّة ألا وهو (صمتك).

ويستمرّ الشّاعر في رسم صورته الإبداعيّة ذات السّمة الفنتازيّة، الّتي لا يصل منها المتلقي إلا إلى معنى اللاجدوى في الحياة عبر فم معطّل وصمت غاز.

لقد استطاع الشّاعر من خلال انزياحاته الإسناديّة الانتقال والعبور بألفاظه وصيغه وتراكيبه من دلالاتها الوضعيّة المحدّدة، إلى عوالم غير متناهية من الدّلالات والعلاقات الغريبة المتنافرة، وقد كشفت بدورها براعة شاعرنا في تصوير تجاربه الشّعريّة.

[1] **السّاعة الثّامنة، لوحة الضّياع.**

خاتمة

بعد هذه الرّحلة الممتعة بتعبها البحثيّ، والمختلفة في فحصها لمتن شعريّ مختلف من حيث جنسه وصياغته وتجريبيته، فهو متن تجاذبته أطراف مغايرة متعدّدة منها مغايرة الجنس؛ إذ كان الشّعر التّفاعليّ جنسًا شعريًا جديدًا أضافه الشّاعر المجدّد مشتاق عبّاس معن إلى نظريّة الأدب العربيّ، فلولا قصيدته الرّائدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق / 2007م) لما كان للأدب العربيّ ونقده نماذج ليمثّل بها ويؤذن بدخول الأدب العربيّ في ميدان الرّقميات التّفاعليّة، وكان الفضل للشّاعر مشتاق عبّاس معن بديمومة هذا الجنس وإثبات أحقيته في الإنتاج الإبداعيّ والتّداول الأدبيّ والاشتغال النّقديّ فضلًا عن الدّرس الأكاديميّ، عبر إنتاجه قصائده التّفاعليّة الرّقميّة من قبيل رائعته (لا متناهيات الجدار الناري / 2017م) التي عمدت لتحليل نصوصها.

حاولت في الخاتمة أن أقف عند أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث، ومن المؤكّد أن هناك نتائج جزئية وفرعية مبثوثة في صفحات البحث وتحليلاته، ويمكن إجمال أهمّ تلك النتائج بما يأتي :

أولًا: كشفت الدّراسة أنّ الشّاعر لم يتعامل مع الانزياح تعاملًا سطحيًّا لبناء نصوصه لغويًّا فقط، بل سعى إلى تقديم نموذجٍ تجريبيٍّ على مستوى التّقانة والحرف، وهو ما اصطلحت عليه بـ (الانزياح التّقني)، وقصدت به كسر النّمط السّائد في حركة الأشياء وحضورها في التّصميم التّقني، وقد خصّصت التّمهيد لهذا الاشتغال الإبداعي والتّقني في الوقت نفسه، وقد رصدت ثلاثة انزياحات تقنيّة لدى الشّاعر، وهي: التّفاعل بالاكتشاف والانزياح التّقني، وعقارب السّاعة والحركة المقلوبة، وحنظلة والتّقدّم إلى الخلف.

ثانيًا: بيّنت الدّراسة أنّ رائد الشّعر التّفاعليّ مشتاق عبّاس معن كان يعيش همًّا عربيًّا عامًّا، كما تنفتح همومه على ما هو أوسع فيكون منهمًّا بالهموم الإنسانيّة العامّة، بدليل أنّ نصوصه تخلو من

الإشارة – إلّا ما ندر– إلى هموم محليّة، فهو ليس منهمًّا بهمّ بلده فحسب، فصياغاته عامّة يمكن أن تؤوّل على هموم كونيّة، حيث يمكن أن تنطبق أرصاده الإبداعيّة على أيّ همّ للشّعوب المستلبة والمستبعدة، ولعلّ أجلى مثال على ذلك الشّعوب العربيّة، ومن هنا يمكن وصفه بشاعر الهمّ الكونيّ.

ثالثًا: رصدت الدّراسة أنّ الشّاعر اعتمد على تقنية الإيهام في انزياحاته، حيث كان يوهم المتلقي بأنّه في طور تأسيس شيء ما، لكنّه يفجأ بتغيير المسار، فمثلًا يبدأ بفعل يدلّ على الحركة فيوجّه توقّع المتلقي إلى أنّه سيصوغ عبارته الشّعريّة بشكل حركيّ، لكن نجده يسند الفعل الحركيّ إلى مسند ساكن كقوله: (يمضغني صمتك)؛ ليحقّق بذلك أمرين مهمّين، وهما: كسر أفق انتظار المتلقي وتوقّعه ليجسّد المغايرة في الصّياغة، وتقديم رؤى موغلة بالسّوداويّة أو مخالفة الواقع لدرجة الفنتازيّة، ليكون ذلك معادلًا معنويًّا لما تعانيه الشّعوب العربيّة.

رابعًا: راقبت الدّراسة حِرَفِيَّة الشّاعر في صياغة الانزياحات وتمكّنه منها في الأنواع الشّعريّة الثّلاثة الّتي يكتب فيها نصوصه، فهو يكتب في الشّعر العموديّ، وشعر التّفعيلة، وقصيدة النّثر.

وكما هو معلوم فإنّ لكل نوع شعريّ منها خصوصيّاته وطبيعته الصّياغيّة، فصرامة تفعيلات العمود والقافية، وصرامة إيقاعيّة التّفعيلة، وصعوبة التّعبير الموحي في قصيدة النّثر، كلّ هذه الاختلافات تمثّل عقبات بالنّسبة للشّاعر الّذي حاول أن يجمع بينها، لكنّ الشّاعر كان ماهرًا في صوغ انزياحاته سواء في شعره العموديّ أو قصائد التّفعيلة أو نصوص النّثر، وهذا ما أثبتّه في تحليل النّصوص الّتي توقّفت عندها.

خامسًا: أكّدت الدّراسة أنّ الشّاعر كان متمكّنًا من صياغاته ولا سيما المنزاحة، حيث غطّت النّماذج الّتي توقّفت عندها أنماط الانزياح الّتي خصّصتها في بحثي على مدى فصول الدّراسة، وهي الانزياح التّركيبيّ، والانزياح الدّلاليّ، والانزياح الإسناديّ، وهذا مؤشّر على قدرة الشّاعر وبراعته في

توظيف تقنيات الانزياح في قصيدته، فقد استثمر أسلوب التّقديم والتّأخير والفصل في انزياحاته التّركيبيّة، ووظّف التّشخيص والتّجسيد وانزياح النّعوت في انزياحاته التّركيبيّة، كما لجأ إلى المنافرة في انزياحاته الإسناديّة، وذلك لتصوير معاناة الشّعوب العربيّة اللامتناهيّة، وهذا ما أشار إليه عنوان القصيدة المعنون بـ (لا متناهيات الجدار النّاريّ).

مصادر ومراجع

القرآن الكريم

1. ابن الأنباري، محمد بن القاسم بن محمد بن بشار بن الحسن (ت 328هـ)، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين**، تحقيق: جودة مبروك ومحمد مبروك، ط1، 2002م.
2. البريكي، فاطمة، **مدخل إلى الأدب التّفاعليّ**، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، 2006م.
3. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد (ت 471هـ)، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).
4. الجندي، درويش، **علم المعاني**، (د.ط)، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، (د.ت).
5. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، (ت 392هـ)، **المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها**، (د.ط)، (د.ت).
6. الحربي، عبد العزيز بن علي، **البلاغة الميسرة**، (د.ط)، دار ابن حزم، بيروت، 2011م.
7. حمداوي، جميل عمرو، **الأدب الرّقميّ بين النّظريّة والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)**، ط1، مؤسسة الوراق للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2019م.
8. الدده، عباس رشيد، **مهوى التّفاحة مقاربة مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة**، (د.ط)، دار الكفيل للطّباعة والنّشر، بغداد، 2015م.
9. ربابعة، موسى، **الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها**، ط1، دار الكندي، للنّشر والتّوزيع، إربد، 2003م.

10. .....، **جماليّات الأسلوب والتّلقي: دراسات تطبيقيّة**، ط1، دار جرير للنّشر والتّوزيع، 2008م.

11. الرّواشدة، سامح، **في الأفق الأدونيسي دراسة في تحليل الخطاب الشّعريّ**، ط1، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، 2006م.

12. زرفاوي، عمر، **الكتابة الزّرقاء**، (د.ط)، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2013م.

13. الزّواهرة، ظاهر محمد هزاع، **اللّون ودلالاته في الشّعر**، (د.ط)، دار الحامد، 2008م.

14. سيبويه، عمرو بن عثمان، **الكتاب**، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م.

15. الصّحناوي، هدى، **فضاءات اللّون في الشّعر (الشّعر السّوريّ نموذجًا)**، ط1، دار الحصاد، دمشق، 2009م.

16. العاكوب، عيسى علي، والشّتيوي، علي أسعد، **الكافي في علوم البلاغة العربيّة المعاني والبيان والبديع**، ط1، منشورات الجامعة المفتوحة، مصر، 1993م.

17. عبد النّور، جبور، **المعجم الأدبيّ**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

18. العبكي، آلاء، **التّقويضيّة المنهج والإجراء مقاربة في لسانيات الخطاب الشّعريّ**، ط1، دار الفراهيدي للنّشر والتّوزيع، 2013م.

19. أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق**، ط1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، 2007م.

20. غركان، رحمن، **القصيدة التّفاعليّة في الشّعريّة العربيّة تنظير وإجراء**، ط1، دار الينابيع، السّويد، 2010م.

21. فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ط1، دار الشّروق، 1998م.

22. كوهن، جان، **بنيّة اللّغة الشّعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1986م.

23. لويس، سي دي، **الصّورة الشّعريّة**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، (د.ط)، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، 1982م.

24. متولي، نعمان عبد السّميع، **معالم النّصّ الإليكترونيّ الشّعر الرّقميّ _ الأدب التّفاعلي- الرّواية الرّقميّة**، ط1، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، دسوق، 2016م.

25. محمد، علاء جبر، **الحداثة التّكنو_ ثقافيّة**، (د.ط)، مطبعة الزّوراء، العراق، 2009م.

26. المسدي، عبد السّلام، **الأسلوب والأسلوبيّة**، ط3، الدّار العربيّة للكتاب، (د.ت).

27. معن، مشتاق عباس، **ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعليّ عربيّ للأدب**، (د.ط)، دار الفراهيدي للنّشر والتّوزيع، بغداد، 2010م.

28. مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)**،ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1985م.

29. نواف، قوقزة، **نظريّة التّشكيل الاستعاريّ في البلاغة والنّقد: مع دراسة تطبيقيّة في شعر عمر النّص**، (د.ط)، وزارة الثّقافة، عمّان، 2000م.

30. الهاشمي، السّيد أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط1، المكتبة العصريّة، 1999م.

31. ويس، أحمد محمد، **الانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغي**، اتّحاد الكتاب العرب.

32. .....، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 2005م.

33. اليافي، نعيم، **أطياف الوجه الواحد دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق**، (د.ط)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ت).

34. يقطين، سعيد، **من النّصّ إلى النّصّ المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعليّ**، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، 2005م.

الرّسائل الجامعيّة

1. أبو عيشة، هشام محفوظ محمد إبراهيم، **الخطاب الشّعريّ في السّتينيات دراسة أسلوبيّة وتحليليّة**، (رسالة دكتوراه)، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009م.

2. الحولي، فيصل حسّان، **ظاهرة الانزياح في النّقد العربيّ الحديث**، (رسالة دكتوراه)، جامعة مؤتة، الأردن، 2015م.

3. خضير، سميحة، وخضير، نوارة، **جماليّات الوسائط في قصيدة "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عباس معن**، (رسالة ماجستير)، جامعة الشّهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، 2018-2019م.

4. فاطمة، خولة، **الثّقافة الرّقميّة وهندسة العرض في قصيدة لا متناهيات الجدار النّاري لمشتاق عباس معن**، (رسالة ماجستير)، جامعة محمد خضير بسكرة، 2017م-2018م.

5. مغني، خيرة، وسعاد، نصيرة، **جماليّة الانزياح في شعر الأخضر فلوس "عراجين الحنين" أنموذجًا -دراسة أسلوبيّة-** ، (رسالة ماجستير)، جامعة الجيلاني بونعامة، 2015م-2016م.

6. يونس، إيمان، **تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتّلقي في الأدب العربيّ الحديث**، (رسالة دكتوراه)، جامعة تل أبيب، 2011م.

المجلّات

1. رحاحلة، أحمد زهير، **بنية تشكيل النّصّ الشّعريّ الرّقميّ في "لا متناهيات الجدار النّاريّ" لمشتاق عباس معن**، المجلّة الأردنيّة في اللّغة العربيّة وآدابها، م (15)، ع (1)، 2019م، 161-164.
2. زروقي، عبد القادر علي، **صور التّجسيد والتّشخيص في شعر "محمد بلقاسم خمار" –دراسة في التّشكيل الدّلاليّ والجماليّ–**، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، م (9)، ع(4)، 2020م.
3. الزّيود، عبد الباسط محمد، **من دلالات الانزياح التّركيبيّ وجمالياته في قصيدة الصّقر لأدونيس**، مجلّة جامعة دمشق، م(23)، ع(1)، 2007م.
4. عاشور، فرج ميلاد محمد، **التّشخيص في شعر ابن المعتز**، مجلّة العلوم الشّرعيّة، العدد الثّالث.
5. عباس، وصفي، **سِفر الخروج الأزرق: (لا متناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجًا.. قراءة سيميوثقافيّة**، مجلّة كليّة الآداب، ع (31)، القسم الأول، 2019م.
6. **غضبان، ليلي، النّسق الغير لغويّ في القصيدة الرّقميّة "لا متناهيات الجدار النّاري" لمشتاق عبّاس معن –نموذجًا–** ، مجلّة تنوير، العدد الثّمن، 2018م.
7. الفرطوسي، أحمد عبد حسين، **التّجلّيات العلاميّة في قصيدة الشّعر العراقيّة (مشتاق عباس معن أنموذجًا)**، مجلّة الأستاذ، ع (201)، 2012م، 103-110.
8. الجعافرة، ماجد، **ظاهرة التّشخيص في شعر العباس بن الأحنف**، مجلّة الآداب، ع (6).

المواقع الإلكترونيّة

1. رسن، فاطمة كريم، **المشاركة التّفاعليّة قراءة في ما بعد التّأويل**، جامعة بغداد، كليّة التّربة ابن رشد، قسم اللّغة العربيّة.

https://www.researchgate.net/publication/325387122_almsharkt_altfalyt_qrat_fy_ma_bd_altawyl

2. الشّريدة، عزّام محمد، **دور الاحتياج المعنويّ في الفصل النّحويّ في القرآن الكريم**، موقع (ملتقى أهل الحديث) ، https://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=327018

3. معن، مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار النّاري، https://dr-mushtaq.iq

المقالات

1. الضّمور، عماد، **تجليات الانزياح النّعتي في شعر محمود فضيل التّل**، 2018م.

https://www.addustour.com

2. عبيد، علاء صالح، **الاكتشاف بوصفه تفاعلًا قراءة في "لا متناهيات الجدار النّاريّ"**، جامعة كربلاء، كليّة العلوم الإسلاميّة، قسم الدّراسات القرآنيّة، 2020م.

http://cois.uokerbala.edu.

ملحق

السّاعة الأولى: الفقر

الخبز العاطل

يأكل كفّي

يعض جروح شفاه صغاري

يرعى كل بقايا الخوف

يكنس من أرجاء الروح

قشّ الصبر

يا سنبلة!

تحمل منذ عجاف أسمر. . .

سرَّ الموت. . . .

خلِّ رفات الوقت قليلاً

فالتابوت يئنّ ضحايا

تلو ضحايا

تلو ضحايا

ومهاد الغافين طويلاً خشبٌ قان

يحضن من أغصان رفاقي جِلْداً أنزع

يقطر وهناً

فوق مسام الخطو الأحمر

يعلم . . . أنّ

نداءَ الوقت:

بقايا خنجر

تفتح جفناً

كي يغفو ما بين الحنظل والحنظل

الأفق المرّ

ينبت صبّاراً أشعث في ثوب الريح

يثأر من عطر النعناع

يوقد في ليل الأوجاع

فتيل ظلام. . .

ويؤجل نسياناً يأتي

يفضح كلّ شجون الماضي

ويعطّر أجواء الحاضر

بالـهذيان ! . . .

ترتديني الجرار خجلى وظمأى

والسحاب الثقال بالوصل ينأى

فيظلّ الجفاف يسقي جذوري

وثماري العجاف بالموت ملأى

يستحثّ الأفول

أفقي سريعاً

وربيعي الكسول يزداد بطئا

يشتهيني الخريف صبحاً شَحوباً

يحتسيني الصبّار شيئاً فشيئا

كل سنبلة

في المدينة يعرفني ظلّها

والزهور التي جاورت ظلّها

يعرفني عطرها

غير أن اليباس يراودني دائماً !!.

وطني

وتنكسر المنافي في ممرّاتي القصيّة

. . .

. . .خدّان منهمكان في عشق

وينفجران في كفيّ دفئاً:

. . .أمي

وقد عبرت ملامحها على الصفصاف

تمسح دمعها الريفي عن جدّي

وتطبع طيبةً ما زال عطر أريجها يحنو على

جدران قريتنا المسوّر عشبها بالهيل

. . .لا استطيعك يا أبي

فافلت زمام حنينك الرقراق

يطعن قلبهَا الأيام

إذ شجّتْ

وطالتْ

فاندلقتُ على سنابلها الضنينة

. . . إنه وقت الشحوب

عبءُ المطر الذي ناءت به السحاب

سرقته الصحارى الفاغرات

على حين ظمأ

يا عطش القدح إلى الثمالة

لا تحطّم جرّة الزبَد

فالشفاه مقمطة بوسواس الندمان

أتعبت غصناً يستجار بظلّهِ

ولطالما غفتِ الورود بحقلهِ

لولاك ما جفّ النسيم عن الغنا

ما لاح شحٌّ يستبيح بأهلهِ

يمّمتَهُ عند الغروب وجئتني

غض الذبول ، إذ شحبت بقتلهِ

ارتدي الماء

. . . . . .،

أصبّ المواجع من ذقن بئري

وأنفخ من رغوتي سحباً

وحين أروّي الجفاف

أظلّ ظميا

أشعلْ عيونَك في الدجى وامضِ

وافرش بخطوك توتةَ الأرضِ

القفرُ أجّج ناظريه عمىً

أبصرْ ، فما وسعي على الغمْضِ

ما زال ينبض بالشحوب لظى

وشحوبك الميمون في غضِ

أتكدّر بالغسق الآيل. . .

أتوغل في قفرٍ فذ

ظلاً محشواً حتى النصف أمكث

بالتبغ الآسن

. . . وأسدّ غصون الأمسِ . . .

القمح متهمٌ ، خؤون

والخبز أعدى ما يكون

ولكل سنبلةٍ نزت في حقله شرّ المنون

تنسلّ من أعطاف بُرْقعه إلى الوجع السنون

القحط يسترخي نزيزاً يرتديه الميتون

من أي شحٍّ أنت يا وطن اليباس على الغصون

السّاعة الثّانية: الإحباط

حنجرة الوقت . . . لا أوتار لها

وحفيف القحط يطول

. . . . . .

العصفور بلا تغريد

والصفصاف حثيث الوجد

. . . . . .

الناي ضرير

والعازف مبتور الإصبع

. . . . . .

هل أيقنت بعرس الجدب ؟!

أقدام السرور

تستبيح هَذِي البيوت

لكنها

لا تعرف غير الدخول إلى الأقبية.!

لم يَنَم في جدار الغروب سوى الذكريات

أيُّهذا النشيد الوحيد

كفّ عن غزو أمتعتي لا تراود زوّادتي

وامتطِ ظهر هذا الصدى

الناقوس يوغل في الصمت

ويعلّق الأجراس عن البوح

لأن العصافير

لملمت زقزقتها من مدينتنا

حين أنظر إلى أولادي وهم يضحكون

أتذكّر

دمعاً آتٍ في أحداق السرو

كنوم الفجأة

يورق الربيع سريعاً ويمرّ

قبل أن يكمل الزيتون عطره

يا هدهدي ذبحوك واستبقوا النبأ

فعلامَ تتبعني الخبايا من سبأ

وعلامَ يمسك ناظراي عن العناق

الرمش ينبي بالعناق وإن صبأ

الغيوم مقابر للنازحين إلى أفقها

البروق نذور

وصوت الرعود زئير ضياع

خيوط المدافئ تتسلق خلسة

من عيون الصباح

لتورق الأفول . . . !

المحاربون القدامى

وهبوا الانتصار حريته

لأنهم متعبون من حمل الأوسمة

على قارعة الفضح

اكتشفت:

أن مدينتي لم تكن فاضلة!

ورعاياها

بقايا

أحلام

محرّمة.!

هامتي تعشق ألحان التأسي

فهي منذ الفأس تبحث : أين رأسي ؟

والصباحات التي هامت بليلي

لم تزل تزحف من يأس ليأسِ!

آهِ يا صوتي : على (أينٍ) تصيح!

فالذي يأكل أوداجي فأسي !

السّاعة الثّالثة: الخضوع

أما آن أن تشتهيك الفصول ؟

يا باقةً من رماد الأضاحي اليبيسة! . . .

يا بؤبؤاً يشتهيه الظلام

ويغفو على حاجبيه الغبار

هز مرة:

غيمَ أوجاعنا كي يسيل الأنين ؟!

هز مرة:

نعشَ أولادك المتعبين ؟!

هزني مرة:

. . . . . .

لا تكن

كالتي

أحصنت

فرجها

بالبغاء . . . !

يسرّب عشّي

ضاحية من هرير حميم

يرطّبني

يروّض آنيتي للنبيذ

يصكّ الضجيج

يهيؤني لانتظار سيأتي . . . !

الفجر الكاذب

يعلم أن الصبح قصير

فأغرى الشفق

أيها المتشي بالمجيء . . .انفجر

وسّد الرجوع

طريقي مليء بأعمدة من رياح بليدة

وأنت تظلّل سندانة من حريق

دروبي بمقتبل الرحيل

يلمسن بابي

فوق قارعة الخطى

لمّا هممن بالالتفات

أنساب سرباً

بلا وجهة آثمة

بكلّ مهابة القروي

نوّختَ المدى

وأزلت من مدر الدروب

كلّ الشظف

من ذا أناخك

أيها الجبل الأشمّ ؟!!.

الكون أحدب

وكلّ الدروب إليه سواء

سوى أنه

يدرّ الدروب

ويبقى على هامة دائرة

أظلّ على بابة الطرْقِ وحيداً وأفْقي بلا برقِ

أقصاي رعشة توتة في

ظلّ متكأٍ وئيد

. . .يزفّني للجرح مثل فراشة يقتاتها

جنح الصرير

وذاكرتي أسلمت أهلها للجراد

يبعثر أوراقهم في صفار الخريف الطويل – بلا أذرع –.

نخيل هذي البيوت

لم يستقم منذ قرون

وتمرها يسيح كفقاعات الرقي

يستافها

ألف ضفدع وضفدعة

العيون المالحة

تغرق البحر بزرقتها

وتعصر السحاب

ليمطرها باقةً من دموع

قيل أغفى ، قيل استشاط غيابا

قيل أرخى ، قيل استقلّ سحابا

فهنا أغمضت الخطى ،في انتظاري

مقلةٌ تورد الرموش اقترابا

السّاعة الرّابعة: الوحدة والعزلة

كبحّةِ الناي

تتلقفني أثداء العزلة

لترضعني من صليل سكونها

وجعاً أخرس

يحفر في مباسمي صفرةً ثكلى

ويباساً من النواح القشيب

وما بين بحّةٍ وبحّة

ينزفني الناي أمثولة للبكاء القروي

يندبني لحنجرة بلا أوتار

تصفر إثماً من السنوات العجاف

حيث الدموع المنقوعة بالعزلة . . . ! .

أبجدية حزني

تنام على لوح من الخشخاش

تتهجاني

وغزاً

وغزاً

لتغتالني عند أقرب

قصيدة محشوة بالذكريات . . . !

حين نصغي

إلى أنين الطرقات!

نتيقن:

أن الأقدام دلائل أنس!

حين

تغرق

المدينة

بنزوة

الجدب ! .

الفواخت على صدأي

مقيّدة الهديل

يصعّر الغروب وحشته على زغبها الدافئ

يماطل جناحاها بالرفيف

يكشّر الصمت عن ربابته الصمّاء

. . .أبقى تحت سرّي المفضوح

موصد الشبابيك

كنتُ انتظرتُكَ في قِبْلتي

أكثرَ من قُبلَتَي عاشقٍ

ودمعةِ أم

. . .كنتُ انتظرتُكَ

حتى نضجتُ بكلّ أسباب الرحيل

فمنذ ارتعاشة أحلامنا في التلاقي

تهادي الغراب لينبش أجداثنا

في

سلال

البعاد . . .

ما زالت شقوق الأرض عطشى

المطر النازف ظامي

فعلامَ يفز الورد على الجدران ؟!.

أسرّ الموت في وجع الرفاتِ

أنيناً مورقاً من كلّ آتِ

يناغي ظلُّه دمعاً بليغاً

تبوح بجرحه كلُّ اللغاتِ

ليستسقي شتات الصبر منها

ويُنطق دربُه صمتَ الجهاتِ

خطوة

تغتالني في مهمهٍ من ضجّة الترحال

تعرف أنها وجعي

. . .وتسري في دروبي

تقفل الطرقات. . .

تغفو

كي أصيح . . . . !

ما زلتِ

تنفلتين من ألحان أغنيتي

وترتادين أوتاري. . .

أنا الموتور بالصمتِ! . . .

ما بين راحلتين

أجّلت المسير

وأعلن المزمار خنق شجونه

فالوقت مرتبك الضياء

يكمّم الضحكات في غسق المرافئ

عارياً كالبحر

مبتلاً بألف حمامة أُميّةٍ

تستاف رملَ الصمت هسهسةً

. . .

. . . ترى من أين أختتم الضباب ؟!!!

فتشتُ لم أجدِ في قرية الرمدِ

إلاّكَ يا بددي

يومي بلا أمدِ بيتي بلا عمدِ

بحري عليَّ صدي

يا واحدَ الكمدِ لمّا تئد رغدي

تولد، ولم تلدِ

السّاعة الخامسة: الجمود

هناك. . .

حيث الظلال البعيدة

ثمة بيارق فتية

تحنو على المحبة

. . . . . .

هناك. . .

حيث الظلال القصية

ثمة هزار مرشوش بداء النقرس

يحتضن خيبات مبلّلة

لا تقوى على التحديق بقرص الدفء

. . . . . .

هنا. . .

حيث الظلال القريبة

ثمة

لا

شيء . . . ؟!!.

تشرئب الظلال

على ساحل الأمنيات الوحيدة

تراقب

عصفورها المتشي بالرحيل

يسقسق

منذ احتباس الطريق بفيض الخطى

فالشبابيك موبوءة بالقيود

وأبوابها موغلة بالصدود

لكن. . .

أذيالها موكولة للضباب

تحنّي جناحَي أوبارها بالرياح

وتطلق

أحداقها

بالمسير . . . ! .

أنا من بلاد النار

أكفاني بلا موتى

وحلقوم المقابر يشرق بالرماد

أيا جدثاً يسير

أين بقايا وجهك المصبوغ بالنارنج ؟

فحموضة الأجواء تنبي بالمغيب . . . ! .

خزانتي العابسة

تتوسدها أكفاني الذابلة

ترتديني كلّ بداية موت مشمس

وحين أضجّ بالنشور

تنسلّ منّي

. . .

. . .أظلّ ألوّح دون حراك

كفتاة الحرية الموءودة . . . ! .

أيتها السماء الصنوبرية

تخمّرت نجومك الآيلة لليباس

كيف تنمو على جبهتك غصون القلوب

وأرضي مثخنة بالملح والأشنات ؟!.

كم ضجّ من مسّ الخطى معراجي

وأناخ في دربٍ طريدٍ داجي

لم ينزعِ الظلمات عن أكتافه

ومضى يزقّ ظلامَهُ أوداجي

ويجرّ عتمة ليله في صبحه

ليظلّ في غبش الغروب الناجي

تنام الجهات بأرجله

يفز المغيب

وتورق من خوفه الأحجيات. . .

بكل طريق. . .

. . . يطلّ الجدار . . . !!

أي درب نز منه وهمى

علّه يورق عيناً بلسما

فالمسافات نزت عن أفقه

وغدت كل الزوايا علقما

أين يمضي والخطى موؤدة

ساقها الكسلى بقايا من عمى

أنا الأجواء

أكبت نورسي

وأشدّ جنح الريح

أشربها الدروب

. . . . . . فيندلق السكون

أسملتني العيون شيّاً فشيّا

وسقتني العمى رموشي رويّا

وانحنى دربي كي أضلّ مسيري

نحوه أمضي ثم أهوي إليّا

لم نعد

في ظلال الخريف

قامة وارفة

إننا تمتمات الغيوم

هرير الغروب

خيمة واجفة

ليس فيها أريج الدِّلال

فالدروب غدت خائفة

تنمحي من بقايا خطاي . . .

أنا أنت ، لا تشطط فتردى

وتديف فوق الجرح سهدا

فإذا عدوتَ ، فما سواي

عدا ، فأيهما سيبدا

لي جاحدانِ أنا ونفسي ، أجّلاني فاستبدا !!!

السّاعة السّادسة: الجهل

الحروف في شفاهي

كفؤوس متكدرة

لا تعرف الأبواب الخلفية

فكلّ طَرْقِها متخثر الصدى

ينمو خلسة

كطحالب بلا أكتاف . . . !

أيها الموؤد صمتاً في فمي

يشتهيك الجفنُ وسناً فنمِ

وارتجل ذاكرةً مثقوبةً

نزفها من صوتك المكمّمِ

تدفعنا أوزار الشجر الخريفي

لنحشّ جذور الشجر الطازج

فهي نذور خيانات مؤجلة

لي كوكب لا ينحني للشمس

تطفو فوقه الظلمات في قلقٍ

ويلامس الخفّاش

فيه كوّةً

من مهمهٍ فذّ الصرير

. . .هو أشعث الجدران

يحتطب الشتاء ليدهن الشرفات برداً

هو يرتمي في نجمة قطبية

ينسى المدار

. . . يأتي ليبتكر اللهاث

ذاكرة الجدران

يمزقها الطلاء العابر

شاخصان في المدى أحدوثةً

كنتُ أخمدتُ لظاها في دمي

وجهكَ المصلوب عطشى عينه

ومصابي فيك ذيّاك الظمي

الشفتان

لا تقوى على مكابدة السرّ

وكان فمي عاطلاً

في يديك

يحاكي دموعاً من الهيبة المطفاءة

حينها

لوّح الأرخبيل

على وجع الكلمِ

كنتُ انطفأت

وغادر في بسمتي

كلّ حين

هذا رماد مياهي

يختاله لشفاهي

رملٌ رعته دمائي

تطفو عليه جباهي

طلق الصفصاف في ثمري

وأرداني ظليلاً

فاستويت على حشاش راعش القامات

حطّته الططاوى في المسا

واعشوشبت في الورد

أردان الظلام

ما بيننا

ورق

وقفر

واندلاع مشيمةٍ لليل في طللي

وهمس من ركام

إلى الأمس أرقب حتى أتى

حسيساً فطال عليّ شِتا

وأسلبني دفء هذا الرفيف

وطوقني بردهُ وعتا

وظلّ سمائهم حطبُ

نديٌّ ليس يلتهب

ينام الحرف في فمهم

فما في حضنه وجبُ

يلوح الصخر أحجيةً

وكلّ متونها عطبُ

السّاعة السّابعة: التّخلّف

ذات فأس سحيق

خرّم البوم ألواحنا

شجّ عينَ الحرف

كمّم الجنحَ في خافقَي فجرنا واستباح الصباح

. . . . . .

ذات رعد كسيح

أحرق الفأس هاماتنا بالضجيج

أسمل الذكريات

رمّم الجرحَ في نزفنا المستقيم

لم يزل نزفنا يستقيم

. . .

. . .

ألا يحنث الجرحُ عن فضح أوردتي !!؟.

كيف أحنو ويدي معصم فأسي

والذي يرقب ترحاليَ نفسي

والذي يشربني كفّ شفاهي

يرتويني لذّةً كأساً بكأسِ

عطشي يغري فراتي بلظاه

ويهيل التُرْبَ عن جذريَ غرسي

كنتُ قبل الريح يحدوني نشيدي

صرّني الريحُ تباريحَ لرمسي

ها أنا مقصلةٌ ، رأسي فطامي ،

لوحها أمي تناغيني لطمسِ

الفكّ الأدرد

كفاه بداء النذر تورمتا!!

أوغل في قتل شياه الحي

لفّ منائر كلّ مساجد أرض الله

بخيط أخضر

رمّل كلّ دجاج القرية

قطّع ذقن نخيل البصرة

غادر بيت الوحدة

وحده

وخيال الطاعن بالقصف

بعيد المرمى

قد يغفو في حضن الراحل

الفكّ الأدرد

لا يعلم ؟!!!.

أيها العصفور العاطل عن السقسقة

انزع عشّك العاري

وكفّ عن التحليق

إن كنت تصفق بلهجة الخفّاش !.

ردّت إلي الريح أنفاس الغبار

دارت مناجل صوتنا المخنوق بالكلم

لاحت

لتحتطب الحروف عن المسلات الجريحة

وأنا المّ هوادج الغربان عن صدري القديم

وأنوخ بالسيارة العجلى لحتفي

راجلاً ستين جُبّاً فاغراً بالمتعبين

كي يظلّ الذئب متهماً . . . ؟!

أنت في البحر ظمي

إيه يا نبع الدمِ

حضنك الفقد لظى

يحتمي فيه فمي

أتعلم أن شفاهك طاعنة بالوصايا

أيا أيها المستبدّ بحمل الحروف

سئمت انشغالك عن راحتي

لتهرب حيث مداك الجريح

حيث انهماك الشفاه العجاف

بالمارقين

ويجترّني لغدي وهني

لحين كسول ولم أَحُنِ

فيقتاتني أودٌ في الحروف

لألثغ تمراً بلا عطنِ

تخون الثمار به جذرها

وفاء لمتكأٍ عفنِ

على حين ذاكرة فارغة

تثاءب صخر أنهكته السيول

تمطّى قليلاً على نقشه البارد

تهجّى ثيابه

التحف بغباره

وانشغل بعدّ حبّات الرمل على جبينه

البحرُ عارٍ

يأكل الأمواج ملح ناصع القسمات

في وجع النخيل

يشدّها للطين

وحيث جرارنا المرسوم في عطشي ظماها

. . .مردوخ أودع سرّه

شمشون أيقظ فتنة في الريح

. . .ومسلّتي مازال سحراً بابليّاً بابُها

يستافها طير وحيد الجنح

يبغضه الربيع . . .

إذا لم تكن أحداقك عبّاداً للشمس

لا تغرس منارة عالية

لأنها ستكون مرتعاً للحمائم الغريبة

لملم خريفك ما أمرَّك

وانزع عن الأصفاد نحرك

أزرى بك الصفصاف لمّا غصنُه للشُّح جرَّك

و مشيت تتبعه فكان الغصن في الطوفان ظفرَك

ونسيت أنّك تورد الخطوات حين الفقد غيرَك

وتصبّ فوق جبينك المتكدّر الموءود جورَك

السّاعة الثّامنة: الضّياع

حين خرجت عَجِلاً

نسيت ملامحي في المرآة

ولأني لم أعد بعد. . .

سينسى الآخرون ملامحهم أيضاً

مرآتي الباردة

لا تحفظ غير ملامح ميتة

تصفّف جدائل أمتعتي الفائتة

تتجاوز وجهي الأوحد

تلامس كفّي الموبوء بالكلس

. . . . .

. . .

. . .مرآتي الباردة وجه آخر

للحميم . . . ! .

أفتش عنّي بمسبحة ضاع شاهدها

في انحناءة خيط شفيف

يلملم أيامنا دُمية من حريق وقشّ

كيف الوصول إليكَ وأنتَ بلا أنت

يدفنك الصمت

في حشرجاتي الحبيسة

في ظمأي الأسود المستفيق

على

سِنَةِ

الميتين

أتلفت في نزهتي المرعبة

لعل في بيتي منسأة للخوف

فغروبي نزيف من الارتعاش القاني

يفز في جدراني الموحشة

ليصبغ كلّ ستائرها العمياء بضباب أسمر

يتعرّى سواداً في كلّ ليلة فائتة

. . . متى يترك بيتي فتتته بالضجر . . . ! .

وخطوي إليك

تباريح أكمه

أضاع

بسِفْر

البنفسج

ألوانه

تدلّت أصابعه عكّازة تقتفي

غبش المنسئين

أقشّرني كشرنقة خان يعسوبها

سرَّ الدمقس

يطعم ناب الدبابير ستر الرحيق

واو : العويل

وجيم : الجنون

ودال : الدليل إلى عشبة دنستها الفصول

إلام تظلّ

بلا

سحنة

وتنزف

أعطافك

الموبقات ؟!!

بنصاعة الرز

يمضغني تبغ القلق

وتفتلني الحنّاء

كخاصرة قطن

مغزلاً لوقت ليس يأتي. . .

يعصّبُ أسئلة الانتظار. . .

يتمتم غربةْ

ويرسم طفلاً يتيماً يدور

وظلاً يفتّش عن قامة هاربةْ

نجماً وحيداً

يشعّ ظلاماً كما المسغبةْ . . . ! .

خنقتْ حفيفَ الوقت ذي الأجراسُ

وطغى يكمّم صوتَه الوسواسُ

وتسيح في مهلٍ دقائق عمره

طوراً ، وطوراً تُكتم الأنفاسُ

فغدا يدثّر ذي السنين بعمره

المصلوب ، إذ عطشاً يريق الكاسُ

السّاعة التّاسعة: الألم

رغوة النارنج

تحرق لسان الغابة الممدود على

فرشة من صنوبر أشعث

وتخمّر أوراق الصبّار

وعلى مقربة من أشلاء الوحشة

تسيل أصابع بغدادي المدوّرة

فوق

شلال

من

التراب العتيد. . .

تقضمها أسنّة الندم الأول

وتودعها زوّادةً للبلاء

تظلّ بغدادي تدور

وكلما أوشكتْ أنْ تغادر رغوة النارنج

افترشتها زوّادةٌ جديدة

من البلاء الحامض . . . ! .

أفكلما أستغيثُ أُغاثُ بِمُهْل

ما لبيتي / الرصيف

يروّي زوّادتي بالصديد

وأنا

استظلّ برمضاء آيلةٍ للحميم

أصوم عن النوم

فينساب رمشي غديراً من السهد المستديم

أيُّهذا الوليد العقيم

متى تستبين أوعيتي الصدئات ؟!

ويغزو رموش أضرحتي السلسبيل ؟!!!.

سأرطّب جفني بماء النوم قليلاً

فأنا لم أحلم

بالإغفاءة

منذ

كوابيس

العودة

نحو

الفردوس القاني

سأرطّب وسادتي برائحة التراب المرّ

ذاب عرجوني على ظلّ نبي

يا مسرّاتُ ! وما أورقتِ بي ؟

مرّت الأوجاع ظلاً ناطراً

فوق أيامي و لم تتسكبي ؟

من رآكِ قد رآني غائباً

حائراً بين المنى والتعب

الذبول

يفيض عليّ اصفراراً

في زمان الصهيل

يكسّر كلّ اخضرار ينز بظلّي

يلوك بفيء البنفسج

أطياف كلّ الخيول التي طرزتها

غصوني ملياً . . . .

وأرامل الضحكات

فوق سطوح أرصفتي تعاقرها الشفاه العاطلات

لتستدرّ مباسماً ثكلى

لتكفر بالهجوع . . . !

كل هذا النواح يبقى الأقلا

لجراح تفتدي بعضاً وكلا

لو أنخت الدموع وقفاً عليها

أزهرت شاطئاً وروّتك بذلا

العازف يعرف

أوطان الوجع المغروز بثوب الناي

فيغرس أنياب صلافته

ليذّكره

بحنين العصفور الناطر

عود الغصن المسروق

و آخر من أيتمته المغول . . . كنتُ أنا

وحيد الأنين

يدخّن عكّازة الانتظار

ويرقب قمْريةً آبقة

تكوّر زنزانة في الضواحي

تطوّقها : حافلات رخيصة

وإذ كنتُ أشرب أوصافهم

أهز ملامحهم في عيوني

فتمتصّني رعشةٌ واجفة

تصفّف أضرحتي من جديد

رماد على خافقي رسا

ينز دموعاً ، جروحاً ، أسى

ويزحف أبخرةً من وجوم

ليأكل صبحي إذ أشمسا

فلا الطير يعلم سرّ الجناح

ولا الجنح يعرف أن يهمسا

رقصت على فمه النديّ فراشة الضحكات لوّنتِ

البساتين اليتيمة بالمواويل المكرّسة الحنين على

قوافل يومها المخزون في جُبب الهزارِ المثقلِ

التغريدِ من زغبِ الغناءِ الذابلِ الألحانِ يسألُ في

زمان الصمتِ عن وطنٍ لأجنحةِ الكلامِ الأخضرِ

المشتول في أفقِ الرمادِ المتّشي بالنارِ . . .

صاحٍ في مفرقهِ المنجلْ

ينسل رمش الحدّ الأكحلْ

يستسقي وجعاً بدوياً

ينشد سِفْراً ليلاً أليلْ

يغزو كل صحارى الفقدِ

ليجفّف أفراحاً عُزلْ

يطفو كسماء منسية

ترعى كوناً حمئاً مهملْ

يا ليلاً لا يعرف صبحه

وظلاماً من أملي أكسلْ

في كلّ ثيابي يتمطّى

وإلى كلّ دروبي يرحلْ

أقْصِرْ من لفتاتك فيِّ

، لا تعجلْ ، فحميمك منهلْ

السّاعة العاشرة: الهجرة والمطاردة

يتلفّت ظلي

. . .يختبيء

فخفافيش خطاي تطارده منذ. . . .

ولأني عديم الجلباب

صفعني الشتاء

فاسّاقط دفء الأجداد عن كتفي المتهدلين كجفني بعوض

توسلت حارات عمّان

أزقّة صنعاء

شوارع دمشق

وعدت إلى مسقط جرحي بخفّي ضياع !!.

منذ أرجوحة

كان يحلم ظلّي بمتكأٍ

كي تنام ظنوني. . .

فالصرير يشعّ بأروقتي كلما. . .

لات حين سكون. . .

و المنافي تجرجر أذيالها في خشوع

على قِبلتي . . . !!! .

متى تعتريني

وبيني وبينك ألف فزاعة للرحيل

تهدهد أنفاسها في اخضرارك

ليأكلني جراد التنائي

أتدري بأني:

نسيت

ملامح

وجهك

يا باقة من قشور ..؟!!

وشرشفه الوارف النازف

يوسوس فيه صدى آزف

فعاد يدثّر أزهاره

بعطرٍ ،فيسبقه القاطف

يسافر في جرحه ليعود

نديّاً ، فيرهقه الطائف

الريش يغادر سريعاً

كلما ينز الريح

خشية

جفاف الأجواء

وأوشكتني الريح

لكني لمست

ما لم تلامسه الرياح

حطّت حروفي

حيث آخر ما رآه الصمت في أفق القمر

العويل الفصيح

لا يقلّل من لثغة الألم

فأنياب الأنين

مغروزة في متون الحروف الجريحة. ! . . .

كيف الوصول

وكل المسافات . . . عصف أصم

وليل اللقاء

صهيل

من

العابرين

القدامى

يدربك في أضلعي

كي يفيق

لم يزل تحت هذا العويل القديم

–معطفي

–وقارورةٌ لأبي

–وشيء من السيسبان العتيق لوالدتي المقعدة

دربُكَ الأُميُّ

يجهل خطوتي

إذ كيف أحفظ ما تناثر من شتاتي ؟

. . .أنت تبغضك الجهات!

هل ستبقى عارياً كالظلّ ؟

يفجأني هطولُكَ في الضباب

إذ ليس لي إلاّ رمادك في المغيب

دفئاً يفاتحني الرحيل

فأظلُّ مثل حمامة ضلّت بقايا عشّها

الغافي على رمشين من قلق وليل . . . !

يفتّش عن بدءٍ له ، وهو بادئُ

وتبحث في عينيه ، عنه ، المرافئُ

ترفّ له من كلّ صبح غمامة

تدثّره حيناً ، وحيناً يناوئُ

فحارت به أمشاج كلّ رزية

يطالعها فجراً ندا وهو دافئُ

السّاعة الحادية عشرة: الموت

هذه الأرض

لا تنبت غير الشقائق!

ولو كشفت شباكها الأعور

لانبجست من تربها ألف شهرزاد ذبيحة

لم تحسن قصّ أظافر حكاياتها المخلبية!

. . . مرة:

ربتُ على صدرها المغبرّ:

فتنهّد أماً غافية

تخيط الأوجاع بسنارة صوف

عضتها قذيفة عمياء من موت عابر. . .

وعلى مبعدة من الغبار

نزت دمية تحتضن ذراعاً نافرة

أيتمت وردةً من حرير. . .

- مرّة:

ربتُ على صدرها الموبوء بالصرير

فانتفضت ألف جمجمة من سكون المواجع

وألف أسورة من أكفّ ذليلة. . .

- مرّة:

ربتُ على صدرها المسنون

فاندفعت جثتي تحتوي أعطافها الرمادية

لتمسّد آخر خصلة من جدائل الشقائق . . .

لستُ أول مَن ستتلوه النوارس في الرياح

لستُ آخرُ مَن سينزفه النواح

قبلي تدثّر ألف أفق بالفجيعة

فكيف أرتجل الرماد

وأعفّر النعناع بالوجع الخبيء

و أنا المبلّل بالعمى

أنا لستُ آخرَ مطفأ في الأمسيات

كنّا يأكل بعض بعضا

ونخلّل أضراس الموت بعود المدفع

ونمسّد أغصان الجرح بكفّ الغول

وصهيل الخوف

يرفرف في بيت أراملنا المنسيات

بئري غزير الدموع

والدّلاء حبيسات كسر قديم

جاسها

حين مرّ الخريف على دارنا قبل ليل طويل

المواء يطول

وقيض المواسم ينزف

أوراقه

باقة

من

خريف

العشاء الأخير

لم يكن آخراً

فالبيوت تنام على سغبٍ مقمرٍ بالهجوع

في هذه المقبرة

جيوبي ممتلئة بعناوين الحروب الثقيلة

لكن شجوني فارغة من الأثقال

لأنها أبخرة للحروب

علمتني الوجوه الرمادية

أن أصغي إلى اختضاض

الموت في جعبتي . .

أفواج تترى

وعبيد القتل ينامون برمش أنزع

يقتاتون

ليل نهار

ويظمأون

ليل نهار

والأرض تفرّ بعيداً عن خطو العسكر

وتكوّر ثوب أزقتها

صباح هذه الأقبية ليلي

وشمسها تنثّ أجنحة سوداً

تخنق كلّ نسمة شرقية

تحمل بين أضلعها لفافةً من بَرَد

أقصاي

بعض بداية من طين

لم تيبس

و ها ! قد صمتُ عن بللي !

زبدٌ من الفحم يوغل في معطف الكهف

وهم على حمم الترقّب

يزاورون ذات اليمين وذات الشمال

لعلّ فتاتاً من الشمس ينبض فيهم

الموت أولهم

الرصاص باسط منجله في الخراب

. . .الجهات تبغضهم

وهم يزدردون الأفول على آجرة الدرب

ليس فيه آثارهم

فالرمال شاخت

والطين ينوء بالصخر . . .

غداً سوف يغريك ما أثملك

وتبحث عن أي درب سلك

وتذرف صبحاً من الأمنيات

لتغسل عن وجهه ما حلك

السّاعة الثّانية عشرة: المقاومة

ما زال وجهُ أمي

مبلّلاً بالفقد

وعباءتُها مبخّرةً بالأسئلة. . .

تنشر خصال كهولتها

فوق انحناءة التنهيدة الحرّى

وتنسلُ شعر لياليها الموغلة بالوحشة

. . . . . .

ما زال وجهُ أمي

يعدّ سنوات القحط

بأكوام التجاعيد الناتئة

ويحنو على زغبٍ

من عصافير الوجع الصافي

ويدثّر عشّاً من المواويل الوحيدة

يظلّل أحراش الضيم الأسود

. . . . . .

ما زال وجهُ أمي

وطناً للفراشات الحزينة

وغصناً لكلّ الورود التي عضها الخريف

. . . . . .

وجه أمي

ما زال حضناً من الذكريات الطرية

يبلّله الندى

على الرغم من كل هذا اليباس . . . !!

على الرغم من مَرجٍ للسيوف

ورقصِ السكاكين على حدّهِ

وعدو الخناجر في محجريه

وعضّ الرماح على زندهِ

ودربكةٍ للجمال الثقال

لتزرع شوكاً على لحدهِ

وقصفِ البروق يمدّ الضجيج

لِيولِد صخراً على رعدهِ

يظلّ يناغي في مبسميه

شموساً ، كأن طلّ من مهدهِ !

مرفوع الرأس أنا،

جسدي مقطوع الرأس

أعمى ،

وبلا عينين أراقب كلّ شظايا الأمس

مكتوف السمع أنا ،

لكنّي أعرف كلّ خفايا الهمس

لا تعيا بالبحث فإني ،

أُولَدُ حضناً حين يشعّ الرمس . . .

مسلّة جرحي

تغفو فوق رموش الحمّى

تحفر ألواحاً من دم

تغسل بهاء الحرف ملياً

تنسج رغوة دمع أصفر

تهدأ. . .

تسكن. . .

تغفو فوق ركامي اليغلي . . .

أنقّر مثل دجاج القرى

لأحفر قسوة هذا الجدار الأصم

لأفتح كوّة أيامنا الفائتة

فالخطى ميتة

والنجوم تئن على قمري المستباح

يمرّ الخريف

وأنا طاعن بالمعاول

أحكّ ظهر الجدار الأصم

. . .كلّما ينبض العطف فيه

بؤبؤاً من نسيم عليل

يرتّب

جمر

المكان

وحر

الزمان

يخيط المواء انفتاق الجدار

ويوغل في صفّ أضرحتي من جديد

كشمس الشتاء

نحاول أن نستدّر الجفاف

. . .الرذاذ ينوء برغوته

. . .يرشّ البَرَد. . .

ونحن نحاول كسر ارتعاشة

حبل المسد. . .

فالجليد تكوَّرَ آلهةً

نطوف على كعبةٍ من صقيعٍ

. . .نقرفص

. . .نلوذ

إلى

قمقم

من

جمود

...

. . . نذوي ! . . .

الغروب تباشير خيانة مكرورة

لكن الشمس طيبة الضوء

فتنشر دفئها

لئلا يرتجف الظلام من البرد

الموحشون سواك

وإن اتخمتك المنافي

يا عابراً للمغيب المهيب

حين ينسى الهزار وجعه

تنهمك القناديل بالرمل

. . .تزيد ليمونة الظهر لزوجة الظمأ

. . .تتعثر الكلمات بحروفها

. . .تتعالى وسوسة الشجو

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . . الهزار حزين !!!.

حيث البيوت الرضيعة

التي أيتمتها الحروب

تورق الجنّة الموعودة

أعييتني فَنَمِ

يا واهبَ الحلمِ

قد سالَ فيكَ دمي

Abstract

This research deals with the phenomenon of displacement in the poem "The Infinity of the Firewall" according to the descriptive analytical method. To shed light on the compositional, semantic, and assignment shifts in this poem; In an attempt to discover the semantic aesthetics and creative energies of the poet. It also aims to draw attention to a new poetic genre that the renewed poet Mushtaq Abbas Maan added to the theory of Arabic literature, namely, interactive poetry.

The research has been straightforward in an introduction and three chapters preceded by an introduction that first describes the phenomenon of displacement, then deals with interactive digital literature and interactive digital poetry, and ends with talking about the infinities of the firewall and pioneering technical displacement.

As for the first chapter, it came under the title: (Synthetic displacement in the poem “The Infinities of the Firewall”), and it was divided into two topics: the first topic: introduction and delay, and the second topic: the chapter. The second chapter, marked by (semantic shift in the poem “The Infinities of the Firewall”) is divided into three sections, namely: the first topic: the diagnosis,

the second topic: personification, and the third topic: the adjective displacement.

The third chapter examined “the assignment shift in the poem“ The Infinities of the Firewall ”, and two studies emerged from it, namely: the first topic: the nominal assignment, and the second topic: the actual attribution.

Hebron university

Deanship of Postgraduate Studies

The Arabic Language and Literature Program

Shift in interactive poetry

The poem "The Infinity of a Firewall" by Mushtaq Abbas is an example

Prepare

Abeer Mohammed Jibrin Munea Tahboub

Supervisor

Dr. Hussam Al-Tamimi

Associate Professor of Abbasid Literature

This letter was presented to complete the requirements for obtaining a master's degree in Arabic Language and Literature at the Deanship of Postgraduate Studies at the University of Hebron.

2020-2021