تاريخ استلام المقال: ٢٠٢٥/٩/٧ تاريخ قبول المقال: ٢٠٢٥/١١/٢٣

The Semantic Shifts in the Poetry of Hazbar Mahmoud in Light of Leitch's Theory (As a Mode: The Divan of Habib al-Shams)

mahmood bawi bahri*[١], Balasem Mohseni[٢]
١. Persian Gulf University, Faculty of Humanities, Department of Arabic Language and Literature
mbavi٨٧@gmail.com
٢. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad , Mashhad , Iran

Abstract
The semantic displacement is one of the most important graphical methods that allowed poetry to overlook the worlds of creativity. Leach sees that the displacement is divided into eight sections: rhythmic displacement, temporal displacement, stylized displacement, displacement of dialects, mineral displacement, exclusivity of vocabulary, grammar displacement, and written displacement. In this study, according to the descriptive-analytical approach, we shed light on the semantic displacement in the Diwan of the sun's lover, Hazber Mahmoud, who, according to his written ability, was able to move away from the familiar prevalence in poetic patterns within the context of Another statement. Among the most important axes in the semantic displacement, the metaphor and graphical structures used by the poet to form his own poetic space, which is (code, eloquent analogy ،The metaphor), as the style overshadowed the manifestations of his poems, which were removed from the norm by the structures through which the poet struck the vocabulary together to produce meanings in a new suit. We conclude that Hazber Mahmoud, one of those who moved away from the modern norm with a new hair style and metaphors that crossed the boundaries of borrowing in poetry to a wider circle, can be borrowed as a long text and has intentionally introduced poetic structures New, unique to others, and we found in the hair of Hazber Mahmoud what was included in Leach's theory of displacement.

Keywords: semantic displacement, Leach theory, metaphor, metaphor, symbol, Hazber Mahmoud.

الانزياح الدلالي في شعر هزبر محمود على ضوء نظرية ليتش (أنموذجاً: ديوان حبيب الشمس)

محمود باوي بحري*[١]، بلاسم محسني[٢]

١. جامعة خليج فارس كلية العلوم الانسانية قسم اللغة العربية وآدابها

mbavi٨٧@gmail.com

٢. أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران

الملخص

الانزياح الدلالي من أهم الأساليب البيانية التي سنحت للشعر أن يطلّ من شرفتها على عوالم الإبداع، حيث النزوح من واقعية الأشياء إلى المجاز الكامن فيها عبر جسور الاستعارة الممتدة بين اللغة والخيال،وقد يرى ليتش أنّ الانزياح ينقسم إلى ثمانية أقسام: الانزياح الإيقاعي، والانزياح الزمني، والانزياح الأسلوبي، وانزياح اللهجات، والانزياح المعنائي، وانزياح المفردات، والانزياح النحوي، والانزياح الكتابي ،والانزياح في دلالاته العديدة ساعد الشعراء في خوضهم غمار الأفكار لكشف قرين الغموض وليس الغامض ليساهموا في تعددية الرؤى في خلد المتلقي. إننا في هذه الدراسة وفقا للمنهج الوصفي- التحليلي سلطنا الضوء على الانزياح الدلالي في ديوان حبيب الشمس للشاعر هزبر محمود الذي استطاع حسب قدرته الكتابية أن ينزاح عن السائد المألوف في الأنماط الشعرية ضمن سياق بياني آخر استطاع من خلاله أن يبلور المفاهيم المجازية قصائد ذات دلالات توحي للمتلقي شعريةً غير ما عهدها. ومن أهم المحاور في الانزياح الدلالي، الاستعارة والتراكيب البيانية التي استخدمها الشاعر لتكوين فضائه الشعري الخاص وهي (الرمز، التشبيه البليغ، المجاز) حيث طغت الأسلوبية على مظاهر قصائده المنزاحة عن المألوف بواسطة التراكيب التي ضرب الشاعر من خلالها المفردات ببعضها لتتمخض معانٍ بحلة جديدة. ونستنتج أنَّ هزبر محمود أحد هؤلاء الذين انزاحوا عن المألوف الحديث بنمط شعري جديد واستعارات اجتازت حدود الاستعارة في الشعر إلى دائرة أوسع يمكن للاستعارة أن تكون نصاً مطولاً وقد عمد في إتيان تراكيب شعرية جديدة انفرد بها عن الآخرين، وقد وجدنا في شعر هزبر محمود ما تضمنته نظرية ليتش في الانزياح.

الكلمات الرئيسة: الانزياح الدلالي، نظرية ليتش، الاستعارة، التشبيه، المجاز، الرمز، هزبر محمود.

١. المقدمة

بدأت القصيدة العربية مشوارها في الخروج عن المألوف في كسر حواجز البحور الخليلية، فالتمرد على الشكل الخارجي للقصيدة هيأ للشاعر أن ينزاح عن الأصل من الهيئة الظاهرية للقصيدة إلى جوهر النص وهو الهيكل العظمي للقصيدة الذي يكتنز شعراً بالمجاز والأسلوب البياني والتراكيب الشعرية وما إلى ذلك،فوجدت قصيدة التفعيلة مكانتها في الانزياح عن المألوف نصاً وقالباً،ولكن القصيدة العمودية الحديثة واكبت الركب في جوهرها المنزاح للتمييز بين الشكل الخارجي للنص والشكل الداخلي «والواقع أن الفن الحديث قام على دحض المفهوم السابق الذي ظل يفصل بين الشكل والمضمون.» (حمرة العين، ٢٠١١م: ١٠١)

والانزياح في النص الأدبي بصورة عامة رسم صورةً جديدة لمحتوى النص ،فالقصيدة الحديثة عملٌ أدبي فذ لبلوغه شأو الإبداع ليس جمالياً فحسب بل اجتماعياً وموضوعياً أيضاً، فالمضمون نواة القصيدة ولهذا عمد الشعراء في استخدامهم للمضامين الحديثة كي يخترقوا بذاك حدود الكلاسيكية المفروضة مضموناً وشكلاً.

ونحن في هذه الدراسة التي تناولنا فيها الانزياح على ضوء نظرية ليتش نناقش فيها ديوان حبيب الشمس للشاعر هزبر محمود دلاليا والانزياح الدلالي سير وتوغل في أسلوب بيان الشاعر ومعانيه بعيدا عن الوجوه الكتابية والايقاعية وغيرها. فقد أسهب شاعرنا في النزوح دلاليا عن سيرة النصوص المعهودة ليخلق فضاءً أرحب لتحليق المعاني التي ساهمت في إبداع تراكيب شعرية جديدة احتضنت الاستعارة التي هي المهد الأول للانزياح؛ لأنها أبلغ التشبيهات رائدةً لها في مشوارها الأدبي. وساهم أيضا في تطوير الشعرية الحديثة التي استطاع من خلالها أن يطل على عوالم الإبداع الفني للقصيدة العربية بصورة عامة إذ انطلق من ذات البحور الخليلية نحو مساحة أرحب وهذا قد يكون عملاً شاقاً للشاعر وما أثرى نصوصه الشعرية هي الذات المنزاحة عن المألوف في جوهرها على الرغم من أنها تحتفظ بتواصلها مع ذات المتلقي وهذا ما أدى إلى أن ندرس قصائد هزبر محمود دراسةً دلاليةً على ضوء نظرية ليتش الذي يعتقد أن الانزياح قد يكون هو التفسير المباشر ولكن بحلة أخرى، فالانزياح عند ليتش ليس الفن من أجل الفن بل الفن من أجل الحقيقة المتنقلة بين الفرد والآخر.

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة التالية:

١- كيف يمكن توظيف نظرية ليتش في تحليل نماذج محددة من قصائد هزبر محمود؟

٢- أيمكن للاستعارة والتشبيه أن تكونا انزياحاً عما سبق في شعره؟

٣- ما التراكيب الشعرية الحديثة التي أبدعها هزبر محمود؟

١-١. خلفية البحث

بالنسبة للانزياح بصورة عامة وبصورة خاصة على ضوء نظرية ليتش يمكننا الإشارة إلى عدة مصادر، منها:

١- «الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية» (٢٠٠٥)، د.أحمد محمد ويس،دراسة احتوت على فصلين يتعلق الأول منها بدراسة الانزياح من الخارج، ويتعلق الثاني بدراسته من الداخل، بيروت،إعداد و(فأما الفصل الأول فدرست فيه جملة المصطلحات التي عبرت من المفهوم أو دارت حوله وأما الفصل الثاني فركزت أولا على أنواع الانزياحات: الانزياح الاستبدالي وآخر التركيبي فأما الاستبدالي فاستأثرت فيه الاستعارة لأنها أهم ما يقوم عليه هذا الانزياح.

٢- «أسلوبية الانزياح في النص القرآني» (٢٠٠٨)، إعداد الطالب أحمد غالب النوري الخرشة، دراسة مقدمة إلى عماد الدراسات العليا للحصول على شهادة الدكتوراة، بجامعة موته، الأردن، هدفت هذه الدراسة إلى تناول الانزياح في النص القرآني تناولا أسلوبيا.

٣- «جمالية الملامح الانزياحية في أشعار عزّ الدّين المناصرة على أساس رؤية جيفرى ليتش»، (٢٠١٩)، مقال لمصطفى كمالجو، وجواد محمّدزاده، حيث يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الانزياح واستجلاء أبعاده لدى هذا الشاعر الذى حفل شعره بهذه التقنية نُشرت في إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش / كانون الأول ٢٠١٩م صص ١١١-١٣٦.

٤- «الانزياح الكتابي في الأعمال الشعرية الكاملة لمعين بسيسو على ضوء نظرية ليتش» (٢٠٢١)، زهرة قرباني مادواني، رويحانة علوي طبائي، وبهناز خواجة محمدآبادي، يتناول هذا المقال كشف الانزياح الكتابي ودلالاته في شعر معين بسيسو بالاعتماد علي المنهج الوصفي التحليلي، نُشرت في مجلة اللغة العربية وآدابها السنة ٨١، العدد ٢، الصيف ٢٢٢٢م، صفحة ٢٢٢-٢٧٢) مقالة محكمة.

٢. الإطار النظري

الانزياح الدلالي من الدراسات الأسلوبية الحديثة التي أصبحت محوراً أساسياً لدراسة النص الأدبي خاصةً ،الأسلوبية تتحدد بكونها البُعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته البلاغية.،إذ اللغة مادته الأساسية غير «أنّ اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أمّا علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ،شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية (جبور، ١٩٨٤م: ٢٠-٢١).

والانزياح جوهر الأسلوبية التي يبتغي الدارس أن يكشف من خلالها مقاصد الكاتب الملبدة خلف غيوم اللغة و«هكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبّآت شخصية الأنسان وما ظهر منها في الخطاب وما بطن وما صرّح به وما ضُمّنَ فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقومات شخصية الفنية فحسب بل الوجودية مطلقاً» (المسدي، ٢٠١٤م: ٥٤).

٢-١. الانزياح والأسلوبية

الانزياح الدلالي أهم الأساليب البيانية التي سنحت للشعر أن يطل من شرفتها على عوالم الإبداع، حيث النزوح من واقعية الأشياء إلى المجاز الكامن فيها عبر جسور الاستعارة الممتدة بين اللغة والخيال «وبدايةً لا بدَّ من الأشارة إلى أن الانزياح أو ما يسيمه بعض النقاد والباحثين بالعدول أو الانحراف يعد أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان حتى لقد عَدَّهُ نفرٌ من أهل الاختصاص كلّ شيء فيها وعرّفوها بأنها علم الأنزياحات» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٦). لذلك نرى كبار الأدب من أمثال «سبيترز وجورج مونان وتودوروف وجان كوهن يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبى أساساً للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها النص» (غالب، ٢٠٠٨م: ٦). وعلى حد تعبير الدكتورة فتيحة كحلوش: «إذا تجاوزنا وصف اللغة كنظام عام يحكمه خيط التواطؤ والاتفاق إلى وصفها كنظام تواصل آخر هو التواصل الأدبي نلتقي بثنائيات مع تعدد التسميات (اللغة/ الأسلوب) (المعيار/ الانزياح) (القاعدة/ الشذود) (كحلوش،

٢٠٠٩م: ٥٤). وتعلق الباحثه على احتمال تناسق هذه التسميات في قولها: «وتلتقي هذه التسميات حول فرضية تخص لغة الأدب وهذه الفرضية تطرح عادةً تحت مصطلح عام هو الانحراف وتذهب إلى اعتبار اللغة الأدبية لغةً خارجةً عن القانون منزاحةً عن العرف رافضةً للسلطة والنص الأدبي بذاك هو الإبن العاق للمرجع اللغوي، أو ذاك الفوضوي الهارب من حراس حدود اللغة» (المصدر نفسه: ص ٥٤).

والانزياح في دلالاته العديدة ساعد الشعراء في خوضهم غمار الأفكار لكشف قرين الغموض وليس الغامض ليساهموا في تعددية الرؤى في خلد المتلقي و«الانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرّؤ عليها في الأداء الإبداعى، بحيث يفضى هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالى، أو إلى العدول في مستوى اللغة الصوتى والدلالي عمل عليه هذا النسق» (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥). وللشكلانيين رأيٌ صريحٌ في الانزياح إذ منشأه اللغة في الخروج عن المألوف و«الشكلانيون يعتقدون أنّ اللغة الأدبية هي خروج عن اللغة المعيارية» (شميسا، ١٣٨٨هـ.ش: ص ١٧٢). ففي تعاريف الشكلانيين، يُمسي الانزياح «الأسلوب بحيث عندما استفاد الشاعر أو الكاتب من الانزياح في أشعاره أكثر من المعيار المعمول فيعرَّف كأسلوب الشاعر أو الكاتب» (انوشه، ١٣٧٦هـ.ش، ج٢: ص٤٥).

أما الانزياح عند ليتش فينقسم إلي ثمانية أقسام: «الانزياح الإيقاعي، الانزياح الزمني، الانزياح الأسلوبي، انزياح اللهجات،الانزياح المعنائي،انزياح المفردات،الانزياح النحوي،والانزياح الكتابي» (Leech,١٩٦٩: ٤٢). ففي رؤية ليتش، إنّ الانحراف يرتبط ارتباطاً مباشراً مع القواعد السائدة في مألوف اللغة؛ لهذا السبب، قبل أن يشير إلى أنواع الانزياحات، قام بدراسة بنية اللغة وقسّمها إلى النمط العادى والفنى أو الإبداعى. في النمط العادى، يستخدم منشئ الأثر الإمكانيات التقليدية إلا أنّه في النمط الفنى (الإبداعى) يبحث عن عالمٍ جديدٍ ما وراء القيود الأدبية ويعتقد أنّ التميز يقع على المستويات الثلاثة أي: علم الدلالة، والشّكل،والتحقق الصورى.» (المصدر نفسه: ٣٦-٣٨). للتمييز بين التحري والانزياح «يأخذ ليتش ثلاثة احتمالات:

١- يجب أن يكون الانزياح ذا هدف خاص.

٢- يتحقق الانزياح عندما يدل على نية المتحدث. بمعنى آخر يكون اتجاهيا .

٣- يتحقق الانزياح عندما يعبر في حكم الجمهور عن مفهوم؛بعبارة أخرى،يكون هادفاً» (صفوي، ١٣٨٣هـ: ٤٤). والانزياح الدلالي يعني «الانتقال من المعنى الأساسي أو المعجمي للفظة إلى المعنى السياقي الذي تأخذه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدّد معنى الجملة بأكملها، حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها فتختفي نتيجة لذلك الدلالات المألوفة للألفاظ لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم» (النوري الخرشة، ٢٠٠٨م: ٣٧). وإننا في هذه الدراسة وفقا للمنهج الوصفي - التحليلي سلطنا الضوء على الانزياح الدلالي في ديوان حبيب الشمس للشاعر هزبر محمود، الذي استطاع حسب قدرته الكتابية أن ينزاح عن السائد المألوف في الأنماط الشعرية ضمن سياق بياني آخر استطاع من خلاله أن يبلور المفاهيم المجازية قصائدا ذات دلالات توحي للمتلقي شعريةً غير ما عهدها. ومن أهم المحاور في الانزياح الدلالي، الاستعارة والتراكيب البيانية التي قد تكون تشبيها وقد تكون مجازا أواستعارةً وربما كنايةً استخدمها الشاعر لتكوين فضائه الشعري الخاص. ولعل هزبر محمود استطاع بأسلوبه أن يسبر عمق التيار الانزياحي في مجازاته الشعرية وهو خلق صورة جديدة للقصيدة العمودية العربية التي احتفظت بشكلها الكلاسيكي القديم لكنها تمردت على الشكل الداخلي ليكون بإمكانها بعد ذاك أن تتقبل العدول عند مثولها في ذهن الشاعر.

٢-٢. حياة الشاعر

هزبر محمود من مواليد مدينة ديالى/العراق ١٩٧٣ ويسكن مدينة كركوك منذ ١٩٧٦ ،خريج كلية الهندسة/قسم الهندسة المدنية/ جامعة الموصل عام ١٩٩٨ ،عضو إتحاد الأدباء العراقيين ،له ست مجاميع شعرية مطبوعة هي: (أثر على الماء) و(تركتُ الباب رهواً) و(حبيب الشمس) و(أسطورة اللون) و(وقوف على أطلال بحرية) و(قبل أن تفلتني اليمامة) ومسرحية شعرية عنوانها (بغداد برواية ياسمينة) وله الكثير من القصائد المنشورة في الصحف والمجلات العراقية والعربية ،يكتب الشعر العمودي وشعر التفعيلة والمسرح الشعري. أهم الجوائز: جائزة و لقب شاعر عكاظ من المملكة العربية السعودية بدورتها التاسعة والمركز الأول في مسابقة (شاعر الحرية) ولقب شاعر الحرية عام ٢٠١١ في دولة قطر وحاصل على الجائزة الثالثة في مسابقة (شاعر العرب) على قناة المستقلة التي استمرت لسنتين.

٣. القسم التطبيقي

٣-١. الأسلوب البياني

يمثل الأسلوب البياني التجسيد العملي للانزياح الدلالي، حيث يقوم على كسر العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، واستبدالها بعلاقة جديدة غير مألوفة تخلق الانزياح، نظير خلق علاقة تشابه غير متوقعة بين مشبه ومشبه به من مجالين دلاليين متباعدين وإنتاج دلالة جديدة من خلال المقارنة الصادمة ،الأسلوب البياني هو الانزياح الدلالي المنظم. إنه ليس مجرد زينة بل هو استراتيجية دلالية عميقة تعيد تشكيل علاقة اللغة بالعالم، وتكشف عن رؤيا الكاتب أو الشاعر من خلال كسر النظام المألوف للغة وخلق نظام جديد موازٍ،هو نظام الانزياح الذي يصنع الشعرية والفن.

دخل الشاعر في عنوان قصيديته المعنونة بتمثال لتمثال أبي تمام من مدخل السيميائية إلى دائرة الانزياح إذ أنسَنَ التمثال لينحت له تمثالاً يُمثّله، إذن نحن الآن بين ثلاث شخصيات:

الأول: أبو تمام

الثاني: تمثال أبي تمام في الموصل

الثالث: تمثالُ تمثالِ أبي تمام (قصيدة الشاعر)

فقد يكون المخاطب هو الأول (أبو تمام) والتمثالين جواز الوصول إلى المخاطب لتعدد الرؤى الكامنة في المخاطب:

لحصـــارِ قلبـــي أو هجـــوم خيـــالي تســـتسلمُ الكلمـــات، دون قتـــالِ

مـــا مـــات نطقـــي، والـــذخيرةُ حيـــة قـــد لـــمَّها صِـــدقُ الـــولاءِ، ببـــالي

(محمود، ٢٠١٦م: ٧)

اختار الشاعر الحصار للقلب والهجوم للخيال وقد يكون هذا انزياحاً وخروجاً عن المألوف ولكن على ضوء رؤية ليتش فقد يكون هذا الاختيار مباشرة يسعى ليكون انزياحاً ،إذ القلب يُحاصرُ،ذلك لأنَّ القلب ذو مشاعر وقد تُحدده المشاعر ليستطيع بذاك أن يُحاصرهُ الآخرون ولكن الخيال لا حدود له فهو لا يُحدد ولا يُقاد لجموحه في مخيلة الشاعر ولا يكون إلا هجوماً لذلك استسلمت الكلمات ،غير أنَّ النطق يُقارن الذخيرةَ من الكلام ليَصدَّ هجوم الخيال فتستسلم الكلمات بعد أن تجد نفسها عاجزةً عن الصد حتى تختار المماشاة مع الخيال فتنساب شعراً و ذكر اشخصية يجلب حوادث ومواقف ماضية ،تثير معطيات

توجه نقدا للحاضر ،لذا استدعت الشخصية حدثاً خاصاً في ذاكرة المتلقي ،فكانت محاولة الشاعر لتجسيد الحدث يشوها القلق والتوتر(عبيد دخيل خلف،٢٠٢٢: ٣) إذ قال:

والسيف أصدَق غير أنَّ حديده قد لا يلائم خفةَ الأجيالِ
في حدِّهِ لا شيءَ يجمع جَده إلا النهايةَ عندَ حرفِ الدالِ

(محمود، ٢٠١٦م: ٧)

فقد قال أبو تمام:

«السيف أصدقُ أنباءً من الكتب في حدّه الحد بين الجدواللعبِ»

(أبوتمام، ٢٠٠٠م: ٣١)

وذلك كان في فتح عمورية عندما هجم المعتصم بالله الروم حين غزاهم. فالتاريخُ يعيد نفسه ولكن بشكل آخر، فالسيفُ أصدق كما أكّد أبو تمام ولكن حديده الآن لا يلائم خفةَ الأجيال كما يظن هزبر محمود. والسيف الذي تأمّله أبوتمام هو القطعة الحديدية التي يُصَدُّ بها العدو ولكن ليس هو سيف هزبر محمود وماذا يريد أن يَصدَّ به، حيث خَفّت الأجيال. فمباشرة أبي تمام دعت هزبر محمود لينزاح عن المألوف بقوله:

والسيفُ أصدقُ غير أنَّ حديدهُ...

هذه (غير) هي التي مهّدت للشاعر الانزياح دلالياً وقد يعود الشاعر لقول أبي تمام ليجد شبهاً بينهما فلا يجد سوى (الحد) و(الجد) اللذين لا شيء يجمع بينهما سوى النهاية بحرف الدال، فالتجربة الشعرية توظف العلامات اللغوية المجردة والعرفية بوصفها بنية أيقونة وصورية شبه طبيعية ومعللة ودالة في الوقت ذاته، وهو انتقال من نمط علامي (العلامة الرمزية – الكلمة مثلا) الى نمط علامي آخر (العلامة) الايقونة– الصورة الشعرية مثلا (ثامر، ١٩٩٤م: ٢٩).

ولخفةِ الأجيالِ في أجساده نسَبٌ غريب لم يكن لهزالِ
لكن رأيت حجارَة شعريةً لم تحتملها نظرة لرجالِ
معَ إنّ للحدباءِ قولاً ثانياً فيهِ، يد الفقدانِ ذات جمالِ
قالت بأنكَ لم تغب عن عينها فبأيّ عذرٍ، عدتَ في تمثالِ

(محمود، ٢٠١٦م: ٨)

ليستأنف الشاعر قوله من حيث انتهى إذ هذه الخفة في الأجيال تعود لنسبها الغريب في عصرنا، فالسيفُ أصدق لولا هذا النسب الغريب الذي لم تكن الخفة فيعه نتاجاً من الضعف وقد يبادر الذهن سؤال:

لماذا لم يصدق السيف؟

والجواب: لخفة الأجيال

فما الخفة إذن؟

يجيب الشاعر فيقول: الحدباء (الموصل) التي فارقتها تبوح بسرّها الذي أصبح قولها الثاني وكان عليه أن يكون قولها الأول ولكن تأخّر حزناً على ما فات الى أن قالت الموصل:

... بأنـك لم تغـب عـن عينهـا فبـأي عـذرٍ عـدت في تمثـالِ

كشف لنا الشاعر سر خفة الأجيال فهو ليس من الهزال بل من ظل الحقيقة الذي يلازمها الآن دون الحقيقة.

أبو تمام = الحقيقة

التمثال = ظل الحقيقة

فـإذن، أبا تمـامَ حوَلـكَ مـوطن زرعَ اختلافـاً حـولَ كـلِّ جـدالِ
فـإذا تبـدى الـليل، مـن أطرافـهِ مـاذا سـتنفع همـة لهـلالِ؟!
وأنا عباءَتـه أضـيف لحجمـهِ حجمـاً وأعلـن عفـةَ الأطـلالِ
لـو كـانَ لي جسـد، يمَـرِّر ضـوَأه مـنِّي لمـا أَبقيـت، فيـهِ ظـلالي
لـكنه جسـد يضـاعف ظلمـةَ الـ غـاباتِ كـي يمضـي بهـا لكمـالِ

(محمود، ٢٠١٦م: ٩-١٠)

فقد يستأنف الشاعر إدعاءه من جديد ويخاطب أبا تمام إذ حول أبي تمام موطن كله اختلاف وجدال وهو لا شك يقصد العراق الذي حدث ما حدث فيه من حروب واختلاف ولعله أراد أن يصل إلى مبتغاه بواسطة أبي تمام:

فإذا تبدّى الليل...، فالليل هنا رمز للجدال والاختلاف والحروب و...

ماذا ستنفع همة لهلال...

ماذا سينفع العراقيين من همة بل ماذا سينفع العراق من همة مواطنيه حين يجره هذا الاختلاف والجدال إلى الهلاك، «وأنا عباءته» أأنا مصدر هذا الاختلاف وأنا هذه هم العراقيون الذين أحدثوا هذا الخلاف بينهم

لكنني «أعلن عفة الاطلأل» فالحضارات نظير سومر وبابل وآشور بريئات مما يحدث الآن من فوضى في العراق إذ لو كان ثمة أمل يجيب لاستجبت لكنه يأس يضاعف وجوده باحثاً عن ذات الأمل الكامنة فيه، كما قد تستفيد الرؤية التي نرجحها من آراء الباحث البولندي Austerlits الداعية الى أن كل شطرين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين اذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءاً واحداً يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا.

مَـن كـان أنـتَ فلـن يكـونَ مكانـه عنـــد اتفـــاق الجهـــلِ والجهـــالِ
وإذن، أَبا تمـــامَ في هـــذا الكثـــير مـــن الكـــلام وقلـــةِ الترحـــالِ
لا بـــدَّ مـــن جهـــةٍ ومـــن عنوانهـــا فبريدنـــا يحتـــاج للإرســـالِ

(المصدر نفسه: ١١)

أنت: المقصود هنا من ضمير المخاطب أبو تمام نفسه، إذن الشاعر يريد أن يستنجد بأبي تمام إذ لا يمكن لأبي تمام أن يكون مكانه بين الجهل والجهال؛ أي بين الاختلاف والجدال، فقد يكون هذا البيت نتيجةً للبيت السابق.

الاستفسار:

فـإذن، أبا تمـامَ حوَلـكَ مـوطن زرعَ اختلافـاً حـولَ كـلِّ جـدالِ؟

(*المصدر نفسه*: ٩)

النتيجة:

مَـن كـان أنـت فلـن يكـونَ مكانـه عنـــد اتفـــاق الجهـــلِ والجهـــالِ

(*المصدر نفسه*: ١٠-١١)

ومظاهر الانزياح في هذه القصيدة كان لها الحظ الأوفر في أسلوب بياني خاص حيث تقديم النتيجة وتأخير السؤال وقد برع شاعرنا في الأسلوب البياني هذا غير أنه كان مكترثاً جداً في حفظ الوحدة العضوية والموضوعية في القصيدة وهذا واضح جلي؛ لأنه كرر نداءه لأبي تمام عدة مرات والملاحظ أن المقطع كاملاً يحمل دلالة برغماتية، لأن المقصود به التحريض على رفض الواقع، إذ لن يكون المتوقع أسوأ من وجهة نظر الشاعر، يضاف إلى هذا أن كل عبارة في المقطع حملت إيحاءات أكثر من المعنى الحرفي لألفظتها (ابوالعدوس، ٢٠١٠م: ٢٤٤).

وإذن، أَبا تمامَ في هذا الكثير من الكلام
وقلةِ الترحالِ...

إلى أن يقول:

واســـأله عـــن روحٍ عجـــوزٍ حاولـــت تشـــويهَ لـــوني في عيـــون جبـــالي
مـــا كنـــت ضـــرةَ أمِّهـــم بـــل أمهـــم كـــلُّ الجبـــال بحِضنهـــا أَطفـــالي

(محمود، ٢٠١٦م: ١٢)

الهاء في (اسأله) عائدة لأبي تمام، فالشاعر مستمر في خطابه مع أبي تمام فهو لم يبرح مكانه الذي اختاره لمحط رحال معانيه خلافاً للكثير من القصائد التي قد نجد فيها محطات كثيرة تنتقل من الأولى إلى الأخرى بغية الحصول على إرادتها وقد اختلف شاعرنا في وقوفه هذا في محطة واحدة وإن اتصال ياء المتكلم بالاسم تجعل الاسم متصفاً بالأنا على سبيل الحقيقة أو المجاز، فالتداعيات التي تكمن في هذا الاستخدام تجعل هناك نوعاً من التساوي بين المضمون الفكري والمضمون العاطفي، مبرزةً الوظيفة التعبيرية بشكل كبير، وتقوي الرابطة بين الأنا والاسم (ابوالعدوس، ٢٠١٠م: ٢٥٣).

قبل أن نتوغل في ذات القصيدة لابُدَّ من إشارة تجاه الشكلية الخارجية للقصيدة إذ عمد الشاعر في كتابة نصه العمودي كما تُكتب قصيدة التفعيلة فالشكلانية لا تكتمل إلا إذا اجتمع فيها العدول الخارجي والداخلي للنص «كما أكد الشكلانيون على الجوانب الجمالية والإبداعية والتجديد والعدول في العمل الأدبي (قاسمي‌پور، ١٣٨٦ش: ٢٠).

اتخذ الشاعر من الخيوط دليلاً للوصل إلى مبتغاه الشاذ، فالخيط قد يتنوع كالبشر في رؤاه إذ هو مرةً:

هـــذي الخيـــوط، رؤوسهـــا أخطـــائي هـــيَ مِهبطـــي، مِـــن بعـــد كـــلِّ سمـــاء

(محمود، ٢٠١٦م: ١٦)

فالخيوط اخطاؤه ولكنها اخطاء ملهمة حيث هي المهبط الذي ناب عن السماء التي ينوي الشاعر الرجوع اليها إذ يقول:

أنـــوي الرجـــوعَ، وكلمـــا حاولـــت طحـــ نَ مســـافةٍ، أخـــذَ الرحـــا أبنـــائي

(*المصدر نفسه*: ١٦)

وقد يجتاز فرصته الشاعر في الخطأ الجميل الذي حبّذه القدر لديه للحصول على غاية اسمى من السماء لكنه بين مطرقة الأبوة وسندان التمرد يعيد أدراجه متأملاً غير أنه علي يقين إنه لم يخطأ في اقتراف هذه

الأخطاء ويمكن للدلالة التي تناط بها حينئذٍ أن تتضمن بيانات جديدة تتصل ببقية العلاقات النصية (فضل، ١٩٩٥م: ١٣٨). إذ قال متسائلاً:

أنا مـا كـبرت علـى النـداءِ فمَـن رآ.. ني مـــرةً، أخطـــأت في الأَسمـــاءِ؟

(محمود، ٢٠١٦م: ١٧)

فالخيوط ضمن دائرة الحياة وتعدد الرؤى قد تكون فتيلاً لقنابل متنوعة استشفها الشاعر في إصغائه لأصدائها المتكررة في عالم خياله ليواكب هذه الأصداء بفكره العائم في لجج الصور الشعرية والإستعارات حيث أنشد:

هـذي الخيـوط، هـي الفتيـل، فـأيُّ نـو.. عِ قنابـــلٍ في باحـــةِ الإصـــغاءِ؟

(*المصدر نفسه*: ١٧)

قنابل توحي ذكرياته الرقيقة، فانزياحٌ بين قنبلة تفقد اعضاءك بها لكنها تعيد لك الذكرى التي أثثتها أملاً فثمة تآلف بين اليأس والأمل أوجده الشاعر في هذا المعنى بعد الصراع المديد الذي دار بين ثنائية اليأس والأمل إذ تدعوه إلى:

أمشـــي لتلـــكَ الـــذكرياتِ مؤلِّفـــاً بـــينَ الـــدُّعاءِ وحاجـــةِ الصـــحراءِ!

(*المصدر نفسه*: ١٨)

فالرزق الأكيد بحاجة الى دمعة رجاء، واقعٌ يحوله الشاعر إلى انزياح وهذا ما أكّده ليتش في نظريته تجاه الانزياح الذي يعتقد أنه وجه آخر للمباشرة وقد يجري الشاعر هنا مجرى نظرية ليتش في الانزياح فمن هذه الرؤية الصادقة لدى الشاعر يمكننا التوغل في ذات الانزياح الذي هو الوجه الآخر أو الغامض للمباشرة فأكّد الشاعر ذلك بقوله:

أنا رزقهـــا، لكـــن بعـــض ســـحائبي تحتـــاج منهـــا دمعـــةَ ٱستســـقاءِ

(*المصدر نفسه*: ١٨)

لكنما الدمعة، دمعة الصحراء التي يعتقد هزبر محمود هي غير بكائه الذي كان يدعيه لرزقها، فهي تأملت إنهدامه غير أنه تأمّل بناءه الذي سيبنيها:

لـو كـان مـا تبكيـه مأبكيـه كنـ ت، أضـفت كـل بكائهـا لبكـائي

لكنـــها بكـــت ٱنهـــدامي دونَ أن تـــدري بـــه وأنا بكيـــت بنـــائي!

(المصدر نفسه: ١٨)

وقد تكون الخيوط موائد لعناكب لكنها عناكب الأفكار إذ أنها التقت في رأس الشاعر حيث قال:

هــذي الخيــوط موائــد لعناكــبٍ وجَــدَت برأســي فرصــةً لِلِــقاء

(*المصدر نفسه*: ٢٠)

فقد يعتقد الشاعر أن رأسه مُلخص الآراء المتعددة، إذن هذه الخيوط خيوط الافكار التي كانت تنسج الحكمة في رأس الشاعر:

إذ إن، في رأســي نــوابضَ حكمــةٍ تمــتصُّ ضــغط تعــدُّد الآراءِ!

(المصدر نفسه: ٢٠)

فثمة شبه بين الرأس والكرة لكن هزبر محمود يرى أن رأسه هو الكرة التي شغلت الجماهير العربية في الضوضاء، فالانزياح كائن في هذا البيت في اللفظ والمعنى، فالرأس كرة لكنها كرة في ملاعب الحروب الطاحنة:

رأســي هــو الكــرة الــتي ألقيتهــا كــي أغــرق الجمهــور بالضــوضاء

(*المصدر نفسه*: ٢٠)

إذ وجد المتخاصمون هذا الرأس لائقاً لمشئية الاختلاف الذي لا ينتهي دون أن يجدوا حلاً ونهايةً له فاستمروا في خصامهم وتحججوا بالرأس غير مكترثين:

رأســي لياقــة لاعبــينَ، تحملــوا شــوطينِ مــن ألمٍ، بــلا بــدَلاءِ

(*المصدر نفسه*: ٢٠)

جدير بنا أن نذكر حرص الشاعر على التعددية في شيء واحد (الخيوط) والوقوف عندها إلى نهاية المطاف، فالشمع أيضاً تحمل في داخلها الخيط وهي دلالة أخرى للخيط يستعين بها الشاعر للتعبير عما يريد ،إذ محاولات الضياء في الخيط الذي يدل على ذات الشمع هي محاولات الشاعر في شعريته التي تدل على ذاته حتى قال:

هــذي الخيــوط بنــات شمــعٍ ذابَ أو هــو شَــاب بعــدَ محــاولاتِ ضــياءِ

(المصدر نفسه: ٢١)

فالشمع قد يضئ في المآتم دلالة للكشف عن العتمة الحاكمة في الحزن لكنه في العيد هو وجه آخر للسرور فهو تحية وسلام للعيد وتُحول هذه الاشتراكية التي يؤسسها الشمع بين السرور والحزن الى جدلية يمكننا أن نوحد من خلالها هذين الضدين ضمن حدود واحد:

الشـمع، في أعيـاد مـيلاد الـبلا دِ، تحيـة مشـي علـى ٱسـتحياء

(*المصدر نفسه*: ٢١)

فالحرارة في الشمع هي الشوق الكامن في الذات، فقد استعان الشاعر بحرارة الشمع ليدل عن شوقه الذي لا يهدأ في الحياة وغيرها، لكنه على علم بالأجواء الحاكمة التي تريد أن تستقله لمآربها فهو لا يؤخذ بها لأنه طالما عاش الأكاذيب التي ظنها صادقة:

فيـهِ الحـرارة ذاتهـا، في قَدحَـة الإشـعالِ أو في نفخـةِ الإطفـاءِ
الشـمع لا ينغـرُّ بالتصـفيق، إذ كـم عـاش كذبـة هـذهِ الأجـواء

(*المصدر نفسه*: ٢١– ٢٢)

نسيج الذاكرة قد ينطلق من نسيج للخيوط الحقيقية لأمٍ تمتهن الأذى إذ مهّدت للخروج عن المألوف بحياكتها التي استمرت بالتأمل والغناء فقد يرى الانسان بالعين المجردة ما هو في داخله في عالم الوجود ولكن على هيئة أخرى فينزاح عن الواقع المعاش إلى ما لا يُرى بأدلة يخترعها لنفسه وقد لا يحدث ذلك ويسلّم زمام أموره بيد القدر لتنتقي ألوان نسيجه الداخلي بناءً على أسس الأمور الخارجية فقد لاحظ الشاعر عالمه فقال:

هـذي الخيـوط نسـيج أمٍّ، قـد أقالـت ليلهـا مـن مهنـةِ الإيـذاء
كانـت تعانـده فتسـبق نجمَـه بحياكـةٍ وتأمُّـلٍ وغنـاء
لا تنتـقي لـونَ النسـيجِ وإنمـا ألوانهـا عَبـد مشـى لقضـاء

(*المصدر نفسه*: ٢٢)

ولأن الوجود ولربما عبّر عنه الشاعر بالنساء مضى حاملاً أمانيه إلى سراب الضياع الذي لم ينل منه سوى الخدعة بحاجة إلى الرجوع للذات كي يعيد الأصل للأصل كمواجهة (آدم) و(حواء) في الجنة حيث النزاهة الخالصة، إذ أمّن الشاعر اضطراب المعاني الكامنة في الأبيات في رجوعه الى النقطة الأولى ليستأنف الغاية من جديد:

ولربمـا احتاجـت مواجهـة الـقرى برجـوع (آدمهـا) علـى (حـواء)
حيـث الكثـير مـن النسـاءِ مَضَـينَ بالـ حلـمِ، الـذي فـيهِن، للإلغـاء

(*المصدر نفسه*: ٢٣)

فالخيط الذي حمل النار ونسج الثياب تطوع هذه المرة ليكون حاملاً للجمال الجوهري، فالخرز ذات ألوان والألوان ذات دلالات اقتناها الشاعر من عالم خياله لينزاح دلالياً عن المعنى الخارجي لها،إذ تناول أوجهاً شتى من الخيوط حتى يصل إليها بصورة غير مباشرة لكنه من أمة فصيحة لا ترى الجمال إلا في الكلام،فالخرز قد تكون الكلمات التي نسقّها الفرد العربي ضمن خطبة أو قصيدة عصماء رصينة كالصخرة التي ترق في العاطفة، وقد رأى الشاعر لابدَّ من التورية لإيصال معناه الشاذ فاستعان بذكر (صخر) أخو الخنساء وبذكر اخته (الخنساء) الشاعرة المخضرمة، لكنه كان يبتغي الصخرة وليس (صخرا) ورقة الأنثى وليس الخنساء فقال:

هـــذي الخيـــوط محامـــل لخَـــرَزِ الـــذي ... كـــم كـــان زينـــة أمـــةٍ حســـناء

حـــــتى أبـــــته رقابهـــــا لمـــــا رأت ... أن الحنـــــاجرَ زينـــــة الفصَـــــحاء

فٱستبدَلتـــــه (بصـــــخرها) ذاكَ الـــــذي ... صـــــارَ الأرق، برقـــــةِ (الخـــــنساء)

(*المصدر نفسه*: ٢٤)

لا شك أن الخيوط التي رامها الشاعر تعبيراً عن إيحائه هي رسائل موجهة إلى جهة ما وهي إن كانت موائداً للعناكب أو سكنت الشمع أو أداة للحياكة في النهاية لا تكون إلا نسيج بامكانه أن يجمع هذه الرؤى في ذاته، فالخيوط التي حملت هموم الصوف للرداء هي الفكرة التي حملت عناء المسير لتُعبّده:

هـــذي الخيـــوط رســـائل النســـجِ الـــتي ... حَمَلـــت همـــومَ الصُّـــوفِ نحـــوَ ردائـــي

(المصدر نفسه: ٢٥)

عمد الشاعر في استخدام التورية مرة أخرى فالقصائد الصوفية هي ذلك العناء الكامن في مفردة الصوف في البيت السابق، والاضافة النوعية في هذين البيتين هي أنّ الشاعر دخل من مدخل الصوفية ليبني الصوف لا ليغزله فالبناء هو الغزل لكن كيف آن له أن يهدم ذاك البناء بالمغزل:

ولـــــذا بنيـــــت قصـــــائداً صـــــوفيةً، ... وهـــــدمتها بمَغـــــازلِ الإلقَـــــاء

(*المصدر نفسه*: ٢٥)

فقد وقعت هذه الخيوط بعد وقوعها في حالات عديدة واستبدالها من شكل إلى الآخر في هذه المرة على اسم الشاعر وقد سبّبت الكسر في اسمه (هِزبر) إذ أنها لحظة قدر انجزت منه شاعرا ليكون من عداد العظماء الذين يُذكرون:

وهـيَ الـتي وَقـعَت علـى اسمـي مـرَّة وَتسَـببت ظلمـاً بكسـرةِ هـائي
واللحظـة العميـاء ليسـت عـاقرًا بـل أنجبـت جـيلاً مـن العظمـاء

(*المصدر نفسه*: ٢٥)

ولا تكون هذه الخيوط إلا صديقة متناقضة في رأسه حملت في مكنونها الأعداء وربما هي النفس الأمارة بالسوء الذي ذكرها الله سبحانه وتعالى وقصدها الشاعر في قصيدته:

هـذي الخيـوط صـديقة أزليـة فيهـا الـذي مـن الأعـداءِ

(*المصدر نفسه*: ٢٧)

٣-١-١. الاستعارة

بدءاً لابُد من شرح الاستعارة وهي كما يُعرف عنها وتمثل عماد هذا النوع من الانزياح. ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصراً، «تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه.» (كوهن، ١٩٨٦م: ٤٢) ويمكننا القول إنّ أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة، «هو وحده الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة.» (أرسطوطاليس، ١٩٦٧م: ١٢٨).

وفي حقل الانزياح الدلالي لعل في هذا ما يكفي للدلالة على أهميتها. أما تعريفه لها بأنها نقلُ اسم شيء إلى شيء آخر.

حصار القلب: فقد أضاف الشاعر الحصار إلى القلب ليوهم المتلقي أنّ القلب وطن.

هجوم الخيال: تركيب اضافي واستعارة تخييلية. استسلام الكلمات: قد تستلم الكلمة في رأي الشاعر لذا فهي موجودٌ حي لذا جعلها في قالب استعاري. ما مات نطقي والذخيرة الحية: أسند الموت إلى النطق باستعارة تخييلية جديدة غير أن الذخيرة من الكلمات ما زالت حية في رأسه، فبين الاستسلام والموت والحياة هذه أدخلنا الشاعر في دائرة استعارية جديدة قد لا يكون لها سابق عهد في الشعر لينزاح دلاليا في هذه العملية الشاقة.

وقد تكون الاستعارة بيتا كاملا نظير:

والسـيف أصـدَق غـير أنَّ حديـدة قـد لا يلائـم خـفةَ الأجيـالِ

خفة الأجيال: وهي الاستعارة التي يشار اليها في هذا البيت ولكن هذه الاستعارة لا تكتمل إلا إذا اجتمعت مع بقية الكلمات في هذا البيت فهي كالحرف الذي لا يملك معنى لوحده.

حجارة شعرية: تركيب وصفي حوّله الشاعر الى استعارة مكنية غير أنّها منزاحه عن شكلية الاستعارة المكنية المعرّفة في كتب البلاغة القديمة.

مَـن كـانَ أنـتَ فلـن يكـونَ موَزعـاً بأذى الحجـارةِ أو جـراحِ رمـالِ

في هذا البيت عدة استعارت تصب من مصب واحد كي تدل على استعارة واحدة، فالبيت كله استعارة.

صدأت عليها خزرة الأقفالِ: خزرة الأقفال استعارة مكنية ولكنها تابعة لفعل صدأت إذن هي استعارة لاستعارة اخرى وبهذا المقام كلاهما استعارة واحدة

وأنا عباءته؛ أي أنا عباءة الليل ليعلن عن عفة الأطلال وهي استعارة مكنية أيضا..

كما ذكرنا آنفا يمكن للاستعارة أن تكون مفردة وقد تكون جملة وقد تكون نصا ونظير هذه الاستعارة الأخيرة الذكر قد نجدها كثيرا في قصائد هزبر محمود وسنذكر نماذجا منها ومن غيرها.

هذي الخيوط، رؤوسها أخطائي...

ففي هذا البيت بدل أن يقول الشاعر رؤوس الأخطاء عمد هزبر محمود في توسيع دائرة المعنى لذا جمعها في بيت واحد.طحنَ مسافةٍ: استعارة تخيلية، ذاكرتي تقاتل: فقد أسند القتال الى الذاكرة وفي هذا الإسناد حصل لدى معنى الاستعارة لكنها بكت ٱنهدامي دونَ أن تدري به! وأنا بكيت بنائي، بكاء الانهدام وبكاء البناء فقد جمعهما الشاعر في بيت موحد ليكون المعنى كله بمثابة استعارة،

الورد الضرير: استعارة مكنية، ولذاكَ لم أَغلب أنا ورداً سوى وردٍ، ينافسني على الإيحاءِ، أن تغلب الورد وأن ينافسك على الإيحاء فهو ليس بورد بالصورة الحقيقية وإنما استعارة استخدمها الشاعر في ضمن نص لا نستطيع تلخيصها، تمتصُّ ضغط تعدُّد الآراء، استعارة اختلف بها الشاعر عن نظرائه وهي مما انزاح بها عن المألوف إذ دخل دائرة الانزياح التي نحن الآن بصددها.

وقد تطغى الاستعارة عند هزبر وتشرف على بلوغ الذروة في توغله ذات الشعرية الطاغية التي يبتغيها ليتش في نظريته ضمن دائرة الانزياح الدلالي عندما يقول:

هـذي الحـوافرُ أضـنى عمرهـا الليـلُ تحتـاج للضـوء حتـىّ تنمـو الخيـلُ

والحمـــدلله إن ظـــلَّ الصـــهيلُ بهـــا يـــزدادُ عمقـــاً إذا مـــا حزّهـــا ســـيلُ

(محمود، ٢٠١٦م: ١٢١)

تُضنى الحوافر لكن ليس في الليل لكنها عند الشاعر تُضنى في الليل لأن الخيل تنو بالضوء، فالخيل إذن عند الشاعر ربما القمر أو الشمس أو النجوم التي هي رموز للضياء لا يكون هذا البيت إلا عبارة عن مجموعة استعارات في هيكل استعاري متماسك استطاع في تلاحمه هذا أن يعبر عن ذات موحدة يمكنه أن يكون بمجموعته هذه استعارة واحدة إذ لا ينفك الشاعر ملازما لهذا المعنى الذي خلقه في عالمه الشعري ليردفه معنى آخر استخرجه من ذاته وهو الصهيلُ الذي أهداه عمقاً، الصهيل ضرب من الأصوات والأصوات قد تكون عميقة إذا ما امعنا فيها إمعانا مفهوميا وقد لا تصل إلى مبتغاها فالصوت برؤية أخرى هو رمز ايضا إن لم يفلح عند وصوله للغاية فهو صوت يطفو إذ لا عمق فيه.

٣-٢. التراكيب الشعرية الحديثة (التشبيه، المجاز، الرمز، ...)

التراكيب الشعرية غالباً ما قد تكون استعارة مثل: خشونة الأفياء، أو مجاز ضمن علاقات غير ما عهدتها البلاغة القديمة مثل: حاجة الصحراء، فهي ليست سببية ولا مسببية ولكنها تُعني المطر وقد لا يلائم ضمن إطار الإستعارة المستعار له مع المستعار منه مثل: لحظة عمياء، كذلك في المجاز قد تكون القرينة مجازية مثل: مهنة الإيذاء، وقد تكون لفظية مثل: شبهة استهزاء

فقد يكون التشبيه ضمن الانزياحات الحديثة لكنه التشبيه البليغ الذي يشبه الاستعارة مثل:

هـــذي ســـهام الشـــعر لا شـــيخٌ بهـــا إلا وعـــاش طفولـــةً في قوســـي

(المصدر نفسه: ٥٧)

والتشبيه المؤكد هو ما حذفت منه أداة التشبيه، وتأكيده يأتي من ادعاء أن المشبه نفس المشبه به.

(عتيق، ١٩٨٥م: ٨١)

فالتشبيه المؤكد أو البليغ هو التشبيه الأقرب للاستعارة حيث لم يُذكر فيه الأداة ولا الوجه ولكن قد يكون التشبيه البليغ في البلاغة الحديثة تشبيها تُضيفه الأداة حينا ما بلاغة إذا لزم الأمر وهو أحد ركائز الانزياح الدلالي حيث يدُلنا شاعر على ذلك فيقول:

إذا قَصُـــر البـــديعُ يفـــيضُ دفئـــا كـــأنَّ الصـــخر منصـــهرٌ يســـيلُ

(محمود، ٢٠١٦م: ٣٧)

كأنَّ: أداة تشبيه استطاع الشاعر أن يطل من شرفتها على عالم ليس كما عهده المتلقي إذ كانت هذه الأداة جسر عبور بين استعارتين هما يفيض دفئا والصخر المنصهر الذي يسيل فألّف الشاعر بينهما بتشبيه قصير.

والتشبيه كما هو معروف عنه في البلاغة القديمة قد يلازم حالات عديدة منها تشبيه التمثيل الذي يكون هيئة منتزعة من متعدد غير أنَّ التشبيه التمثيل عند شاعرنا الحديث خرج عن مألوفه السابق إذ كان يُنتزع من هيئة حسية لكنه عند هزبر غير ذلك إذ يقول:

الوقــتُ مــن زَغَــبٍ عليــه وكــل أنفــاس المكــان اطالــةٌ مــن حبســي

حبســي الــذي قضــبانه مــن ألــف عــا مٍ مــا افــترقن كمهجــتي والقــدسِ

(المصدر نفسه: ٥٠ – ٦٠)

يتنوع هزبر محمود في تراكيبه الشعرية الحديثة وقد تطغى هذه التراكيب على المفاهيم البلاغية المصنفة في علم البيان وقد تكون قربة منها مثل:

وحتــى لــو كــبرتُ وراء قتلــي فمــاذا بعــد إن كــبُر القتيــلُ

(*المصدر نفسه*: ٣٤)

كبر القتيل: وقد يتساءل المتلقي وهل يكبر القتيل أم أنه مجاز جاء به الشاعر الى عالم الشعر الحديث لابد من إكتشاف علاقة له إذ لا يكتفي بهذا القدر من التوغل في مجرة اللغة فيقول:

مــراكش كلمــا ادّعــت الصــحارى جمــالاً في اليبــاس انا الــدليلُ

(*المصدر نفسه*: ٣٥)

وله في قصيدة آخرى يقول فيها: خفة الأجيال: إذ قارن الشاعر بين هذه الخفة وحديد السيف فأتاح لهاتين المفردتين فرصة أن تكونا تركيباً شعرياً حديثاً. بدانة الأصوات: فقد تكون هذه البدانة مفارقة للصوت الهزيل وبهذا تقع نسبة الهزل والبدانة للصوت تركيب شعري جديد. روحٍ عجوزٍ: فقد ميز الشاعر بين الروح العجوزة والشابة وليس الجسم وقد تعجز الروح في أوان شباب الجسم.

يرمز هزبر محمود في قصيدة له عن جدلية الحق والباطل التي لاتنفك ظاهرة في أغلب النصوص الأدبية والفلسفية ولعل الرمز أول الداعين الى التشبيه والتستر خلف لثام الغموض للتوغل في ذات الحقيقة فيقول:

وأنـــت الـــى الآن تُخفـــي الظـــلام لتُنقـــذَ شمســـاً مـــن الارتبـــاك

(*المصدر نفسه*: ٤٢)

إذ يمكن للرمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن له أن يشغل جزءاً هاماً منها يقع في النص الشعري من ناحية الطول والعمق، وهي القصيدة بأكملها، ويمكن له أن يشغل جزءاً هاماً منها يقع فة جملة مقاطع أو أبيات. (فضل، ١٩٩٥م: ٨٠)

كما أنَّ للرمز دلالات وايحاءات عديدة كاللون مثلا ولابدَّ من الإشارة إلى ذلك في شعر هزبر محمود حيث أنه استخدم رمزية اللون كخروج عن المألوف في نصوصه الشعرية التي عمدت على الانزياح فقد يقول:

ويشـــهد معجـــمُ العمـــر اختلافـــاً بيـــاضُ الشـــعر فيـــه لـــيس شـــيبا

(المصدر نفسه: ٦٤)

فالرمز أكثر تجريداً من الصورة التي تدرك بتداخل الحواس وتراسلها، في حين أن الرمز يكمن في لا محدودية الإيحاء من خلال ذلك التركيب المعقد، هذا فضلاً عن أن الصور الجزئية تعتبر عناصر في بناء الرمز، لهذا يصبح الرمز أكثر عمومية وشمولاً من الصور في استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها. (السعدي، ١٩٨٧م: ١٣٣).

النتائج

أولاً: الانزياح قالب معنوي أكبر من أن يُحدد، فلرحابته بإمكانه أن يتبنى العديد من التيارات الأدبية شعرا ونثرا ورسما و... غير أنّ الشعر هو خير مجلى للفن وأبرز تجلياته، فالشعر أرض خصبة لبذور الانزياح، فإذا غرس الشاعر قصائده باستعارات وتراكيب شعرية اختلف بها عن غيره دخل اعتباطياً في أسلوب بياني جديد انزاح به عن المألوف دلالياً في الشعر، والانزياح الدلالي اختراقٌ لحدود اللغة ونقض لعهود المواثيق بين المعاني الحقيقية للجمل والنصوص فهو ضربٌ جديد من الكلام يخترعه الشاعر لمبادلة الشعور واستمرار التواصل بينه وبين المتلقي.

ثانيا: الشعر بصورة عامة خروج عن المألوف لأنه أسلوب خاص في استخدام المفردات وقد اختلف من عصر لآخر في منتوجاته البيانية فقد نشأ بالصور الحسية والبحور الخليلية لكنه اختلف اختلافاً شاسعاً في العصر الحديث في كسره حواجز البحور أولاً ومن ثَمَّ في توغله بالمواضيع التي لم تكن معهودة في العصور القديمة وهذا أول انزياح قام به الشعراء لينجزوا اعمالاً مختلفةً عن أسلافهم لملائمة الخطاب مع أساليب الحياة الحديثة شكلاً ومضموناً لكن بعض الشعراء رأى أنّ من اللائق ألّا يُهمل القديم اهمالاً تاماً إذ يمكننا أن نحدّث هذا القديم باسلوب بياني خاص وهو أن نستخدم الشكل المعهود للقصيدة (البحور الخليلية)

وتحديث الخطاب في عمل شعري حديث وبهذا قد يحصل عندنا قصيدة عمودية حديثة يمكنها أن تواكب الأشكال الأدبية الجديدة وأن تجد محلها في الأدب في العصر الحديث.

ثالثا: استطاع هزبر محمود أن يُحدّث القصيدة العمودية باساليب بيانية غير ما عهدناها محافظاً على الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة. وهذا الاسلوب في القصيدة الحديثة انزياح آخر عن الحداثة في الشعر، إذ القصيدة الحديثة اتسمت في قصيدة التفعيلية، فالحداثة في عمود الشعر أمر جديد اتخذه بعض الشعراء للتميز والإبداع وهزبر محمود أحد هؤلاء الذين انزاح عن المألوف الحديث بنمط شعري جديد واستعارات اجتازت حدود الاستعارة في الشعر إلى دائرة أوسع يمكن للاستعارة أن تكون نصاً مطولاً وقد عمد في إتيان تراكيب شعرية جديدة انفرد بها عن الآخرين، وقد وجدنا في شعر هزبر محمود ما تضمنته نظرية ليتش في الانزياح الدلالي حيث يعتقد ليتش أن الانزياح وجه آخر للمباشرة بصورة مقلوبة ونعتقد نحن أيضا يمكن للمباشرة أن تكون انزياحا عن المألوف وقد برع هزبر محمود في ذلك.

المصادر والمراجع

الكتب

- ابو العدوس، يوسف، (٢٠١٠م). ***الرؤية والتطبيق***. ط٢، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
- أرسطوطاليس، (١٩٦٧م). ***صنعة الشعر***. ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة: دار الكاتب العربي.
- انوشه، حسن، (١٣٧٦ش). ***فرهنگنامه ادبی فارسی (٢)***. ج ٢، چاپ ١، تهران: سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامي.
- ثامر، فاضل، (١٩٩٤م). ***اللغة الثانية***. ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- جبور عبد النور، (١٩٨٤م). ***المعجم الادبي***. ط٢، بيروت: دار العلم للملايين.
- حمرة العين، خيرة، (٢٠١١م). ***شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول***. عمان– الأردن: دار اليازوري
- الديوان أبي تمام، (٢٠٠٠م). ***شرحه وضبطه وقدم له إيمان البقاعي***. ج١، بيروت: منشورات مؤسسة النور للمطبوعات.
- رشيد الددة، عباس، (٢٠٠٩م). ***الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي***. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.
- السعدني، مصطفى، (١٩٨٧م). ***التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل***. الإسكندرية: نشر منشأة المعارف.
- شميسا، سيروس، (١٣٨٨ش). ***نقد ادبی***. چاپ ٣، ويرايش دوم، تهران: ميترا.
- صفوي، كورش، (١٣٨٣ش). ***از زبان‌شناسی به ادبيات***. ج ١، نظم، چ ٢، تهران: سوره مهر، پژوهشگاه فرهنگ وهنر اسلامی.

- عتيق، عبدالعزيز، (١٩٨٥). ***علم البيان***. بيروت: دار النهضة العربية.
- فضل، صلاح، (١٩٩٥). ***أساليب الشعرية المعاصرة***. ط١، بيروت: دار الآداب.
- قاسمي پور، قدرت، (١٣٨٦ش). ***درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات***. اهواز: نشر رسش.
- كوهن، جان، (١٩٨٦). ***بنية اللغة الشعرية***. ترجمة محمد المولى ومحمد العمرى، ط١، المغرب: دار توبقال للنشر.
- محمود، هزبر، (٢٠١٦م). ***حبيب الشمس (مجموعة شعرية)***. ط١، جدة: مطبوعات سوق عكاظ بالتعاون مع جامعة الطاف.
- المسدي، عبدالسلام، (٢٠١٤م). ***الأسلوبية والأسلوب***. ط٦، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

- Leech, Geoffrey. (١٩٦٩). ***a linguistic Guide to English Poetry***. Longman: New York.

الرسائل والأطروحات الجامعية

- غالب النوري الخرشه، أحمد، (٢٠٠٨م). ***أسلوبية الانزياح في النص القرآني***. رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصولة على درجة الدكتوراة في النقد والبلاغة قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة مؤته، الأردن: د.ن.
-عبيد دخيل خلف، عمار، (٢٠٢٢ م)، ***ملاح السرد في شعر هزبر محمود***، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تكريت، العراق.

المجلات

- كحلوش، فتيحة، (٢٠٠٩م). «نظرية الانزياح: من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية». ***مجلة علوم إنسانية***، العدد ٤٣، السنة ٧.