الانزياحُ الدلاليُّ في دِيوانِ: "مُحَاولة وَصْل ضِفَّتينِ بِصوت" للشاعر وديع سعادة

Semantic Displacement In Diwan: "An Attempt To Connect Two Shores With A Sound" By the poet Wadih Saa'da

موزة العبدولي

جامعة الشارقة -الإمارات العربية المتحدة U15100591@sharjah.ac.ae

بن عيسى بطاهر*

جامعة الشارقة –الإمارات العربية المتحدة benissa@sharjah.ac.ae

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021-05-31	2021-07-10	2022-01-01

ملخّص: تتجلَّى أهمية الانزياح الدلالي في التحليل الأسلوبي في كشفه جماليات النص، وإبانة مهارة المُبدع في ابتكار اللامألوف والمُدهش، وهذا يزيد من جاذبية النص وإقبال المتلقي عليه، فيقصد القارئ المسالك اللامأهولة وصولاً إلى دلالات جديدة، ويهدف هذا البحث إلى دراسة الانزياح الدلالي عند الشاعر اللبناني وديع سعادة، وهي دراسة مختصة في ديوانه "مُحاولة وصل ضفَّتين بصوت" إذ تميزت الصور الشعرية في هذا الديوان بالغرابة والإيحاء والدهشة، وحاولت الدراسة الكشف عن أهم أبعاد الصور الدلالية وتحولاتها الانزياحية، يُستفتح البحث بتمهيد يُعرِّف الانزياح ومستواه الدلالي، تليه نبذة مختصرة عن حياة الشاعر وتجربته الشعرية، ثمَّ يتناول البحث انزياحية العنوان مع تتبع أبعاده الدلالية، تليها دراسة في تمظهرات الانزياح الدلالي في الديوان، واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لرصد الظاهرة.

الكلمات المفتاحية: نقد الشعر؛ وديع سعادة؛ الأسلوبية؛ الانزياح؛ الدلالة؛ المنهج الوصفي.

Abstract: The significance of semantic displacement in stylistic analysis is evident in revealing the aesthetics of the text and demonstrating the skill of the creator in creating

* المؤلف المرسل

the unusual and surprising work. This increases the attractiveness of the text and the recipient's demand for it, so the reader goes to the unmanned paths to reach new connotations. This research study the semantic displacement of the Lebanese poet Wadih Saa'da, and it is a specialized study in his book (Diwan) "An Attempt To Connect Two Shores With A Sound" (Muhawalt Wasel thefatain besout), As the poetic images in this diwan were distinguished by strangeness, suggestion and astonishment, The study tried to reveal the most important dimensions of the semantic images and their displacement shifting.

Key Words: criticism of poetry; Wadih Saa'da; Stylistics; semantic displacement.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة: يهتم البحث الأسلوبي بلغة الكاتب وفرادةِ أدائه، فما يصنعه المبدعون في اللغة أنَّهم ينقلونها من مستواها المألوف والخام إلى فضاءٍ جديد يتسمُ بالغرابة والمفاجأة، لتُؤدَّى وظيفة الفن في تجسيد الانفعال وتأكيد الدلالةِ، وإيصال دقيق المعاني، والتلويح بما هو أقسى من أن يُصرَّح، فهذه اللغة تنحاز عن طريقها المرصوف لتبدع أكثر، وهذا ما يُسمى بالانزياح.

إنَّ أهمية الانزياح الدلالي في التحليل الأسلوبيِّ يكمن في كشفه جماليات النص، وإبانة مهارة المُبدع في ابتكار اللامألوف والمُدهش، وهذا يزيد من جاذبية النص وإقبال المتلقي عليه، إذ يوثق الانزياحُ علاقة المتلقي بالنص من خلال قصد المسالك اللامأهولة وصولاً إلى دلالات جديدة.

يتناول هذا البحث الانزياح الدلالي عند وديع سعادة، وهي دراسة مختصة في ديوانه "مُحاولة وصل ضفَّتين بصوت"، إذ تميزت الصور الشعرية في هذا الديوان بالغرابة والإيحاء والدهشة، ويعد وديع سعادة من أهم الشعراء المجددين في قصيدة النثر الحداثية، فبعد تشرُّبِهِ من منابع الآداب والفلسفة أعاد بناء عالمه الشعري بشكلٍ هندسيٍّ بديع. ويهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة الانزياح الدلالي في القصائد، والكشف عن

أهم أبعادها الدلالية، وبيان قدرتها على استثمار طاقات اللغة والخيال في تجسيد المعاني.

ويرجع سبب اختيار الموضوع إلى لفت الأنظار إلى إمكانيات قصيدة النثر التي تحرَّرَت من الوزن وكثَّفت اشتغالها على اللغة والصور، بالإضافةِ إلى تسليط الضوء على نتاج شاعرٍ مجدِّدٍ ومُجيد يعد من أهم أعلام قصيدة النثر في العصر الحديث، فقلَّما حظيت إنتاجاته الشعرية بالدراسة.

وأسئلة البحث التي حاولت الدراسة الإجابة عنها:

- كيف تجلَّى الانزياح الدلالي في ديوان "محاولة وصل ضفَّتين بصوت"؟
- إلى أي مدى استطاع الانزياح الدلالي أن يصنع فارقاً في المعنى والتأثير؟

أما فيما يخص المنهج فقد اعتمدت الدراسة على المنهج الأسلوبي في الكشف عن أسلوب الشاعر وقدراته الخلَّاقة في توظيف الانزياحات، مع الاستعانة بالمنهج الوصفي والتحليلي لرصد ظاهرة الانزياح وإبانة جمالياتها. نُشيرُ إلى أهم الدراسات السابقة التي استفدنا منها: الأبعاد التداولية في ديوان وديع سعادة، أسماء لعزيز، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر،2019م، وهي دراسة لسانية تدرس نتاج وديع سعادة من منظور تداولي، واستفاد البحث منها في فهم تجربة الشاعر.

أما في محتويات البحث فقد مُهِّدَ بتعريف للانزياح ومستواه الدلالي، مع عرض نبذة عن حياة الشاعر وتجربته الشعرية. وقد قُسِّمَ البحث إلى مبحثين: المبحث الأول: انزياحية عتبة العنوان، ويُتناول فيه عنوان الديوان وسيميائيته وأبعاده الدلالية من خلال مظاهر الانزياح، أما المبحث الثاني: تمظهرات الانزياح الدلالي: وتُعرضُ فيه أبرز الصور الشعرية مع إبانة مظاهر الانزياح فيها، فجاءت صور التشظي وصور التماهي وصور الموت وصور العدم لتمثل المادة المدروسة. وأخيراً ذيِّل البحث بخاتمة ترصد أهم النتائج.

التمهيد: وديع سعادة شاعر لبناني ولد عام 1948م في قرية شبطين شمال لبنان، اشتغل بالصحافة في بيروت وفي بلدان أخرى. هاجر واستقرَّ في أستراليا عام 1988م. يعد وديع من جيل شعراء قصيدة النثر. وهو من الموجة الثانية التي تلت موجة الريادة، وكان من جيله بسَّام حجَّار وعباس بيضون وجاد الحاج وهم الذين طوروا هذه التجربة وخاصةً في ملامح اللغة اليومية في الشعر، وقد كان أول ظهور لتجربته الشعرية في مجموعته "ليس للمساء إخوة –1968 "[1] التي كُتبت بخط اليد ووزِّعت بين الأصدقاء.

صدرت له مجموعة من الدواوين: (ليس للمساء أخوة –1981)، (المياه المياه – 1983)، (رجل في هواء مستعمل يقعد ويفكر في الحيوانات – 1985)، (مقعد راكب غادر الباص – 1987)، (بسبب غيمة على الأرجح – 1992)، (محاولة وصل ضفتين بصوت – 1997)، (نص الغياب – 1999)، (غبار – 2001)، (رتق الهواء – 2005)، (تركيب آخر لحياة وديع سعادة – 2006)، (من أخذ النظرة التي تركتُها أمام الباب؟ – 2011)، (قُل للعابر أن يعود، نسيَ هنا ظلَّه – 2012)، (ريش في الريح – 2014). وقد جمعت دار أبابيل الأعمال الشعرية في كتاب واوحد في طبعتها الأولى عام 2016. وقد ترجمت أعماله بلغات مختلفة.

فاز بجوائز عديدة، أهمها جائزة الأركانة العالمية عام 2018م، وقد تم منحه هذه الجائزة بوصفه شاعراً "قدَّم طيلة نصف قرن منجزاً شعرياً متفرداً، أسهم، بجماليتِه العالية، في إحداث انعطافة في مسار قصِيدة النّثر العربية وفتحها على أفق كوني يحتفي بالشخصيِّ والإنسانيِّ والحياتيِّ."[2]

وقد أشاد النُّقَّاد بتجربة وديع الشعرية، فخالدة سعيد تقول فيه: "يرسم العالم كوعي مجروح وحضور مسلوب. يقبض على الفظيع الهائل بشفافية الشعر، ويفاجئ التجربة وهي تدخل سيمياء الذاكرة."[3] أما الدكتورة علياء الداية فتشير في مقدمة الأعمال الشعرية: "فكل ما نراه لدى وديع سعادة يقدم نوعاً من الحوار المضمر، وراء كل نص

يوجد قصد ما، أو ممر آخر تستكين إليه الشخوص، وعلى الرغم من تنوع الأسلوب من ضمير المتكلم، إلى ضمير المخاطب، إلى ضمير الغائب، فإنَّ هنالك وحدة تساؤل الإنسان عن مصيره، وعن الهيئة التي يتبدَّى الكون فيها."[4]

أما ديواننا المُختار للدراسة (محاولة وصل ضفَّتين بصوت –1997) فهو عبارة عن 44 صفحة، تحوي على 24 قصيدةً (21 قصيدة على شكل ومضة شعرية قصيرة، وثلاث قصائد طويلة مكتوبة بشكل سردي) يقول وضَّاح شرارة في تقديمه للديوان: "تستغرق قول وديع سعادة الشعري كتابة الأسماء على الأشياء المسرعة إلى رمادها، من وجه، ويستغرقه، من وجه ثان، التنديد الساخر بمثل هذه الكتابة والإنكار على متخذها عملاً وصنعة، فتترجح "محاولة وصل ضفتين بصوت" بين رسم علامات الرماد والهشيم شواهد على الناس (الأحباء) والأشياء (الجميلة). وبين تمهيد العلامات والأسماء بأرض موروثة قبل الخلق."[5] وهو ديوان تتجلى فيه بوضوح ثيمة الموت والفقد، ومن خلال هذا التأزم تنشطر الذات وتتشظى وتختار أحياناً أن تتماهى مع مكونات الطبيعة والكون.

المبحث الأول: انزياحية العتبة: إنَّ العتبة هي المعنى الأول الذي به تُفتح أبواب التأويل، وهي رسالة التواصل الإيحائي مع المتلقي، الذي يبلغ صدمة المفاجأة حين تتميز العتبات بانزياحات دلالية غير متوقعة تُدهش وتجذب، وتثير في الذهن صوراً وأسئلة.

وفي تعريف **العتبة:** هي العنوان ومدخل النص، و"العنوان رسالة لغوية أطرافها (المعنون \ العنوان والمعنون له)، وجب أن تحقق مجموعة من الوظائف المهمة، مثل: الوظيفة التعيينية أي تحديد المضمون، والوظيفة الإغرائية التحريضية لجذب الجمهور، والوظيفة الإيديولوجية."[6]

ووجود هذا المُتلقي هو أهم ما في عملية التأويل، "فالمُستقبِل يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأوّلاً له، وموظفاً خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عدداً، وقواعد تركيب وسياقاً، وكثيراً ما كانت دلالية العمل هي نتاج تأويل عنوانه."[7] والذي يحدد دهشة العنوان "هي طريقة تعامل المبدع مع اللغة وقدرته على التصرف بها تصرفاً يرتفع بمستواها المعجمي إلى المستوى الإبداعي الخلَّاق (..) فالعنوان في هذه الحالة يعمل موجهاً رئيسياً للنص الشعري، يؤسس غواية القصيدة وسُلطتها في التعيين والتسمية."[8]

وفي دراستنا لانزياحية العتبة، نُسلط الضوء على الانزياح الواقع فيها، وبيان نوعه، وأثره، فالعنوان يُصنَّف ضمن العناوين الدلالية التي تندرج تحت "(العناوين الانزياحية)، ومنها الاستعارية والحكائية أو الفنتازية."[9] وعنوان العتبة المدروسة يدخل ضمن العناوين الانزياحية الاستعارية.

العنوان: (محاولة وَصلِ ضفَّتينِ بصوت) من ناحية تركيبية يتكون العنوان من جملة اسمية: محاولة وصل ضفَّتين (مبتدأ) –بصوت (خبر). وإذا كان "الاسم يدل على الثبوت، والجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه."[10] فالثبوت هُنا واقعٌ في تأكيد المحاولة المستمرة لوصل الضفَّتين بهذا الصوت. وفي حين أنَّ "المبتدأ في الجملة هو الموصوف أو المحكوم عليه"[11]، فالمحاولة إذاً هي وجه العتبة وهي مصدر رُباعي يدل على "المشاركة، ودلالتها فعلٌ حادثٌ من الفاعل والمفعول معاً."[12] فعلاقة المُشاركة هُنا واقعة بين محاولة الوصل والصوت. وقد يتسم العنوان بالطول، لكن سمة هذه الإطالة أنها تأخذ القارئ إلى دهشة النهاية في كلمة صوت، ليدرك حينها أن هناك صورة غريبة تتبادر في الذهن، وتستفز الفضول.

ومن وجهة نظر سيميائية، العنوان يدلُّ على الانشطار وذلك يتمثل في الفراغ الشاسع بين الضفَّتين، مع انعدام وجود ما يربط بينهما. والشاعر قد استعمل كلمة

محاولة أي أنَّه لازال في قيد الفعل، فالانشطار لم تُربَط أجزاؤه والوصل لم يقع بعد. وقد أورد الكاتب هذه الجملة في مقطع من قصيدة تحمل نفس عنوان الديوان، ومنها نستشف الأبعاد الدلالية:

"**ليس عندي ما أقوله. فقط أريد أن أتكلم، أن أصنعَ جسرًا من الأصوات يوصلني بنفسي. ضفَّتان متباعدتان أحاول وصْلَهما بصوت. الكلمات أصوات. أصواتٌ لا غير. هكذا هي الآن، هكذا كانت دائمًا. أصواتٌ لا نوجّهها إلى أحد. نحن لا نكلّم الآخرين. نكلّم فقط أنفسنا. الآخرون شيء بعيد وغريب، لا نراه ولا نعرفه، وتقريبًا ليس موجودًا.**"[13]

إذا فالصوت هو الصوت الداخلي (المنولوج)، صوت الكلمات التي ستربط بين الضفَّتين، وهاتان الضفَّتان هما: ضفة أساسية يحاول الصوت أن ينطلق منها، وضفة مُقابلة مغمورة ومجهولة تُجسد معنى الذات البعيدة. لذا قد تكون الصورة هنا هي صورة تزعزع الذات، والانفصال عنها، أي الإحساس بالغربة النفسية الداخلية، فلا وصول ولا اتصال ولا صوت بين الضفَّتين، بين الإنسان وذاته.

وبما أنَّه عنوانٌ انزياحي استعاري. نقف على تحليل هذه الاستعارة، وهي استعارة مكنية، لأنَّ المشبه (الصوت)، والمشبه به المحذوف (الجسر)، الذي أُبقي على شيءٍ من لوازمه في الامتداد الرابط بين ضفة وضفة.

وبناءً على هذا فإنَّ كلمة (صوت) انزاحت عن دلالتها الأصلية إلى دلالة جديدة، ويمكن توضيح هذا الانزياح على النحو التالي:

الدال: الصوت ← المدلول الحقيقي: الأثر السَمعي ← المدلول المجازي: الجسر

أما العلاقة التي سوَّغت هذا الانزياح عن المدلول الأصلي إلى المدلول المجازي فهي علاقة التشابه في الاتصال والربط والتواصل، لأنَّ الجسر فيه حركة دائبة للمشاة والعابرين والمنتقلين بين الجهتين المتقابلتين، وهو وسيلة تُسبب حدوث الحركة الحيوية

والحياة الفاعلة. وإذا ما كان الحديث هنا عن الذات، فقد يرمز الجسر\الصوت إلى الحوار الفاعل مع الذات الذي به يصل الإنسان إلى سلامه الداخلي.

وهنا نطرح تساؤلاً: إلى أي مدى يرتبط عنوان الديوان بمضمونه؟ ليأتينا الجواب في القصائد نفسها، قصائد تكثر فيها الانزياحات الدلالية وغرابة الصور، بينما لا تبتعد مواضيعها عن الذات وتشظياتها والجسد وفنائه. وهذا ما ارتأينا أن نُسلِّط الضوء عليه في المبحث التالي.

المبحث الثاني: تَمظهرات الانزياح الدلالي

يعد الانزياح الدلالي من الأساليب غير المباشرة التي تنقل المدلولات من حيزها الحقيقي إلى أفقها المجازيّ، ويأتي ذلك من خلال أساليب البلاغة كالتشبيه والاستعارة والكناية، وتكمن أهمية الانزياح في توكيد المعاني وتوظيف إمكانيات اللغة في ابتكار الصور التي تُدهش المُتلقي وتضفي على النص بُعداً جمالياً وعُمقاً دلاليَّاً.

يتسم شعر وديع سعادة بكثرة الانزياحات الدلالية التي تتمظهر في صوره الشعرية، وهي صور متعددة متشابكة وفيها من الغرابة السريالية، خاصةً في مواضيعه التي تدور حول الإنسان في تيهه الوجودي، وعذاباته في الفقد. تندرج تحت هذا المبحث أربعة محاور للصور الشعرية التي تجلَّى فيها الانزياح الدلاليّ، وهي: صور التشظي، صور التماهي، صور الموت، وصور العدم. ويحصر هذا المبحث أهم الانزياحات الواقعة مبيِّناً تحولاتها الدلالية.

أ- **صور التشظي:** إنَّ التشظِّي لغةً هو:"تَشَظَّى الشيءُ: تفَرَّقَ وتشَقَّق وتَطايَر شَظَايا. وتَشَظَّى القومُ: تفَرَّقوا."[14]، ومن ناحية لغوية يقول ابن فارس: " الشين والظاء والحرف المعتل أصلٌ يدلُّ على تصدُّع الشيء من مواضع كثيرة، حتَّى يصير صُدُوعاً مُتفرِّقة."[15] وإذا ما كُنَّا نتحدث عن الذات المتشظية، فهي إذا حالة الشتات الداخلي الذي تصيب الإنسان.

فقد أشار المُفكر (ألبرت تشفايتزر) لهذه الظاهرة التي برزت في واقعنا المُعاصر:" ليس خافياً على أحد أننا نعيش عملية تدمير ذاتي حضاري. وما بقي منها لم يعد في مأمن (..) لقد اضمحلت القدرة الثقافية الحضارية للإنسان الحديث لأنَّ الظروف التي تحيط به تسبب اضمحلاله ودماره النفساني."[16]

وقد ظهرت فكرة تشظي الذات ضمن الأفكار الما بعد حداثية، وخاصةً في الفنون، ونجد ذلك بشكل أوضح في التشظيات الروائية، التي تميزت "بطابعها المتشظي والاضطرابي... ويبدو السرد في فوضويته وانفصاله بديلاً للخطيَّة في الروايات ما بعد الحداثية."[17]

وانبثاقاً من الأفكار الما بعد حداثية يعتبر التشظي النصي مرتبطاً بتشظي الذات، "فمفهوم الشتات، والتعدد واللانهائية ترد في سياق القراءات للنص الشعري للتعبير عن انشطار الذات، وتمزق الأنا إلى ذوات عدَّة، وانصهارها في الموجودات."[18] ولعل هذا القول يصدق على نموذجنا المختار ويتأكد في تجلياته. فصورة التشظي عند وديع تتكرر بشكل ملحوظ في هذا الديوان. لذا سنشرع في حصر هذه الصور مع محاولة تحديد وإبانة انزياحاتها الدلالية. في قصيدة (أعشاش عالية)، يقول وديع سعادة:

"الذين ألِفناهم شجرًا باسقاً
صاروا قشًّا حين حزنوا
ونزلت العصافيرُ ورفعتهم
بمناقيرِها."[19]

تتجلى هنا صورة التشظي في هذا التفتت والتحول من صورة الشجرة الباسقة إلى كومة قش، فهو يشبه الإنسان بالشجرة، ثمَّ يصيره قشًّاً وهو تشبيهٌ بليغٌ وكنايةٌ عن الانهيار النفسيِّ، وهو يكمل رسم الصورة بمشهد العصافير التي تأخذ من فتات القش كي تصنع به عشًّاً، فقد وقع الانزياح في عنصري الشجرة والقش، أما العلاقة التي

سوَّغت هذا الانزياح عن المدلول الأصلي إلى المدلول المجازي فهي علاقة الشجرة بقوة الإنسان وثباته وعلاقة نثار القش وتفككه بانهيار الإنسان النفسيِّ. والصورة متحركة ومتحولة من حال الثبات إلى التهاوي، ومن جبروت القوة إلى هشاشة الضعف. كما نجد في قصيدة (غيوم)، تجلياً آخر للتشظي، يقول:

"**الذين جرفتهم المياه إلى الوادي**

ارتفعوا غيومًا،

لم يمطروا

وقفوا فوق

نظروا إلى الأرض

وتبدَّدوا."[20]

شكَّل الشاعر صورة دلالية اعتمدت على استعارة مشهد طبيعي من خلال دورة الماء في عملية التبخير، والتكثُّف (غيوم)، وإسقاطها على الإنسان، فصار الإنسان هو عنصر المياه الجاري والمتبخر والمتكثف، ونسلط الضوء على الصورة التي جاءت في التشظي وهي: "**وقفوا فوق \ نظروا إلى الأرض\ وتبدَّدوا**" فشبه الإنسان بالغيوم التي تتبدد، ووجه الشبه بينهما هو التفكك واللاجودى، فلا مطر بعد التبدد "**لم يمطروا**"، وهي صورة كنائية عن الإنسان الخاوي الذي لا يأتي بشيء، وانقسامه إلى أجزاء هي عملية تُضعفه وتجعله هباءً، وإذا ما تتبعنا المشهد نجد أن الإنسان المُشبَّه بالغيوم ينظر الأرض بنظرة ازدراء، لهذا يجيء فعل التبدد نتيجةً للخيبة. إذاً فقد وقع الانزياح في دلالة الغيوم كعنصر طبيعي انزاح إلى دلالة الإنسان الذي يشترك مع الغيم المتبدد في معنى اللاجدوى. يقول وديع في قصيدة (حديقة):

"**قتلوه مرّات عديدة**

حتى توزَّعَ

جثثًا.

لم يكن يحصي شواهده

كان فقط يتنزَّه

في حديقته الخلفية."[21]

انزاح جسد الإنسان عن دلالته الأصلية إلى دلالة جديدة، فصار الجسد مجموعة أجساد من القتلى، وصورة التشظي واضحةً في هذا التشبيه، فالجسد المقتول –مجازياً– يتشظى ويتوزع إلى مجموعة جثث لها شواهدها، وهي دلالة في غاية السوداوية تحمل كآبة فقدٍ لجمعٍ من القتلى. وإذا ما جئنا إلى سبب انزياح المدلول الأصلي إلى المدلول المجازي فهي لازمة ألم الفقد والموت المتكرر وبشاعته. مع الإشارة إلى أن دلالة الموت المجازي تحمل أبعاداً كثيرةً تنطوي تحت عذابات الإنسان الخائب والمغدور والمُهان.

نلحظُ أنَّ ثيمة التشظي تتكرر في القصائد، ولكن بطرق مختلفة، فمثلاً في قصيدة (استعادة شخص ذائب)، يستطرد الشاعر في وصف صورة الإنسان المُصيَّر لأجزاء وقطع، ولنا في ذلك شاهدان، ففي الشاهد الأول يقول واصفاً ارتجافه أمام البحيرة:

"**لم أرتجف. الأعضاء ارتجفت. وكان عليَّ أن أسدَّ الفراغ بين مفاصلها كي أوقف ارتجافاتها وتهدأ.**

ولكن، كم طويلةٌ المسافةُ بين مفصلين! وكم أحتاجُ إلى ردم لسدّ الفراغ بينهما! كم هي طويلة المسافة بين ضلع وضلع!" [22]

وقع هنا انزياح استعاري (استعارة مكنية)، فقد شبه جسد الإنسان المرتجف بالشيء المتناثر، وتباعد الأجزاء هي لازمة المشبه به. وتكمن بلاغة هذه الاستعارة ودلالتها في إبراز المعنى المراد إثباته وهو شدَّة الارتجاف، بينما تتجلى كناية التشظي في قوله: "**كم هي طويلة المسافة بين ضلع وضلع!**"، فالأضلاع انزاحت من صفتها

(الملتحمة) في الترابط كأجزاء إلى صفتها (المبعثرة) في التباعد. وانطلاقاً من هذه الفكرة، نأتي على الشاهد الثاني في القصيدة، إذ يقول:

"لن أصل. بعضي سيصير في الفضاء. وبعضي سيغرق في الأرض.
تأخرتُ عن رفاقي ولن أصل. أزحف لكني لن أصل.
قطَعٌ مني أفقدها، وقطعٌ ترافقني منهَكَة، وقطع تصير هباء.
حتى إذا وصلتُ، أيُّ شيء مني سيصل؟"[23]

نلحظ هنا أنَّه يُشبه صورة الإنسان المُتعبِ والمُجهَد بصورة أشلاء وقطع جسد تعرَّض لانفجار، وهو تشبيه تمثيلي، إذ وقع الانزياح في الجسد الذي صار أشلاءً، وهي –كما أسلفنا–صورة تكررت كثيراً لكنها أُخرجت بطرق مختلفة. وهي هنا من أوضح الصور التي عكست معنى التشظي، فقطعٌ في الفضاء، وقطعٌ في الأرض، وقطع تُفقد وتختفي، وقطع تُرافق الجسد المُفتَّت والمبتور. فقد أجاد الشاعر في خلق انزياح دلالي لدلالة الجسد المُنهك، إذ انزاحَ الجسد الإنساني وصار أشلاءً مبعثرة تُكمل سيرها "**حتى إذا وصلتُ، أيُّ شيء مني سيصل؟**"، وكأنَّه يصف الإنسان الذي يفقد من ذاته وطاقته الكثير لكنه يُكمل سيرهُ، على الرغم من الفقدان المستمر وتفكك قوة الجسد.

وفي قصيدة (نزهة ذاك اليوم) نجد مقطعاً تظهر فيه كناية التشظي لتؤكد معنى الجسد الأشلاء:

"يومَ غادَرَ ظلَّت على قفل الباب أصابعُ يديه
على الرصيف قدماه
فوق الإسفلت طبقة من جلده."[24]

فنلحظ أن وديع مأخوذٌ بهذه الصورة التي يوظفها بطرق مُبتكرة تتكئ على انزياح دلالي يحملُ أبعاداً عميقة في فكرة التشظي. فهنا صورة لأصابع وأقدام وجلد،

صورة لبقايا إنسان، ونجد هذه الفلسفة في مقطع آخر يصف فيه وديع خروج الإنسان من عالم العدم إلى عالم الواقع، من قصيدة (في النفق... في العظمة):

"لا نعيش إلاَّ التمرُّن على العيش. نحيا، فقط، في قَبْل الولادة. في الشرايين التي لم تتشكّل بعد. في الوجه الذي بلا ملامح. داخل هلامية الأمعاء وظلامها. نعيش على الحدّ، بين التكوُّن والعدم. على الباب. وحين نهمُّ بالخروج نتشظَّى، كجرم، في المتاهة."[25]

وقع هنا تشبيهٌ تمثيلي، إذ شبه صورة الإنسان الذي يولد من العدم ويخرج إلى العالم، بصورة جُرمٍ يتشظَّى في فضاء المتاهة، وهي صورة بديعة تختصرُ جوهر التشظي وبدايته وسببه الأول وهو وجود الإنسان في هذا العالم. فقد أبدى الشاعر قدرته المتميزة في توظيف صورة غريبة تثير في المتلقي الدهشة. ووقع الانزياح الدلالي في مشهد ولادة الإنسان وخروجه إلى العالم إذ أصبح الإنسان المولود مثل جرمٍ يتفجَّر وتتيه أجزاؤه في متاهة.

ونستخلص القول في الانزياح الدلالي في صورة التشظي، أنَّ الشاعر كرر فكرة التشظي لكن بصور مختلفة. فبعض الانزياحات صيَّرت الجسد إلى عنصر من الطبيعة دال على التفكك (كالقش والغيوم المتبددة والجرم المتشظي)، وانزياحات أخرى صيَّرت الجسد الواحد إلى عدة أجساد أو أشلاء وقطع. وهذا التنويع يدل على براعة الشاعرة في خلق صور غريبة وغير مألوفة تؤثر بالمتلقي وتثير خياله وشعوره.

ب- صور التماهي:

التماهي لغةً: "من المجاز: أَمَاهَ الشيءُ: خُلِطَ ولُبِّسَ."[26] وفي تعريف علم النفس التماهي Identification هو:"حيلة من حيل التوافق على مستوى لا شعوري... وفي هذه الحالة يتمثل الفرد ويستدمج داخل ذاته دوافع واتجاهات وسمات شخص آخر بحيث تصبح دوافع واتجاهات وسمات أصيلة في الفرد تضرب جذورها في أعماق بنائه

النفسي."[27] وإذا ما نظرنا إلى التماهي في الإرث العربي سنجده من سمات الأدب الصوفي، فالشاعر يتماهى مع المحبوب، كقول الحلَّاج: "أدنيتَني مِنكَ حتَّى ... ظننتُ أنَّكَ أنِّي"[28].

وقد برزت ظاهرة التماهي مع الطبيعة في النزعة الرومانسية، وخاصةً في شعر المهجر، إذ "أصبح الشاعر المهجري يحس بالوجود إحساساً كُلِّيّاً شاملاً، لأنَّه يلتقي به من خلال وجدانه، ويضمه بين جوانحه، ويغدق عليه من وجوده، ويستغرقه في رؤاه الشعرية."[29] ولهم في شعر الطبيعة والتماهي فيها نماذج كثيرة، أما عند وديع فقد استلهم من هذه التجربة وطوَّرها بطريقته الخاصة والفريدة.

وانطلاقاً من محطة التشظي، نطرح هنا سؤالاً: هل سيكون التماهي في الطبيعة خلاصاً من الألم أم هي سلسلة أخرى من العذاب والتيهان؟

يقول وديع سعادة، في قصيدة بعنوان (بلاد):

"أخذتْ اسمها من الماء
وسالتْ
والزبدُ الذي رأيناه على الموج
كان ناسَها
والعشبُ على الكثبان
ضلوعَهم
بلادٌ
كلُّ رجالها يغادرون
لذلك كانت نساؤها يقترنَّ
بالأشجار."[30]

إنَّ هذه القطعة الشعرية تتميز بسلسلة من الانزياحات، فالبلادُ صارت بحراً يسيل،

وشعبُ البلاد هم زبد البحرِ، أما العشب المتناثر فهو ضلوع بشرية، والأشجار هي القرين والزوج، أربع انزياحات تتدرج تحت التشبيه الذي غرضه التماهي مع الطبيعة، أما العلاقة التي سوَّغت هذه الانزياحات عن مدلولها الأصلي إلى مدلولها المجازي فندرجها في الجدول الآتي:

الدال:	البحر	زبد البحر	العشب	الأشجار
المدلول الحقيقي:	الماء المالح الواسع الكثير	ما يعلو البحر من رغوة	نباتٌ طريٌّ ساقه خضراء	ما قام من النبات على ساق صلبة مُثبَّتة بجذور
المدلول المجازي:	البلاد\الوطن	شعب البلاد\الناس	الضلوع البشرية	الزوج\القرين
علاقة التشابه:	الأهوال\الاتساع	سرعة الزوال\الموت	أجزاء ضئيلة\ بقايا\ أشلاء	كناية عن الحاجة إلى الارتباط بشيء ثابت

يتبين لنا أن التماهي مع الطبيعة وخاصةً تماهي الإنسان قد أخذ شكلاً دراميًّاً، إذ يتضح من دلالة القصيدة أن البلاد تمرُّ في أزمة، والحرب لم تُبق الأزواج، وهذا الشعب مصيره إلى الزوال كما هو حال زبد البحر، وهذه الأضلاع ما هي إلا أشلاء أو ذكرى، إذاً فرغم تداخل الصور وغرابتها فهي انزياحات قد وظِّفت بشكلٍ يدهش القارئ ويساهم في إيصال المعنى الإيحائي بأسلوب لمَّاح. وقد كان لصورة التماهي وقعاً تراجيدياً في الخسارة والزوال. يقول وديع في قصيدة (الطريق):

"**سلَّمتنا المياهُ أسرارها أخيرًا**

لكننا كنا على حافة الشلال

فانحدرنا رذاذًا

مرسلين للنباتات نعومة سقوطنا"[31]

وقع هنا انزياح استعاري (استعارة مكنية)، فقد شبه الإنسان بالمياه، وهذا الرذاذ من لوازم المشبه به، فلفظ (رذاذ) في هذا السياق يكتسب مدلولاً جديداً وهو الـ(جسد الإنسان المتماهي)، وصورة التماهي مع الماء في هذا المقطع تتسم بنزعة رومانسية صوفية.

ودليل آخر يؤكد ذلك أن القصيدة نفسها تُختم بتماهي آخر:

"وحينَ وَصَلْنا
كنا فقدنا الرؤية
وسمعنا تنفُّس العشب
في أجسادنا."[32]

وقعت كناية التماهي في إشارته إلى تنفس العشب في الأجساد، فجسد الإنسان المتماهي مع الطبيعة صار أرضاً معشوشبة، وهو انزياحٌ فيه من الغرابة والمفاجأة، فقد تحول الجسدُ الإنسانيُّ إلى أرضٍ خصبةٍ وحيَّة.

ننتقل الآن لأهم قصيدة تُجسد التماهي مع الطبيعة، وهي بعنوان (استعادة شخصٍ ذائب)، يقول في مطلعها:

"هذه البحيرة ليست ماء. كانت شخصًا تحدثتُ إليه طويلاً، ثم ذاب!
ولا أحاول الآن النظرَ إلى ماء بل استعادةَ شخص ذائب.
كيف يصير الناس هكذا بحيرات، يعلوها ورق الشجر والطحلب؟!
(...) على سطح البحيرة ورقة، كانت عينًا. على الضفَّة غصن، كان ضلعًا بشريًا.
أحاول الآن جَمْعَ الأوراق والغصون. أحاول جمع شخص كنت أحبُّه."[33]

انزاح الجسد الإنساني عن دلالته الأصلية إلى دلالة مائية تتسم بالسيولة، بينما انزاحت أعضاؤه إلى أغصان وأوراق، وتُعد فكرة السيولة من آثار الحداثة وما بعدها، فقد أطلق عالم الاجتماع زيجمونت باومان مصطلح الحداثة السائلة وهو مفهوم من اشتقاقات زمن العولمة الذي يشير إلى أثر الحداثة في الفكر والحياة اليومية والأدب، ومن سمات (الإنسان السائل) أنَّه: "يفتقد الهدوء الروحي، بعد أن أصبحت الحياة سائلة أو غير مستقرة بسبب المعلومات سريعة التغير، والخيارات اللامتناهية، والاستغراق في الاستهلاك، وغياب المصداقية، والاهتمام بكل جديد، وتفكيك المنظومات الثقافية والسياسية والاجتماعية وغيرها."[34] إذاً ففكرة السيولة واردة في نطاق فهم الإنسان المواكب لعصر ما بعد الحداثة.

وعودةً لمدلولات المقطع وانزياحاته، نبين من خلال هذا الشكل التحول الدلالي الحاصل:

الدال: البحيرة ← المدلول الحقيقي: ماء متجمع تحيط به أرض ← المدلول المجازي: إنسان

الدال: الورقة ← المدلول الحقيقي: جزء نباتيّ، صفيحة خضراء ← المدلول المجازي: عين بشرية

الدال: الغصن ← المدلول الحقيقي: جزء نباتيّ، ما تشعب عن شجرة ← المدلول المجازي: ضلع بشري

إنَّ الإنسان الذائب وقع في انزياح استعاري (استعارة مكنية)، فقد شُبه الإنسان بالماء المتجمد الذي يتعرض للذوبان، وهي صورة بديعة في التماهي والانسجام مع مكونات الطبيعة، ويخلق هذا الانزياح صدمة في خيال المتلقي. ونلفت النظر إلى التماهي المتمثل بأعضاء الإنسان التي شُبهت تشبيهاً بليغاً، فالعين ورقةٌ والغصن ضلعٌ، إذ نجد أن الشاعر يستطرد في هذه الصورة ويحاول جمع هذه الأشتات، يقول:"**يجب**

أن تكون هناك طريقة ما لجمع الناس عن الضفاف. طريقة لإعادة الأوراق والأغصان الطافية على البحيرات، بشرًا."[35] وهي صورة مُبتكرة دمج عالم الإنسان بعالم الطبيعة، لذا نلخص القول في أبعاد هذه الصورة وهي أنَّها قد حققت انزياحاً دلالياً بديعاً في تماهي الإنسان مع الطبيعة. وفي القصيدة نفسها، نجد صورة أخرى في التماهي، يقول:

"**متماه بين ماء وجماد وبخار. مع ذلك لي مفاصل!**

ومفاصلي بينها فراغات. ترتطم المياهُ بها، ترتطم الرياح بها، ويرتطم الناس.

ناسٌ كثيرون يعبرون الآن بين مفاصلي. لا أعرف من أين يأتون ولا إلى أين يذهبون. لكنهم يرتطمون بعظامي."[36]

ونلحظ في هذه المرة أن جسد الإنسان صار غير محدودٍ بمدلول طبيعي كما في الصورة السابقة، فهنا المدلول أكثر شمولاً، إذ انزاح الجسد الإنساني إلى الطبيعة ذاتها، وهو انزياحٌ استعاري (استعارة مكنية)، شبه الإنسان بالطبيعة أو المُنتَزه، وأبقى من لوازم المشبه به جريان المياه ومرور الرياح وممشى الناس.

ونستخلص القول في الانزياح الدلالي في صورة التماهي، أنَّ بعض الانزياحات جاءت بدلالات تراجيدية في الخسارة، بينما وردت انزياحات أخرى تُمثل التماهي الأمثل مع الطبيعة والاندماج الشفاف مع مكوناتها وهي تحمل دلالات تنطوي على معاني الفرار من الواقع واللوذ بسحر الطبيعة، بينما تغيب الذات التائهة في ظل هذا التماهي.

ج- صور الموت:

الموت لغةً:" هو السكون. وكل ما سكن، فقد مات، والمَوْتُ والمَوَتانُ ضِدُّ الحياة.. والمُواتُ، بالضم: المَوْتُ. ماتَ يَمُوتُ مَوْتاً."[37] وفي معجم مقاييس اللغة: "الميم والواو والتاء أصل صحيح يدل على ذهاب القوة من الشيء، منه الموت خلاف الحياة، وإنَّما قلنا أصله ذهاب القوة."[38]

لقد نظر الإنسان القديم إلى الموت "باعتباره ذروة الحياة وقمة اكتمالها، وبوصفه آخر المحن التي يتعرض لها الإنسان وأشدَّها قسوةً، والاختبار الحقيقي لقيمته."[39] وظلَّت فلسفة الموت هي شغل الفلاسفة والمُفكرين، فكان لهم في الموت تأملات وآراء ورؤى تسعى إلى فهمه والتصالح مع حقيقته.

وإذا ما نظرنا إلى فلسفة الموت في العصر الحديث، سنجد أنَّها قد صارت أكثر عُمقاً، "فغابت النظرة التقليدية له، وعوِّضت بنظرة مغرقة في التصوف والتأمل والرغبة المُلحَّة في تجاوز الواقع ومواجهة الفناء."[40] ومن خلال ذلك سنجد أن استدعاء الموت وتمجيده برز في التجربة الرومانسية، ثم انتقل إلى التجارب الما بعد حداثية، وصارت "تجربة الموت في هذا الشعر اختياراً فرديَّاً مشروطاً بتاريخيته."[41] وقد استعمل موريس بلانشو تعبير (فضاء الموت) الذي يرمي إلى علاقة الأدب بالموت من خلال "التجاور اللازم والحتمي بين الأدب ومحاورة الصمت والعتمة والغياب."[42] لذا وانطلاقاً من فضاءات الموت، يرى محمد بنيس أن الموت أصبح ملازماً للانفعال والتأمل لأنَّه ملازمٌ للإحساس بالزمن فردياً وحضارياً "حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري. وبالملازمة جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات وتعارض الاختيارات."[43]

ونلحظ أن تجربة الموت في شعر وديع تتقاطع مع تجارب حقيقية في الفقد. إذاً سنبحث في هذا الباب عن تجليات صور الموت في القصائد، مع إبانة أهم انزياحاتها الدلالية:

يقول في قصيدة (الحياة هناك):

"دفنتْ طفلها هناك وانتظرت سنوات

لتنام قربه

وحين وضعوها في ذاك التراب

صار عمرها يومًا

وكان هو صار

عجوزًا."[44]

وقع الانزياح في صورتين، صورة الأم الميتة التي لا يتجاوز عُمرها يوماً واحداً، وصورة الطفل الميت الذي صار عجوزاً هرماً، وهي كناية عن انقضاء فترة طويلة على موت الطفل لتلحقَ به أمه الثكلى بعد زمن، وهي صورة مقلوبة تحمل في أبعادها حزناً قاتماً لمعنى الفقد، ومعنى أمومياً جاء متأخرًا. فالذي زيَّحَ الكلام هو استعماله لكلمة (عجوز) ونسبتها إلى الطفل الصغير المتوفى. ونلحظُ أن الموت له حضورٌ متكرر في جسد الطفولة، يقول في قصيدة (زهور):

"وضعتْ زهرةً في وسط الدار

وزهرةً في الزاوية

وأخريات على الجدران

في الممشى في غرفة الطعام في المطبخ في غرف النوم

وذات يوم على السرير

نبتت زهرة غريبة

لها عينان مغمضتان

وفمٌ نصف مفتوح

ينتظر قطرة."[45]

وقع هنا انزياح استعاريٌّ (استعارة تصريحية)، فقد شبه الطفل الميت بزهرة لها عينان مغمضتان وفم نصف مفتوح، وقد آثرنا تأويل الزهرة للطفل الميت لأنَّ المقطع جاء ضمن سلسلة قصائد متتالية يدور موضوعها عن موت طفل، وللزهور أيضاً دلالتها الجنائزية، فقد وقع الانزياح كما في الشكل الآتي:

الدال: زهرة ← المدلول الحقيقي: نبتة ← المدلول المجازي: طفل متوفى

فالعينان المغمضتان والفم المفتوح من ملامح الجسد الميت، أما القطرة المرتقبة فهي كنايةٌ عن الحياة والانبعاث. فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الصورة الغريبة والسوداوية بشكلٍ مُدهش ومفاجئ.

أما من قصيدة (في النفق... في العظمة)، يقول:

"**طفلتي تنام قربي. لن أودّعها. سأذهب إلى الموت كأني خارجٌ لأجلب لها حلوى. سأذهب إلى الموت كأني ذاهب إلى دكّان.**"[46]

يشبه فعل الذهاب إلى الموت كفعل الذهاب إلى الدُّكان –ويا لها من مُفارقة– فقد وقع الانزياح في تحول دلالة الموت من معنى يشير إلى انتهاء الحياة إلى مكان يُقصد إليه للتبضُّع، وأما العلاقة التي سوَّغت هذا الانزياح عن المدلول الأصلي إلى المدلول المجازي فهي علاقة رفاهية الذهاب وسهولته، فهو ذاهب لمواجهة الموت كأنَّه ذاهب لجلب حلوى وهو فعلٌ أبويٌّ حنونٌ وبسيط، أمام فكرة التصادم مع الموت ومواجهة هواجسه. وقد أورد مقولةً تتقاطع مع هذه الفكرة في قصيدة أخرى يقول فيها: "**هل هذه نزهة أم موت؟**" [47]، إذ نرى أن العلاقة مؤكدة بين النزهة والموت، وهو انزياحٌ في غاية الغرابة والتوتر خاصَّةً حين يُذكر الموت المهيب بشكلٍ مغاير.

في مقطع من قصيدة (وصل ضفَّتين بصوت) يصوِّر الشاعر آثار الحريق وبقاياه، ونستذكر هُنا وفاة أبيه الذي مات محترقاً، يقول:

"**أين الملائكة؟ قولوا للملائكة أن تأتي ها نحن وصلنا. لا نحبُّ موتًا بلا ملائكة. معنا رماد، نتسلَّى به كلَّ الأبدية. يخفق جناح ملاك فتطير نثرات، تطير أرواحُ حمامات، شقيقاتُ حمامات كانت في تلك الغرفة. ويحطُّ ملاكٌ فنطعمه همسات، نطعمه نظرات، ونتسلّى... فلتأت الملائكة نحن وصلنا.**

معنا رماد، نتسلَّى كلَّ الأبدية.

وصَلْنا... لكنَّ الملائكة أيضًا كانت موتى!"[48]

لدينا في هذا المقطع كنايتان، ففي قوله "**معنا رمادٌ**" هو –في الغالب–كناية عن أبيه الميت احتراقاً، فقد انزاحت دلالة الرماد إلى دلالة شخص عزيز ومتوفى وهي خسارة فادحة لم يبقَ منها سوى النثار. والكناية الثانية في استدعائه للملائكة، لكن "**الملائكة أيضًا كانت موتى!**" فقد وقعت هنا كناية عن الوحشة، لأنَّ الملائكة هي رمز الطمأنينة، لذا انزاح المعنى الملائكي المتمثل في الطمأنينة إلى معنى الفناء والعدم الذي يؤوَّل بالغياب والوحشة.

وبنفس القصيدة يرد ذكر آخر لمشهد الاحتراق، يقول مُخاطباً أباه:

"**لم تتحمَّل ظلامك الداخلي. كنت تريد للدم ضوءًا وللأحشاء رؤية.... وأشعلت ضوءًا:**

للجلد، والدم، والأحشاء، وللموت أيضًا.

رفاقنا كانوا يصفون الأمل بالضوء. يقولون "ضوء الأمل". أما أنت فاخترت ضوء الموت."[49]

إذا أردنا أن نتبين صورة الموت في هذا المقطع فقد وقع الانزياح في قوله إشعال الضوء للجسد وللموت، وهي كناية عن احتراق الجسد وموته، فالانزياح حوَّل دلالتي أعضاء الجسد وحدث الموت إلى دلالة الغرفة المُظلمة التي تُستضاء، وهي صورة مُرعبة لمشهد احتراق –أو انتحار–لجسد يختار اشتعاله. وقد أجاد الشاعر في توظيفه هذا الانزياح ببراعة تقلق المتلقي وتدهشه.

ونستخلص القول في الانزياح الدلالي في صورة الموت، جاءت الانزياحات في صور موت الطفل بإيحاء مأساوي يتسم بالمفارقة (الطفل العجوز) والغرابة (الطفل الزهرة)، بينما تمثَّل انزياح مواجهة الموت بشكلٍ مُفارق وصادم (الذهاب للموت كالذهاب إلى الدكان)، أما الانزياحات التي وقعت في مشهد موت الأب المحترق فجاءت بشكلٍ

فجائعي يحمل مدلولات كثيرة في بشاعة الموت والحادثة. إذاً فصورة الموت عند وديع تجسِّد حدث الموت بشكلٍ بديع وغير مألوفٍ، مثيراً في ذلك الدهشة.

د- صور العدم:

العدم لغةً: هو "فقدان الشيء وذهابه."[50] والشيء العدمي "يُطلق على كل حد يدل على فقدان الشيء لإحدى الصفات التي تقتضيها طبيعته... وهو كل شيء مصيره إلى الزوال."[51] وتعد الفلسفة العدمية من الفلسفات الوجودية التي تهتم بقيمة الإنسان ووجوده، وهي فكرة تطورت فلسفياً عبر عصور طويلة، إلى أن اتضحت ملامحها في العصر الحديث وصارت حركة فكرية قلقة قائمة على الشك، "فقد ارتبطت معظم فترة القرن العشرين بالاعتقاد بأن الحياة خالية من المعنى والجدوى، فالعدمية الوجودية بدأت بفكرة أن العالم بلا معنى أو هدف وبموجب هذا الظرف، فإن الوجود بنفسه بكافة أفعاله، معاناته، ومشاعره فارغ وبلا أحاسيس."[52]

ويرى الفيلسوف جان بول سارتر:" أنَّ مفهوم العدم صفة مصطنعة، لأنَّه لا معنى له إلَّا من جهة ما هو نفي شيء، أو فقدان شيء، ومعنى ذلك أنَّه لا وجود للعدم بذاته، إنَّما الوجود للكائن الذي يتصور عدم الأشياء، فكأنَّ العدم لا يجيء إلى العالم إلا بطريق الإنسان."[53] وتعد حتمية نهاية الأشياء أحد أهم أفكار الفسلفة العدمية، إذ أنَّ "هذه النهاية هي المرادف للفناء والعدم، إلا أن هذه النهاية أيضا هي خير دليل على الوجود، وأن النهايات هي التي تمنح للأشياء قيمتها، وأن الحياة تصبح بلا معنى إذا كانت أبدية."[54]

أما نانسي هيوستن فتعتقد أن الفكر العدمي في الأدب ليس محكوماً بسلطة الفلسفات العدمية، بل هو منبثق من رفض طبيعي للكاتب إزاء العالم وتعبيره عن قلقه الوجودي، تقول:" الفن في حد ذاته وربما الأدب بوجه خاص، رفضٌ للعالم القائم، وتعبير عن النقصان وعن قلق الوجود. إن من يشعرون بالراحة لأحوالهم ويعشقون

الحياة عموماً ويرضون عن حياتهم خصوصاً لا يحتاجون أبداً لاختراع عالم مواز عن طريق الكلمات، كما يمكن وصف الكثير من الروايات المعاصرة بأنها قاتمة، ومتشائمة، وسوداء أو مثبطة للعزيمة، دون أن تكون قد ارتكزت على مسلمات العدمية."[55]

وفي صدد هذا البحث، نلحظ أن قصائد وديع لها فلسفة عدمية تصوِّر شقاء الإنسان وقلقه أمام الوجود، فهذا الباب يرصد أهم تجليَّات صور العدم في القصائد، ويبيِّن أهم انزياحاتها الدلالية:

يقول وديع في قصيدة (استعادة شخص ذائب):

"**أجري بطيئًا وفوقي يصعد خيطٌ مني، وتحتي ينزل خيط مني. أجري بطيئًا بين إبرتين، تخيطان عدمي.**"[56]

فقد شبه الإنسان الماضي في حياته ببكرة الخياطة تنسل منها خيوطها، فتخاط بإبرتين تنتجان نسيجاً من العدم، وقع هنا انزياحان يتسمان ببعض التعقيد، فقد صار الإنسان بكرة خياطة، والعدم نسيجاً، ويظهر في الشكل التالي الانزياح الدلالي الذي حصل:

الدال: الإنسان ← المدلول الحقيقي: كائن حيٌّ مُفكر ← المدلول المجازي: بكرة خياطة

الدال: العدم ← المدلول الحقيقي: الفناء والزوال ← المدلول المجازي: نسيج

إنَّ العلاقة التي سوَّغت هذا الانزياح هي الفكرة الفلسفية العدمية، فلا جدوى من الإنسان ولا جدوى من مضيِّه في الحياة، إذ تفلَّتت خيوط الإنسان –ذاته وكيانه– ونُسِجَ منها نسيجاً من العدم، إذاً فهذه الصورة تجسد أن لا معنى لجهود الإنسان في السعي، وكلُّ إقدامٍ نتاجه الفناء والعدم.

يقول في قصيدة (في النفق... في العظمة):

"عشنا عدم الولادة: طفولتنا كانت هناك، وشبابنا وشيخوختنا. وتقابلنا مع الحياة مرةً واحدة، أمام باب الموت."[57]

وكأنَّه يقول جئنا من العدم وذهبنا إليه، هذا المصير هو الانتقال من عدم إلى عدم، فالانزياح الدلالي الكنائي وقع في قوله "باب الموت"، وهي كناية عن العدم، فالوجود لا يتحقق إلا بمواجهة الفناء والإيمان بحتميته. نراه يكرر هذه الفكرة بنفس القصيدة:

"كان أبي في الحرب يبحث في البراري عن عظْمة، ليطحنها بحجر ويسدَّ جوعه. من نسل تلك العظام المطحونة خرج أطفال، كنتُ واحدًا منهم. كنتُ ابن عظْمة مطحونة. في العظْمة، ينفتح الآن نَفَق، فيه برارٍ وحيوانات، وفيه أبي يمشي من جديد، في البراري.

يمشي، وأنا معه يدًا بيد، نبحث عن عظْمة.

نمشي في قلب عظْمة، ونبحث عن عظْمة. وحين رأيناها أخيرًا، كنا صرنا بعيدَين.

... كنا صرنا عظْمتين، فيهما نَفَق، وناسٌ يبحثون عن عظام.

مشيتُ في نفق العظْمة. وضعني أبي في النقطة التي لا تُرى في التلافيف، في غبرة الفراغ، الأمِّ الأولى لحياة العظام.

أدير رأسي الآن وأنظر: إلى الضائعين في نخاع العظام، إلى الواقفين على أرصفتها، إلى المادّين أيديهم لاستعطاء مخرج، إلى الموتى بكهرباء الروح، إلى الباحثين عن حجر ليطحنوا عظْمتهم ويأكلوها، إلى الداخلين لتوّهم... ولا يعرفون ماذا يفعلون. أدير رأسي وأنظر: حين رميتُ نخاعَ العظام فتحتُ معبري. كان الفراغ هو الطريق. كان الفراغ هو الحجر."[58]

نحن أمام صورة تتسم بالسريالية، فهي صور تتداخل وتتشعب من خلال فكرة الولادة والموت والفناء، وما يعنينا هو نهاية المشهد الذي فيه يتجلَّى معنى العدم، فالجميع

عالقٌ في نفق العظام، نفق الوجود الإنساني، وحين يحاول الشاعر في المشهد أن يفتح المعبر ويجد المخرج، يأخذه هذا الوصول إلى فراغ العدم، وإلى معنى الحجر في الانغلاق، فالإنسان عالقٌ في وجوده وكل محاولة تفسير وخروج هي محاولة عبثية، ونلخص القول أن الشاعر قد أحسن استعمال الانزياح الكنائي هنا. وعلى الرغم من تعقيد الصورة وغرابتها إلا أنَّها جاءت بالشكل الذي يتناسب مع معنى الضياع والقلق الوجودي. يقول مخاطباً أباه المتوفى بقصيدة (محاولة وصل ضفَّتين بصوت):

"**ها نحن الآن عدمان يتحدثان. فراغان يحاولان أن يمتلئا بأصوات.**

ضُمَّ صوتك إلى صوتي. ضُمَّ صمتك إلى صمتي علَّهما يصيران صوتًا.

العدم هو نحن الآن. إنه نحن. لا شيء آخر."[59]

وقعت هنا استعارة تصريحية، فقد شبَّه الإنسان بالعدم، فحذف الإنسان وأبقى على شيء من لوازمه وهي سمة التحدث، بينما كان المشبه به هو العدم، وفي قوله "**العدم هو نحن**" تشبيهٌ بليغ يؤكد الصورة الاستعارية. فقد انزاح الإنسان عن صفته جسداً وصار معنى عدمياً وفناءً بحد ذاته، وهو انزياحٌ يثير في النفس الرهبة والغرابة. فلا معنى للصمت ولا للصوت لأنَّها محاولات فاشلة في خلق معنى من خلال العدم.

يقول في موضعٍ آخر بنفس القصيدة:

"**الموت فسيح، يتَّسع لكل شيء. انسَ الأرضَ الكوكبَ الضيّق. وتَهادَ في فضائك الواسع، في عدمك. واضحكْ طويلاً.**

العدم فسيح. وتستطيع أن تمدَّ فيه ضحكتك إلى الأبد."[60]

وقع الانزياح في تشبيهه العدمَ بالمكان المؤنس والفسيح، ويظهر هذا التحول الدلالي في الشكل التالي:

الدال: العدم ← المدلول الحقيقي: الفناء والزوال ← المدلول المجازي: مُنتَزَه وحديقة

والعلاقة التي سوَّغت هذا الانزياح هي علاقة الانشراح والراحة والهناء، فهو يدعو إلى

نسيان ضيق الوجود والتمدد في رحابة العدم والاستسلام له لأنَّه هو السعادة المُطلقة. ونرى أن هذه الصورة جاءت مُغايرة لمثيلاتها، وكأن الاستسلام اقتراحٌ لإنهاء القلق الوجودي، وهو انزياحٌ دلالي بديع تُصاحبه لوازم السعادة في الضحك الطويل والمستمر.

نستخلص القول في الانزياح الدلالي في صورة العدم، جاءت الانزياحات في صور العدم بشكل يتسم بالتعقيد، وخاصةً في صورتي (خيوط الإنسان ونسيج العدم)، و(النفق والعظام)، وكلُّ الصور تؤكد أن الوجود لا يتحقق إلا بمواجهة الفناء والسعي إليه والإيمان بحتميته، وحتى أن العدم صار (مكاناً فسيحاً) تتحقق فيه السعادة. إذاً فصورة العدم عند وديع جاءت توكيداً لفلسفته الإنسانية وتساؤلاته الوجودية فاستعمل الانزياحات الدلالية بشكل بديع ليعبر عن هذا القلق.

الخاتمة: توصلنا في هذا البحث إلى جُملةٍ من النتائج، ويمكن رصدها في النقاط التالية:

- أحالت هذه الدراسة على إبانة قدرة الشاعر وتمكنه في استعمال الانزياح الدلالي، إذ حققت الانزياحات معاني التيه والتشظي والعدم، وعذابات الإنسان في صراعه مع الحياة ونكبات الأقدار.
- يتسم ديوان (محاولة وصل ضفَّتين بصوت) بكثرة الانزياحات الدلالية، ويظهر الانزياح في عتبتهِ ذات التركيب الطويل، والصورة الغريبة، التي تطوي في معانيها دلالات الانقسام والتشظي والغربة النفسية، وهو عنوان يثير الفضول ويجذب القارئ.
- تمظهر الانزياح الدلالي في هذا الديوان من خلال أربع صور، وهي: صور التشظي، صور التماهي، صور الموت، صور العدم.
- جاءت صور التشظي متمثلةً في الجسد الواحد الذي يتشظى لأشلاء وأجساد وقطع، فوقع الانزياح في هذا التحول. وقد تكررت ثيمة التشظي والتمزق إلَّا أنَّ الشاعر ابتكر صوراً جديدة تتلاءم مع كل موضع.

- ظهر الانزياح في صور التماهي بشكلين: شكلٌ تراجيدي يطوي دلالات الفقد والخسارة إذ يصير الأموات جزءاً من الطبيعة، وشكلٌ آخر ذو قبسٍ صوفيٍّ في التوحد مع مكونات الطبيعة وذوبان الذات فيها.
- تجلَّى الموت في ثلاثة صور، جاءت صور موت الطفل وموت الأب بشكلٍ فجائعي ومأساوي، بينما جاءت صورة مواجهة الموت بشكلٍ مُفارق.
- إنَّ الانزياح الواقع في صورة العدم ظهر بشكل يتسم بالتعقيد، وكلُّ الصور تؤكد فلسفة الشاعر في أنَّ الوجود لا يتحقق إلا بمواجهة الفناء والسعي إليه والإيمان به، فقد أكَّد الانزياح قلق الشاعر في تساؤلاته الوجودية.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

-الجزار، محمد فكري، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

-الحلَّاج، أبي المغيث الحُسين بن منصور، **ديوان الحلاج ويليه كتاب الطواسين**، تحقيق: كامل مصطفى الشيبي وبولس نويًّا اليسوعي، منشورات الجمل، بغداد، ط3، 2007م.

-السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، دار الفكر، عمَّان، الأردن، ط2، 2007م.

-بلعباد عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008م.

-بنيس محمد، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الدار البيضاء، دار توبقال،2001.

-سعادة وديع، **الأعمال الشعرية**، دار أبايبل، 2016م.

-سعيد خالدة، **فيض المعنى**، دار الساقي، بيروت، ط1، 2014.

-عروس بسمة، **المكان واللامكان: فضاءات الكتابة وفضاءات المتخيل في رواية (يا بنت الإسكندرية) لإدوارد الخراط**، الجامعة التونسية وجامعة الملك سعود، منصة المنهل، بحث منشور إلكترونياً.

-عفيفي عيسى محمد، **ترميز الطبيعة في شعر إيليا أبو ماضي**، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ع28، ج1، 2010م، دار المنظومة، منشور إلكترونياً.

-فروم إريك، **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، ت: سعد زهران، عالم المعرفة، العدد 140، 1989م.

-قطوس بسَّام موسى، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، جامعة اليرموك، الأردن، 2002م.

-هيوستن نانسي، **أساتذة اليأس-النزعة العدمية في الأدب الأوروبي**، ت: وليد السويركي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار كلمة، ط1، 2012م.

المعاجم:

-صَليبَا جميل، **المعجم الفلسفي – بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان،1982م.

-طه فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، دار النهضة العربية، بيروت، ط1.

المجلات:

-شورن، جاك، **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة الكويت، ع76، 1984م.

-السويلم نوال، **التشظي في شعر بشرى البستاني-جدل الذات والعالم**، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، بحث منشور بنسخة إلكترونية.

الرسائل الجامعية:

-الخالدي، أنفال، **النحو والمعنى – دراسة في المغني اللبيب لابن هشام الأنصاري (ت761 هـ)**، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، العراق، 2007م.

-نعمان، عزيز، **جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص (سيمرغ) لمحمد ديب**، رسالة ماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 2009م.

-هروال، **حياة، دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر -فترة التحولات 1988-2000م**-، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسطنطينة، الجزائر، 2009م.

المواقع الالكترونية:

-الصغير مخلص، **الشاعر اللبناني وديع سعادة يفوز بجائزة الأركانة للشعر**، مقالة منشورة في موقع العرب: https://t.co/Z6MLnZFKYQ

- العكيلي دلال، **العدمية وفكرة أن العالم بلا معنى**، مقالة منشورة إلكترونياً في موقع شبكة النبأ المعلوماتية: https://annabaa.org/arabic/ethics/19379

- صنكور عبد الحسين، **سيمياء العتبة الأولى: دراسة نظرية في العنونة الشعرية**، 2016م، بحث منشور إلكترونياً، منصة كتابات: https://t.co/3iEG5XHqyq

الهوامش والإحالات.

---

[1]- طُبعت في 1981.

[2]- الصغير، مخلص، **الشاعر اللبناني وديع سعادة يفوز بجائزة الأركانة للشعر**، مقالة منشورة في موقع العرب: https://t.co/Z6MLnZFKYQ

[3]- سعيد، خالدة، **فيض المعنى**، دار الساقي، بيروت، ط1، 2014، ص139.

[4]- سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، دار أبابيل، 2016م، ص8 و9.

[5]- شرارة، وضاح، **نبذة منشورة في موقع قودريدز Goodreads**: https://www.goodreads.com/book/show/10235326

[6]- بلعباد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008م، ص 72 - 74

[7]- الجزار، محمد فكري، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص19.

[8]- قطوس، بسَّام موسى، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، جامعة اليرموك، الأردن، 2002م، ص61. (بتصرف)

[9]- صنكور، عبد الحسين، **سيمياء العتبة الأولى: دراسة نظرية في العنونة الشعرية**، 2016م، بحث منشور إلكترونياً، منصة كتابات: https://t.co/3iEG5XHqyq

[10]- السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، دار الفكر، عمَّان، الأردن، ط2، 2007م.

[11]- الخالدي، أنفال، **النحو والمعنى – دراسة في المغني اللبيب لابن هشام الأنصاري (ت761 هـ)**، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، 2007م، ص61.

[12]- الراجحي، عبده، **التطبيق الصرفي**، ص37.

[13]- سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (محاولة وصل ضفَّتين بصوت) ص283.

[14]- ابن منظور، **لسان العرب**، مجلد14، مادة (ش ظ ي).

[15]- ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج3، مادة (ش ظ ي).

[16]- فروم، إريك، **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، ت: سعد زهران، عالم المعرفة، العدد 140، 1989م، ص151.

[17]- نعمان، عزيز، **جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص (سيمرغ) لمحمد ديب**، رسالة ماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 2009م، ص15و22.

[18]- السويلم، نوال، **التشظي في شعر بشرى البستاني-جدل الذات والعالم**، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، بحث منشور بنسخة إلكترونية، ص5. (بتصرف)

[19]- سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (أعشاش عالية)، ص246.

[20]- **نفسه**، (غيوم)، ص247.

[21]- سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (حديقة)، ص255.

[22]- **نفسه**، (استعادة شخص ذائب)، ص269.

[23]- **نفسه**، الصفحة ذاتها.

[24]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (نزهة ذاك اليوم)، ص256.

[25]– **نفسه**، (في النفق... في العظمة) ص278.

[26]– الزبيدي، **تاج العروس**، 510\36، مادة (م وه).

[27]– طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، ص155 و156. (جاء في المعجم بمعنى التوحد والذي يُترجم أحياناً بصيغة التماهي).

[28]– الحلَّاج، أبي المغيث الحُسين بن منصور، **ديوان الحلاج ويليه كتاب الطواسين**، تحقيق: كامل مصطفى الشيبي وبولس نويًا اليسوعي، منشورات الجمل، بغداد، ط3، 2007م، ص81.

[29]– نقلاً عن: عفيفي، عيسى محمد، **ترميز الطبيعة في شعر إيليا أبو ماضي**، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ع28، ج1، 2010م، دار المنظومة، منشور إلكترونياً، ص20.

[30]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (بلاد)، ص262.

[31]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (الطريق)، ص264.

[32]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (الطريق)، ص265.

[33]– **نفسه**، (استعادة شخص ذائب)، ص268.

[34]– القواسمة، محمد عبد الله، **الإنسان السائل**، مقالة من موقع الدستور:
https://www.addustour.com/articles/1070780-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D8%A6%D9%84

[35]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (استعادة شخص ذائب)، ص269.

[36]– **نفسه**، (استعادة شخص ذائب)، ص272.

[37]–ابن منظور، **لسان العرب**، مجلد 2، مادة (م و ت).

[38]- ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج5، مادة (م و ت).

[39]- شورن، جاك، **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة الكويت، ع76، 1984م، ص34.

[40]- هروال، **حياة، دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر -فترة التحولات 1988-2000م**-، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسطنطينة، الجزائر، 2009م، ص26 و27. (بتصرف)

[41]- بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 2001م، ص248.

[42]- يُنظر: عروس، بسمة، **المكان واللامكان: فضاءات الكتابة وفضاءات المتخيل في رواية (يا بنت الإسكندرية) لإدوارد الخراط**، الجامعة التونسية وجامعة الملك سعود، منصة المنهل، بحث منشور إلكترونياً، ص2.

[43]- بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث**، ص214.

[44]- سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (الحياة هناك)، ص258.

[45]- **نفسه**، (زهور)، ص259.

[46]- **نفسه**، (في النفق... في العظمة)، ص277.

[47]- سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (نزهة ذاك اليوم)، ص256.

[48]- **نفسه**، (محاولة وصل ضفَّتين بصوت) ص281.

[49]- **نفسه**، (محاولة وصل ضفَّتين بصوت) ص286.

[50]- ابن منظور، **لسان العرب**، مجلد 12، مادة (ع د م).

[51]- صَليبَا، جميل، **المعجم الفلسفي – بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان،1982م، ص66.

[52]– العكيلي، دلال، **العدمية وفكرة أن العالم بلا معنى**، مقالة منشورة إلكترونياً في موقع شبكة النبأ المعلوماتية: https://annabaa.org/arabic/ethics/19379

[53]– صَليبَا، جميل، **المعجم الفلسفي**، ص65.

[54]– العكيلي، دلال، **العدمية وفكرة أن العالم بلا معنى**، مرجع سابق.

[55]– هيوستن، نانسي، **أساتذة اليأس–النزعة العدمية في الأدب الأوروبي**، ت: وليد السويركي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار كلمة، ط1، 2012م، ص19.

[56]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (استعادة شخص ذائب)، ص270.

[57]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (في النفق... في العظمة) ص276.

[58]– **نفسه**، (في النفق... في العظمة) ص277. *آثرنا أن نضع المقطع كاملاً كي تكون فكرة العظام واضحة للقارئ.

[59]– سعادة، وديع، **الأعمال الشعرية**، (محاولة وصل ضفَّتين بصوت) ص282.

[60]– **نفسه**، ص289.