ضوء على ظاهرتَيْ الاحيائية والتجسيم (التشخيص) في شعر عدنان الصائغ برؤية انزياحية

(مجموعتَيْ غيمة الصمغ ومرايا لشعرها الطويل أنموذجا)

أ.د. محمد حسن فؤاديان

استاذ قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران

foadian@ut.ac.ir

أ.د.أبولحسن أمين مقدسي

بروفيسور في فرع اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة طهران

abamin@ut.ac.ir

أ.د. علي أكبر فراتي

أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة طهران

a.forati@ut.ac.ir

ط.د. نويد بيري

طالب مرحلة الدكتوراه في فرع اللّغة العربيّة وآدابها

بجامعة طهران

n_piri2003@yahoo.com

ملخص المقال:

تعد ظاهرتا التشخيص أو التجسيم (anthropomorphism) والاحيائية (Animism) تقنيتان لغويتان قريبتان إلى بعضهما البعض، وظفتهما الشعراء في مسيرتهم الشعرية عبر تاريخ الشعر، تتمكن هاتان الظاهرتان من تغيير آفاق تفكير المتلقي عن النص، وتمكنانه أن يفهم دلالة الكلمات الثانوية والمستقاة من النص إلى جانب معناها المعجمية القاموسية. من الشعراء الذين وظف هاتين الظاهرتين في شعره كرار وتكرارا وبكل مهارة وبراعة عدنان الصائغ حيث تمكن من توظيفهما خلال شعره بقوة عالية واستطاع من تقديم لغة شعرية منزاحة انحرفت عن اللغة المعيارية المتسمة بدرجة صفر الكتابية، فظهرت لغة وجمل وتعابير وكلمات في دواوينه الشعرية وكأنها هي لأول مرة ولدت على يد الشاعر. حاول الباحثون خلال المقالة التي بين أيديكم باتخاذهم المنهج الوصفي – التحليلي نبراسا لهم أن يسلطوا الضوء في مجموعتَيْ "غيمة الصمغ" و"مرايا لشعرها الطويل" على مختلف وجوه التجسيم(التشخيص) والاحيائية، ليثبتوا بعض أسباب خلود شعرية الشاعر. تفيد نتائج البحث أن عدنان الصائغ استطاع بكل براعة أن يبلور ظاهرتي التجسيم والاحيائية خلال شعره ويضفي على شعره ضربا من الانزياح الجميل، مما ساهم في خلق نُطَفِ الحياة في شعره وفي حداثته ولئلا ياكل الدهر على تعابيره وكلماته ويشرب، فتحول شعره عبر هذه الآلية وآليات أخريات حيا، ثم إن مختلف وجوه الانزياح الشعري لدى الشاعر لاينحصر في الظاهرتين المذكورتين، بل هي كثيرة ولكن الباحثون ضربوا الصفح عنها لكونها لا تمت إلى موضوع المقالة بصلة.

الكلمات الرئيسة: الاستعارة، الانزياح، ظاهرة التجسيم(التشخيص)، الاحيائية، عدنان الصائغ.

Abstract

The two phenomena of anthropomorphism and animism are closely related linguistic techniques that poets have used throughout the history of poetry and literature. One of the achievements of these two linguistic techniques is the change of the horizon of thought in the reader, and enables him to understand the second metaphorical meaning of the words along with their first meaning in the text. Adnan al-saegh is one of the poets who skillfully used these linguistic techniques in his poetry. He has been able to present an unfamiliar poetic language that is different from the standard language -described as zero language of writing in some resources-. Therefore, sentences and words have appeared in his divan that seem to have been created by this poet for the first time.

During the present article, the researchers have tried to describe and analyze the various aspects of anthropomorphism and animism in two collections of poems, "Ghamma Al-Samgh" and "Maraya Lash'arha Al-Tawil", in a descriptive-analytical method to give the audience the reason for the presence and permanence of Adnan's poems in the minds of the audience. From the current research, it appears that Adnan Al-Sayegh has been able to skillfully and efficiently use two phenomena of anthropomorphism and animism in his poetry to master a kind of aesthetic de-familiarization that has created a special poetic life and the novelty of language in his poetry. Adnan's de-familiarizations are not limited to these two phenomena, but include different types of defamiliarization that are beyond the scope of the title of the present article.

Keywords: Metaphor, Defamiliarization, Anthropomorphism, Animism, Adnan Al-Sayegh

1- المقدمة:

لاشك أن مكانة أدب الشعراء تعود في الوهلة الأولى إلى شعرية ذلك الأدب ومن تلك الشعرية الصور الحيّة ومدى تأثيرها على المتلقي وكذلك التجسيم والاحيائية مما يميز اللغة الشعرية عن اللغة المعتادة المألوفة لانطوائها على انحراف لغوي. فقد استطاع عدنان الصائغ[1] عبر توظيف الآليات المذكورة مما سنتناول بعضها خلال المقالة التي بين أيديكم أن ينزاح عن اللغة المعيارية بالتجسيم وبإعطاء الحياة لما لا يتسم بالجسميّة ولا بالحياة، فظهرت حياة جديدة خلال شعرها ليست مثل ما نشاهدها في أرضنا الواقع، بل هي حياة تحيا فيها الجامدات، وتنبض فيها النباتات، وتتحرك فيها الصخور وتتحدث فيما بينها الطيور والعقبان! فيا لها من حياة!

حاول الباحثون خلال الدراسة التالية أن يجيبوا على هذا السؤال كيف استطاع عدنان الصائغ عبر آليتَي الاحيائية والتشخيص أن ينزاح عن اللغة المعتادة أو اللغة المعيارية؟ وهل كتب له النجاح في توظيف الآلية بغية الوصول إلى إنزياح شعري؟

لاشك أن معرفة وجوه الانزياح الشعري لدى الشاعر من التشخيص والتجسيم ومختلف الاستعارات وغيرها تساعدنا على معرفة أدبيةِ الشاعرِ وشعريَّتها وبالتالي على مقدراته الشعريّة. اقتصر الحديث ههنا على ظاهرتي التشخيص والاحيائية المؤدّيتين إلى الانزياح لدى الشاعر، وهذا لاتتيسر معرفته والوقوف على أغواره دون التعرف على الدلالة الثانوية إلى جانب الدلالة المعجمية للألفاظ والتعابير باعتبارها الدلالة الأولية، وكلنا أمل أن كانت هذه الدراسة قد استطاعت على أن تكون مدخلا للتعرف على فكرية الشاعر وفنه الخلاب.

ما ادّخرنا جهدا إلا بذلناه في الدراسة الحالية لتبيين مختلف وجوه التشخيص والاحيائية بعد دراسة مجموعتَيْ غيمة الصمغ ومرايا لشعرها الطويل، وهذا في مقالة لاتتجاوز عشرين صفحة غاية صعب مستصعب، ومن ثم اخترنا نماذج من مختلف استعمالات التشخيص والاحيائية في المجموعتين، وبتعبير آخر حديثا عن التشخيص والاحيائية في دواوين الشاعر غيض من فيض! ثم إن الباحثين استقصوا المهجود ليسلّطوا الضوء على وجوه من الاحيائية والتشخيص ذات قيمة أدبية تخرج عن دائرة اللّغة المعهودة وتنضم في دائرة اللغة الأدبية المنزاحة، وهي لغة تسوقنا إلى الدلالات الثانوية المرادة عبر سياقات الكلام.

خلفية البحث والدراسات المسبقة:

صنفت ثلة من الكتب والمقالات والرسائل حول الشاعر عدنان الصائغ، منها ما تطرق إلى أساليب الشاعر الشعرية ومنها إلى حياة الشاعر ومنها إلى لغته الشعرية وما إلى ذلك، وقد نتطرق في التالي إلى جملة من الدراسات التي رأت النور بهذا المجال، غير أنها لم تكن في صلب موضوع مقالتنا الحالية ولكنها قريبة إليها بعض الشيء. كتب السيد علي خضري وآمنه

---

[1]. ولد عدنان الصائغ (adnan-alsayegh) بعام 1955م في مدينة كوفة، ونشأ وترعرع هناك إلى أن استقام عوده، فاشتغل في المجلات والصحف العربية. يتسم شعره بضرب من الثورية والاعتراض في وجه الظلم والطغيان، ومنذ سن مبكر منعوه من تتمة مشواره المدرسي لشعر قاله اعتراضا على الوضع السائد في المجتمع العراقي وما فيه من دمار وهلاك وتخلف واجحاف. تراه في شعره شاعرا ملتزما بالوطن وبقيمه، وعند اندلاع الحرب القائمة بين إيران والعراق نظرا لمخالفته الشديدة مع هذه الحرب التي أنهكت القوة ودمرت الموارد البشرية والاقتصادية والتي كانت عائقا كبيرا أمام تحقيق السلام والحرية، نفي إلى منطقة بعيدة في حظيرة حيوانية، فقضى فيها سنتين من عمرها الثمين. اضطر الشاعر أن يغادر وطنه لما فيه من مضايقات وتعسفات، إلى بعض البلاد الآسيوية والأروبية وأخيرا استقر في لندن بعام 2004م. وأما مؤهلاته الشعرية وقدرته في الإبداع جعلته أن يصبح عضوا في لجنة "القلم" الدولية في انكلترا وسويد. ترجمت أشعاره إلى الفارسية والانكليزية والاسبانية وغيرها.(1) و (2)

آبغون مقالة تحت عنوان "**جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ**" بجامعة خليج فارس في بوشهر، بعام 1394ش (2015م)، والمقالة كما يبدو من عنوانها تناولت جماليات الأسلوب ولم تتطرق إلى شيء من الاحيائية والتشخيص وما يمت بهما من صلة. كما صنفا إلى جانب المقالة المارة الذكر مقالتين تحملان عنوان "**أسلوب المونتاج السينمائى في شعر عدنان الصائغ**" و"**الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ**"، والمقالتان كما هو معلوم لا تمتان إلى موضوعنا المدروس بصلة.

صنَّف السيد بهجات عاطف مقالة بعنوان "**انشطار الذات في ديوان تأبّطَ منفى لعدنان الصائغ**"، تناول فيه الباحث ما يتعلّق بالذات في أثناء قصائد هذا الديوان بمنظور فلسفي، وألقى الضوء على دور الرؤية الفلسفية في شعرية الشاعر، مبيّنا مكانته الشعريّة والفلسفيّة. ثم كتب عارف الساعدي كتابا تحت عنوان "**شعرية اليومي**" تطرق فيه على مختلف الجوانب الفنية والأدبية عند الشاعر عدنان الصائغ وتجسّم فيه جملةً من الوجوه الشعرية الخلّابة لدى الشاعر إلى جانب ايضاحه لمكانة الفن الأدبيّ في إيجاد الانحراف اللغويّ نسبيّاً. والملاحظ أن وجوه الفرق بين الدراسات المذكورة مع المقالة الحالية هي أننا خلال المقالة وضعنا النور على تفاصيل التشخيص والاحيائية لدى الشاعر وتقنياته الشعرية واللغوية بغية الحصول على الانزياح الكلامي في اللغة مما كان غائبا في الدراسات المذكورة أو كاد.

2- الانزياح:

يعد الانزياح من أهم ما طرحها الشكلانيون الروس وانتشر المصطلح على يدهم في الأوساط الأدبية انتشار النار في الهشيم. أول من وظفه شكلوفسكي بعام 1917 في رسالته المعنونة " الفن بمثابة التمهيد" (3). وإذا كان المقام يقتضي تقديم تعريف موجز له فهو: استعمال المبدع للغة – مفردات وتراكيب وصور- استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب(4).

يبدو أن الانزياح عند الشكلانيين هو كل إبداع في مجال البنية والصورة، حيث يجعل البالي حديثا ذو رونق وبهاء(5)و(6)، والملاحظ أن ما يعطي هذا الكلام ذاك الرونق والبهاء هو الانحراف، وبين الاختيار والانحراف تقابل، لأن الاختيار محدود بالامكانيات المتعارفة للغة، والتي تصنّف عند النحويين تحت أسماء المطّرد والغالب والكثير، في حين أنّ الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة وربما اقترب من القليل وحتى الشاذ، ونلاحظ أنّ الاختيار يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية، في حين أن الانحراف يخصّ اللغة الفنية، وهذا منطقي، إذ أن الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيا، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني، ولذلك لايقدم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون إنّ العربي الفصيح إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه (7)، فالانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الابداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويَيْ اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق (8).

شعرية الشعر والانزياح تتجلى خلال الأدوار الشعرية إلى خرق القوانين المعتادة في الكلام والشعر وهي ضرب من الطغيان المنتظم والانحراف المتعمد في الكلام المعتاد أو لغة المعيار(9)، ومعياره الأكثر شيوعا التي توضع مقابلة للانزياح هو ما يسمى باللغة العادية والاستعمال الشائع ولغة الحديث اليومي.

يمكن تصنيف الانزياح بكل بساطة إلى صنفين: الانزياح السياقي والانزياح الدلالي. أما السياقي يقع ضمن العلاقات الافقية والدلالي ضمن العلاقات الاستخلافية، والمراد من السياقي كل ما يتميز به سياق النص الشعري – ولو كميا- دون غيره من النصوص الأدبية الأخرى، فيشمل الانزياح التركيبي مثل التقديم والتأخير والحذف والذكر والاعتراض والالتفات، كما يشمل الانزياح الصوتي كالوزن والقافية والضرورات الشعرية والجناس والتوازي وغيرها. والانزياح الدلالي يتعلق بجوهر المادة اللغوية، وهي التوجه إلى المدلول الثاني أمام المدلول الأول، وتجاوز ذلك المدلول والالجاء إلى تفكيك ثان في عملية التلقي والفهم، لأن الاقتصار على المعنى الأول (المعنى القاموسي أو المعجمي) يجعل الكلمة متنافرة مع أخواتها في سياقها، فيجب الأخذ بالمعنى الثانوي (المراد) للحصول على المعنى المراد، يندرج ضمن هذا الضرب من الانزياح الدلالي ما يسمي بالاستعارة المكنية والتشخيص والاحيائية وما يمت بهما من صلة، مما سنتاولهما في التالي(10)، مبينا وجوهها ومدى بلورتها في ديواني الشاعر.

3- الإحيائية (animation)

وهي تحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط أن لا تكون من خواص الانسان، بأخرى دلالتها بمعنى مجرد أو جماد، ومثالها قول شوقي في كبار الحوادث:

لبثت مصر في الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواء (11)

لنصل إلى تجسيد ذلك الفن في مجموعتي مرايا لشعرها الطويل وغيمة الصمغ لعدنان الصائغ. كثيرما تجد الشاعر يوظف الكلمات بدلالاتها الثانوية، فيضفي على ما ليس له حياة بشرية ولا حيوانية الحركة والدينامية والحياة الحقيقية مثل الكائنات الحية. استطاع عدنان الصائغ عبر توظيف هذه التقنية أن يُلبِسَ على الكائنات غير الحية لباسَ الحياة، فيقدِّمَهَا على المتلقي ليكون على مزيد فهم وإدراك منها، ولأن تكون لغته الشعرية أكثر اتصافا بالأدبية والانزياح. فانظر مثلا إلى المقطع التالي من قصيدة "هذا الألم الذي يضيء"، يصور فيها الشاعر آلامه وهمومه التي استحوذت على مرافق حياته كلها، فيقول مخاطبا حبيبته التي فقدها دون أن يحدثها عن كثير من الأمور:

كان عليَّ - على الأقلِّ - أنْ أُحدِّثَكِ قبل هذا/ عن بساتين طفولتي/ التي حرثتها أسنانُ البلدوزرات والمجنزرات (12).

صوّر الشاعر "البلدوزرات والمجنزرات" وكأنها حيوانات فتاكة تحمل أضراسا وأنيابا حادة تحرث بها الأرض حرثا، فتشقها وتجعل منها خرابا مهدَّما، ثم صوّر بساتينَ عهد طفولته، فقضى فيها تلك الأيام النضرة الحلوة، ولكنه ما عتم أن خرّبت تلك البساتين أنيابَ الطغيان وأضراس البلدوزرات والمنجزرات! فيالها من تعبير جميل، كيف صوّر الشاعر عهد صباه في بساتين خلابة، وهي اليوم زابلة محرقة، وكيف صور الشاعر ذلك الخراب بفعل أنياب البلدوزرات والجرارات؟ فياترى أليس من لغة الأدب أن يجعل المرء لعهد من عهود حياته بساتين وأن يصنع للبلدوزات والمنجزرات وهي آليات قد تكون للخراب أو للعمران وهي مخصصة ههنا للخراب والدمار، أنياباً وأضراسا تستطيع بها من حرث البساتين والأرض! فقد انزاح الشاعر عن اللغة الحوارية عبر توظيف أسنان المنجزرات أو البلدوزرات التي تحرث الأرض، وهي تبين مدى عمق مشاعر الشاعر النفسية فيما يخص الحرب والاحتلال، فالعلاقة التي يجعلها الشاعر بين الأسنان وبين البلدوزرات والمنجزرات، هي خارجة عن المعتاد المألوف، وهي بيان لما ناله العراق وشعبه من جروح عميقة، ثم إن الشاعر انزاح عن اللغة الحوارية عبر إضفاء الحياة

على المنجزرات، وعبر نسبة البساتين إلى الطفولة والصبا، مما يساهم على مزيد التأثير في المتلقي للتنديد بالحرب وتداعياتها من تقتيلٍ وتشريد ودمار. وفي قسم آخر من القصيدة نفسها تعبيرا عن آلامه وهمومه يقول مخاطبا عشيقته أيضا:

كان عليَّ - على الأقلِّ - أنْ أُحدِّثَكِ قبل هذا ... عن الأشجار التي اختبأتْ في مساماتِ جلدي أثناء القصف ... (13).

استعار الشاعر كلمة الأشجار لِشَعر بدنه الذي ينتصب عند الخوف أو سماع الأخبار السيئة، ثم ينسب إلى تلك الأشجار – وهي في الحقيقة شعر البدن- فعل الاختباء لينزاح عن اللغة الاعتيادية، فالشاعر ذكر الأشجار وهي المعنى الأولي أو الدلالة الأولى لها، غير أنه أراد الدلالة الثانوية وهي الشعر، فالانزياح الشعري في قوله تجلى عبر توظيف كلمة "الأشجار" وإلباسها معنى شعر البدن، ثم عبر إضفاء الحياة الانسانية أو الحيوانية عليها، لأنها أصبحت تستطيع أن تختبأ في مسامات الجلد ومنافذه، ففعل الاختفاء والاستتار انتسب ههنا إلى ما ليس له حياة انسانية ولا حيوانية. ثم إنّ في تعبير "الأشجار التي اختبأت في مسامات جلدي أثناء القصف" دلالة جليَّةٌ على حالة الحرب التي يعيشها الناس والبلاد، لدرجة إن الشعر الموزع في كافة انحاء البدن أصبح يختفي في منافذ الجلد خوفا من القنابل والقصف وحالة الحرب، وهذا كله انزياح خلاب لاتجده في لغة التحاور بشكل من الأشكال.

يقول الشاعر في قصيدة "محاولات" مصورا الجدال القائم بين العقل والقلب بصفته مركز العشق مبينا قوة القلب وشراسته وجموحه وكون الشاعر غير قادر على إيقافه ثم ترويضه:

أحاولُ أنْ أَستريحَ -لدقائق-/ من حبّكِ/ فيُغافِلُني قلبي/ ويهرعُ إلى براريكِ الشاسعةِ/ كحصانٍ مجنونٍ ضجِرٍ/ قلبي مجنونٌ أكثر مِمَّا يجبُ/ شرسٌ وضجِرٌ وجامحٌ/ وأنا شاعرٌ/ لا يجيدُ ترويضَ قلبهِ(14).

يعرض الشاعر قلبه الخفوق العاشق ملؤه الحيوية والدينامية، فيشبهه بحصان جموح، لايقر له قرار لا في الأرض ولا في السماء، إلا بعد الحصول على الحرّية، فهذا القلب المشبَّه بالحصان، يستغل الفرصة لكي يجد ما صوره في أحلامه، فينسب الشاعر إليه فعل "يهرع" وهو فعل يستعمل في الحصان عادة، غير أن الشاعر نسبه إلى القلب، ليصور مدى حبه ومدى جموح قلبه، ثم يصور بكل حذاقة مقصد هذا الهروع وهو براري المحبوب. هذا ومن جهة أخرى ينسب الشاعر البراري إلى المحبوب، مما يثير في الذهن هذا التساؤل هل للانسان براري أو صحراوات، حتي يهيم فيه قلب الشاعر؟ ثم إن الشاعر لم يكتف بذكر البراري ونسبته إلى المعشوق، بل زاد هذه النسبة إيضاحا، واتسمه بسمة الشسوع والاتساع، وهذا كله انزياح تعبيري يلقي المتلقي في ميادين الخيال. ومن جهة أخرى إرداف صفات كالجنون والشراسة والضجر والجموح وغيرها إلى القلب (قلبي مجنونٌ أكثر مِمَّا يجبُ/ شرسٌ وضجِرٌ وجامحٌ/ وأنا شاعرٌ/ لا يجيدُ ترويضَ قلبهِ)، ثم انتساب الترويض إلى القلب وهو يخص الحيوانات الجامحة كالحصان والبغال وغيرها، ففي كلها خير دلالة على الانزياح اللغوي الذي اتخذه الشاعر عبر تقنية الإحيائية (animation) وسيلة للتعبير عن مكنون الضمير، لأنه أضفى الحياة على ما لايتسم بها في لغة الحوار عادة، بل هي حكر على لغة الشعر والأدب، حيث فيها يهرع القلب ويعدو ويتروّض ويتّصف بصفات مثل الجموح والضجر وغيرها.

أما في قصيدة "شمس على حافة الحرب" فيحدثنا الشاعر عن الحرب بشكل جديد، فيصورها مثل كائن حي يبتلع كل ما يقع في طريقه، ثم يهجم فيها على

مندلعي الحروب وأعمالهم العشوائية الظالمة ويصور أفول الشمس في أحد أيام الحرب قائلا:

... ها هو قرصُ الشمسِ يغيبُ مرّةً أخرى في فمِ الظلامِ، تطبقُ عليه أضراسُ المدافعِ الكريهةِ الجائعةِ... وتلتهمهُ الحربُ أيضاً (15)

الشمس رمز للضياء والأمل، فتظهر عند الأفول وكأنها قرص خبز، غير أنّ مثلث الموت المتمثل في الظلام والمدافع والحرب يلتهمها ويبتلعها، فالظلام كحيوان جارح جائع يستعرض قوته، فيضع الخبزَ في فمه ويلتهمه على التدريج وهذا مشار إليه في قوله (فم الظلام)، والملاحظ في التعبير المذكور أن الشاعر صور الظلام وهو ظاهرة غير حية، في صورة حيوان نابذ حي، وهي الإحيائية بعينها، مما جعل في لغة الشاعر تميزا فريدا لاتجده في لغة الحوار نهائيا، فكما الحيوان يبتلع الخبز ويأكله، الظلام كذلك يبتلع الشمس فتغيب فيه. ثم يصور عدنان في المقطع المذكور مدافع تتزود بأضراس فتاكة حادّة في قوله (أضراس المدافع). إضافة الأضراس إلى المدافع بصفتها مستعارٌله أو انتساب الضرس إلى المدفع لايعرف في لغة الحوار بل هو توظيف يتعالى على مستوى الكلام المعهود. كلما كانت المسافة بين المشبه والمشبه به قريبة، نحو: تشبيه وردةٍ بأخرى، كلما كانت الاستعارة مبتذلة غير متصفة بصفة الانزياح، غير أن الشاعر البارع هو من يغرم في انتاج تأثيرات مدهشة بوضعه موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة، أو عندما يقرن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات ثم في بعضها بطريقة مفاجئة ومدهشة، فإن هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها(16). إن الدلالة الثانية في قوله (أضراس المدافع) هي ما تتجلى في تصوير انزجار الشاعر عن اندلاع الحرب في موطنه والمسافة بين الدلالة الأولى للتعبير(وهي ظاهر التعبير) هي المسافة الأدبية التي تميزت قول الشاعر عن لغة الحوار، كما يصور الشاعر الحربَ ذات فم وحياة تلتهم قرص الشمس وهو أمل المقاتلين والناس الأبرياء التهاما في قوله (تلتهمه الحرب).

أما في الشاهد الثاني وهو مستقى من قصيدة "أوراق" من ديوان "مرايا لشعرها الطويل" فيعبر الشاعر عن "أمواج البحر وهيجانه" بالجنون وعن حرارة الرمال الحارة في الصحارى باللسع وهو اللدغ وهو كما تعلمون ضرب من الاحيائية، حيث جعل الشاعر من البحر كائنا حيا قد يصيبه الجنون ومن الرمال حيوانا قد يلدغ:

قولي، متى ستذوقين جنونَ الموجِ؟ / متى ستذوقين لسعَ الرمالِ؟ / إذا كنتِ تخافين أنْ يبتلَّ ذيل فستانك، بدموع البحر؟ (17)

انزاح الشاعر عبر توظيف "جنون الموج" و"لسع الرمال" حيث صوّر الموج وشدته وانطلاقه نحو الساحل بالجنون، فالشاعر لجأ إلى عالم الخيال الرحب، فنسب الجنون إلى البحر والموج، لكي يسلخ الاعتيادية عن اللغة، ثم عرض الرمال الصحروية عرض الأحياء والكائنات الحية، حيث شبه الحرارة المكنونة فيها عند تَلْمِسُها الأرْجُلُ بلسع حشرات كالعقارب والزنابير مثلا، فما إن تلمسها الأرجل حتى تشعر بحرارة بالغة تشبه اللدغ واللسع، وهذه علاقة فريدة حدثت عبر الاحيائية أو إضفاء الحياة على ما ليس له حياة، ثم صور البحر وكأنه انسان تختلجه الهموم فيسيل الدموع من مؤقه، فمجرد افتراض البحر إنسانا وقطرات أمواجه دموعا هو الانزياح نفسه تبدى عبر ظاهرة الاحيائية، هذا ومن جهة أخرى التضاد الناجم بين البحر والأمواج من جهة وبين الرمال الحارقة والصحاري المحرقة من جهة أخرى زاد على درجة الانزياح وزيادة الغرابة اللغوية، مما ساهم في اختراق أفق فهم المتلقي ليحصل على معنى جديد عبر قراءة جديدة لم يكن له عهد بها.

4- **التشخيص (التجسيد)**: (personification):

التجسيد (أو التشخيص) هو إبراز المجرَّد في قالبٍ محسوس. وهو استعارة مجسّمة تمثل فيها الأشياء المجردة على أنها أشخاص. يستخدم التجسيد في علم البلاغة وعلم الأساطير والفنون وغيرها من العلوم الإنسانية، وعلى تعبير محمد التونجي في معجمه: التشخيص تعبيرٌ بلاغيٌّ حيثُ تسبِغُ الحياة الإنسانيّة على الأشياءِ ولاسيّما الطبيعة ومنحها الحياة والمشاركة الوجدانيّة(18)، فنستنطق الكائنات غير الحية ونستشعر بشعورها وننسب إليها أفعالا لانترقب وقوعها إلا من عاقل، فهذه التقنية تزداد أهمية وخطورة إذا كانت قرينة الانزياح وحاملة تصاوير فنية خلابة(19). هذا وأن قيمة التشخيص والاستعارة المكنية قبل كل شيء تعود إلى ما تُحدِث في اللغة من انحراف في لغة المعيار، الأمر الذي يعد الفارق الرئيس بين لغة الشعر ولغة المنطق والخطابة(20)، وهذا في الحقيقة هو الدلالة الثانوية التي تستقى من النص، ولكننا لماذا نعود إلى قضية الانحراف في الشعر ولماذا نلجأ إلى تغيير المعنى ولماذا لايكتفي المتلقي بالشفرة اللغوية القائمة؟ والجواب عن ذلك ميسور وبديهي على حد تعبير صلاح فضل، لأن المعنى الأول لايناسب السياق بل يكسره ويجعله محالا، أما المعنى الثاني فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام(21). توظيف هذه الصناعة يزيد في الانحراف عن اللغة ويدفع بالمتلقي إلى مزيد من التفكير، كما يقي اللغة عن التكرار المقيت واستعمالاتها المكرورة المضنية وهو ضرب من الإبداعية والحداثة في اللغة وبالتالي إلى خلق مزيد من اللذة والاستمتاع لدى المخاطب. لنأخذ بعض الأمثلة عن هذا الضرب من الانزياح ومدى بلورتها في شعر عدنان الصائغ. يقول الشاعر مخاطبا شجرة:

يا شجراً علَّمتنا براعمُهُ أنْ نبرعمَ غُصْنَ مواجعِنا للربيعِ الذي سوفَ يأتي لكي يفتحَ الياسمينُ نوافذَهُ (22).

الخطاب – كما هو معلوم- لايصدر إلا عن عاقل وللعاقل، كيف يمكن أن تتم مخاطبة الشجرة دون أن تكون عاقلة؟ فالشاعر هب الشجرَ عاقلاً وكائنا انسانيا يسمع ويفهم، وهذا هو التشخيص بعينه وانزياح عن اللغة الاعتيادية، ثم ما عتم أن أتى بتجسيم آخر وهو نسبة قدرة التعلم إلى البراعم، حيث تستطيع البراعم في اللغة المنزاحة من التعلم، فهي تعلِّمُنا أن لاندع أنفسنا تستسلم للمواجع والهموم، ثم يحدِّثنا عن تشخيص آخر وهو انتساب النوافذ إلى الياسمين، وهذا نسبة لانعهدها في لغة الحوار، لأن الياسمين لايعقل أن يكون له بيتا ولا دارا، بل وردة تعيش في الغابات تفترش الأرض، بيد أن الشاعر في هذا السياق عدَّه إنسانا يفتح نافذة منزله للآخرين، وفي التعابير المذكورة كلها انزياح حدث عبر ظاهرة التشخيص أو التجسيم، فالشاعر يصور الياسمين انسانا حيا وبراعمَه تلك النوافذ التي يفتحها بمجرد قدوم الربيع وبذلك تمكّن من خلق جو ملؤه الرومانطيقية تتخللها أضراب من التشخيص. وأنظر كذلك إلى قوله في قصيدة "هذا الألم الّذى يُضيءُ":

كان عَلَيَّ – على الأقل- أن أحدِّثَكَ قبلَ هذا .... / عن القنابلِ التي حفرتْ ذكرياتِها على ملامحي (23).

الجروح الناجمة من شظايا القنابل والتي ظهرت على وجه الشاعر كأنها هي فعل قنابل قامت بالحفر على ذلك الوجه، وعملية الحفر لاتصدر إلا عن ذي شعور، فالقنابل مصورة في المقطع بشكل بشري تكتب ذكرياتها على الأوراق! فهذه الأوراق هي ملامح الشاعر في وجهه خاصة وفي كافة أعضاء بدنه عامة، والذكريات هي الجروح التي لاتزال قائمة على جسمه، فالشاعر عبر توظيف تلك الوجوه العديدة لظاهرة التشخيص انزاح عن اللغة ببراعة.

اللحظات والثواني في قصيدة "خرجتُ من الحرب سهواً" قرينة الاعتراض على الحرب وعلى ما تتبعها من

خسارة معنوية ومادية، وسلاح الشاعر الوحيد للاعتراض لغته الشعرية وفنه اللغوي، موظفا إياهما للتنديد بها، فيقول:

وهذي القصيدةُ مبحوحةُ الصوتِ/ من فرطِ ما هرولتْ في الخنادقِ/ تصرخُ من فزعٍ وذهولْ: أوقفوا قرعَ هذي الطبولْ (24)

لم ولن تحكر هموم الشاعر في بلده العراق الحبيب وشعبه، بل همومه انسانية قبل أن تكون عراقية عربية، فيدعو إلى إيقاف الحرب من كل مكان وهذا لايتيسر إلا بإصلاح الحكام، لأن الحروب لاتندلع إلا بواسطتهم وظلمهم. يصور الشاعر قصيدته في المقطع المذكور وكأنها إنسان حي سئم من ويلات الحرب مرافقا الشاعر في ساحة العراك. أما القصيدة في المقطع المذكور لشدة ما أصابتها من تعب بسبب هرولتها في خندق إلى آخر وفي موضع إلى آخر، بحّت صوتها، فلم يعد صوتها يبوح، فتقول القصيدة في تلك الأحوال المريرة: يا أيها الناس اسمعوني: أوقفوا هذه الحروب رجاءً!

يا ترى كيف تصرخ القصيدة وتبوح بصوتها الخافت المبحوح؟ استطاع الشاعر بكل دقة بعد أن صاغ من كلمة "القصيدة" فاعلا لفعل "هرولت" مرّة و لفعل "تصرخ" ثانية، أن يقيم علاقة بين صورة الإنسان الحي في الواقع و"القصيدة" في المقطع المذكور. فيضفي على القصيدة حياة وكأنها بشر حي يهرول ويخاطب الآخرين. إن ما زاد في انزياحية الصورة كونُ القصيدة مهرولة في الخنادق للاحتماء، ثم مرافقتها الشاعرَ في تلك الخنادق والاباحة بصوتها المبحوح للتنديد بالحرب، والملاحظ أن هذا الصوت قرين بالفزع والذهول! ثم يقول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

سلاماً بلادي، التي كلّما حاصرتها القنابلْ/ حملتْ جرحَها رايةً لِتُقَاتِلْ (25)

كثيرما تجد الشاعر عند حديثه عن الوطن يقيم علاقة بين شؤونه وكأنها علاقات حدثت لأول مرة على يديه، فلا تكرار ولا معهود، بل كل ما تراه هو الحديث البديع، يخاطب الشاعر في المقطع المذكور وطنه كأنه إنسان، فيهديه تحيات عطره ويسلم عليه. أما هذا التسليم فقد يقترب إلى لغة الحوار، غير أنّ الشاعر ماكاد أن يوظف هذا التعبير حتى وظف تعابير أخرى كتصوير الوطن محاصَراً كأنّه جنديّ حُوصر في خنادق القتال وكتصوير القنابل والصورايخ التي تهبط على الوطن من السماء عدوا يُحاصِر! ثم يستعرض الشاعر وطنه كمقاتل شجاع لايتنفس الصعداء إلا بعد تحريره، فلا يقعد في ميادين القتال في أخطر الظروف وأحلك الأحوال وإن كان مصيبا بجروح بالغة، فهو يرفع جروحه عَلَمَاً في ذلك النضال لكي لايفكر العدو يوما أن علم الوطن انتكس ضعفا وسقط فشلا، مما يثير العزة والأمل والثقة بالنفس وبالوطن عند المتلقي بكل وضوح بأن الوطن هو الفائق الناجح أخيرا.

وفي قصيدة "حجر ومقاطع ويديك" في وصف الغيوم التي ترمز بها في القصيدة عن غربة الشاعر وهمومه الباطنية ينسب الشاعر أعمال إنسانية إلى تلك الغيوم باعتبارها عنصرا من عناصر الطبيعة، فيصنع شعرية خلابة باسباغ الحياة على الغيوم ومنحها حياة بشرية مثل السفر والتعب والجلوس والبكاء وما إلى ذلك (26)، فيقول:

غيومٌ بيضاء مسافرة.../ بلا وطنٍ/ عندما تتعبُ من الركضِ حافيةً/ على أديمِ السماءِ الصافيةِ الشاسعةِ/ ستجلسُ على دَكَّةِ نجمةٍ.../ لتبكي.../ عندها سَيَفْرَحُ الناسُ بقطراتِ المطرِ/ يتراكضون على دموعِ الغيم/ وهي تُبَلِّلُ عُشْبَ حياتهم/ يا لعشب حياتي من يبلله إذن؟ (27)

فقد عبَّرَ عدنان عن "غيوم بيضاء" التي من صفتها عدم استثقالها بالمطر وانتقالها السريع لخفتها، بتشريده

في البلاد، فنسب بادئ ذي بدء "مسافرة بلا وطن" إلى الغيوم، فردف وصفه بقوله "تتعب من الركض حافية على أديم السماء"، وبقوله "ستجلس على ... لتبكي" وهذا كله من باب التشخيص، حيث أن الشاعر جعل من الغيوم انسانا حيا يسافر ويرحل ويتعب ...، ففي اللغة الحوارية المعهودة لاتتصف الغيوم بالرحلة والتعب والبكاء، بل هي ميزات تُضْفَى عليها في اللغة الشعرية المنزاحة كما رأينا في المقطع المذكور، ثم نسبة السفر إلى الغيوم وذكر ترشيح – بلا وطن – يزيد على الاستعارة المذكورة قوة وانجذابا، لكي يتيقن المتلقي أن المعنى المراد من الغيوم ليس هو الغيوم المعهودة المعروفة عندنا، بل معنى ثانٍ يتمثل في مختلف المعاناة والمآسي التي تنزل بساحة الشاعر وأمثاله. زد إلى هذا قوله "حافية" في بيان تعب الغيوم من الركض والعدو، ترشيح يقوي المعنى الثاني وهو مواطن الانزياح الشعري في المقطع المذكور. كما أنه يصف السماء بأنها كائن حي مثل البشر يتزود بأديم تنطلق منه الغيوم فتتحرك تحته، فالغيوم التي تلبسها الشاعر لباس الانسانية ينتابها التعب من فرط العدو والهرولة، وهي في تلك الحركية تشبة طفلا شاردا لايدري أين يفر وإلى أين يذهب؟ فتنطلق الغيوم إلى أن تجلس من على منصة من جنس النجوم وتبدأ بالبكاء، فتنهمل منها الدموع تعبيرا عن قطرات المطر! فيا له من تعبير خلاب يبعد الانسان عن عالم الواقع إلى عالم مجنح ملؤه الخيال والاتساع! ثم يتدخل الفرح في قلوب الناس من جراء ذلك. فمهما يكن من أمر الانزياح الذي نشاهده في المقطع المذكور يخرجنا ويخرج المتلقي عن الاعتيادية في اللغة، فنسبة البكاء والجلوس إلى الغيوم هي ما يقوى ظاهرة التشخيص (التجسيد) في الأبيات وساهمت في انزياحية اللغة كما هو معلوم.

إن الأوصاف والتعابير التي يستخدمها عدنان الصائغ في بلورة مصائب العراق الحبيب وما جرت إليه أيادي الظلم والخيانة من كوارث وهموم، أوصاف غير معتادة منزاحة عن اللغة المألوفة، ففي المقطع التالي مثلا من قصيدة "خرجت إلى الحرب سهوا" يصور عدنان البلاد ومراده منها العراق الحبيبة إنسانا يلبس قميصا ولكنه لايعتم أن يستشهد ثم يوضع ذلك القميص فوق رماح العشيرة وتتمزق مزقا:

وليسَ عليَّ سوى أنْ أشيرَ لكمْ/ بأصابعَ "نائلةٍ"/ لقميصِ البلادِ المُعلّقِ فوق رماحِ العشيرةِ/ تنخبُهُ الطلقاتُ/ فينسالُ نهرُ الفراتِ المُضَرَّجُ بين أصابعكم/ حينما تَكتُبونْ/ عَبَثٌ كلُّ ما يَكْتُبُ الشعراءُ (28).

صوّر الشاعر البلاد بشرا لابسا قميصا، فأصبح قميصه فيما بعد فوق رماح العشيرة. قبل أن يرفع قميص البلاد على الرماح لابد أن تكون البلاد مستشهدة، فاستشهدت البلاد من جراء كثرة الضربات، وتعلق قميصها على رماحها. وفي قوله "أصابع نائلة" تلميح إلى زوجة عثمان بن عفان عندما انسال عليه أعداؤه، ففتكوا به وقتلوه، وفي هذا التعبير دلالة على الهم والحزن العميقين الناجمين عن ضعف الإرادة القومية في نجاة البلد من يد الأعداء والخائنين، كما فيه دلالة ما يعيشه البلد من فتن، ثم إن الشاعر للتعبير عن انسيال ماء الفرات وجريانه في مجراه، استعمل تعبير " ينسالُ نهرُ الفراتِ المُضَرَّجُ بين أصابعكم" وهو تعبير عن سيلان الدم في مجرى النهر بدل الماء بفعل الرماح المتلاحقة التي أتت على جثمان البلد، ليتمكن الشاعر من تصوير ما في بلده من عراك وحرب قائمين ومن تجسيده أمام المتلقي بكل دقة ووضوح.

ثم من أجمل تشخيصات الشاعر قوله:

أَخِيطُ قميصَ المنافي على قَدِّ أحزانكم(29).

حيث جعل للمنافي أو مواضع النفي قميصا يُخاط وللأحزان هيكلا وقامة. فاستعرض في المقطع إلى مصير السجناء المظلومين في غياهب السجون أو إلى

من يتم نفيه إلى بلاد الغربة، فيزيل الستار عن ظلم ينزل بهؤلاء عبر قوله "قميص المنافي" وقوله "قد أحزانكم". يستعمل الشاعر تشبيه "قميص المنافي" البليغ للكشف عن حياة المنفيين، فيخلق للمنافي أو مواضع النفي قميصا يُلبس على المنفيين في بلاد الغربة، ثم الشاعر هو الذي يخيط هذا القميص على قد أحزان المنفيين وكأنه بهذا التعبير يريد أن يبلسم فواد هؤلاء المنفيين الجريح! ياترى كيف تكون للأحزان قَدّاً؟ وكلمة "قد" كما في المعاجم والقواميس تعني "القامة والقطع" (30) فنسبها الشاعر ههنا إلى الأحزان، لكي يجسم لنا الحزن خير تجسيد، وبذلك استطاع أن يخترق حدود لغة التحاور.

كثرة توظيف التشخيص في ديوان الشاعر قد تتخذ من ديوانه وقصائده مسرحا خلابا يؤدي كل جزء من أجزائه وظائفه خير أداء. تعد القنابل من أكثر الكلمات توظيفا في دواوين الشاعر، قد تتحول تلك القنابل في ديوانه إلى شجر يستريح الشاعر في ظله ويتمدد تحته على فراش الأرض اتقاء لحرارة الشمس المرتفعة، وقد تتحول إلى أنيس بشري يستأنس بها الشاعر أو إلى رجل بريد يسلم كتابات الغرام إلى أصحابها. تظهر القنابل في قصيدة "كل شيء هادئ تماما في ظهيرة البصرة" – وهي كثيراً ما تكون رمزا للحرب عند الشاعر - في هيئة انسان أعيته سنوات الحرب الثمانية، فيقول:

ظهيرة البصرة.. / القنابلُ تأخُذُ قيلولتها .. / فقدْ تَعِبَتْ طيلةَ ثمانية أعوامٍ من الركضِ في أزِقَّةِ الحربِ.. / بحثاً عن عنواني (31).

القنابل عادة ما تكون رمزا للحرب – وهي ههنا كما بينا ظهرت في هيئة انسان أعيته سنوات الحرب الثمانية، فمن جراء تعبه هذا استراح وأخذ قيلولة تحت ظل شجرة، ليأخذ قسطا من النشاط فيتمكن من البحث عن الشاعر، فيناله ويفتك به! ظهرت ظاهرة التشخيص في المقطع المذكور في قوله عن القنابل " تأخذُ قيلولتها" وقوله "تَعِبَت من الركض"، لكونها مخصصان للبشر، كيف يمكن أن تنسب صفة القيلولة والتعب والركض إلى القنابل إلا في لغة الشعر والأدب؟

5- المزج بين الاحيائية والتشخيص:

من أهم تقنيات عدنان الصائغ مزجه بين الاحيائية والتشخيص في بعض الصور الشعرية. تتصف معظم عناصر الحرب في ديوان الشاعر بالحياة والحركية، ثم تمتزج هذه الحياة بالحياة الانساني، فمثلا يشخص الشاعر في قصيدة "خرجتُ من الحربِ سهواً" الحروب في هيئة كلاب جائعات تنبح ثم يلبس على المشط وهو آلة لايعقل لباس الأمومة والانسانية. يقول الشاعر:

على شفتي شجرٌ ذابلٌ، والفراتُ الذي مرَّ لمْ يَرْوِنِي.
ورائي نباحُ الحروبِ العقيمةِ يُطلِقُها الجنرالُ على لحمِنا، فنراوغُ أسنانَها والشظايا التي مشّطتْ شَعْرَ أطفالنا قبلَ أنْ يذهبوا للمدارسِ والوردِ. أركضُ، أركضُ، في غابةِ الموتِ، أجمعُ أحطابَ مَنْ رحلوا في خريفِ المعاركِ، مرتقباً مثل نجمٍ حزينٍ، وقد خلّفوني وحيداً هنا، لاقماً طرفَ دشداشتي وأراوغُ موتي بين القنابلِ والشهداءِ (32).

الحروب مستعرضة في المقطع المذكور في هيئة كلاب والجامع بينهما(بين الحرب والكلب) الشرارة والعداوة، فالنباح مضاف إلى الحروب العقيمة، وهب الشاعرُ الحروبَ كلاباً تنبح دون جدوى، وهذا هو إضفاء الروح والحياة على غير الحي، ثم لم يكتفِ الشاعر بهذا السرد فحسب، بل أورد تعبير " يُطلقُها الجنرالُ على لحمِنا" لكي يبين عداوة تلك الكلاب وشراستها من جهة ومدى الانزياح اللغوي الذي يحدث في اللغة من جهة ثانية، كما أن الكلاب الوحشية لاترحم صيده، فلاترحم تلك الحروب أيضا الشعب العراقي الأغر، تلك الحروب العشوائية التي أطلقت عنانها الغربيون المجرمون. أما تعبير "الشظايا التي مشّطتْ شَعْرَ أطفالنا" هو التشخيص الذي أزاح الشاعر عنه الستار، حيث شبه

تلك الشظايا بأمشاط حادة تمشط بها الشعر، فتم حذف المستعار له (المشط أو الأمشاط) وبقي المستعار منه (شظايا)، ليرسم صورة تلك الحرب الفتاكة التي تجني الرطب واليابس من النساء والأطفال والشيوخ الأبرياء، فأصبحت ضحيتها ههنا الأطفال المعصومين الأبرياء، لم يذهبوا إلى المدرسة لصغر سنهم بعد، وهذا تعبير أدل على تجسيد الحرب، والملاحظ في التعبير المذكور أن الشظايا المارة ذكرها هي التي تستطيع في المقطع أن تمشط شعر الأطفال كأم لها، فأصبحت الشظية ههنا تتمتع بالحياة الانسانية، وبذلك استطاع الشاعر من خلق تشخيص خلاب يبهر العيون. ثم التناقض القائم بين الشعور الأمومي والعاطفة الانسانية الحارة في تعبير تمشيط الشعر ثم انتسابه إلى الشظايا بدل الأم زاد في درجة انزياحية الكلام، زد إلى هذا تم إضفاء الحياة على الموت في المقطع كذلك، مما يندرج ضمن التشخيص والاحيائية، لأن الشاعر يحاول أن يرواغه ويتهرّب من بين يديه، فمهما يكن من أمر تواجد تراكيب مثل "حضور الموت" و"أسنان الحروب والشظايا" يدل على أزمة نفسية تعششت في قلب العراقيين. من شواهد أخرى التي مزج الشاعر فيها التشخيص بالاحيائية المقطع التالي من قصيدة الجنوب:

ما هكذا يا مدينة/ تنسين عمري الذي سرقت نصفه الحرب/ ما هكذا يا مدينة تنسين أحزاننا/ والوجوه التي غيبتها الخنادق/ ماهكذا يا مدينة ... نحن طعام المعارك/ كم صدحت في الأناشيد أسماؤنا(33)

نلاحظ أن الشاعر أولا يخاطب المدينة وهي لايخاطب إلا في لغة الأدب، لأن المدينة ليست لها حياة، ومن ثم جعل الشاعر منها انسانا يسمع ويجيب، ثم ينسب إليه فعل النسيان وهو من الشؤون البشرية عادة، وهذا هو التشخيص بعينه، كما أنه في المقطع ينسب السرقة والخطف إلى الحرب ويقول مخاطبا المدينة: إن الحرب قد سرق منا نصف أعمارنا الغالية، فياترى كيف تسرق الحرب؟ أما تظن أن الشاعر ببراعته الفائقة جعل من الحرب كائنا حيا بشريا يتمكن من السرقة ثم من الفرار؟ ثم يستمر في القول بأننا تحولنا إلى طعام للمعارك، وفي هذا التعبير انزاح الشاعر عن اللغة الاعتيادية عبر الاحيائية الخلابة التي جعلت من المعارك حيوانات فتاكة تحتاج إلى الأكل والطعام، فأصبح الشعب العراقي المظلوم والشهداء الساقطين في ميادين العراك طعاما لتلك المعارك الظالمة.

- النتيجة:

استطاع عدنان الصائغ عبر توظيف فنون بلاغية بمحورية ظاهرتى الإحيائية و التشخيص أن يتحدّى بل يخترق حدود اللغة الإعتيادية و يواجه المتلقي بما هو جديد حديث. ثمّ إن الشاعر وظف التقنيتين المذكورتين على أساس ما لاقاه من تجارب في حياته اليومية، فَمزج بمهاراته اللغوية العالية بين الحرب القاتلة و العناصر الرومانطيقيّة الجميلة؛ فأبدع في اللغة و الأسلوب و اخرجهما عن الاستاتيكيّة الساكنة الى لغة ما وراء المألوف. نظرا لما أوردناه في المقالة يصح القول أن الشاعر جنح إلى ظاهرتي الاحيائية والتشخيص بكل مهارة وبراعة، مما كان له يد طولى في حيوية شعره وانزياحيتها الملحوظة، حيث استطاع بمهارة تامة عبر توظيفه تقنيات خاصة لغوية من خرق اللغة المعهودة المعتادة وإحداث فجوة ممتعة في اللغة عما هو مألوف، ليدفع المتلقي إلى مزيد من التفكير والاستلذاذ الأدبي. خيال الشاعر المجنح عبر ظاهرتي التشخيص والاحيائية ساعده على أن يأتي بأضراب من التعابير التي لاتستعمل في لغة التحاور وعلى أن يوظف مفردات لاتجدها إلا عند كبار الشعراء، مما ساهم في خلق انزياح شعري خلاب يسوق المتلقي إلى أن يعرض عن الدلالة الأولية الظاهرة نحو الدلالة الثانوية التي لايمكن الحصول عليها إلا بعد شق

الأنفس وبالسبر في أغوار الكلام وأعماقه، ومن ثم فقد رافق النجاحُ الشاعرَ في مهمته.

الهوامش:

1- تيسير ناشف وقيصر عفيف: مختارات من الشعر العربي المعاصر ص103

2- منال الشيخ: أمراء الرؤى (شعريات عراقية)، الجزء الثاني ص68

3- مهيار علوى مقدم: "نظريه هاى نقد ادبى معاصر(صورتگرايى - ساختارگرايى) ص105

4- أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الاسلوبية ص 294

5- محمد رضا شفيعى كدكنى: رستاخيز كلمات ص95 و 96

6- كورش صفوى: از زبانشناسى به ادبيات، جلد اوّل، ص34

7- شكرى محمد عياد: اللغة والابداع ص78

8- عبّاس رشيد الددة: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ص15

9- قاسم المؤمني: شعريّة الشعر ص7

10- عمر محمود عبد المجيد: الانزياح في شعر نزار قباني ص9- 7

11- سعد مصلوح: في النص الأدبى دراسة أسلوبية إحصائية، ص189- 188

12- عدنان الصائغ: الأعمال الشعرية (المجلد الثالث) ص 98

13- نفس المصدر

14- نفس المصدر ص 133 و 134

15- نفس المصدر ص 195

16- يوسف ابو العدوس: الاستعارة في النقد الادبي الحديث الأبعاد المعرفيّة الجماليّة ص11

17- عدنان الصائغ: الأعمال الشعرية (المجلد الثالث) ص115و 114

18- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، الجزء الاوّل ص 252

19- سيروس شميسا: بيان ص182

20- ترنس هاوكس: استعاره ص 19

21- صلاح فضل: النظريّة البنائيّة في النقد الأدبى ص248

22- عدنان الصائغ: الأعمال الشعرية (المجلد الثالث) ص83

23- نفس المصدر: ص98

24- نفس المصدر: ص81

25- نفس المصدر: ص82

26- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، الجزء الاوّل ص252

27- عدنان الصائغ: الأعمال الشعرية (المجلد الثالث) ص 151 و 152

28- نفس المصدر: ص78

29- نفس المصدر: ص81

30- زين الدين الرازي: مختار الصحاح الجزء الأوّل 248

31- عدنان الصائغ: الأعمال الشعرية (المجلد الثالث) ص 190

32- نفس المصدر: ص82

33- نفس المصدر: ص32

المصادر والمراجع (العربيّة والفارسيّة)

- أبوديب، كمال (1383ش – 2004م) "صور خيال در نظريهٔ جرجانى – صور الخيال في نظرية عبدالقاهر الجرجاني"، ترجمة: فرزان سجودى وفرهاد ساسانى، طهران: موسسة "گسترش هنر" الثقافيّة.

- ابوالعدوس، يوسف(1997م)، الاستعارة في النقد الادبي الحديث الأبعاد المعرفيّة الجماليّة، الطبعة الأولى، عمان، منشورات الأهلية.

- التونجى، محمد(1999م) المعجم المفصل في الأدب، الجزء الاوّل، الطبعة الثانية، بيروت: دارالكتب العلميّة.

- الرازي، زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، (1420هـ / 1999م)، مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت – صيدا: المكتبة العصرية - الدار النموذجية، الطبعة الخامسة.

- رشيد الددة، عباس، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العاممة، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2009.

- شفيعى كدكنى، محمد رضا (1391ش- 2012م)، "رستاخيز كلمات – حشر الكلمات"، طهران، منشورات سخن للنشر والتوزيع.

- شميسا، سيروس (1386ش- 2007م)، "بيان"، الطبعة الثانية، تهران: منشورات ميترا.

- الشيخ، منال، أمراء الرؤى (شعريات عراقية)، الجزء الثاني، منشورات البيت: الطبعة الأولى، 2007م.
- الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية (المجلد الثالث)، 2017م، الطبعة الثانية، بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع.
- صفوى، كورش(1383ش- 2004م)، "از زبانشناسى به ادبيات – من علم اللغة إلى الأدب"، المجلد الأول (النظم)، الطبعة الثانية، تهران، منشورات سوره مهر.
- علوى مقدم، مهيار(1377ش-1998م) "نظريه هاى نقد ادبى معاصر(صورتگرايى - ساختارگرايى) – نظريات النقد الأدبي الحديث (الشكلانية والبنائية)، طهران، منشورات سمت.
- فضل، صلاح(1998م)، النظريّة البنائيّة في النقد الأدبى، الطبعة الأولى، القاهرة، منشورات دارالشروق.
- المؤمنى، قاسم(2002م)، شعريّة الشعر، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسه العربيّة للدراسات والنشر.
- محمد عياد، شكرى(1998م)، اللغة والابداع، الطبعة الأولى، منشورات انترناشونال.
- محمد ويس، أحمد، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الاسلوبية، علامات، ج 21، م 6، جمادي الأول، 1417، سبتمبر 1996.
- محمود عبد المجيد، عمر، الانزياح في شعر نزار قباني (الاعمال الشعرية الكاملة الأولى (أ) نموذجا)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير بجامعة صلاح الدين – أربيل، تحت إشراف: جليل حسن محمد، 1998.
- مصلوح، سعد(1993م)، في النص الأدبى دراسة أسلوبية إحصائية، الطبعة الأولى، الاسكندرية، الناشر: عين للدراسات والبحوث الانسانية و الاجتماعية.
- ناشف، تيسير، عفيف، قيصر، مختارات من الشعر العربي المعاصر، منشورات الحركة الشعرية، الطبعة الأولى، 2006م.
- هاوكس، ترنس(1380ش- 2001م)، استعاره، ترجمة: فرزانه طاهرى، الطبعة الثانية، طهران، منشورات مركز.