الانزياح في شعر وفاء عبد الرزاق

م.م. حازم ضنه منحوش يونس
وزارة التربية / مديرية تربية الرصافة الثالثة
nasermkei@yahoo.com

الملخص:

طافت الشاعرة والأديبة وفاء عبد الرزاق في شعرها على المضامين الذاتية السحرية كلها من عتبة العنوان الرئيس وإلى عتبة العنوان الفرعي، ومن ثمّ في جسد النص الشعري وموضوعاته ومضامينه الذي انطوى على مفارقات كثيرة تضمنت صياحات الجوع والفقر وشظف العيش .

تميز الانزياح عند الشاعرة وفاء عبد الرزاق بتألقها، وسحرها، باسطة سلطتها على نفوس متلقيها، ليس لثرائها الفني، وتعدد قراءاتها، ومحاولة تأويلها فحسب، بل لإنها تجاوزت ذات مبدِعتها لتحلق في فضاءٍ إنساني واسعٍ وجد فيه ما يستجيب لأفق انتظاره، ويحرك فكره، ويغريه بالتأمل، والتدبر، والتساؤل الطامح الى بلوغ دلالاتها ومقاصدها، إذ إنها لم تصغها لتزين نصها الشعري، بل حملتها طاقات تأثير وإقناع من جهة كونها أفضل أداة للتعبير عن شخصيتها ورؤاها استطاعت بها خلق حالة من الإذعان، والانقياد من جهة ثانية الذي يؤدي الى الاقتناع العامل المهم في عملية التوجيه.

حاول البحث رصد قدرة الشاعرة في توظيف القوة الإقناعية داخل النسيج الانزياحي ليحقق التأثير والتوجيه المطلوب والفاعل الاساس في عملية التصوير .

الكلمات المفتاحية: (الانزياح، الشعر، وفاء عبد الرزاق)

Displacement in the poetry of Wafaa Abdel Razzaq

Hazem Dana Manhoush Younes

Ministry of Education / Directorate of Education Third Rusafa

Abstract:

Poet and writer Wafaa Abdel-Razzaq explored in her poetry all the magical subjective contents، from the threshold of the main title to the threshold of the subtitle، and then in the body of the poetic text and its topics and contents، which involved many paradoxes، including the cries of hunger، poverty and hardship.

Displacement was distinguished by the poetess Wafaa Abdel-Razzaq for her brilliance and charm، by extending her authority over the souls of her recipients، not for her artistic richness، and the multiplicity of its readings، and the attempt to interpret it not only، but also because it transcended the self of its creator to fly in a wide human space in which he found what responds to the

horizon of his waiting، moves his thought، and tempts him to contemplate، contemplate، and question aspiring to reach its connotations and purposes، as it did not formulate it to decorate its poetic text، Rather، she was carried by the energies of influence and persuasion، on the one hand، being the best tool for expressing her personality and visions، through which she was able to create a state of submission and submission، on the other hand، which leads to conviction، the important factor in the guidance process.

The research attempted to monitor the ability of the poetess to employ the persuasive force within the displacement fabric to achieve the required influence and direction and the main actor in the process of photography.

Keywords: (displacement، poetry، Wafaa Abdel-Razzaq).

الانزياح في شعر وفاء عبد الرزاق:

منذ العقد السبعيني للقرن الماضي، بعد (طليعة الشعراء في هذا القرن العشرين وفي الحقب اللاحقة)(جعفر، c:١٩٩٩)، تجلّت بقوة غير مسبوقة في الشعر العراقي المعاصر مظاهر للاختلاف والتنوع. مظاهره هذه، بحسب قاسمها المشترك الأكبر: لغته (الكبيسي، ١٩٨٢)، هي اختلافية بين قصائده: العمودية، التفعيلية، النثرية، كلّها، ثم تنوعية ضمن قصيدته: النثرية، وحدها، حيث هذي الأخيرة محط الاهتمام الآن. بذلك ستتم قراءة المظاهر التنوعية لـ"قصيدة النثر" العراقية (الأديب العراقي، ٢٠١٦: ٥-٨٢)، هنا، بأنْ تُحقِّق لمنتجها الجمعي "الكمي / الكيفي" بنية. إنْ تحقّقت هذه البنية له، بالضرورة، سيُكتشف أن في منتج كهذا – جمعي "كمي/ كيفي" – بنيات متجادلة متضافرة: شعرية، أسلوبية، سردية، دلالية (حاجم، ٢٠١١: ١٣٣-١٣٨).

هذه البنيات المتجادلة المتضافرة متواترة معاً في جميع مشاهد "قصيدة النثر" العراقية، من حيث كونها منتجا جمعيا "كميا / كيفيا"[*]، بضمنها مشهده اليوم. ثمة جزء من هذا المشهدِ مشمول بتواتر كهذا، بِنيوي، في دواوين تسعة للشاعرة وفاء عبد الرزاق (الغرباوي، ٢٠١١). إذ تتواتر فيها، تجادلاً و تضافراً، كلّ البنيات الأربع: الشعرية، الأسلوبية، السردية، الدلالية (حاجم، النسق النصي والنسق المتني في الحركتين المتضافرتين للقصيدة

[*]حدّدنا له فترة زمنية، هنا، بما بين انتصافات العقد السبعيني من القرن الماضي و ابتداءات العقد الثاني من القرن الحاضر.

(الأنبناء/الانهدام)، ٢٠١٠: ١٥١ ومابعدها). تمثّلها في هذا التواتر عدة مظاهر بنائية تنوعية، لا اختلافية، أهمّها مظهر (الانزياح)(حفيز، ٢٠١٣).

في المعجمية العربية القديمة، أولا، ثمة: "زيْح" و"زيوح" و"زيَحان" من الفعل (زاح) و"انزياح" من الفعل (إنزاح) بمعنى "ذهب وتباعد".. و"الزيح" ذهاب الشيء (تقول: أزحت علته فزاحت).. ومن حديث كعب بن مالك: زاح عني الباطل/ أي "زال وذهب" (ابن منظور، ١٩٩٧: ٣/٢١٩).

أما في المعجمية العربية الجديدة ((فثمة: (زاح يزوح زوحا وزواحا) عن المكان: تباعد وزال. ذهب. – العلة: زالت. <زوحا> الإبل: فرقها. جمعها (ضد). <أزاحه> نحاه عن موضعه. الأمر: قضاه. يقال "أزاح الله العلل" أي أزالها. و"أزحت علته في ما احتاج إليه" إذا قضيت حاجته. <إنزاح> زال. إنكشف وانقشع)) (اليسوعي، ١٩٥٤: ٣١٨).

وفي التنظير العربي القديم، ثانيا، يبدو "إبن جني" مصطنعا لمصطلح (العدول) (محمد، ١٩٩٩)، قبالة مصطلح (الانزياح) (الددة، ١٩٩٧)، حين يجعله خروجا بلاغيا من الحقيقة إلى المجاز حيث (يقع المجاز ويعدل إليه) (ابن جني، دون تاريخ: ٢/٤٤٢) مؤكدا على أن اطّراد التعبير المجازي الواحد مآله تلقيه كتعبير حقيقي.

سوف يتحول هذا التأكيد الأخير، ضمن تنظير كهذا، إلى رؤية لدى "ميكائيل ريفاتير"[*]، مثلا، حين يرى أن تواترية "تقديم الفعل على الفاعل" في بضع حالات، لغوية فرنسية طبعا، تضعف الاحساس اللغوي للقارئ بجماليته الانزياحية. وإذ يستشهد بهذا التقديم، للفعل على فاعله، فلأن المعيار اللغوي عنده، هنا، لم يفسر (كيف يكون انحراف ما اجراء أسلوبيا في بعض الحالات ولا يكون كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتا) (ريفاتير، ١٩٩٣: ٥٤)، لذا يستعيض عن المعيار اللغوي بالسياق الأسلوبي، تحديدا، من حيث أن هذا

---

[*]لم يختر ريفاتير دراسة الأدب كمدونة Corpus، أو لفترة زمنية، لكن درس بالأحرى أدبية الأدب، وكيفية تغيير تاريخ الأدب بنظريته، بمعنى وصف العمليات، التي يصبح بموجبها أي نص عملا فنياً (نعيمة، ٢٠١٠).

الأخير "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع"، تماما، في حين أن "التناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي"، بلا أدنى شك، وبذلك يحدث (الانزياح) – أخيرا – للقطع اللساني بالعنصر اللامتوقع(ريفاتير، ١٩٩٣: ٤٦، ٥٦).

لعل من أبرز النقاد العرب المعاصرين المتبنّين لـ(الانزياح) مصطلحا ومفهوما (الغالبي، ٢٠١٨: ٣٥١-٣٦٩)، بعدما أقره "ميكائيل ريفاتير"، ثمة "نعيم اليافي". لقد عرّفه، في دراسته النظرية: الانزياح و الدلالة، بأنه (مجلى الأدبية وعلامتها، وموطن الشاعرية ودلالتها، وكلتاهما – أدبية النص وشعريته – لا تتم إلا به ومن خلاله) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٢-٩٣). وكان قبل تعريفه هذا، الذي فصل بين: الأدبية الشعرية، قد آثر استخدامه، ترجمة لتبنّيه، وذلك (ليس لأنه الأشيع والأكثر دورانا على الألسنة وإنما لأنه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة ولا سيما الأخلاقية منها بصلة) (اليافي، ١٩٩٧: ٩١)، كما يقول، مؤكدا هذا الاستخدام الأثير بمصطلحه ومفهومه معاً. ففي "المصطلح" أوّلاً، منذ استهلال الدراسة، ذهب إلى أن (الانزياح ظاهرة أسلوبية، ومكون من أخطر عناصرها ومكوناتها، لسبب بسيط أنه لا يستمد منزلته ولا تصوره شأن غيره من وضعه في الخطاب الأصغر – النص، بل يستمد هذه المنزلة من خلال علاقة الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر – اللغة، وهو الأهم) (اليافي، ١٩٩٧: ٩١). وفي "المفهوم" ثانياً، متجاوباً مع تساؤله "ما الانزياح؟"، رأى (أنه بكل بساطة خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً... ألخ وحين نقول الخروج لا بد من نقطة هي الصفر يبدأ منها هذا الخروج أو ينزاح عنها وينحرف، وبكلمات أخرى لا بد من معيار تنزاح عنه وتخرج عليه) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٢). ثم خلص إلى (أن المعيار في الانزياح هو اللغة العلمية العادية في قواعدها من جهة وفي مباشرتها وتقريرها وحوافيها المغلقة الصلدة من جهة أخرى) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٢)، إثْر عرضه لدارسين مختلفين حول تحديد معيار ذلك الخروج "ثلاث وجهات نظر يمكن دمجها في مقولة واحدة"، وبعد هذا الخلوص، الذي أعقبه بالتنظير لـ(الانزياح) قبالة "النص" بأدبيته وشعريته، بدأ بالتفصيل

في "أنماط الانزياح"، التي يعتقد هو بها، عادّاً إياها أنماطا أربعة، تحديدا مثل المستويات الانزياحية، هي:

١- النمط المجازي:

(يكاد يكون مفروغاً منه، فجميع انماط الصورة الفنية / البيانية بدءاً من التشبيه وانتهاء إلى المجاز العقلي هي انزياحات) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٥).

ملخص هذه الانزياحات: (الشعر فن الانزياح الكامل عن التعبير الطبيعي العادي للغة) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٤).

ضمن دواوين وفاء عبد الرزاق ثمة:

أ – ما يلفت الانتباه في هذه الدواوين، للوهلة الأولى تماما، أن الشاعرة، واعية حتما، قد اختارت لها من متونها عناوين انزياحية.

فهي، أولا، تؤنسن بعض الأشياء:

/ هذا المساء لا يعرفني = <هذا "الانسان" لا يعرفني>

مستل من "٢٠":

أتدير وجهك؟

هذا المساء لا يعرفني (عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٤٠)

/ حين يكون المفتاح أعمى = <حين يكون "الانسان" أعمى>

مستل من "إلى سبعين جنازة طفل شيعت في بغداد":

إذاً غيري ولاءاتك الست

واغمسي قدميك في صباحاته

هو الماء المعمد بالضوء

حين يكون المفتاح أعمى (عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٤)

/ البيت يمشي حافيا = <"الانسان" يمشي حافيا>

مستل من "صورة بيت حاف":

صوتك مصحف

وبيتك

يمشي حافيا (عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ١٣٩)

وهي، ثانيا، تمنح أشياء منطقية ما هو غير منطقي مصدريا "و / أو" وصفيا:

/ للمرايا شمس مبلولة الأهداب = <منطقيا "للمرايا" + غير منطقي = مصدرا "شمس" + وصفا "مبلولة الأهداب">

مستل من "لست امرأة..":

أشتهي اليوم أن أقف بشباك ذاهل

يلتمس أن يمر طيفك في المرايا

أو تحت أهداب حلم (عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ١٢٧)

/ من مذكرات طفل الحرب = <منطقيا "الحرب" + غير منطقي = مصدريا "من مذكرات طفل">

مستل من "حصار":

فصِّل دمك

واترك لي ما نسيته

يا ابن الحرب (عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ٥٩)

وهي، ثالثا، تحيل شيئا ما من تاريخي إلى اجتماعي:

/ حكاية منغولية = <تاريخيا "حكاية" اجتماعيا "منغولية">

مستل من "حكاية منغولية":

جاءت حسناء

تستدعي بعض مقاطعها للصياغة

وطفل منغولي

يلعب بصفارة (عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ٢٠٦)

وهي، رابعا، تجعل من شيئها ثلاثيا بفعل وفاعل ومفعول به معا:

/ أمنحني نفسي والخارطة = <فعلا وفاعلا ومفعولا به "أمنحني" + "نفسي والخارطة">

مستل من "خارطة":

وجهك

وزنبقة الأماني،

خارطة عاشقة (عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ٤٢)

/ أدخل جسدي أدخلكم = <فعلا وفاعلا ومفعولا به "أدخل جسدي" + "أدخلكم">

مستل من "أربكني جذعك":

ليكن...

سأهرب مدججة بسجنك

أصارع جسدي:

انتصبْ

أنت لها (عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٥٠)

وهي، خامسا، تسبغ على محسوسية شيء ما ملموسية شيء آخر:

/ مدخل إلى الضوء = <إلى "البيت" مثلا>

مستل من "لحظة أنوثتي":

أنا هن وقت يميل رأسي

إلى ضوئك (عبد الرزاق، مدخل إلى الضوء، ٢٠١٢: ٤٦)

ب – كما أن الشاعرة حتى في إهداءات هذه الدواوين وتمهيداتها، ما بين عناوينها و متونها، تحاول الحد من هيمنة "الحقيقي"، على كل إهداء "و / أو" تمهيد منها، باللجوء إلى "المجازي"، لشعرنة الإهداء "و / أو" التمهيد، هكذا:

* تمهيد "هذا المساء لا يعرفني"

فيَّ نهر (مجازي) هدأت أعماقه (حقيقي)، والآن أقف نفسي على حبي (حقيقي)

لتكشف لي السماء النابتة على الجدران المتهدمة (مجازي)

أتركها وأمضي (حقيقي)،

لأقبض على شقاء أعمق (مجازي).

في نهاية هذا التمهيد، بعد سطر بياضي، تسبغ أعمقية ال<شقاء>، الذي قبضت عليه، على <أوجاع العالم>، غير ناسية أعماق <نهر>ها الهادئة، حيث تنادي: أيتها العتمة،/ ما أعمق أوجاع العالم(عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٥).

* إهداء "حين يكون المفتاح أعمى"

القوة تتساقط من لحظة تحاول أن تتماسك قرب وحشتي (مجازي)،

إذن أنت.. بالقرب مني لا يهمني أي شيء (حقيقي).

واضح جدا، هنا، أن العبارة الأولى مداوِرة، مناورة، لكن العبارة الثانية مباشرة، مشاهرة، ما يعني توفر هذا الاهداء على شعرية اللغة ومعياريتها، معا، حاله حال أية قصيدة في الديوان (عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٢)

* إهداء "للمرايا شمس مبلولة الأهداب"

إلى غزالة تلبس يدي (مجازي)

وتدعوني للرقص (حقيقي)

العالم

يهرب مني (مجازي)

ولي رغبة أن أفقده (حقيقي)

هذا الإهداء، هنا، يعقبه تمهيد، غير مسمى، ذو تساؤلين "شعريين + معياريين": لو صار القلب تفاحة/ وصارت هي الأخرى ناضجة/ هل ترتفع بسهولة إلى أقفاصكم؟/ وهل من الممكن/ أن أكون أنا/ لو ألغيت ذاكرتكم؟(عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ٣-٤)

* تمهيد "من مذكرات طفل الحرب"

المدينة تعترف: (مجازي)

هذه الوجوه حوار (مجازي)

وأنت المشتبه به المهيأ للسطو (حقيقي).

مع ملاحظة أن مجازية "المدينة تعترف:"، إجمالا، قد نسفت حقيقية "وأنت المشتبه به المهيأ للسطو"، كلها، لأن هذه الأخيرة ثاني شقي اعتراف "المدينة" بعد شقه الأول "هذه الوجوه حوار"(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ٧)

* إهداء "حكاية منغولية"

على وجه الريح خانني الكلام (مجازي)

يا هذا الذي كلما أعطيته ميثاقي (حقيقي)

أعطاني الخراب (حقيقي / مجازي)

هذا الإهداء، وهو الوحيد المذيل بمكان وزمان "لندن، ٢٠٠٥"، ثمة امتزاج للشعرية والمعيارية في تكملته: لم يعد للعمر مكرُهُ/ كي تضيق الأرض تحت قدمي(عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ٣).

* إهداء "أمنحني نفسي والخارطة"

لن أعطي الريح سري (مجازي)، ولن أبقى وحدي (حقيقي) لأن الأرض

تهب نفسها للجميع (مجازي / حقيقي)

هذه الحركة بطولتي (حقيقي) حين أصل غاية النفس (مجازي).

إذا وازنّا، هنا، بين "نفسها" و "النفس" في هذا الإهداء"، من جهة أولى، وبين "نفسي" في عنوان الديوان، من جهة ثانية، قد نكتشف أن الشاعرة، مع الاعتبار ب: "أمنحني" + "الخارطة"، تقرن "نفسها" بالأرض(عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ٥)

* إهداء "البيت يمشي حافيا"

الوقت الذي (حقيقي) يتوهج في جرح الذات (مجازي)

هو وقتي الذي (حقيقي) لم تجرح نوافذه (مجازي)

ولم تيأس في (حقيقي) مهج ينام الليل فيها (مجازي)

على ضوء (حقيقي) ترتد إليه الرمال كضفة (مجازي)

تتذوق (حقيقي) جدرانَ البيت نبيذا (مجازي).

ثمة فذاذة لهذا الإهداء، حيث هذه السطور الخمسة هي الشق الأول منه، تتمثل في أن الحقيقيات حقيقيات خارج سياقات المجازيات فقط وإلا فإنها داخل هذه السياقات مجازيات كلّها (عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ٥)

* إهداء "أدخل جسدي أدخلكم"

إلى كل الذين (حقيقي) اقتبست من حزنهم الشجي أغنيتي.. (مجازي)

إلى كل من (حقيقي) زاغت في محاجرهم الأزمنة وكانوا نفسي.. (مجازي)

إلى من (حقيقي) تحشرجت المحيطات في حناجرهم وأطلقوا صوتي.. (مجازي)

وإليَّ (حقيقي) حين دخلت جسدي كي أدخلهم (مجازي)

كذلك لهذا الإهداء، هنا، فذاذة تتمثل في أن الحقيقيات حقيقيات خارج سياقات المجازيات فقط وإلا فإنها داخل هذه السياقات مجازيات كلّها(عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٥)

* إهداء "مدخل إلى الضوء"

طعم النار لك.. (مجازي)

ولي بابك (حقيقي)،، البريء الوحيد (مجازي / حقيقي).

بمجازيّه وحقيقيّه، هنا، يتواشج هذا الإهداء مع عنوان الديوان ومتنه(عبد الرزاق، مدخل إلى الضوء، ٢٠١٢: ٦)

ج – لكن الشاعرة في متون هذه الدواوين، أي نصوصها، تغلِّب مجاز التشبيه، الابتدائي، على مجاز العقل، الانتهائي، وعلى كل الذي بين هذا و ذاك، أيضا، حيث تستخدم أدواته الآتية:

– الحرْفية، أولا، وأكثرها ال"ك"، على الرغم من تقليديته، كما في هذه الشواهد:

/ من "١":

إمتلأت

كعطر صبية أغمضت عينيها

في خرافة الحلم(عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٧)

/ من "خرجت مني"

زرت وجلي

إفترست زهرتي

فر الندى مذعورا

راقص ظلي دهرا

وذاب على بابك الخاوي

كاحتراق السنين

على بابك علقت أحلامي

كخرساء مسحت تعاويذ الجفن(عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٢٠)

/ من "النوايا أنت"

كقلب نبي

خلف زوايا الليل

لثمت ثدي الغصة

وتساقطت خرائط أمك كثمر(عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ٧)

/ من "امرأة واحدة لا تكفي"

قاربي الورقي لم يرفع رأسه عاليا

لأن الطير بلا أجنحة

والنخيل أعقاب سجائر

ولأن السماء لم تأسف كطفل

تأخذه الجذوع إلى لقاحها

مات مشط أمي منتحرا(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ٢٠)

/ من "سؤال يعلق نفسه"

لا تشبهني امرأة

يستغفر الذنب لي، أراوغه

ليعود ذنبا في أروقة الصلاة
الماء يظمأ أيضا
كقيثارة نبي ضاقت بها التوبة(عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ٦)
/ من "فضاء ممسوح"
ذات مساء
حزمت متاع العاشرة
وتجمعت كخيط الضوء بشمعة(عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ٢٦)
/ من "باب الصفير"
أكفان روحي
ثلاثون يتساقطون أياما بيدي
فأختلس عشقا ضبابا،
يتذوق نفسه
أتركه يسيل بلعابه
وأتراكم كثلج سكران(عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ١٩).
/ من "بيت الطين"
أعرف أنك هنا
تأتين بالقدر راكضا
كصغير يتبع أمه (عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٣٧)
/ من "إصغاء"
تردد ورد أثلجه العشق
ترددت فراشات بهيامها الصامت
تردد رحيق كينبوع ظمآن(عبد الرزاق، مدخل إلى الضوء، ٢٠١٢: ٢٠)

– الإسمية، ثانيا، وأشهرها "مثل"، أكثر من "شبه" و"نظير" شعريا و معياريا معا، كما في هذه الشواهد:

/ من "١٧"

مثل ظل يتبع ظل دخان

ارتفعنا عاليا

وهوينا

مصغين لرماد المرقد(عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٣٤)

/ من "الناسكة"

على الساحل مهووس

يعلن لو شم الأصابع خبزك

يعتدل مثلك

يميل مثل حزنه(عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٢٧)

/ من "وعر وجهك"

ركنت قاربي قرب هاوية

وروحي طلت قارها

بشاحوف مكان

فأدركت أن الشراع مستريح

والقبلة منذ زمن

بحثت عن طريق تائه مثلي(عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ٢٩)

/ من "البحر ليس طفلا"

خرجت أغيظ براعم تلعب (الغميضة)

إنه اللعب،،،، إنه اللعب

اللعب يا أطفال

شقاوة ملطخة بدشاديشكم

وعند تبادل الحوار

كانت جدتي مثلما لعبة ضغط زرها(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ١١)

/ من "أضواء في جيوبكم"

عند رحيله

خبأ في جيبه طينتين

وحين أصبحت سنواته

مثل الطين

سمى الأولى جسرا

والثانية ماء. (عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ٣٢)

/ من "تصدع"

دعيني أشكلك ثالثة

ربما يصدح في الدف موال

يرج العراء ويزحف

أنت أشد حاجة لوجه الماء

وأنت رائعة مثل نظرتك الأخيرة (عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ٢٤)

/ من "باب ماء عاشق"

ترى لو كبرت الأشياء بعدك، أتنعم بالرضا؟

أحاول أن أغفو مثل ماء عاشق

ينحني للشجر.

كأن الذي أخشاه ابتدأ (عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ٤٢)

/ من "رجاء"

هي رجاء

قلبها لفرط طيبه اتشح سواده

انكمشت أرضه

مثلها تتوهج النوافذ

ومثلي الآن أتلألأ كي ألمسها (عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٨٠-٨١)

– الفعلية، ثالثا، وأبرزها تلكم التي من الجذر "ش ب هـ"، الذي ينحدر منه "التشبيه" أصلا، كما في هذه الشواهد:

/ من "من"

من يوقفني وراء ظل شمعته

لأرى ظلي يرتدي شيئا

يتحرك شكلا

يتحدث بإشارة تشبه فمي(عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ١٣–١٤).

/ من "معضلة"

أصارحك

لو وصلت إلى شكل تتعايش فيه

الألوان

لن تصل إلى شكل يشبهني(عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ١٥)

/ من "البحر ليس طفلا"

أمد رأسي من الجدار

(لأتذكر ما قالته الشجرة لأغصانها)

تسبقني رصاصة تشبهني تماما(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ١٠)

/ من "صدفة ترجمت شجرة"

على ضفاف نهر التايمز

تلك التي ترسو على رصاصة من ماء

تشبهني(عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ٨٠)

/ من "مشهد"

ربما سترجع

ترقص على كتفي

تدمن عشبها

ورغبة تبتني لها مكانا

لزمن متناثر تنضده

لخرافة تشبه وجهي(عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ٦٠)

/ من "عناق لون لورقة"

أجمل ما في الناي

شبهه لزهرة

تنبت بصدري(عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ٥٨)

/ من "أربكني جذعك"

تعانقني أذرعه

وبما يشبهك

أتخيل الشقوق حائطا

وأتكئ(عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٤٩).

٢- النمط الإيقاعي:

للنط الإيقاعي ثلاث صور، (أولاها الانحراف في الموازاة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات بحيث يخضع هذا التوزيع لأسلوب الصياغة الموسيقية وليس العكس، وأخراها الانحراف فيما يسمى بالنغمة النشاز التي تخرج على الايقاع الأصيل في تماثله وتناغمه وتوافقه، وثالثتها إيقاع الصمت) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٥).

ما تهمّنا الآن صورته الأخيرة: إيقاع الصمت، فقط، حيث (القطع المفاجئ أو النص الغائب في ميدان القصيدة فحين يقول الشاعر "من أنت يا...؟ من أنت " يكون القطع أو الفراغ صمتا موسيقيا ودلاليا وجزءا محسوبا من اللحن ومن البنية معا) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٥).

ضمن دواوين وفاء عبد الرزاق ثمة:

* من "٩"

لمّني

ضمني

إبعثني

عندها، أهرب بي من حبل العنق

أذب غصة الشاطئ

وتهيأ في موج الابحار

اعشق وترا يشهق

كن لغة القواقع

كنْ >>> ((صمت))

لا عذر لك:

إن لم تكن (عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٢٠)

* من "رهان"

في مواجهة شاي الصباح

تعبر أصابع طويلة

تدخل غرفة نومي

تعبث بأوراقي

وتربك الستائر

لم يعد الدمع يكفي اناءه

لم يعد الفضاء يتسع

لنجمة خارج حدودها

آهْ >> ((صمت))

ما أصعب الرحال اليوم

ورهان القصيدة

عصي(عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٨٢).

* من "دمعة"

روحك متعبة

أتذكرها سطرا سطرا

فالملوحة حديقة

ترتوي بغرة صبية

ولأنك أنت.. <<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<< ((صمت))

أكتفي أن تهطلي عارية

تستقبلين رجوعي(عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ٢٣)

* من "باتجاه الله"

ذات عيد

ذات ضمة رداء

ذاتَ.. <<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<< ((صمت))

..

ذات صمت يا ولد(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ٤١)

* من "أسماء تخصكم"

كانت أنقى من عمة في محراب

حين تمثلت ببضع زهرات

نور... <<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<<< ((صمت))

حقيقة مؤجلة تعلقت بثوبها

كل وريقات الأشجار

أنيسة للزحام. (عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ١٤)

* من "ناقوس غافل"

قال يا بنت الطين

الرعشة دم

وخيط في برج الروح

فامتدي ما شئت

ولكنْ >>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>> ((صمت))

حدودك كفن القلعة

وحرير يهذي

ونحن فضة لذائذك(عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ١١-١٢)

* من "باب ورقة الاكتشاف"

الهواء المتعلق بثيابي

يكتشف شيئا

ربما

أنوثة ضحكة أغرته

وهي تحاول الخروج

من زنزانة القلب

أو.. >>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>> ((صمت))

...

...

ثمة بياض

لم تكتشفه أنت. (عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ٣٤)

* من "أربكني جذعك"

ثمة توابيت شيعت وردا

يخاف ثعالب الأكفان

وشباب قبر عاجز

عن احتضانه

صائم الغزل

مثخنة بك؟

ليكن... >>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>> ((صمت))

سأهرب مدججة بسجنك(عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٤٩-٥٠)

٣- النمط اللغوي:

(ضروبه: انزياح الصفات عن موصوفاتها، وانزياح التضايف أو الإسناد، وانزياح التركيب، وانزياح التقديم والتأخير في نهايات الجمل وانزياح حروف المعاني بتضمن معاني بعضها، وانزياح الوقف، وانزياح النحو بتكسير قواعده، أو تجاوزها أو عدم الالتفات إليها، وانزياح التناقض أو التضاد) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٥-٩٦).

هذه الضروب، التي (تنحرف عن وضعها الطبيعي في مستوى التوزيع لتخضع إلى وضع آخر شعري يمليه مستوى الاختيار أو مستوى التوظيف) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٦)، أوسعها المتعلق ب"التضايف أو الإسناد"، هنا، حيث ينحرف عن كونه في علم العربية، لغة معيارية و بلاغة تقليدية، إبقاءَ نسبة تامة بين كلمتين، أو أكثر، كنسبة الخبر إلى المبتدأ في: زيدٌ قائمٌ، إنَّ زيداً قائمٌ، كانَ زيدٌ قائما.

ضمن دواوين وفاء عبد الرزاق ثمة:

* من "١"

إني أنحني ونشيدي ((إنحراف عن: إني ونشيدي ننحني))

إلى رصاصة تحتفل بالخروج

في غشوات الصدأ(عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٩)

* من "إلى سبعين جنازة طفل شيعت في أرض بغداد"

تظن أنه يتأوه السطر ((إنحراف عن: تظن أنه السطر يتأوه))

لكنه يسترخي منذ أن بدأ الدمع يعترف(عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٣)

* من "وعر وجهك"

ركنت قاربي قرب هاوية

وروحي طلت قارها

بشاحوف مكان

فأدركت أن الشراع مستريح

والقبلة منذ زمن ((إنحراف عن: القبلة بحثت))

بحثت عن طريق تائه مثلي(عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ٢٩)

* من "امرأة واحدة لا تكفي"

أحاول أن أثقب الريح

لأرسم لمدرستي بابا(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ١٨)

((إنحراف عن: أرسم بابا لمدرستي))

* من "سؤال يعلق نفسه"

فرت يداي من جسدي، فررت مني

وعلقت على مشجبي أبسطَ قمصان ((إنحراف عن: علقت أبسطَ.. على))

الحياة (عبد الرزاق، حكاية منغولية، ٢٠١٠: ٦)

* من "ناقوس غافل"

عرف في الناقوس

يجمعني بماء سواحله

والراهب بأجراس الإثم ((إنحراف عن: الراهب يكفِّر بأجراس الإثم))

يكفِّر عن ذنب القلعة (عبد الرزاق، أمنحني نفسي والخارطة، ٢٠٠٩: ١٢)

* من "باب ورقة المواءمة"

الطريق العقيقي يفض الأبعاد

لنلتقي

كماء لا يعرف ماءه

يستيقظ فينا نهرُ لقاء (عبد الرزاق، البيت يمشي حافياً، ٢٠١٠: ٣٧)

((إنحراف عن: يستيقظ نهر لقاء فينا))

* من "ساحل الحياة عراق"

أبصرُ من لا يعرفك يلبس عريه

إقتضى الحال نفخك

أنفثْ ((إنحراف عن: أنفثْ عيونا بين الصليب وروحي))

بين الصليب وروحي عيونا

تنفث العاصفة والهدوء. (عبد الرزاق، أدخل جسدي أدخلكم، ٢٠١٢: ٦٦)

* من "آثرت خمرتك"

آثرت أن أصنع للغابات أجنحة ((إنحراف عن: أصنع أجنحة للغابات))

أوقظ مومياءها

أقشرها من سرها القديم(عبد الرزاق، مدخل إلى الضوء، ٢٠١٢: ١٦)

٤- النمط الدلالي:

(ما بين الصوت والمعنى، أو المحمول والوسيلة، أو الدال والمدلول، وجميعها مصطلحات ذات مفهوم واحد يشير في جملة ما يشير إلى عدم التطابق بين الحدين، فأحدهما ثابت هو "اللفظ، الدال..."، وثانيهما معوّم طاف هو الدلالة) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٦).

هنا إذاً دلالة مرادة، حيث (التباين بين الحدين المتقابلين) (اليافي، ١٩٩٧: ٩٦)، ينتجها دال ثابت ومدلول متحول: صوت و صورة/ وسيلة و غاية/ لفظ و معنى.

ضمن دواوين وفاء عبدالرزاق ثمة:

* الليل – من "١"

حملتك

غائبا حاضرا

تبتسم مرآتي

حين يكون الليل ((= شعر الرأس))

ضحية أسنان المشط(عبد الرزاق، هذا المساء لا يعرفني، ١٩٩٩: ٧)

* الدمع – من "إلى سبعين جنازة طفل شيعت في أرض بغداد"

هكذا، أعلنت الصحف

أو لنقل هكذا أوراقنا تزخرف

ضجة أو رغبة بالموت
تظن أنه يتأوه السطر
لكنه يسترخي منذ أن بدأ الدمع يعترف(عبد الرزاق، حين يكون المفتاح أعمى، ١٩٩٩: ٣)
((= حبر القلم))

* الروح – من "الجنوبية"
لم أنته بعد
ولم ينته اكتساح رغباتك
يا ارتعاشة سمرة تقطع أهدابي
أتحسس أطرافك فوق أكداس الروح ((= زرْع الأرض))
وأكتشف صوتا
مباركة أيتها الجنوبية (عبد الرزاق، للمرايا شمس مبلولة الأهداب، ٢٠٠١: ٥)

* التراب – من "البحر ليس طفلا"
الذين نسوا لعبهم ارتدوا آخر قمصانهم
ثم التحمت أشلاؤهم بي وكأنها تنتظر زائرا
والذين يصلحون للرواية المشوشة
سيقرأون في كتب التراب ((= شاهدة القبر))
عن أطفال من أغلفة الرصاص
إبتنوا لهم بيوتا(عبد الرزاق، من مذكرات طفل الحرب، ٢٠١٠: ١٤).

الخاتمة:

من خلال دراستنا للانزياح في مجموعة الشاعرة توصلنا إلى إن فاعلية الانزياح تنبع عبر عدة عناصر رئيسة هي :

١- قدرة الصورة الانزياحية على توجيه المتلقي أنطلاقاً من مكوناتها، والتي تشمل المادة ومضمونها، وطريقة تشكلها، ووظيفتها التي خرجت عن وظيفتها الإمتاعية

(التـزيين والتزويـق)، واتجهـت صـوب التـأثير والاقنـاع كونهـا أداة تعبيريـة عـن الشخصـية ووسـيلة مـن وسـائل كشـف الفكـر والرؤيـا، لـذلك لـم يكـن الانزيـاح عنـد الشاعرة وفاء عبد الرزاق قائم على الوصف المجرد بل نجدها تزاوج بين معطيات الادراك الحسي وقوى الادراك الباطني (المتخيلة) لرسم صور لها معطيات وغايات وأهداف بصورتيها الماثلة والمدركة لتحقق ذلك التأثير والاقناع.

٢- لا تقتصـر وظيفـة الانزيـاح فـي النقد علـى الوظيفـة المعرفيـة والجماليـة فقط بـل إن المعرفـة والمرتكزات مهمـة فـي تحقق الوظيفـة التـي يـذعن لهـا المتلقـي فتعمـل علـى توجيـه سـلوكه ومواقفـه عبـر الترغيـب والتنفيـر بالإعتمـاد علـى قدراتـه الخاصـة فـي رفض وتحسين صـورة واقعـه وهذا مـا عملـت عليـه الشاعرة فـي رسم صـور تحـاكي تلك القدرات.

٣- اسـتطاعت الشـاعرة الجمـع بـين المتضـادات وأسـتثمار تراسـل الحـواس وتـكثيف الصورة الانزياحية ودعمها بالحجج الكفيلة بإقناع المتلقي الأمر المهم والاساسي في التوجيه نحو التحسين أو التقبيح ، معتمدة على عوالم كثيرة في رسمها منها عالم الانسان والحيوان والطبيعة والثقافة والقيم والدين والمعتقدات لكي تكون قريبة من نفوس وعقول متلقيها مما يجعل عملية التأثير والاقناع من ثم التوجيه أكثر فاعلية من خلال تلقي الصور.

المصادر :

- أبو الفتح عثمان ابن جني. (دون تاريخ). الخصائص (المجلد ٢). بيروت: المكتبة العلمية.
- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (١٩٩٧). لسان العرب (المجلد ١). بيروت، لبنان: دار صادر.
- الأديب العراقي. (١٣ خريف، ٢٠١٦). نحو قصيدة نثر عراقية. الأديب العراقي.

- بشير حاجم. (٢٠١٠). النسق النصي والنسق المتني في الحركتين المتضافرتين للقصيدة (الأنبناء/الانهدام) (المجلد ١). بغداد، العراق: الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- بشير حاجم. (العدد ٣٤٦ تشرين الأول، ٢٠١١). الفاعليات البنيوية في القصيدة الأحادية. الثقافة الجديدة.
- عباس حسن محمد الغالبي. (٣٠ اغسطس، ٢٠١٨). شعرية الانزياح في قصيدة النثر العراقي. مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، ع٢، الصفحات ٣٥١-٣٦٩.
- عباس رشيد الددة. (١٩٩٧). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب. (أطروحة دكتوراه) بغداد: جامعة بغداد- كلية الآداب.
- عبد العزيز عبد الله محمد. (١٩٩٩). ظاهرة العدول بين البلاغة العربية والأسلوبية الحديثة. (أطروحة دكتوراه) الموصل: جامعة الموصل- كلية الآداب.
- عمران خضير حميد الكبيسي. (١٩٨٢). لغة الشعر العراقي المعاصر. الكويت: وكالة المطبوعات.
- فرطاس نعيمة. (العدد٧ جوان، ٢٠١٠). أدبية النص عند ميخائيل ريفاتيير. مجلة كلية الاداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية- جامعة محمد خيضر بسكرة.
- لويس معلوف اليسوعي. (١٩٥٤). المنجد (معجم للغة العربية) (المجلد ١٤). بيروت، لبنان: المطبعة الكاثوليكية.
- ماجد الغرباوي. (٢٠١١). وفاء عبد الرزاق أفق بين التكثيف والتجريب. (من اصدارات مؤسسة المثقف العربي سيدني (استراليا)) بيروت: شركة العارف للأعمال.
- محمد راضي جعفر. (١٩٩٩). الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- ميكائيل ريفاتير. (١٩٩٣). معايير تحليل الأسلوب. (حميد لحمداني، المترجمون) المغرب: منشورات دراسات سال.

- ندية حفيز. (٢٠١٣). الانزياح في الشعر العربي المعاصر. الجزائر: دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع.
- نعيم اليافي. (١٩٩٧). أطياف الوجه الواحد- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق (المجلد ١). دمشق، لبنان: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- وفاء عبد الرزاق. (١٩٩٩). حين يكون المفتاح أعمى. لندن- بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.
- وفاء عبد الرزاق. (١٩٩٩). هذا المساء لا يعرفني. لندن- بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠٠١). للمرايا شمس مبلولة الأهداب. أربد، الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠٠٩). أمنحني نفسي والخارطة. القاهرة: دار كلمة .
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠١٠). البيت يمشي حافياً. القاهرة: دار الكلمة.
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠١٠). حكاية منغولية (المجلد ٢). القاهرة، مصر: مؤسسة كلمة الثقافية.
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠١٠). من مذكرات طفل الحرب (المجلد ٣). القاهرة، مصر: دار كلمة.
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠١٢). أدخل جسدي أدخلكم. بيروت: شركة العارف للأعمال.
- وفاء عبد الرزاق. (٢٠١٢). مدخل إلى الضوء. بيروت: مؤسسة العارف.