الانزياح في شعر عبدالرّزاق عبدالواحد –الصّوت ملحمة شعريّة نموذجا-

د. عزيزين نوري صكر
وزارة التـــربية العـــراقـــية

بدرية عيضة حسين
جامعـــة أم القرى/مكة المكرمة

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن ظاهرة الانزياح في ديوان "الصوت ملحمة شعرية" للشاعر العراقي لعبدالرزاق عبدالواحد، الذي تحايل على اللغة فاستخدامها بشكل غير مألوف في مواضع كثيرة بفصول الديوان الأربعة للتعبير عن تجربة إنسانية مليئة باليأس والتخاذل والرضوخ للظلم والطغيان.

وقد عالج البحث هذه الظاهرة من خلال أبعاد ثلاثة، هي: التكرار بما يحدثه في النفس سواء في تأكيده القيم الشعورية أم في ما يثيره تتابع الايقاع الموسيقي. والتناص إذ استدعى نصوصا متنوعه دينية وأدبية بخاصة ما يتعلق بقصص الأنبياء وأخبار الأمم الغابرة وبثها في حنايا أبياته لتشكيل الرؤيا التي أردها. والأسطورة التي وظفها كما استقرت في الموروث العربي تقريبا، ولكن بأبعاد جديدة أحدثها الشاعر لتتوافق مع معنى الصوت الذي أراد فيه قمع الظّلم وتجاوز التحسر والانكسار داخل الأمة، إلى التماسك والحرّيّة واحترام الآخر.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

المقدمة

يتغيّى هذا البحث قراءة شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ومحاولة الوصول إلى خبايا متنه الشّعريّ المتمتع بنضج فكريّ ونسج جماليّ في أبياته وقصائده التي انتظر الباحثان عند عتباتهما طويلا ريثما يلوح مفتاح يفك أسرار المعاني المقفلة بخيال الشّاعر وأحاسيسه التي أثرت ديوانه وملأته بالأساليب الخارجة عن اللّغة العاديّة.

فعبدالرزاق عبدالواحد شاعر عربي أصيل امتلك لغته الشّعريّة، واستخدمها في مواضع كثيرة بشكل غير مألوف فأدخل فيها روحه؛ إذ صاحبها واشتق منها ومزجها بحسّه العاطفي فطاوعته اللّغة وأثرته بالألفاظ والمعاني التي فتحت أمامه فضاء تصوير التّجربة الإنسانيّة، فكان شاعرا فطنا للغته يستفزّها ساعة رؤية سعة العطاء في مخالفة قواعدها؛ وبهذا اتّخذ من اللّغة صديقة تمدّه باشتقاقاتها المعينة لتشكيل تجربته الشّعريّة التي وصفها عزيز ماضي بقوله إنّ: "فيها روحا شفّافة وعاطفة مُتدفّقة ومشاعر فيّاضة وصورا جديدة ولُغة موحية وتراكيب مُشعّة وإيقاعا حزينا"[1]؛ وهذا واضح في ديوانه الذي ارتفع باختيار لفظه ودقّة عبارته بما يعبّر عن تجربته الإنسانيّة ويتوافق مع ذائقته الشّعريّة، وهو ما أثار سامي اليوسف للقول بأنّ:"صلة الشّاعر باللّغة الشّعريّة هي شيء مميز حقًا"[2]. ثم يعود ليقول: إنّ أسلوبه "زاه أو مشرق بل هو لا يخلو من وضاءة ورونق، بحيث يبهج ويستثير الشّعور بالإعجاب في كثير من الأحيان. وبهذه السّمات العظيمة الصّانعة للوجود والمزية برهن الشّاعر بقدراته الابتكاريّة على أنّ صلته باللّغة هي صنف من أصناف المُخادنة أو الامتزاج الذي يتأسّس على مبدأ التّجاذب المُتبادل، وهو ما يجعل كلا من الطّرفين محرّضا للآخر على النمو والاضطراد. لقد استطاع الشّاعر أن يجعل الأنثى الرّاخمة في باطن اللّغة تنجب أو تثمر كل ما هو يانع أو خصب"[3]. لقد تمكن عبدالرزاق من استخدام لُغته بطريقة غير عاديّة، وإكساب ألفاظه عاطفة نابعة من واقع حياته وهذا ما رغّب المُثقّفين والقراء فيه، فهو يُلامس وجدانهم بأسلوبه الشّعريّ المُتفجّر بالأحاسيس التي تصف ما يدور في نفوسهم بلغة مُنفتحة الدّلالات كثيرة الانزياحات الّتي تجبر القارئ على التفسير والتأويل.

وتستند عمليّة إنتاج النّصوص الشّعريّة إلى آليات وإجراءات يتكأ عليها الشّاعر ويُوظّفها في تشكيل بنية نصّه مراعيا بذلك اختيار اللّفظ والتّركيب والمعنى بشكل يبعد النّصّ عن اللّغة المألوفة التي تفاجئ المُتلقّي وتدفعه إلى الغوص في عمقه لإبراز جمالياته التي تكمُن في ما يوظف في النّصّ من أساليب لُغويّة وبلاغيّة ورموز وأساطير خارجة عن النّسق المُتعارف عليه في استخدامها، خدمة للنصّ وصقلا لجمالياته الفنّيّة، وسعيا إلى دهشة المُستقبل، وهذا ما يقع ضمن أهداف الانزياح.

ويقوم مفهوم الانزياح أساسا على التّفريق بين لُغة الشّعر ولُغة النّثر، فليس في لُغة النّثر العلميّ الخالص أيّة انزياحات في الصّورة الفنّيّة، أو في التّركيب، أو القاعدة.[4] ولذا يرى كوهن أنّ "الانزياح في الشّعر خطأ مُتعمّد

[1]- السواعير، إبراهيم (٢٠٠٩). ندوة حواية ، أقلام،ع٢٥، ص ١٢.

[2]- عبدالرزاق، عبدالواحد (٢٠٠٦). في مواسم التعب. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص ١٥.

[3]- المصدر السابق، ص ٢٨ .

[4] - الخطيب، أحمد(٢٠٠٩). الانزياح الشّعري عند المتنبيقراءة في التراث النقدي عند العرب. سوريا: دار الحوار. ص ٣٥

يُستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص".[٥] أمّا ريفاتير فيرى فيه "ابتعاد عن النمط التعبيري المُتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللّغويّة وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة النّاس في استعماله وغايته التوصيل والابلاغ"[٦]، ولا يختلف الخطيب عن الرّأيين السّابقين إذ يرى إنّه: "خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصّياغة والصّورة واللّغة، ولكنّه خروج إبداعيّ جماليّ، يهدم لكي يبني بطريقة يصعب ضبطها، طريقة هاربة دوما"[٧]، وهو رأي ويس نفسه تقريبا إذ يقول: إنّ الانزياح "استعمال المُبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[٨]، وتأسيسا على ما سبق يرى الباحثان أنّ الانزياح انحراف في لُغة الشّاعر يعتمد على براعة الشّاعر وقدرته في التّلاعب بالألفاظ والأساليب والصّور البلاغية وتفتنه في الخروج عن السّائد المألوف في توظيف الرّموز والأساطير والتداخل مع نصوص تفتح أُفق دلالات نصّه، بشكل يدع القارئ وسط بحر من المعاني والتأويلات.

وقد توسّعت الدّراسات النّقدية الحديثة في الحديث عن مُصطلح الانزياح وتعدّدت تسمياته، فكان منها: الانحراف، المُنافرة، الغرابة، الشّذوذ،والتجاوز، والشّناعة، والانتهاك، وخرق السّنن، واللحن، والتحريف[٩]، وقد أُصّل لهذه التسميات من حيث المدارس التي اتكأت عليها والنقاد الذين اعتنقوها ونظروا لها. وانطلاقا من هذا المهاد النّظري يسعى هذا البحث إلى الوقوف على مظاهر الانزياح في ديوان الصوت من خلال الأبعاد الآتية:

- ❖ التكرار
  - تكرار الحروف
  - تكرار الاسم
  - تكرار الفعل
  - تكرار التركيب
- ❖ التناص
- ❖ الأسطورة

التكرار

توارث الشّعراء الأنظمة اللّغويّة في تشكيل البنى الشّعريّة الّتي تمكّنهم من التعبير عن مكنونات نفوسهم بشكل فنيّ يُثير المُتلقيّ ويدفعه إلى التأمل والتأويل؛ وقد استند الشّعراء قديما على أسلوب التكرار فاتخذوه وسيلة تعينهم على القول الشّعريّ، وفتح فضاء التعبير لنقل تجاربهم الإنسانيّة المُتنوّعة، بطرق جماليّة مفتوحة الدّلالات،

[٥] - كوهن، جان(١٩٨٦). بنية اللغة الشّعريّة. تر: محمد الولي، محمد العمري، المغرب: دار توبقال، ص ١٩٤

[٦] - متولي، نعمان(٢٠١٤).الانزياح اللغوي أصولهأثره في بنية النص. مصر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ص ٣٥

[٧] - الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، ص٤٠.

[٨] - ويس، أحمد (٢٠٠٢). الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص٥

[٩] - بواجلابن، الحسن (٢٠١٤). بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش قراءة نسقية. دمشق، بيروت: النايا للدراسات والنشر، ص ٢٣. وملوك، رابح (٢٠٠٩). النص الأدبي ومقولة الانزياح. مجلة الخطاب، ع٤، ٣٨٣-٣٧٥، ص ٣٧٥.

وبلُغة شعريّة تستخدم التعابير والكلمات بصورة غير مألوفة مُوظّفة في ذلك التكرارالذي عن طريقه(يستطيع الشّاعر أن يوحي للآخرين بمضمون مُعيّن ليؤكده من خلال تكراره، فيساعد على طبع هذه الصّورة في الأذهان ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوه عدّة، لضمان الحصول على ما يريده الشّاعر بها)[١٠]، فالتّكرار إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة باللّفظ نفسه أو بالترادف؛ لتحقيق أغراض كثيرة أهمّها التماسك النّصيّ بين عناصر النّصّ المُتباعدة.[١١]

وقد شكّل التّكرار ظاهرة أسلوبيّة في ديوان الصوت، إذ قام نظامه الشّعريّ على تكرار الحروف والكلمات والتراكيب تكرارا يفاجئ المُتلقّي ويبعث الحيرة في نفسه، لكثرة الإيحاءات المُتلاحقة التي يُشكّلها التّكرار الذي قُسّم من حيث وروده في فصول الديوان إلى:

أولا: تكرار الحروف

يُشكّل هذا الجانب جزءا من البناء اللّغويّ للنصوص الشّعريّة، فلا يُمكن أن نُنادي أو نُؤكد أو ننفي أو نُعلل أو نستفهم من دون استخدام الحروف المُناسبة لكل أسلوب. ويسهم تكرار الحروف في قوّة بناء الجملة الشّعريّة كما أنّه يأخذ دوره في إخراج اللّغة عن الاستخدام السّائد لها فيزيحها ليُوسّع أفقها الدّلالي. وقد كرر الشّاعر حروفا مُعيّنة لبناء مقاطعه الشّعريّة، فمنها حرف النّداء – الياء- إذ بلغ مجموع تكراره في الفصول الأربعة ثلاثا وثلاثين مرّة، مُعبّرا فيه عما يجيش في نفسه؛ فيظهر في الفصل الثاني تكثيفه لهذا الحرف إذ اتكأ عليه في أربعة أسطر متتالية، مُخاطبا مدينة إرم وواصفا مشاعر الحبّ والانتماء إليها، يقول:[١٢]

إرَمْ

إلَيَّ يا مَهيبَةَ النّيرانْ

يا توأمي مُشتعِلَ الأغصانْ

يا شجَنًا أعرفُهُ..

فقد كرر في هذا المقطع حرف الياء الذي استخدمه لنداء إرم الأمل المنشود الذي سار إليه، فقد اشتعلت حفنة التراب حين لامسها، فالشّجن المُتقد بداخله صفة يعرفها ويعيشها، ولذا أخبر أنّإرم توأمه الذي يشبهه باتقاد الحزن والوجع. وقد كرر الياء لتأكيد العلاقة التي تربط الشّاعر بإرم. إذ وصل إلى غايته المدينة الّتي كسّرت أقفالها لتضمّه وتحتفي به، عانقها فألفته وألفها.

ثم يعود عبدالرزاق في مقطع آخر لينادي أهله بالصّيغة نفسها- حرف الياء- مُتوسّلا إليهم أن يستجيبوا للحياة وأن يُلبّوا صوت الحرّيّة صوت الأمل والحياة، فيقول:[١٣]

يا أهليَ اخلَعُوا جلودَكم لعلّي أُبصِرُارتِعاشَةَ الحياةْ

يا أهليَ افتحوا اللّحمَ طريًّا

---

[١٠]- الكبيسي، عمر(١٩٨٩). لغة الشعر العراقي المعاصر. الكويت:وكالة المطبوعات، ص:١٨٠.

[١١]- الفقي، صبحي(٢٠٠٠).علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار قباء، ص٢٠.

[١٢]- عبدالواحد، عبدالرزاق(د.س). الصوت ملحمة شعرية. ط٢، ص٢٥

[١٣]- المصدر السابق، ص: ٣٦

واغرزوا جذورَ خوفِكم

جذورَ حُبِّكم

جذورَ قلقٍ يَصِلُ تحتَ العَظمِ

يا أهلي هبوني صدقَكُم..

فيلاحظ أنّه يستهل المقطع بحرف النداء (يا أهلي)، ويكرره بالصّيغة نفسها ولثلاث مرات، وكأنّ فيه محاولة التقرب من المُخاطبين وكسب ودّهم وإظهار محبّته لهم وعظّم منزلتهم عنده، فيطلب منهم العيش في هذه الحياة والحرص عليها ومحبّتها والخوف الشّديد من تغيّرها، والابتعاد عن التلون وعدم الثبات على مبدأ الحرّيّة، ثم يختم هذه الدّعوة في أن يكونوا صادقين معه بمحبتهم للحياة وأن يسعوا إلى الأمل والحياة الكريمة. فهذا التّكرار لا يأتي في المقطع "من باب الترف اللّغويّ، أو العبث الفنّيّ، وإنما له ارتباطه المباشر في الحالة النّفسيّة للشاعر وما يريد أن يوصله من رسائل ومضامين فكرية"[١٤] يحملها المقطع ويحاول التعبير عنها.

ومن الحروف التي استند عليها الشّاعر بشكل كبير في ديوان الصّوت"حرف الواو"، بأنواعه المُتعدّدة إذ تجاوز المائة والعشرين مرة ما بين الواو العاطفة أو واو المعيّة، أو واو الحال أو واو النّدبة، وغيرها، ومثال على ذلك قوله:[١٥]

وا ولداه ..!

وا أبتاه .. !

وا بيتاه .. !

فيلاحظ في هذا المقطع أنّ الشّاعر استخدم الواو بشكل استهلالي ليندب الولد والأب والبيت،فكل شيء ضاع أو سيضيع نتيجة عدم تلبية الصّوت الّذي عيّ وهو يدعوهم للعبور إلى الحرّيّة والنّجاة من الظّلم والطّغيان، وقد كرر استهلاليته(واو الندبة)بصورة متوالية ليؤكد على أنّ الدّمار والخراب سيمر على الأشياء جميعا ولن يقف عند الأرواح فقط، بل سيهلك حتى المنازل، ظلم لا يبقي ولا يذر، وقد زاد هذا التكرار من حالة الخوف والهلع التي ستكون حال بدء الطوفان، زيادة إلى أنّه أضفى إلى الفصل جماليّة فنّيّة.

أما في قوله:[١٦]

لكأنّي أرى أنهُراً مِن دموع

وَهَياكِلَمُنخَلِعاتِ الضُلوع

وأرى سُفُنَأداميات القُلوع

وأرى النّاسَنظما

وأراها تجوع

وأرى كلَّ جذعٍ صَليباً

[١٤] - المزايدة، إسماعيل (٢٠١٥). التكرار في شعر حيدر محمود. **دراسات العلوم التربوية والاجتماعية**، ٤٢، ١٥٤٧-١٥٥٥، ص ١٥٤٨.

[١٥] - الصوت، ص: ٦٤

[١٦] - المصدر السابق، ص: ٦٤

وأرى كلَّ شَخصٍ يَسوع

وأرى كلَّ آصِرَتي يَرحلونْ..

فيبدو كيف استند الشّاعر على حرف العطف الواو وكثفه بشكل واسع واتخذه ركيزة أساسية استهل به أسطره الشّعريّة السّبعة، فعبّر عن خيبته لعدم الاستجابة لصوته الذي ظلّ يتردد صداه في ثنايا الفصول الأربعة، مُستنهضا همم قومه للنهوض والثورة إلاّ أنّ التقاعس والهوان قد تملّكهم، فكانت النّتيجة أن كثر القتل والخراب وعم الفقر والجوع والدمار. وقد أثار هذا المشهد التكراري الدلالات في ذهن القارئ ووسع التأويلات أمامه أفق الخيال.

ثانيا: تكرار الاسم

عمد عبدالرزاق إلى استخدام الأسماء وتكرارها في كثير من مفاصل ديوانه، فيُوظّفها بصورة تعبّر عن حالة إنسانيّة يريد أن يصفها ويؤكد عليها، فيكررها لدلالتها وقيمتها في ترابط النصّ وصقل المعنى، وهذا ما يظهر في مقاطع شعريّة كثيرة، فمن ذلك قوله بعد أن عجز عن استنهاض همم الأحياء الذين يسمعون ويعقلون، توجّه إلى أهل القبور الّذين لا يسمعون ولا يجيبون، وفي هذا تشنيع وزيادة في توبيخ قومه الأحياء، يقول:[١٧]

طُوبى لِلمُغتربينْ

طُوبى لِلمَنفيّينْ

طُوبى لِلمَزروعينَ جذوعاً في أرضِ المَوتِ

سَيَبلُغهُم صَوتي

فالشّاعر هنا يستهل الأسطر الثلاثة بالاسم (طوبى) دلالة على السّعادة والخير والتعيم الدّائم الوفير لمن يسمع صوته ويلبي ندائه، الّذي سيخرجه من الظّلم إلى العدل ومن الضّيق إلى الحرّيّة. وقد كشف الشّاعر مجموعة أسماء في هذا المقطع هي:(طوبى، للمغتربين، للمنفيين، للمزروعين، جذعا، الأرض، الموت، صوتي)، تأكيدا على أنها ستنال مبتغاها وتفوز بما تسعى إليه من عيش كريم وحرية ورخاء. وقد جاء هذا التكرار مُتناسقا مع القواعد الذّوقيّة والجماليّة والبيانيّة، فكان وثيق الارتباط بالمعنى العام، ولم يكن مُتكلفا يصعب قبوله أو ضعيف الارتباط بما حوله أو أنّ السامع ينفر منه[١٨].

ويظل الشّاعر يُنادي قومه قبل الطّوفان إلاّ أنّه عجز منهم، فالدعوات والتحذيرات جميعهما فشلت باستنهاض همم السّامعين، الّذين رضوا بالذل والخنوع ورفضوا أيّ تحوّل أو تغيير بواقعهم الذي اعتادوا عليه، فتعبَ الصوت وخفتت قوته الّذي ما برح يرشدهم إلى طريق الأمان، وما انفكّوا يتهرّبون حتى وصل به الحدّ إلى لعنهم، يقول: [١٩]

[١٧]- الصوت، ص:١٣

١٨- الملائكة، نازك (٢٠٠٠). قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين، ص: ٢٣١

[١٩]- الصوت، ص:٣١

مَلعونةٌ أسماعُكُم

مَلعونةٌ أسماؤكُم

مَلعونةٌ خَطاكُم..

فيظهر في هذا المقطع توظيف تكرار اللعن في الأسطر الثلاثة، تأكيدا على أنّهم لن يتغيّروا ولن يستمعوا لأيّ صوت، وأنهم لن يدخلوا أرض الحرّيّة والحياة إرم.

ثالثا: تكرار الفعل

أخذ تكرار الأفعال في ديوان الصّوت ملحمة شعرية جزءا كبيرا تنوعت دلالاته الفنّيّة وعبّر فيه عن الحركة المُستمرة الّتي تلحظ من أوّل كلمة في الديوان(أقفلت)، وليس من فصل من فصول الدّيوان الأربعة إلا وضمّ في طيّاته تكرارا ملحوظا للأفعال، وربّما ذلك لتأكيد وجوب تلبية نداء الصّوت ومُتابعته للخروج من قيعان الظّلم والاستبداد. ففي المقطع التالي يتجلّى تكرار الأفعال بشكل واضح إذ يسعى الصّوت إلى أخذ السّامعين إلى النّجاة والخروج بهم من القهر والدّمار، إلاّ أنّه لا يجدّ من يستجيب لصوته، يقول:[٢٠]

يا جُثّث المَدينة

لقد وَجَدتُ مَعبَراً

فلتتبَعوني

وَيلَكُم

جلودُهم تقسو

جلودُهم تنمو إلى الداخِلِ

صارَ اللّحمُ

صارَت العِظامُ

صارَ الرّوحُ جلداً

وَيْ..

لقد ماتوا إلى قَرارِهِم..

فيُلاحظ تكثيف الأفعال في هذا المقطع (وجدت، فلتتبعوني، ويلكم، تقسو، تنمو، صار) الّتي يُراد منها تحريك الهمم وتنشيط النّفوس للخلاص، إلاّ أنّه ما يُخاطبُ إلا جُثثا لا تسمع ولا تجيب، وهذا أسلوب تهكمي توبيخي تعمّده الشّاعر محاولا فيه إيقاظ النّفوس الّتي لم ينفع معها استخدام الرّفق واللين بندائه (يا أهلي) الذي مرّ ذكره سابقا.

[٢٠]- المصدر السابق، ص:٣٥

لم يستمع القوم إلى النّداءات المتكرّرة للتحرّر والخلاص فجاءهم الموج الّذي اقتلع كل شيء أمامه، إذ يقول:[٢١]

يَرتفعُ المَوجُ وَيَنهَدُ

فتركضُ أجسادٌ عاريَةٌ

تدركُها الأمواجُ

تغطّي الأقدامَ

تغطّي السّيقانَ

تغطّي الأعناقَ..

تطغى..

ففي هذا المقطع تزداد الحركة ويقوى الهيجان ويرتفع الماء فيبتلع الأجسام جميعها، ولا ينجو منه غير الصّوت الدّاعي إلى الحذر والانتباه بل الوقاية مما سيحل بهم، وجلي للقارئ تكرار الفعل المضارع(تغطي) ثلاث مرات وصفا لحجم الطوفان الذي مرّ على كل شيءوغطّاه.

ثالثا: تكرار التركيب

عمد الشّعراء سواء في الشّعر العمودي أم الشّعر الحرّ إلى استخدام تكرار تراكيب معيّنة في مفاصل القصيدة، سعيا منهم إلى إبراز جانب معيّن أو تأكيد حالة ما، أو التحذير من خطر قادم. ويعد تكرار التراكيب ظاهرة في ديوان الصّوت، إذ يظهر في ثنايا فصوله الأربعة، من ذلك قوله في فصل الطّوفان:[٢٢]

رملٌ في الأهدابْ

رملٌ في الرُّوحِ،

ورملٌ في الأثوابْ

رملٌ في الأبوابْ

وصَفيرْ..

تتحقق في هذا الفصل نبوءة الشّاعر التي حذّر منها قومه في الفصل الأول، فمن يسمع الصّوت ينجو من الطّوفان ومن وضع أصبعه في أذنه أو تجاهل الصّوت فلن يسلم ولن يخلص. وقد تهدّم سدّ مأرب العظيم، ومرّ على جميع الأشياء فحوّلها إلى أثر بعد عين، أمواج عالية ورمال كثيفة ملأت الأهداب والأرواح والأثواب، لم ينجو أحد منها، ويلاحظ أنّ عبدالرزاق قد كرّر تركيب(رملٌ في) أربع مرات بشكل استهلالي وذلك تأكيدا على فعل الطّوفان وقوته التي جرفت الأرواح والأثواب والأبواب وكل شيء وقف أمامها.

ويستمر عبدالرزاق في فصل الطوفان نفسه بوصف قوّة الطّوفان وحجم الدّمار الذي تركه خلفه، فأذهل الجميع وجعلهم حيارى، لا يعلمون ماذا يفعلون، يقول:[٢٣]

---

[٢١]- الصوت، ص: ٤٦

[٢٢]- المصدر السابق، ص: ٤٢

[٢٣]- الصوت، ص: ٥٨

آخر أنفاس الطُّوفانْ

تلفُظُ ما بلَعتهُ الآنْ..

ياه..

صَمتٌ مَدَّ العَينْ

وخرابٌ مَدَّ العَينْ

صمت يخيم على المكان الّذي انتشرت فيه الفوضى والخراب فالجثث البشريّة والحيوانيّة مُتناثرة تفرش الأرض، ويقف الشّاعر مذهولا بصمت طويل، الصّوت الذي سكتوا عنه واهملوا ندائه ولم يسيروا خلفه كان قد حذرهم مما صاروا إليه، ويرتكز عبدالرزاق في هذا المقطع على تركيب (مدّ العين) في السّطرين الأخيرين ليجعل المُتلقّي في حالة شعوريّة قريبة، فالإنسان يصمت مذهولا إن صابه سوء، وهو بتكرار هذا التركيب يصف حجم الكارثة الّتي نزلت على قومه.

التناص

يبحث هذا المُصطلح النّقديّ في النّصوص الأدبيّة، طبيعة كتابتها، وكيفيّة تشكّلها، وإبانة جماليتها الوظيفيّة التركيبيّة؛ الّتي تحدث فيه بفعل الترابطات النّصيّة، بثنائيّات مُتضادّة حينا، ومؤتلفة مُتشابكة حينا آخر، وبذلك يقف التناص لفك هذه الثنائيات وتنظيمها واستحضار ما يربطها من نصوص غائبة، فتفَسَرُ المعاني العنيدة، وتفَك الشّفرات الغامضة الغريبة، وتقرَّبُ الرّموز البعيدة، لتبلور أفقه الدّلالي، فالتّناص إذن امتصاص للنصوص الفنيّة بشكل ظاهر أو خفي، وتحويلها بعمليات حيّة وإجراءات مُكثفة، لأداء وظائف ودلالات مُغايرة عمّا كانت عليه في النّصّ أو النّصوص المُتناصّة.[٢٤]

وقد استثمر عبدالرزاق عبدالواحد النّصّ القرآني في بناء تراكيبه اللّغويّة وتكوين معانيه البلاغيّة وصوره الشّعريّة، بشكل جلي ظاهر تارة وخفي غامض تارة أخرى، حتى عُدّ ظاهرة في الصّوت ملحمة شعريّة، فمن ذلك قوله في فصل النّبوءة والسّفر:[٢٥]

أولاء يَظلُّونَ نداءً مَرفوضا

ليسَ لهُ اسمٌ يُدعى في الحَشْرِ بهِ

يَسعَدُ أو يَشقى

فعند الوقوف أمام هذه الأسطر يتمثل أمام المُتلقّي قوله تعالى:(يَوْمَ يَأْتِ لا تَكَلَّمُ نَفْسٌ إِلَّا بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ)[٢٦]، فقد ذكر القرآن الكريم أحوال النّاس يوم القيامة فلا يتكلم أحد منهم إلاّ بإذن الله، وهم في ذلك

[٢٤] - انظر، القيسي،عزيزين (٢٠١٤). التناص في شعر غزل العصر العباسي من بشار إلى أبي تمام، أطروحة دكتوراه، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن. ص٨

[٢٥] - الصوت، ص: ١٢

[٢٦] - هود، آية: ١٠٥

الحين ينقسمون إلى قسمين: شقي وسعيد.[٢٧] وقد استلهم عبدالرزاق هذا الوصف فتناصّ معه ليُعبّر عن مقته وأسفه من تجاهل قومه لصوته الذي حاول مرارا وتكرارا أن يرشدهم إلى طريق النّجاة إلاّ أنّهم لم يستمعوا لنداءاته. وتظهر جودة الشّاعر وإجادته في النّصّ أنّه لم يستسلم له بل حاوره وغيّر فيه ما يخدم المعنى الذي يسعى إليه. فانحرف في معناه فهؤلاء لن يكونوا من السعداء أو الأشقياء فهم مرفوضون لا أسماء لهم ولا عناوين.

ويعبر في فصل إرم قبل الطوفان عن تصديقه للرؤيا التي رآها وبوقوعها لا محالة، لكن قومه لم يصدقوه ولم يصغوا لنبوءته، يقول:[٢٨]

لَنْ أكذِبَ الرُؤيا

وإنْ كذّبَ قومُ نُوحٌ

فقد تناص الشّاعر في هذين السطرينمع النّصّ القرآني: (كذّبت قوم نوح المرسلين)[٢٩]، ليعبّر عن تكذيب قومه له، وصمهم آذانهم عن سماع مزاعمه، ومحاولته لتحريك مشاعرهم في الثورة والصّراخ ضد الظّلم، ويقابل هذا العنت منهم بثباته وعدم تكذيبه لما رآه وهو البقاء على الحق والتحريك ضدّ الظّالمين، وقد انزاح في استخدام معنى الآية بشكل فني بديع فعكس تكذيب قوم نوح للمرسلينولدعواتهم على تكذيب قوم الشّاعر لنبوءته ودعوته الّتي أراد منها تخليصهم من الاضطهاد والطغيان ومما سيلحق بهم نتيجة سكوتهم ورضاهم بواقعهم المقيت.

ويتناص في الفصل الثاني ذاته في قوله:[٣٠]

أبصِرُ سَبعَ سُنبُلاتٍ تنهَضُ السّاعة

أومأتْ لِسَبعِ بَقَراتٍ

أكَلَتْها

فاختفَتْ ضروعُها..

مع ما جاء في قصّة نبي الله يوسف عليه السلام عندما كان في السّجن وجاءه من يسأله تفسير حلم الملك، وهو ما ذكره القرآن في قوله تعالى: (وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ)[٣١]، وواضح استلهام عبدالرّزاق الأسلوب القرآني ومعناه للتعبير عن محاولة إقناع أهله للسير خلفه ولهذا يقصّ عليهم ما يراه علهم يتراجعوا ويتبعوه، ولكن من دون جدوى فقد تلبسهم الخنوع والخضوع ورضوا بالقهر والعدوان.

ويستثمر الشّاعر قوله تعالى: (طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ)[٣٢] الذي يصف فيه شجرة في قعر جهنّم يأكل منها المشركون[٣٣]؛ في فصل الطوفان إذ يقول:[٣٤]

---

[٢٧]-انظر: الصابوني، محمد(١٩٩٦). مختصر تفسير ابن كثير. القاهرة: دار السلام.

[٢٨]- الصوت، ص: ٢٤

[٢٩]- الشعراء، آية: ١٠٥

[٣٠]- الصوت، ص: ٢٧

[٣١]- يوسف، آية: ٤٣

[٣٢]–الصافات، آية: ٦٥

وإذا برؤوسِ شياطينْ
في عوّاماتٍ من طينْ
تخترقُالدّهلةِ نحوي..
تدركُني

فالشاعر يتحوّل بهذا المعنى في تناصّه إلى الحديث عن الرؤوس التي يعرفها وقد أدركته وهي مزروعة في عوامات من طين؛ ليعكس الخطر الذي أحاط به أمام الاندفاع الذي ظهرت عليه، وقد استثمر هذه الآية ليُبيّن الحال الذي صار عليه قومه من شناعة وخوف في أثناء الطّوفان.

وبهذا يتبين مدى استخدام عبدالرزاق عبدالواحد للتناص القرآني، وكيف أنّه عدل عن المعاني القرآنية الأصلية في مواضع كثيرة، إلى معان أخرى تعبّر عمّا كان يُريد البوح عنه في وصف الظّلم والطّغيان الّذي يلم بقومه، والألم والعذاب الذي كان يعانيه بسبب تجاهل قومه لنداءاته رغم تنوعها بين اللطف واللين والسّخرية والهجاء إلاّ أنّهم رضوا أن يكونوا من المظلومين المتخاذلين.

الأسطورة

لقد استمرت حياة أسطورة إرم ذات العماد في الوجدان العربي المعاصر، وانعكست في عدد كبير من الأعمال الأدبيّة النّثريّة والشّعريّة الّتي تتخذ من إرم منطلقا لتأسيس رؤيتها المعاصرة بالأساليب الفنيّة الجديدة الّتي وصل إليها الإبداع في الأدب العربي الحديث؛ فقد ظهرت في مسرحية جبران خليل جبران ذات الفصل الواحد "إرم ذات العماد" عام(١٩٢٣)[٣٥] الّتي رُبّما تكون أوّل استلهام مُعاصر لهذه الأسطورة في الأدب العربي الحديث، لتتابع بعدها مجموعة من النّصوص الّتي أدارت رؤاها حول هذه الأسطورة، مستثمرة من كل طاقاتها المخزونة في الفكر العربي، فقد كتب نسيب عريضة عمله الشّعري الذي وسمه بالملحمة "على طريق إرم" عام (١٩٢٥)[٣٦]، كما استوحى نجيب أمين نخله من هذه الأسطورة عمله النثري "ذات العماد" عام (١٩٥٧)[٣٧]، وأقام عليها غسان كنفاني مسرحيته "الباب"[٣٨]، وظهرت قصائد عديدة لشعراء يستلهمون من هذه الأسطورة انطلاقات واسعة تحمل هموم الشّعراء ورغباتهم التي تجول في عوالم العصر الحديث، مثل: أدونيس، وبدر شاكر السّياب، وعبدالوهاب البياتي، وأمل دنقل، وسميح القاسم.

---

[٣٣] - ينظر: الطبري، محمد(١٩٩٩). جامع البيان في تأويل القرآن. ط٢ ، بيروت: دار الكتب العلمية.

[٣٤] - الصوت، ص:٥١

[٣٥] - جبران، خليل جبران، البدائع والطرائف ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٩٥ ، ص ١١٢-١٣٥.

[٣٦] - عريضة، نسيب(١٩٤٦). الأرواح الحائرة. نيويورك. ص ١٧٧-١٩٧

[٣٧] - نخلة، نجيب أمين(١٩٧٠). ذات العماد . بيروت .

[٣٨] - كنفاني، غسان(١٩٨٠). الآثار الكاملة – المسرحيات.ط٢، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة. ج٣ ، ص ٢٥ - ١٢١

أما عبدالرّزاق فقد أخرج هذه الأسطورة في ديوان الصّوت لتدور في مدار الملحمة ليخرجها من القصيدة الغنائيّة الحالمة التي تنبع من ذات واحدة وتخرج في جسد مترابط، فالملحمة الّتي جعلها في أربعة فصول هي الأنسب لفكرته التي كانت متنامية بمراحل الاستعداد للنبوءة والسّفر والرّحلة إلى إرم قبل الطوفان واثناءه وبعده، لكن الشّاعر وإن اختار الملحمة مسمى لديوانه إلاّ أنّه كان أقرب للدراما في صياغة أحداثه فهو لم يكن يتحدّث عن الزّمن الماضي بل كان يتنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل في رسم أبعاد أحداث رحلته، ويعتمد على تمازج العناصر الملحميّة(الحدث، المكان، الشّخوص) بعناصر دراميّة تتمثل في الصّراع والتوتر والترقب، ولا ينسى النّزعة الغنائيّة الوجدانيّة التي تعكس مقدرة الشّاعر العالية في الجمع بين ما هو ذهني وحسّي في ديوانه.

فديوان الصّوت لعبدالرزاق عبدالواحد من النصوص الشّعريّة الّتي اتّخذت طابعا ملحميّا دراميّا في توظيف أسطورة إرم الّتي لم يقف الشّاعر بها عند دلالاتها القديمة، فكان الانزياح من أهم معالم حضور هذه الأسطورة في ملحمته، فقد انطلق بها نحو رؤية تلقي أضواء على الواقع المُعاصر الذي يحمل الشّاعر همه، فهذه المدينة العجيبة التي بَنَتْ المُخيلة العربيّة قصصا وأساطيرا حول موقعها وبنائها ووصفها واختفائها والعثور عليها، تم استلهامها في بناء هذه الملحمة التي أقامها الشّاعر على أربعة فصول: النبوءة والسّفر، إرم قبل الطّوفان، الطّوفان، إرم بعد الطوفان؛ لتكون بوابة للصوت الذي يريد أن يحرّره الشّاعر من حناجر أطبق عليها الصّمت ولم تعد تقوى على أن تصدح بالحقّ.

ففي فصله الأوّل: "النبوءة والسّفر" يقف بنا الشّاعر على المشهد الأوّل الّذي يخيم عليه الصّمت لهول الأحداث، فيقول:[٣٩]

أقفَلَتْ القُرَّاءُ حَناجِرَها
الصُحُفُ الأولى طُوِيَتْ
هذا عصرٌ لا آذانَ لَهُ
من أمطَرَ فليُمطِرْ مِن سِجِّيلْ
فالأرضُ السَّاعَةَ لا تشرَبُ ماءَ

مشهد ينبئ بنهاية العصر بعد أن قُطعتْ أعناق النّذر الأولى ولم يتبقّ غير عنق واحدة هي الصّيحة الّتي تخطّت سيف الزّمن ومعها تغيّر الكون، وعندها:[٤٠]

يَتدلَّى الرَّعدُ
فتشرَبُهُ الأرضْ
تطلعُ شمسٌ سَوداءْ
لا يَلبَثُ ماءٌ في مَجراهُ سِوى يومٍ
ثمَّ يُغَيِّرُهُ

[٣٩]- الصوت، ص:٧

[٤٠]- المصدر نفسه ، ص: ٨

نهاية سريعة يولد فيها أطفال بلا أسماء لأن الصّوت يسبقهم، صوت الصّيحة الذي يحمل صدق النّبوءات يتخطى الجميع، ويهدد سلطان الصّمت الّذي تربّع أمدا على ناقوس العالم:[٤١]

الأفْقْ يَلُمُّ جَناحَيهِ

وَيَفتَحُ قَوسَهُ

الصَّوت سيأتي

مِن مَنبَتِ عَينٍ عَبْرَ القوسِ المَفتوحةِ

يأتي الصَّوتْ

فأورِقْ يا شَجَرَ المَوتى

لكن الّذين لا يبلغهم الصّوت أو يبلغهم فلا يسمعوه أو من يحشون أصابعهم في آذانهم كي لا يسمعوه؛ يهيمون بلا أسماء حتى النّيران الّتي يطوفون عليها لا تقبلهم، والموج يتباعد حتى لا تصل إليه أعناقهم فيغرقهم:[٤٢]

أولاء يَظلُّونَ نِداءَ مَرفوضا

ليسَ لهُ اسمٌ يُدعى في الحَشْرِ بهِ

يَسعَدُ أو يَشقى

هي مقدمة بدأ بها الشّاعر ملحمته حول أرض المحشر والصّوت الذي يحمل نداءات لأرض الموت تعبر ولا تعبر، ليفتتح من بعدها سِفر الرؤيا:[٤٣]

ها أنذا أفتحُ سِفْرَ الرُّؤيا

إنّي مُمتدٌّ عَبْرَ فضاءٍ أبيَضَ في قرطاس أبيض

فلتغرَق كلُّ لُغاتِ العالَم

هذا مَوجٌ لا تبحِرُ فيهِ الكَلِمات

ولكنَّ الحُلُمَ الرُّؤيا

يَنسابُ عليهِ شِراعا مَسكوناً بالصَّوت

هوَ الوَحيُ

سَفَرٌ يبدأ بالرؤيا وخبر يحمل يقين الوصول إلى سبأ التي سيلتقي فيها الشّاعر بالخبر الحقّ:[٤٤]

إنّي بالِغٌ سَبَأ

آتيكُم بنَبَأ

مَن صَدَّقَ

فليَخلَعْ مِن رَملِ الشَّاطئْ كَتِفَيهِ

[٤١]- المصدر نفسه، ص: ٩

[٤٢]- الصوت، ص: ١٢

[٤٣]- المصدر نفسه ، ص: ١٤

[٤٤]- المصدر نفسه ، ص: ١٤

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

فيَلحَقْ بي

أو يهرَبْ من كَتِفَيهِ

فيَلحَقْ بي

فإذا كَذّبتم

فانتظِروا حتي يأتيكم مَدُّ الرَّملِ فيَطغى

رحلة يعبر فيها الشاعر إلى ضفته الأخرى وحيدا والصّمت يموج من حوله فلا يكسره إلاّ الخطوة الأولى، رحلة إلى المجهول إلى مسافات مترامية يستجمع فيها الشاعر صوته ليقول:[٤٥]

أنا القادِمُ المُتصَبِّئ

المُنبئُ المُتنبِّئ

فالشاعر في هذا الفصل لا يذكر إرم ولا يتحدّث إلاّ عن السّفر الّذي سيوصله إلى وجهته المقصودة مع صوته الّذي لن يوقفه هلع أو جزع، غير أنّ الرّحلة التي يتفاجأ فيها الشاعر بإرم تظهر في الفصل الثاني من الملحمة "إرم قبل الطوفان"، رحلة يشاهد فيها الشاعر أرضا لا تبلغها الرؤى لأنّها تتجاوز الحلم والخيال:[٤٦]

أبصِرُ أرضاً

كلُّ رؤيا فوقَها يُكسَرُ صَولَجانُها

مَن أذِنَ السَّاعَةَ أن تنهَضَ هذهِ العِماد؟

مَن دَعا إرَمْ

فانزَرَعَتْ مَهَبَّ عَيني؟

وعبدالرزاق في هذه اللوحة يستثمر ما قيل في أسطورة إرم من أنّه لا يدخلها إلاّ رجل واحد، فيقول:[٤٧]

فإنّي قد وَلَجتُ إرَما عذراءَ

لم يَهبُطْ سوى هذا السَّديمِ البكرِ

في ترابها

إلاّ أنّ الشاعر ينزاح بهذه المعنى المُباشر القديم إلى حركة الزّمن المُتقلّبة في رحابها:[٤٨]

هنا يَفقُدُ كلُّ قادِمٍ سيماءَهُ

يَلمَحُ طفلاً

ثمَّ شَيخاً طاعِنا

تختلفُ الجدودُ والأبناءُ

في وَجهِهِ في لَحظةٍ

[٤٥]- الصوت ، ص: ١٦

[٤٦]- المصدر نفسه ، ص: ٢١

[٤٧]- المصدر نفسه ، ص: ٢٢

[٤٨]- المصدر نفسه ، ص: ٢٣

وتختفي جميعاً

فإن كانت إرم تحمل كنوزا ماديّة في الأسطورة المعروفة لذلك الرّجل الّذي يدخلها فهي تنزاح عند الشاعر إلى دلالة معنوية حيث تتقلب به بين طفولته وما بعدها وتقدّم له ذكريات لا تخطئها عيناه ولا أذناه:[٤٩]

ذكّرتني طفلاً

وَعندَ لحظةِ التذكُّرْ

رأيتني

مَرَرتُ مِن أمامِ عَينَيَّ ابنَ عشرِ سَنَواتٍ

نفسُ ثوبي

نفسُ مَحفوظتيَ الأثيرَة

أقرؤها..

ثمُ اختفَيتْ

لم أكُنْ طيفاً

فها آثارُ أقداميَ ما تزالُ

والصَّوتُ الذي سَمعتهُ

أعرِفُهُ

وفي موجة الشك الّذي انتابه أمام التصديق بإرم أتى اليقين الّذي سكنه مما جعله يناديها باسمها، فيقول:[٥٠]

إرَمْ

إليَّ يا مَهيبَةَ النّيرانْ

يا توأمي مُشتعِلَ الأغصانْ

يا شجَناً أعرفُهُ

فتستجيب له إرم بعد هذا النداء الشّجي وتتعرّى أمامه بعد أن تكسرتْ الأختام عن أبوابها.

أمّا عاد الّتي تطلّ مع أسطورة إرم لم تكن الوحيدة في هذه اللوحة من ملحمته، وهذا تحوّل آخر في هذه الأسطورة المرتبطة بقوم عاد من دون غيرها من الأمم، مما يعطي دلالة واضحة أن إرم القديمة ليست إرم الّتي يحتفي بها الشاعر في قصيدته، ففي هذا الجزء نجد الشاعر يستحضر الطّوفان العظيم والسّنوات السّبع العجاف الّتي مرّ بها ملك مصر في عهد يوسف عليه السلام، وقوم ثمود مع ناقة نبيهم صالح، والأمم الّتي عقبتهم وأعطاهم مسمى حمالة القبور.

والشاعر يعقب الانزياح الأوّل بانزياح آخر لكنه معاصر، فهو يذكر عاقبة هذه الأمم، بخلاف الأدباء الّذين وضفوا هذه الأسطورة في الأدب الحديث ولم يكونوا يذكرون ما آل إليه قوم شداد نتيجة تكبّره وعناده، فقوم عاد

[٤٩]- الصوت، ص: ٢٤

[٥٠]- المصدر نفسه، ص: ٢٥

الّذين أخذتهم ريح صرصر عاتية استوطنهم الخوف وضاعت ملامحهم مع التراب الّذي لم يبق منها سوى مواضع العيون والأنوف والأفواه:[٥١]

قالَتْ

تركنا شَجَراً أغصانُهُ تفرُ مِن جذوعها

قالَتْ تركنا كلَّ أمَّ طائرٍ تأكلُ فرخَها

تركنا الرِّيحُ..

أمّا قوم نوح فقد انفتحت السّماء والأرض الّتي لم تشبع حتى فاضت بالطّوفان، وهنا يأتي الشّاعر بالدّلالة الفعليّة للطوفان العظيم الذي حدث في زمن نوح عليه السلام بخلاف ما يسوقه من أجله في الفصول التّالية:[٥٢]

أبصِرُ أرضاً فتحَتْ أفواهَها

تشرَبُ رَعداً

بَطنُها تمَرَّقَتْ

وتلك السّنوات العجاف الّتي مرّت بمصر في عهد يوسف عليه السلام تتبدى في سبع سنبلات لا تملأ الضّروع:

أبصِرُ سَبعَ سُنبُلاتٍ تنهَضُ السّاعة

أومأتْ لِسَبع بَقَراتٍ

أكَلَتْها

فاختَفَتْ ضروعُها..

وفي الحيّز الأكبر يضعُ الشّاعر قوم ثمود الّذين شُغلوا بناقة معقورة يحاولون إعادة الحياة إليها متناسين صالحا الذي لو صدقوا به فإنّه يعود بناقة أخرى:[٥٣]

ثمودُ يا ثمودُ

أحملُ عنكِ لَعنةَ الأبدْ

لو أنتِ صَدَّقتِ بأنَّ صالِحا ليس هو النّاقة

وأنّهُ يَعود

يَعودُ يا ثمود

مِن رِحلَتِهِ الكُبرى

وناقةٌ تتبَعُهُ أُخرى

أدفعُ رأسي ثمَناً

لو أنتِ لم تحاولي

[٥١]- الصوت ، ص: ٢٧

[٥٢]- المصدر نفسه ، ص: ٢٧

[٥٣]- المصدر نفسه ، ص: ٢٨

أن تعقريها مَرَّةً أُخرى

فالشاعر ليقينه من أنّهم لا يتغيرون وأنّ ما فعلوه من قبل سيتكرر منهم، قدّم رأسه ورغب بحمل لعنة الأبد عنهم.

ولأنّ الصّمت والخوف خيّمَ على الأقوام الّتي انجرفت؛ كان المشهد الأخير لمن تبع تلك الأمم البائدة، مشهد لقوم يحملون قبورهم ويدفنون أنفسهم بذلة، ومع الصّوت الّذي يطلب منهم الوقوف يستمرون في حمل قبورهم ويهرعون في طريقهم:[٥٤]

أيَتها الآذانْ

أقبَلَ نحوي حامِلو قبورِهِم

عيونُهُم مقطوعةُ الأجفانْ

رئاتهُم فوقَ صدورِهِم تدلّتْ

أسقَطوا عيونَهُم عليَّ صامتينْ

تجاوَزوني دونَ أن يلتفِتوا

نشرتُ صَيحَتي وراءَهُم

رأيتُ صَوتي يَتدلّى مِن فمي

يَسقُطُ قيدَ خَطوَتينْ

ثم يكون المعبر نحو النّور ليكون النّداء لعاد وثمود ولجثث المدينة، لكنّ الصّوت الّذي وصلهم والنّور الّذي أراد الشّاعر أن يعبر بهم من خلاله أخافهم فتكوروا على أنفسهم وماتوا إلى قرارهم، ولهذا انهدّ سد مأرب بعينيه وضاع نور سبأ الّذي أشرق في مقلتيه، ليكون صوته الأخير في هذا الفصل:[٥٥]

إنَّ الطُّوفانْ أتاكُم

الطُّوفانْ أتاكُم

الطُّوفانْ أتى..

وهذه النّهاية الّتي وصل إليها في الفصل الثاني كانت انطلاقة لعنوان الفصل الثالث من ملحمته (الطّوفان)، غير أنّ الشّاعر يتحول بالأذهان من الطّوفان الذي حدث في زمن نوح عليه السّلام، الذي يظنّ المُتلقّي أنّه المعني في هذا الفصل إلى انهيار سدّ مأرب، الّذي هو مرتبط بسبأ الّتي يرى فيها انفراجه من نور كُلّما أظلم عليه المسير في رحلته الّتي بدأت بالنبوءة وما زالت تنتقل من مرحلة لأخرى بحثا عن الحقّ وإيصال الصّوت لمن أغلقوا آذانهم في هذه الحياة، فالشّاعر يخوض عباب الطّوفان الّذي كانت شرارته حبّة رمل نقفتها ضرس فتبعتها حبّات من الرّمال، لكنّه يعدل بالحدث التّاريخي عن مساره فسدّ مأرب الّذي تدفق ماء لم يعد عند الشّاعر إلا ريحا ورملا، يقول:[٥٦]

مأرِبُ يَتهَدَّمُ

---

[٥٤]- الصوت، ص:٣٠

[٥٥]- المصدر نفسه، ص: ٣٨

[٥٦]- المصدر نفسه، ص:٤١

يَزحفُ
الطُّوفانُ أتى..
رملٌ في الأهدابْ
رملٌ في الرُّوحِ،
ورملٌ في الأثوابْ
رملٌ في الأبوابْ
وصَفيرْ..

كما أنّ الشّاعر يأخذ مسارات مختلفة لهذا الانهيار العظيم بإضافات لم تعرف عن انهيار سدّ مأرب، فالقصّة الّتي أوجدتها المُخيّلة العربيّة حول هذا الانهيار وما أعقبه من تراجع مظاهر الحياة في بلاد اليمن لم تكن تحمل فكرة الجراد التّاري الّذي يتعقب جماجم الرّمال:[٥٧]

سُدُمٌ تنهارْ
وجَرادٌ مِن نارْ
بملايين الأنيابْ
يَهوي ويَطيرْ..
تنتشِرُ الصَّحراءُ،
وتركضُ هاربَةً
كلُّ حُبَيبَةِ رَملٍ تنمو جُمجُمَةً
تتدَحرَجُ
والأنيابُ تلاحقُها
قَرقعَةُ الرَّملِ العَظميِّ تصُكُّ الآذانْ
الطُّوفانُ أتى

لكنّ الخيال الّذي رسم به الشّاعر أبعاد ما بعد الانهيار كان يعدل بالعقل البشري إلى أمور يعرفها ولا يعرفها فدّهلة اللحم هي الأخرى مثل الأضراس والأنياب لكنّها كانت أكثر بشاعة فيما صوّر الشّاعر من طغيانها على كل شيء من حولها:[٥٨]

الدّهلَةُ تزحَفُ،
تمضَغُ وَجهَ الأرضِ
وأحشاءَ الأرضِ
وأضرِحةَ الأرضِ
فتسمَعُ طولَ اللّيل صِرَاخَ الموتى

[٥٧]- الصوت، ص: ٤٢

[٥٨]- المصدر نفسه، ص: ٤٣

دمار يتلوه دمار ومأرب يزحف من كل فجاج الأرض وكأنّه أحاط بكل من يحاول الخروج من خنادق الموت إلى بيارق الحياة، ومع كل ذلك فالشاعر لا يتوقف عن بحثه عن أعلام سبأ الّتي يبحث عنها في رحلته المخيفة ليصل إلى نهاية موجعة له في أواخر هذا الفصل:[٥٩]

يا أحداقاً ليسَ ترى
يا آذاناً لا تسمَعْ
مَن يُبلغكِ الآنْ
أنّ مَرايا الدُنيا أجمَعْ
لا شَيءَ يُرى فيها
إلاّ جُرحٌ يَدمى
أو عَينٌ تدمَعْ..

ومع هذه النهاية الّتي انطفأت فيها روحه وعينيه عاد من جديد إلى حمالة القبور، لكنّه من بينهم يُبصر انحسار الطّوفان فتكون هذه النهاية فاتحة لفصله الأخير من هذه الملحمة(إرم بعد الطوفان)، إرم الّتي كانت أسطورته في هذا الديوان جمعت كثيرا من التحولات، وآخر هذه التحولات تلك النداءات الّتي بدأها بـ(يا بقايا إرم) وألحقها بصوته الّذي جهر به وأراد أن يُحيي به النفوس الميتة والقلوب المُنخلعة والآذان الصّماء ويستنطق به الألسن العاجزة، نداءات تظهر الهمّ الّذي حمل الشاعر على البحث عن انفراج الحياة على واقع أجمل وحياة أمثل:[٦٠]

يا بَقايا إرَمْ
جئتُ أحملُ صَوتي
بينَ مَوتي ومَوتي
باحِثا عن سَبَأ
فقطعتم عليَّ الطّريقْ
أعَدوٌّ أنا؟
أم صَديقْ؟..

ويستمر النّداء الّذي يحمل في طياته وصية تنبع من واقع مؤلم في واقع الشّاعر المُعاصر الّذي رأى القتل من كل جانب في وطنه الجريح:[٦١]

يا بَقايا إرَمْ
لا يأكُلْ واحِدُكُم أطفالَ أخيهْ
لا يَذبَحْ والِدَ أولادٍ كَبَنيهْ
لا يُبصر واحِدُكُم مُحتضَرا

[٥٩]- الصوت، ص:٥٠
[٦٠]- المصدر نفسه ، ص: ٦١
[٦١]- الصوت، ص: ٦٤

فيْدَشّن خِنجَرَهُ فيهِ
حتى لو أبصَرَ قاتِلَهُ مَطعوناً
يا أهل إرَمْ
لا يَقْسُ عليهِ
لا يَذبَحْ شاهِدَهُ بيَدَيهِ

لكن إرم الّتي بعثها الشّاعر من مرقد الأسطورة القديمة كان ضحاياها هم الّذين بعثوه وبعثروه بين حروفه:[٦٢]

يا ضَحايا إرَمْ
عندَما توقِظونَ لكم شاهِدا
مَرَّة ثانيَه
إفقأوا مُقلَتيهِ
وَغُلُّوا يَدَيهِ
واجعلوا حَشْوَ آذانِهِ
صَوتكم وَحدَهُ
لا يُنازَع
عليهِ..

فعبدالرزاق عبدالواحد ينحرف بأسطورة إرم عن مسارها التّاريخي الّذي صنعته المُخيّلة العربيّة ويتباعد بها عن غيره من الأدباء الّذين استثمروا هذه الأسطورة في نصوصهم الأدبيّة، يفجر من خلالها هموما واقعيّة معاصرة متجذّرة في الأمم الغابرة لم يتحرّر منها الإنسان على مرّ العصور.

[٦٢]- المصدر نفسه، ص:٦٧

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

الخاتمة

برز الانزياح في شعر عبدالرّزاق عبدالواحد في ديوان الصّوت ملحمة شعريّة تحديدا، بشكل واضح، وتمثل في مجموعة من المظاهر، كان من أظهرها التكرار الّذي وظّفه الشاعر في إبراز قيم شعوريّة، إلى جانب الإيقاع الموسيقى الّذي كان يحدثه داخل النصّ، لاستثارة المتلقّي وإحداث أعمق الأثر بداخله، معتمدا في بعض نماذجه على عنصر المفاجأة من خلال أنماطه المختلفة، الّتي تأخذ النّصّ في أثناء نموه نحو مسارات عديدة لم يكن يتوقعها المتلقّي.

كما اعتمد الشاعر على التناص في هذه الملحمة للتعبير عن تجربته الشعريّة، فتنوّعت النصوص الغائبة التي استحضرها في حنايا ديوانه، ولكن العدول بهذه النصوص كان ماثلا في النصوص الدّينيّة المستمدّة من القرآن الكريم، والّتي ارتكز فيها الشاعر على ما طبع في الأذهان العربيّة حول قصص الأنبياء وأخبار الأمم الغابرة، لينحرف بها بعد ذلك نحو مساقات تتناسب مع الرؤيا التي أراد الشاعر تمثيلها في هذا الديوان.

أمّا الفكرة التي أقام عبدالرّزاق عليها ديوانه، فكانت تدور في عالم الأسطورة وتنمو بنمو أحداثها الّتي كانت تأخذ حيّز الالتقاء في بعض الأحيان مع ما عُرف عن إرم وما التصق بها من أمم وأفراد، وتنحو منحى مغايرا في أغلب الأحداث التي تقاطعت مع الشّخوص والأماكن، بأبعاد جديدة أحدثها الشاعر من مخيلته الواسعة، لتتوافق مع فكرة الصّوت التي أراد فيها قمع الظّلم وتجاوز التحسر والانكسار والتصدع داخل الأمة، إلى التماسك والحرّيّة واحترام الآخر.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- بواجلابن، الحسن(٢٠١٤). **بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش قراءة نسقية**. دمشق، بيروت: النايا للدراسات والنشر.
- جبران، خليل جبران (١٩٩٥). **البدائع والطرائف**. بيروت: دار العلم للملايين.
- الخطيب، أحمد(٢٠٠٩). **الانزياح الشعري عند المتنبيقراءة في التراث النقدي عند العرب**. سوريا: دار الحوار.
- السواعير، إبراهيم (٢٠٠٩). ندوة حوارية، **أقلام**، ع٢٥.
- الصابوني، محمد(١٩٩٦). **مختصر تفسير ابن كثير**. القاهرة: دار السلام.
- الطبري، محمد(١٩٩٩). **جامع البيان في تأويل القرآن**. ط٣ ، بيروت: دار الكتب العلمية.
- عبدالرزاق، عبدالواحد (٢٠٠٦). **في مواسم التعب**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- عبدالواحد، عبدالرزاق(د.س). **الصوت ملحمة شعرية**. ط٢.
- عريضة، نسيب(١٩٤٦). **الأرواح الحائرة**. نيويورك.
- الفقي، صبحي(٢٠٠٠).**علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**. القاهرة: دار قباء.

-القيسي،عزيزين (٢٠١٤).**التناص في شعر غزل العصر العباسي من بشار إلى أبي تمام**، أطروحة دكتوراه، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.

- الكبيسي، عمر(١٩٨٩).**لغة الشعر العراقي المعاصر**. الكويت:وكالة المطبوعات.

- كنفاني، غسان(١٩٨٠). **الآثار الكاملة – المسرحيات**.ط٢، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة.

- كوهن، جان(١٩٨٦). **بنية اللغة الشعريّة**. تر: محمد الولي، محمد العمري، المغرب: دار توبقال.

-متولي، نعمان(٢٠١٤).**الانزياح اللغوي أصولهأثره في بنية النص**. مصر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

- ملوك، رابح (٢٠٠٩). النص الأدبي ومقولة الانزياح. **مجلة الخطاب**، ع٤، ٣٨٣-٣٧٥.

- المزايدة، إسماعيل (٢٠١٥). التكرار في شعر حيدر محمود. **دراسات العلوم التربوية والاجتماعية**، ٤٢، ١٥٤٧-١٥٥٥.

- الملائكة، نازك (٢٠٠٠). **قضايا الشعر المعاصر**. بيروت: دار العلم للملايين.

- نخلة، نجيب أمين(١٩٧٠). **ذات العماد**. القاهرة: دار المعارف.

- ويس، أحمد (٢٠٠٢). **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

Abstract

The current research aimed to detect phenomenon of lecart in the Dewan "The Sound Poetic Epic" by the Iraqi poet Abdalrazak Abdul Wahid, which circumvented on the language; when he used it on unusually form in many places in the four chapters of his Dewan to express a humanitarian experience, full of despair and weakness and obedience to injustice and tyranny.

The research treated with this phenomenon through three dimensions: repetition of what is happening in the psyche, whether in assertion of poetic values or in what the musical rhythm sequence raises. And theIntertextuality if called a variety of religious and literary texts, especially regard to the prophets stories, the news of ancient nations ,broadcast in between of his verses to figuration the vision that he want. And the legend that he employed it as it approximately settled in the Arab heritage, but in new dimensions brought by the poet to compatible with the meaning of the sound which he wanted to suppress injustice, overcome the indignation and the break-up within the nation, to cohesion, freedom and respect for others.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)