جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
آقة سلمى
بن سمارة أحلام

يوم: Click here to enter a date.

التّكثيف الدلالي وشعريّة الأصوات في ديوان «حضن الأفول» لـ سلطان الزغول

لجنة المناقشة:

سبقاق صليحة	أ. مح ب	بسكرة	مشرفا ومقررا
عبد الرحمان تيبرماسين	أ. ت ع	بسكرة	رئيساً
فيصل معامير	أ. مس أ	بسكرة	مناقشاً

السنة الجامعية : 2019 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

نشكر الله أولا الذي بنعمه تتم الصالحات، الذي منحنا التوفيق لإنجاز هذا البحث ونتقدم بأخلص عبارات الشكر للأستاذة الفاضلة **سبقاق صليحة** التي لم تبخل علينا ما يعيننا في هذا البحث والإمتنان لمجهوداتها المبذولة الخالصة التي نتج عنها هذا العمل.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لكلية الآداب واللغات بسكرة على كل المساعدات الممنوحة لنا

ونشكر كل من قدم لنا يد العون وأرشدنا في بحثنا المتواضع

كما نقدم شكرنا وامتناننا لأعضاء اللجنة الموقرة الذين منحوا لنا شرف قبول مناقشتنا في هذا البحث وتصويبه.

مقـــــــــدّمـــــــــة

بســـــــم الله الرحمـــــن الرحـــيم

يعتبر مفهوم الدلالة من أبرز المفاهيم التي شغلت حيزا كبيرا وجدلا واسعا في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، فنجد أن مجموع المنظرين والباحثين في هذا المجال قد اختلفوا حول ضبط مفهومها وتحديد معناها بدقة لأنها علم قائم بذاته، حيث نجده يقوم على لغة الرمز، وترتبط في الغالب بالخيال الأدبي واتساعه أو قلته.

ولعل العصر الحديث من بين أكثر العصور شيوعا لظاهرة التكثيف الدلالي في الشعر، ومن شعراء هذا العصر الشاعر الأردني: **سلطان الزغول** والذي عرفت قصائده ودواوينه بالتكثيف الدلالي وجمالية الموسيقى والأجراس الإيقاعية، وجاء ديوانه الشعري الموسوم: **حضن الأفول** ليحث القارئ على اكتشاف كوامنه الشعرية، فقد نال حضوة الجدل والنقاش لدى النقاد، فكانت الانطلاقة بأن جعلنا منه موضوعا لدراستنا والذي عنون بـ:

التكثيف الدلالي وشعرية الأصوات في ديوان حضن الأفول.

ومن هنا كان طرح التساؤل التالي:

كيف تشكلت مظاهر التكثيف الدلالي في الديوان ؟؟ وكيف اكتسبت الأصوات الموسيقية فيه صفة الشعرية؟

وهذه الإشكالية وجب أن تتفرع منها عدة أسئلة جزئية نذكر منها:

- مإذا نقصد بالدلالة؟
- ما هو تعريف الشعرية؟

- ما علاقة التكثيف الدلالي بالرمز في **ديوان حضن الأفول؟** وماهي مظاهر شعرية الأصوات التي تجلت في الديوان؟

وقد تضمنت خطة بحثنا **مقدمة، مدخل، فصلين** و**خاتمة** للإجابة عما نهدف إليه، فالمقدمة عرضنا فيها أهمية الموضوع المدروس والتمهيد لأهم النقاط فيه.

أما **الفصل الأول** تحت عنوان **التكثيف الدلالي وعلاقته بالرمز**، تمت عنصرته إلى جزئين أساسين، تم تطرق الجزء الأول فيه إلى التكثيف الدلالي في الشعر وأساليبه، وفي الجزء الثاني آليات التكثيف الدلالي في الديوان.

أما **الفصل الثاني** الذي عنون بـ **شعرية الأصوات في الديوان**، فقد اندرجت تحته أجزاء تم التطرق في الجزء الأول إلى شعرية الأصوات وعلاقتها بالموسيقى الداخلية، أما الجزء الثاني مظاهر شعرية الأصوات في الديوان.

وكأي موضوع دراسة فإن البحث فيه بتطلب إتباع منهج معين، لذا كان لزاما علينا أن نستخدم من المناهج ما يتناسب وطبيعة بحثنا، فلقد اعتمدنا على منهج أسلوبية التلقي الذي جاء به ميشال ريفاتير والذي يمنح سلطة تلقي واسعة للقارئ ، وقمنا خلال ذلك بوصف وتحليل المظاهر التي نستهدفها بالدراسة.

وفي نهاية مطاف هذه الخطة خلصنا بخاتمة متضمنة لأبرز النقاط وأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد كان اعتمادنا على العديد من الدراسات السابقة نذكر من بينها:

1. ابراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، (د ط)، (د ث).

2. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دج2، مادة (صوت) دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

3. ابن منظور أبي الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج4، مادة الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.

ولا يمكن لأي بحث مما بلغت درجته العلمية أن يخلو من بعض العقبات التي قد تعترض سبل سير الباحث في كل بحث ينجزهَ، وانطلاقا من هذا نعمد إلى القول أن كل دراسة جادة تستدعي جملة من المجهودات، ومن الصعوبات التي واجهتنا عدم توفر المراجع نظراً للوقت الراهن وصعوبته على الجميع، إلا أننا نعتبر هذه الصعوبات ما هي إلا جزء من عملية البحث، والتي لولاها لفقدت عملية البحث العلمي أهميتها ومتعتها الناتجة عن الحياة.

وما نود أن نقول في الختام أنه ما صح من هذه المذكرة إلا فضل من الله يؤته من يشاء، وأن ما شابه من نقص وضعف فهو أصل متأصل في الإنسان لا يجد من فكاكاً.

ولا نزال نقدم شكرنا لمن وجهتنا ومن أشرفت على مذكرتنا، فكانت أستاذة نعتز بإشرافها، فأعانك الله ووفقك في حياتك الأستاذة **سبقاق صليحة**.

والشكر الجزيل نوجهه للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة نظير مجهوداتهم في قراءة البحث وتصويبه ليكون بالصورة التي نرضاها.

مدخل:

مفـــــاهيـــــم في الشعـــرية والدلالـــــة

1. الشعرية:

أ-لغة.

ب-اصطلاحا.

2. الدلالة:

أ-لغة.

ب-اصطلاحا.

1. الشعرية:

تجلت الشعرية في الأدب بصورة كبيرة وواسعة، حيث أخذت مفاهيمها الحيّز الأكبر في الدراسات النقدية (الغربية والعربية) باعتبارها مصطلح اندرج من مصدر «شعر»، إذ نجد أن هذه التعاريف قد اختلفت من مفهوم إلى آخر، وسنحاول عرض نظرة شاملة لبعض التعريفات والدارسين (الغرب والعرب).

أ. لغة:

جاء في **لسان العرب** «أنه منظوم القول، غلب. عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان علم شِعْراً من حيث علب الفقه على علم الشرع والعود على المِندَلِ، والنجم على الثُّرَيَّا، مثل ذلك كثير».[1]

وقد صنفه البعض بـ «الشعر القريض، المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار، قائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره أي يعلم»[2].

والشعر في **المعجم الوسط** هو «كلام منظوم مقفى يعتمد للصوت والإيقاع ليوحي بإحساسات مؤثرة وصور خيالية «شعر سهل ممتنع–فن الشعر قواعد النظم–ليت شعري– أودُ لو كنت أَعْلَمُ، ليتني شَعَرْتُ، أي عَلِمْتُ».[3] نلاحظ أن الشعر قد طغى على معظم النصوص الأدبية مما جعل هناك تعدد ضبط المصطلح.

---

[1]– ابن منظور، ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مج 4، مادة لشعر دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ص 410.

[2]– المصدر نفسه، ص 410.

[3]– إبراهيم أنيس وآخرون، **معجم الوسيط**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 484.

ب. اصطلاحا:

كان لمصطلح الشعرية عدة تعريفات نحاول إجمالها في الآتي:

«الشعرية (Poétique) هي كلمة يونانية الأصل، وهي مرتبطة بالفن الشعري وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته (Esthétique)، وتظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية (Bildrunts)».[1]

لقد ركز **حسن ناظم** في أعماله المهمة حول الشعرية على أنّها «محاولة وضع نظرية عامة ومحايدة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات».[2] وقد تطرق **جون كوهين** للشعرية حيث قال: «الشعرية علم موضوعه الشعر».[3]

كما اِختلفت التسميات والمفاهيم فهناك من يستخدم ترجمة الشاعرية مثلا كالنقاد **سعيد علوش** و**عبد الله الغذامي**، ومن يستخدم ترجمات أخرى مثل علم الأدب أو الأدبية كالناقد **جابر عصفور** و**مجيد الماشطة** وأيضا **كمال أبو أدب** والإنشائية وكذا الفن الإبداعي وفن النظم وفن الشعر ونظرية الشعر ووبيطيقا وبويتك أيضا (...).[4] وأيضا لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديما وحديثا ولعل أرسطو أول من تناول في كتابه فن

[1]–محمد درابسة، **مفاهيم في الشعرية–دراسات في النقد العربي القديم**، دار جرير للنشر والتوزيع، أبد، الأردن، ص1، 1431خ–2010م، ص 15.

[2]– أيمن اللبدي، **الشعرية والشاعرية**، دار الشروق، عمان، الأردن، ص1، 2006، ص 22.

[3]– الأستاذة خولة بن مبروك، **الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم**، مجلة المخبر، قسم الأدب واللغة العربية، العدد التاسع، 2013، بسكرة، ص 371.

[4]–أيمن اللبدي، مرجع سابق، ص 21.

الشعر هذا الموضوع النقدي، مبينا مجالات الشعرى التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية، والصوتية والدلالية.[1]

وقد اهتم بها العلماء منهم القدماء والمحدثين العرب والغرب، حيث بحثوا في المصطلح كلّ حسب إبداعه ونذكر منهم **عبد القاهر الجرجاني** الذي يعد من أبرز الشعراء القدماء بقوله أن الشعرية «تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي يتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية».[2]

أما المحدثين فقد تنافسوا حول تطوير مفهوم الشعرية وحيثياتها وقاموا بتبنيه وصياغته بأسلوب حداثي، ونظرا لهذا نتطرق إلى أهم النقاد العرب المحدثين الذين خاضوا هذه التجربة منهم **أدونيس** الذي تناول الشعرية بِاعتبارها شعرية جمالية فيقول «الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة».[3] ونلاحظ من خلال ما سبق أن الشعراء بذلوا مجهوداتهم حول إعطاء الصياغة المنهجية لمفهوم الشعرية.

ويمكننا القول أن القدماء قد ربطوا مصطلح الشعرية بطبيعة النفس البشرية، أمّا المحدثين فقد قاموا بربطها بالتحليل النقدي في الدراسات الأدبية والموسيقية من خلال التنظير لها في مجموعة من الأطروحات والكتابات التي تمنح مجالا للقارئ للغوص في خباياها، فقد تميز المصطلح بالغموض لدى الدارسين مما فتح المجال لاكتشاف أهم ما جاء تحت طياتها من تسميات واختلاف مسمياتها وكيفية تحقيقها (التعدّد).

---

[1]– محمد درابسة، مرجع سابق، ص 11.

[2]– بشير تاوريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية–دراسة في الأصول والمفاهيم**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 4.

[3]– المرجع السابق، ص 296.

2. الدلالة:

أخذت الدلالة عدة منعرجات من حيث هي موضوع قديم تبناه الدارسون نظرا لأهميته البارزة لذلك نعرج لتعريفها لغويا:

أ. لغة:

جاء في المعاجم «أن دل: هو الدليل ما يستدل به، والدليل الدال، وقد دله على الطريق يدله دلالة (...) دله عليه دلالة ودلوله فاندل سدده إليه (...) وقد دلت تدل والدال كالهادي».[1]

كما ورد في القاموس المحيط «... دّلت تدلّ والدّل كالهدي وهما السكينة والوقار وحسن المنظر وأدَلّ عليه انبسط كتدلّل وأوثق بمحبته فأفرط عليه وعلى أقرانه، أي أخذهم من فوق، وكذا البازي على صيده والذئب، حرب وضوي، والدالة ما تدل به على حميمك ودل عليه دلالة ودلولة فإندل، سده إليه والدليلي كخليقي، الدلالة، أو علم الدليل بها».[2]

وجاءت الدلالة في معجم أساس البلاغة «دل: دله على الطريق وهو دليل المغارة وهم أدلاؤها وأدللت الطريق اهتدت إليه (..)»[3]، وقد أخذت الدلالة من خلال الأقوال السابقة مفهوم التوجيه إلى الطريق الصحيح.

---

[1]– أحمد دراج، **علم الدلالة وآليات التوليد الدلالي "من بدايته إلى النظريات والتطبيقات المعاصرة"**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص 19.

[2]–محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أيادي، **القاموس المحيط**، مكتب التحقيق في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 10000.

[3]–الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ت 533)، **أساس البلاغة**، (ت) باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة (د ل ل) ج1، ص 295.

ب. اِصطلاحا:

أما من جانبها الاصطلاحي أطلقت على الدلالة عدة أسماء في اللغة الإنجليزية أشهرها الآن «كلمة Semantis»، أما في اللغة العربية فبعضهم يسميه علم الدلالة وتضبط بفتح الدال وكسرها وبعضهم يسمه علم المعنى ولكن لا يجب اِستخدام صيغة الجمع والقول علم المعاني لأن الآخر من فروع البلاغة وبعضهم أطلق عله اسم «السيمانتيك» أخذ من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية.[1]

وقد أخذت تعريفات مختلفة من بعض اللغويين حيث تعد «العلم الذي يدرس المعنى ويجده آخرون بحدود تميزه عن غيره، فإنه أحد فروع علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو الفرع الذي يتناول الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على عمل المعنى».[2]

أما الدلالة لدى القدماء العرب الذين ساهموا في إرساء مفاهيمها وجعلها موضوعا قائما بذاته نجد منهم **الجاحظ** فقد اهتم أيضا بالبلاغة اللغوية والبحث في قدرة اللغة العربية على التعبير وذلك ردا على الشعوبين الذين قدموا في البلاغة العربية، وقد ارتبطت البلاغة عنده بعلم الإشارات والرموز وذلك لأنها تضم النظم اللغوية إلى جانب الرموز الأخرى التي تعبر عن المعنى.[3] والدلالة عند **هيمسليف الدانماركي** (1799) الذي أظهر التعاون مع هوجا الدال في بعض المسائل النظرية الدلالية في اللغة عرفت باسم Classematics على أساس أن اللغة تشكل أكثر من كونها مادة.[4]

---

[1]– أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006، ص 11.

[2]– أحمد دراج، مرجع سابق، ص 21.

[3]– صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، ط1، 2007، ص 19.

[4]– محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، وت، ص 345.

وقد تبين لنا من خلال الجولة التي مرينا عليها عند النقاد الغرب والعرب القدماء منهم والمحدثين فإن علم الدلالة قد انبثق بشكل واسع في مسارهم النقدي وخاضوا فيه كل حسب تجربته وتوجهه.

الفـــــصل الأول:

التكثيف الدلالي وآلياته في ديوان (حضن الأفول)

1.التكثيف الدلالـي:

1.1 مفهوم التكثيف الدلالي.

2.1 العلاقة بين الرمز والدلالة

2.آليات التكثيف الدلالـي:

1.2 الانزياح اللغوي (الكناية).

2.2 التناص.

3.2 المفارقة.

1. التكثيف الدلالي:

إن ارتباط التكثيف بالدلالة يشكل منطقيا اِختزالا وتقليصا لدلالات يمكن أن تكون كثيرة ومتعددة، وقد قدّمه النقاد كآلية أسلوبية يستخدمها الشاعر أو الكاتب.

1.1 مفهوم التكثيف:

عرّف **محمد حسن عبد الله** التّكثيف على أنه: «من أهم أسرار المجاز–ليس اِختصارا فحسبانه اِختصار في سبيل العمق والأطناب إن صحّ التعبير، وحرّية التصوّر، بل لقد نظر «**هربرت**» إلى أنواع المجاز جميعا على أنّها نوع من الإطناب المركز، قصد به اِختصار صفات الشيء، ومن ثمّ يؤكّد فضيلتها نافيا عنها أن تعتبر مجرد نوع من ايثار المواربة أو عدم المباشرة في التعبير، بل هي من باب أولى كما يقول: تشير إلى نموّ في الحساسيّة الشعرية، وسيلة رئيسية في تنمية الذكاء، وتنمية اللغة أيضا.[1]

أمّا **عبد السلام المسدّي** فيقول: تكثيف مادة فصيحة في بنيتها الفعليّة: كثف ويكثّف كثافة، وتكاثف غلظ والتفّ فهو كثيف، وتستعمل صيغة استكشف الشيء كان كثيفا، واستكشفت الشيء كثيفا، وأمّا المطرّد الحديث دون يكون قياسيا: فهو استعمال صيغة فعّل وتفعّل.[2]

1.1.2 مفهوم التكثيف الدلالي:

التكثيف الدلالي ينتج عن تضافر مجموعة من العناصر والتقنيات، فيفترض بحضوره عددا من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردات والجملة، وعلى مستوى اختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع والقبض على نبض الحدث، وهو حالة توهج واِنبثاق، إضافة إلى ما يتطلبه من رفض للشرح والسلبية والتهليل، ودعوة إلى عدم تشتيت الحدث.[3] ولقد وجدنا أن الشاعر **سلطان الزغلول** لجأ كثيرا إلى استخدام الرمز كمظهر للتكثيف الدلالي، لاسيما وأن هناك علاقة وطيدة تربط بينهما.

- **الرمز Symbol_emblem**

[1]– محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، كورنيش، النيل، القاهرة، دط، دت، ص 128.

[2]– أحمد محمد ادريس دعسان، **التكثيف البلاغي في القرآن الكريم (جزء عمّ)**، رسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغويات، جامعة الهاشمية، الأردن، كانون الأول، 2008، ص 05.

[3]– سلوى عقاري اسماء بن صالح، **جماليات الومضة في قصص هاني أبي تنعيم وخزان نازفة نموذجا**، رسالة مقدمة لنيل درجة الماستر، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018، ص29.

كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدّلالة عليه، لا بطريق المطابقة التّامة وانّما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضيّة أو متعارف عليها، وعادة يكون الرّمز بهذا المعنى ملموسا يحلّ محلّ المجرّد كرموز الرّياضة مثلا، التي تشير إلى أعداد ذهنية، وهناك وجه أكثر تعقيدا للرّمز وهو الشيء الملموس الذي يوحى عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرّد كغروب الشّمس مثلا،... رجل هرم رمز للشّتاء.[1]

والرّمز علامة تعتبر ممثّلة لشيء آخر ودالّة عليه، فتمثّله وتحلّ معه، وهو يمتلك قيما تختلف عن قيم شيء آخر يرمز إليه كائنا ما كان، وهو كلّ علامة محسوسة تذكر شيء غير حاضر، فالعَلَمُ قطع من القماش الملوّن يرمز إلى الوطن والأمّة، الصّليب يرمز إلى المسيحية، والهلال يرمز إلى الاسّلام، كما استخدم الشعراء ريحَ الصّبا رمزا للمحبوب الغائب، والوردة رمزا للجمال، والتّنين عند الصينيّين رمزا للقوّة الملكيّة.[2]

2.1 العلاقة بين الرمز والدّلالة

إذا كان علم الدلالة يدرس الرّمز ودلالته، فهناك علم قد نشأ وأشار إليه اللّغوي **(دي سوسير)** وهو **علم الرموز** وهناك من يترجمه بعلم العلامات وتذكر معاجم المصطلحات اللّغويّة أنّ (علم الرموزsemiotics): هو الدراسة العلميّة للرّموز اللّغويّة وغير اللّغويّة باعتبارها أدوات اتّصال.

ويضمّ هذا العلم اهتمامات ثلاثة رئيسيّة هي:

- دراسة كيفية استخدام العلامات والرّموز كوسائل اتّصال في اللّغة المعينة.
- دراسة العلاقة بين الرموز وما يدلّ عليه أو يشير إليه.

[1]– مجدي وهبة، كامل مهندس، **معجم المصطلحات العربية**، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، 1984، ص487.

[2]– محمد التونسي، **المعجم المفصل في الأدب**، مرجع سابق، ص 12.

- دراسة الرموز في علاقتها ببعضها البعض.[1]

والرّمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصوّر الحسيّة التي تأخذ قالبا للرمز ومستوى الحالات المعنويّة التي نرمز إليها بهذه الصور الحسيّة.[2] وهو كذلك: رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته[3] ويمكننا أن نشير التمثيل على ذلك بما جاء به الشاعر في قصيدة «**اِنحسار**» عند قوله[4]:

اذهب كما أهوى

أو فأتني يا حارس النهر المقدس في اِرتحالي

يا ثوب روحي ردّ لي حدس التمّعن في عيون حمامتي

إني أشيل حمامة الكلمات في عينيك يا سكن العصافير الشريدة

إني أحب مسافة اللاوعي في ظلّ اِشتباكي فيك... لا أدري

فكلمة «الثوب» هنا رمز ديني مستوحى من قصة سيّدنا يوسف عليه السلام، وهو دلالة على التمنّع والرّفض.

كما نجده قد تجلى بشكل واضح في قصيدة «**قرب باب دمشق**»، فمدينة دمشق وظفها الشاعر في قصيدته لتكون رمزا أصيلا للمكان العربي وتاريخه.

ويظهر ذلك في قوله[5]:

---

[1]– السيد العربي يوسف، الدلالة وعلم الدلالة (المفهوم والمجال والأنواع)، موقع اللازمة، www.alukah.net، ص 10.

[2]– دكتور محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص 202.

[3]– المرجع السابق، ص 202.

[4]– الديوان، ص 18.

[5]– الديوان، ص 61.

دمشق جاءت ترى آثار من رحلوا

هاجت سماها تواري آخر الحبق

كم داعبتها أغاني الياسمين ضحى

وأمطرتها صفاء ساعة الشفق

تاهت طويلة على الأيام خافقة

واليوم تشكو رباها ساعة الأرق

طال السواد على نسرينها كرياً

واليوم ترنو من شمس إلى الألق

دمشق أنت الهوى آتيك من عطش

فتكتبين على قلبي هوى الودق

إني أنا الماء لا ماء لكم قبلي

ولا خلال غيابي عن ذرى العبق

فمدينة دمشق دلالاتها لها نمطان، فالأول أنها مدينة عربية تعرضت طوال الحرب الماضية إلى المؤامرات والقتل والدماء، فقد شهدت الحرب الأهلية من جهة وحرب الأعداء من جهة أخرى، فالقصيدة قد كتبت خلال الحرب، فدمشق بالإضافة لدلالاتها التاريخية والمهمة والعريقة كالعاصمة للدولة الإسلامية في العصر الأموي وأيضا نقع في قلب الوطن العربي وتتعرض للحرب والدمار.

وقد وظفها الشاعر لأنها مكان خاص اليف بالنسبة له جاب شوارعه وأحبه فقد عاش دراسته الجامعية الأولى في دمشق سوريا إضافة إلى دلالاتها العميقة والوطنية والقومية فهي تعد رمزا أصيلا للمكان العربي وتاريخه.

2. آليات التكثيف الدلالي:

1.2 الإنزياح اللغوي (الكناية):

إن الإنزياح أو الإنحراف من أكثر المواضيع التي شغلت رواد العالم النقدي، خاصة الدراسات الأسلوبية بإعتباره فرع من الفروع التي إرتبطت بها وبالألسنية الحديثة.

1.1.2 مفهوم الإنزياح:

أ. لغة:

وردت لفظة «زيح» في **لسان العرب** بمعنى زاح الشيء يزيح الشيء يزيح زيحًا وزيوحا وزيحانًا وانزاح: ذهب وتباعد وأزحته وأزاحه غيره، وفي التهذيب: الزيح: ذهاب الشيء نقول قد ازحت علّته فزاحت وهي تزيح، وقال **الأعشى**: [1]

وأرملة تسعى بشعث الشيء كأنّه وإياهم ريد أحثت رئالها

هئانا لم تمنن علينا فأصبحت رخية بل قد أزحنا هزالها

أما في **معجم الزمخشري «أساس البلاغة»** فقد جاء بمعنى زيح: أزاح الله العلل وأزحت علّته فيما اِحتاج إليه، وزاحت علّته وانزاحت وهذا بما تزاح به الشكوك من القلب.[2]

ولا تختلف المعاجم الحديثة كمعجم الوسيط أو قاموس المحيط على لسان العرب في تأكيدهم على دلالة البعد عند التعرض لفعل نزح، فجاء بمعنى زاح زيحا زيوحا وزيحانًا، تباعد وذهب اللثام: كشفه، أزاح: أبعده وأذهبه، اِنزاح، اِنزياحا: زاح.[3]

ب. اصطلاحا:

يتفق علماء الأسلوب في كون (الإنزياح) هو اِنتقال اللغة من نظامها الأحادي المعياري إلى الطاقة الخلاقة المكرسة في شكل ممارسة أسلوبية، أي هو انتقال اللغة من مجال الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق والتميز لتتم عملية التحوّل من طور الإفهام إلى طور الانجاز والتفاعل.[4]

---

[1]– ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مج 4، ط 4، ص 86.

[2]– عيون السود الزمخشري، **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص39.

[3]– لويس معلوف وآخرون، **المنجد في اللغة والاعلام**، دار المشرق، بيروت، ط، ٢٠٠٢، ص314.

[4]– بن دحمان عبد الرزاق، **أبجديات في فهم جماليات الانزياح**، 2020/05/18، 22:38.

والإِنزياح هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو الخروج عن معيار العرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة[1]، لكن هذه النظرة تغيّرت في منظور الحداثيين ليصبح الإِنزياح هو «إِستعمال المبدع للغة، مفردات وتركيبا وصورا إِستعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرد وإبداع».[2]

وقد تطرق **رولان بارث** لظاهرة الإِنزياح في قوله «الإِنزياح ليقع في كل مرّة لا إِحترم فيها الكلّ، فأمكث لابثا ودائرا حول متعة شرسة معلقا بإرادة الوهم، والإِغواء، والتهديد اللغوي، وثمة إِنحراف يظهر في كل مرة تنقضي فيها اللّغة الإِجتماعية.... ولعله من أجل هذا سيكون ثمة إِسما آخر الإِنحراف: الشراسة –أو ربما أيضا الحماقة».[3]

كما جاء عند **شكري عياد** في تناوله لهذه الظاهرة الأسلوبية في الأدب المكتوب حديثه عن الإِنحراف ودوره كتقنية جمالية تفتح النص على قراءات متعدّدة، حيث أن «الإِنحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب إِنتباه القارئ، وإن كانت لفظة (الوحيدة) تحدّ من طموح القارئ في اكتشاف جوانب جمالية أخرى تشده إلى أعماق النصّ الفنّي، إلا أنها تؤكد على أن كل تغيير على مستوى النص لغويا كان أم نحويا أم دلاليا، يدخل في خانة الإِنزياح، مما يجعل الظاهرة جامعة لكل ما يتعلق بالنص أو يطرأ عليه من تغيرات».[4]

لقد تعدد الإِنزياحات في ديوان حضن الأفول وبرزت بكثرة في مجموعة من القصائد، من بين هذه القصائد نذكر ما يلي:

---

[1]– أحمد غالب النورى الخرشة، **أسلوبية الانزياح في النص القرآني**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد والبلاغة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، ص05.

[2]– هداية مزرق، **جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق**، دار هيباتيا للنشر، اسوان، أدفو، ط1، 2013، ص 213.

[3]– المرجع السابق، ص356.

[4]– المرجع نفسه، ص356.

جاء الإِنزياح في قصيدة «**مات أبي**» عند قوله[1]:

مات أبي...

بعد مئة وستة أعوام قضاها في الجبال وهو يحاول أن يلملم

الينابيع لتتدفق ضوءًا يكشف أسرار الأرض...

أبي مات ...

مضى كضوء شقيفا معلق فوق رؤوس الأغصان

يتبين الإِنزياح في قوله: «**بعد مئة وستة أعوام قضاها في الجبال**»، يعني هنا في هذا المقطع أن العبارة جاءت عادية فجأة ينتقل الخطاب إلى «**وهو يحاول أن يلملم الينابيع**» والمقصود في لملمة الينابيع هنا إِنحراف دلال أو إِنزياح.

«**لتتدفق ضوءًا**» والآن نجد أن الينابيع تتدفق لضوء، هذا الضوء يكشف أسرا الأرض، إذا هنا إِنزياح واضح، من هنا نلاحظ أن الينابيع والضوء بينهما ترابط، وعلاقة يأت الضوء ينير والينبوع أو الماء يقدم الحياة مرادفة لضوء الشمس، والضوء الذي ينير الدرب.

أما الإِنزياح في قصيدة «**رائحة الأم**» عند قوله[2]:

أعد أصابع صوتي لمور إِحتراق أخير

أشيل ملامح من لغة الإِنهيار

وألضم عقد التوجّس...

[1]– الديوان، قصيدة مات أبي، ص 11.

[2]– الديوان، ص 21.

طعم الروائح

هل مال بي في اِرتياب؟

أم حطّ فيَّ اِنتظار قطار أخير؟

على سكة تستبيح مفاتن صوتي

تجلى الانِزياح هنا في مقطع «**وألضم عقد التوجس**»، والمقصود هنا بالتوجس هو ترقب شيء بخوف طعم الروائح، هنا يتحول إلى كأن الشاعر ينظم عقد أو مسبحة أو شيء مادي ملموس المقصود هنا اِنزياح والهدف منه التعبير عن الترقب والذكرى التي تملأ قلب الشاعر أو الروائح الحديقة التي يطلبها ويريدها لأنها تذكره بالأم.

تمثل الإِنزياح في القصيدة القصيرة «**زيارة**» عند قول الشاعر[1]:

أطرق ناي قلبك...

فيجيبني النعاس

تدخلين في السهو

فتنسكب المسرات

تتململين في النوم

فيصيبني الأمل

أربط قلبي برنين صوتك

فتزهر الروح

[1]– الديوان، ص 31.

الإِنزياح هنا تجلى في «**أطرق ناي قلبك**» والمقصود بناي قلبك كأن القلب له صوت يشبه الناي لجمال وتميز صوت الناي الموسيقي، «**فيجيبني النعاس**» أي أن النعاس يجيب، وأما في مقطع «**تدخلين في السهو**» عبارة على أنه مكان ندخله أي أعطى السهو تشبيه بالمكان. «**تنسكب المسرات**» أي المسرات تنسكب كأنها ماء أو شيء جميل.

وعبارة «**أربط قلبي برنين صوتك**» أربط قلبي هنا فيها مثال على ربط قلب أم موسى وتأثيرات من القرآن، أما المقصود بـ «**رنين صوتك**» الرنين هو حبل أي رنين صوتك يربط قلبي، وعبارة «**فتزهر الروح**» الروح هنا تتحول إلى نبات يزهر.

وقد تواجد الإِنزياح بكثرة في قصيدة «**غيم**» من ديوان **حضن الأفول** تمثل قول الشاعر في[1]:

وتوكأت روحي على ظلٍّ من الغم الخريفيِّ الموشّى بالرماد

فاِمتدَّ في قلبي رماد الظلِّ حتى أن بلغتُ

يا غيم يا غفوا على ظلِّي

دربي على النجمات أطفىء برد هذا العمر يوغل في الخريف

نلاحظ في البيت الأول من القصيدة «**وتوكأت روحي على ظلٍّ من الغم الخريفيِّ الموشّى بالرماد**» كل سطر عبارة عن اِنحرافات حين نرى هنا في معنى الروح، هل تتوكأ الروح هنا فعلا؟ أيضا أن تتوكأ على ظل والظل من الغيم الخريفي الموشّى أي المزين بالرماد وغير مزين بشيء مبهج، وهنا في «**اِمتدَّ في قلبي رماد الظلِّ حتى أن بلغتُ**» أي اِمتد في قلبي رماد أن الظل احترق رماده في قلبي وهذا يذكرنا بالغيم الموشى بالرماد.

[1]– الديوان، ص 60.

وكذلك في «**يا غفوا على ظلي دربا على النجمات**» يعني هنا أن الغيم أصبح غفوا وأين يغفو على ظلي، أي ظل دربي على النجمات نلاحظ هنا ان الغيم لصبح صديق يدور معه الشاعر، «**وفي هذا العمر يوغل الخريف ...**» هنا اِنحراف دلالي المقصود منه أن الغيم له علاقة تربطه بالبرد أو الإنجاز أو الشيء الدائم لدلالات الغيم في الديوان فهي عبارة عن مجموعة كثيرة ذات دلالات إيجابية دافئة تشعر بالدفيء أو الحنان وتذكرنا بالماضي الجميل في الأرض.

ب. الكناية:

مصدر كنّى يُكنى وكنا يكنو، وكنا عنه يكنو كناية، إذا ترك التصريح به، وذكر صاحب مفتاح العلوم **السكاكي** أن جذر هذه المادّة اللّغوي (ك، ن، ي) يدلّ على معنى الخفاء كيفما تركبت في اللغة.[1]

الكناية **في علم البيان:** لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصل لعدم وجود قرينة من إرادته وهي أنواع:

- **كناية عن موصوف:** نحو: أمّة الدولار: أمريكا، الناطقين بالضاد: العرب أو المتكلمين بالعربية.
- **كناية عن صفة:** نحو: نظافة اليّد: العفّة والأمانة.
- **كناية عن نسبة صفة الموصوف:** (الرجل) مذكور والمراد أنّ الرجل يتّصف بصفة الذكاء.[2]

[1]– عبد الباقي الخزرجي، **محاضرة رقم ١٩ الكناية وأنواعها وتمارين الفصل**، جامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الدراسات الصباحية، ص 01.

[2]– إبراهيم أنيس عبد حليم المنتصر عطية الصوالحي محمد خلف الله أحمد، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مج1، ط02، 4004، ص 802.

والكناية بهذا لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى.[1]وهي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يلجأ إلى معنى هو تاليه وردفه فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه.[2]

تنقسم الكناية بِاعتبار المكنّى عنه إلى ثلاثة أقسام، فان كان المكنّى عنه قد يكون صفة، وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة[3].

وهذا ما نجده قد تجلّى في ديوان «**حضن الأفول**» حيث نجد أن الشاعر تضمن العديد من الكنايات التي برزت بشكل كبير وواضح من خلال القصائد التي تضمنها فنجد مثلا في عنوان **قصيدة** «**بلغتني الأربعين**»[4] فهذا العنوان الذي اِختاره الشاعر لقصيدته لم يقصد به عمر الأربعين بالضبط بل جاء دلالة على العمل المكثّف الذي جاءت به السنين وما نتج عنه من تعب واِجهاد.

وفي **قصيدة** «**أيلول**» عند قوله[5]:

أتنفس الأفول

تشاكس دفلياتٌ بشغف على السفوح كآبة الوادي، فتبسّ شمس أيلول لخيط النبع الأخير، فيرفُ شغفٌ قديم في قلبي ويملؤني الغياب...

أوقد الذكرى لا تشتم عطرك الأليف فيهجم الروم

أخيط الحنين بحلم كي أستلقي ساعةً قرب شمسك، فتندفع الثآليل في وجه الألفة...

[1]– علي جارم، **البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)**، ص125.

[2]– عبد الباقي الخزرج، مرجع سابق، ص 01.

[3]– علي جازم، مرجع سابق، ص 125.

[4]– مصدر سابق، ص 59.

[5]– مصدر نفسه، ص 82.

ففي هذه الأبيات جاءت الكناية في البيت «**أوقد الذكرى لا تشتم عطرك الأليف فيهجم الروم**» عن الآلام والمعاناة التي يعيشها الإنسان العربي في زمن الحسرة والخسارة.

ونجد أيضا في **قصيدة** «**الجدار**» قوله: [1]

كانت السماء تسودّ

كأن صخور الجبل العالية تتفتت

كانت الجدار تتعالى

كانت روحي تتفلّت إلى أرض قديمة

يسكنها العشب.

هذه الأبيات من **قصيدة** «**جدار**» جاءت كناية على شدة اليأس التي وصل إليها الشاعر لِاستحالة تحسن الأوضاع وترميمها في وطننا العربي الباحث الذي بالكاد أصبح يوحي بنبض حياة في عروقه.

لقد جمع الشاعر في ديوان حضن الأفول مجموعة من الكنايات والتي قد تشعبت في قصائد الديوان، من بينها نذكر قصيدة «**تربية الِانتظار**» في قوله[2]:

ركب الليل جوادي

أسرج الوقت ونام

تاه مني

هل فدا ليلي كشفا؟

[1]– مصدر نفسه، ص 73.

[2]– الديوان، ص 52.

الكناية هنا تظهر في «**ركب الليل جوادي**» وهي كناية عن طول اِنتظار، حيث نجد أن الشاعر قد اِستعان بالليل دلالة على طوله.

ونجد أيضا في قصيدة «**نيسانيات**» عند قوله[1]:

يشرق الشاعر بالغيم

فيشرب الفضاء

يتوضأ بالعشي ويريق بقايا البريق على الكلمات...

تمسح أهداب الفجر ليوقظ الليل

يدنو من رعشة الندى فيتفتح النهار

يربط قلبه بخيوط نيسان

فتفيض الأرض بالبهجة

تظهر الكناية هنا في هذه الأبيات في قول الشاعر «**يدنو من رعشة الندى فيتفتح النهار**» وهي كناية عن اِقتراب طلوع النهار.

تتجسد الكناية أيضا في قصيدة «**غيم**» وذلك في[2]:

كان الخريف يداعب الغيم

كان الغيم يمشط زرقة السماء ببياضه المريب

كنت أدعك الوحشة في اِنتظار النهار

بينما الصبح يقرأ اِصطكاك الفجر على أكتاف الورود المنحنية

[1]– الديوان، ص 29.

[2]– الديوان، ص 41.

كان الصمت ينسكب على جدران الصباح

وبعد متدثرا بطفولته يدق الوهج

يعصر الملح

يراود الليل عن العتمة

والتراب عن العطش

لقد ورد في أبيات هذه القصيدة مجموعة من الكنايات وهي «**كان الغيم يمشط زرقة السماء**» وهي كناية عن كثرة الغيوم والأمطار في فصل الخريف، وكذلك «**كان الصمت ينسكب على جدران الصباح**» وهي كناية عن هدوء الجو وتوقف صوت الرعد وصفاء السماء، وكذلك في قوله «**يعصر الملح**» وهي كناية عن عطش الأرض نتيجة ندرة الأمطار وإرتوائها بنزوله.

2.2 التناص:

1.2.2. مفهوم التناص:

أ. لغة:

يعدّ **التناص** من أهمّ المؤشرات النقدية التي يلجأ إليها الكاتب لتحقيق ذلك التفاعل اللازم داخل سياق عمله، فقد إتخذ هذا المصطلح العديد من المفاهيم التي ذهب إليها النقاد ليكشفوا عن أهميته في الأعمال الأدبية خاصة.

فنجده في **قاموس المحيط مادة(نصص):** «نصّ الحديث إليه: رفعه وناقشه: إستخرج أقصى ما عندها من السيّر، والشيء حركه، ومنه: فلان ينص أنفه غضبا وهو

نصاص الأنف، والمتاع جعل بعضه فوق بعض، وفلانا: اِستقص مسألته عن الشيء...والنص: الإسناد إلى الرئيس».[1]

وأمّا في **معجم لسان العرب** فقد أخذ هذا المصطلح كلمة نص: «ويقال: نص الرجل نصا إذا سألته عن شيء حتى يقتضي ما عنده، ونصه كل شيء منتهاه... ونصّصت الرجل إذا اِستقصيت مسألته عن الشيء، حتى تستخرج كل ما عنده، ويقال: نصصت الشيء حركته ...ونص القرآن، ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام ...واِنتهى الشيء واِنتصب إذا اِستوى واِستقام».[2]

ب. اصطلاحا:

مرّ مصطلح التناص بعدّة ترجمات لم يتم الاتفاق عليها من طرف النقاد العرب، فأخذ هذا المصطلح في النقد العربي عدّة مفاهيم.

فهو ترجمة المصّطلح الفرنسي intertexteحيث تعني كلمة inter في الفرنسية التبادل بينما تعني كلمة texteالنص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني texte ere وهو متعد ويعني (نسج) أو (حبك) وبذلك يصبح معنى intertexte: التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض وصيغته التناصيص مصدر الفعل على زنة (تفاعيل)، تأتي على اِثنين فأكثر، وهو تداخل النصوص بعضها ببعض عند الكاتب طلبا لتقوية الأثر.[3]

أمّا **محمد مفتاح** فقد عرّفه وفق مجموعة من أطروحات تخصّ كلّ من (كرستيفا، أرفى، لورانت وريفتير) حيث جمعها في قوله: «التناص هو تعالق (الدخول في علاقة)،

---

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز الأبادي، "**القاموس المحيط–مادة (نصص)**"، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005، ص 632.

[2]– ابن منظور، "**لسان العرب**"، المجلد السابع، باب الصاد من فصل النون، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 97–98.

[3]– أحمد ناهم، "**التناص في شعر الرواد**"، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص 14.

نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، وقبل أن نبنيها نحلّل بعض المفاهيم الأساسية».[1]

أمّا **جوليا كريستيفا** فترى أن هذا المصطلح أو المفهوم «ضمن الإنتاجية النصية بمعنى أنّه مرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل مبن على بناء سابق أو مسبق»[2].

أنواع التناص:

- **التناص الديني:**

تجلى التناص بصورة كبيرة وواضحة في قصائد **سلطان الزغول**، بحيث أن كثيرا من المواضع وفي القصائد مستمدة من **القرآن الكريم**، حيث أن **سلطان الزغول** تعامل كثيرا مع **النص القرآني** من خلال اِقتباسه لكلمات وقصص من النص القرآني بِاعتبار أن القرآن الكريم ليس فقط مقوّم ثقافي، بل هو مرجع أساسي للمسلم ودليله تقديسا للقصص المذكورة به والمعاني الجوهرية التي تعدّ إنجازا من الخالق الواحد، لذلك لجأ الشاعر إلى هذا الفرقان الذي يفرق بين الحق والباطل «لما تحمله الآيات من طاقات إيجابية وإشارات تخدم غرضه وتكشف عن محور رؤيته الأساسية، ليستلهم منه ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعل مع النص».[3]

يتناص الشاعر مع آيات قرآنية فيها قصّص الأنبياء في قوله في قصيدة «**زيارة**»[4]:

أطرق ناي قلبك...

[1]– محمد مفتاح، "**تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**"، التنوير، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، د ط، د ت، ص 121.

[2]– عبد القادر بقشي، "**التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)**"، تقديم محمد العمري، افريقيا، الشرق، المغرب، د ط، 2007، ص 19.

[3]– المرجع السابق، ص 392.

[4]– الديوان، ص 31.

فيجيبني النعاس

تدخلين في السهو

فتنسكب المسّرات

تتململين في النوم

فيصيبني الأمل

أربط قلبي برنين صوتك

فتزهر الروح.

وجاء في البيت ما قبل الأخير تناص مع قوله تعالى: «**وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَارِغًا ۖ إِن كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَن رَّبَطْنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ**».[1] **(القصص 10)**

الشاعر حاول تقديم فكرة مختلفة عما جاء في **القرآن الكريم** لتخفيف الحزن والألم، فربط القلب برنين صوت الفتاة الصغيرة.

وفي القصيدة المعنونة **بـ «قرب باب دمشق»** في قوله:

ألا يا نساء المدينة

أين المدينة؟[2]

تناص مع النص القرآني من سورة يوسف في قوله **عز وجل:** وهنا وقع تناص مع قوله تعالى: «۞ **وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ ۖ قَدْ**

[1]– سورة القصص، آية 10.

[2]– الديوان، ص 65.

شَغَفَهَا حُبًّا ۖ إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ».[1] (يوسف 30) تظهر فيه براعة الشاعر في الإقتباس من القرآن الكريم، واختياره للألفاظ من الآيات التي تخدم قصيدته.

فالشاعر هنا يقف على أبواب مدينة طالما أخذه الشوق إليها وبعد وصف بديع من الطبيعة يستحضر الآية سالفة الذكر، فما شده لهذه الآية هو لفظ المدينة ليخاطب نساءها متسائلا عن المدينة التي تغيرت وضاعت وكأنّه غريب على بابها، إذ لم يعرف ملامحها بل وكأنها غابت تماما، فنساء مدينة الشاعر هن غير نساء مدينة **يوسف عليه السّلام،** فهو يبحث عن الخبر اليقين منهن ،لأنه وكما حدث في قصّة النبي يوسف عليه السلام أن النسوة كان يتبادلن حديث وخبر اِمرأة العزيز واختياره النساء دون الرجال له مدلول آخر يريد الشاعر بذكائه تمريره لنا وهو غياب الرجال ولأن أمتنا اليوم تشكو من غياب الرجال.

ونجد أيضا تناص واضح في **قصيدة «أيلول»** عند قول الشاعر[2]:

نفق أيلول على وقع الصيف...

نسي ذيله في طل الجبال وراح يبحث عن أثر التشارين...

(جفت الطريق ولم يبقى من أثر لإبتسامتك

نضبت الأغاني ولم يعد البرق يلمع عبر صوتك)

يا أيتّها النفس اللّوامة

لست من سرق الظل،

ولم أبنِ من العواء لونا بعد...

[1]– سورة يوسف، الآية 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 81.

فهنا جاء التناص مع قوله تعالى: «**يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ**»[1]. (الفجر: 27)

وفي هذا الموضع حضور النص القرآني، فالشاعر اِستحضر الآية الكريمة: «**يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ**» سورة الفجر (27)، في قوله «**يا أيتها النفس اللّوامة**»، ففي خطابه للنفس يستعين ببلاغة القرآن الكريم، غير أن الشاعر أراد شيئا آخر غير ما جاء في الآية، فهو صنع مفارقة جميلة بوصفه النفس باللّوامة ليحدث نقيض النفس المذكورة في الآية، لأن نفس الشاعر هنا ليست مطمئنة وحالته لا تبعث بالاِطمئنان، فهو يعاني الاِضطراب الذي يغذيه الشوق، فالشاعر يحسن الاِقتباس بذكاء من القرآن الكريم ما يظهر تمسكه وتأثره ببديعه .

- **التناص التاريخي:**

التناص التاريخي يعتبر من مصادر الإلهام الشعري، الذي يعبر من خلاله الشاعر عن همومه وقضاياه، فالأحداث والشخصيات التاريخية تكون مستحضرة في وجدان الشاعر، ويلجأ الشعراء الحداثيون إلى التناص التاريخي «الأمر الذي يتيح تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إثاراته وتحضراته وأحداثه على الحاضر، بكل ما له من طزاجة اللّحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يوحى الحاضر فيه إلى الماضي وكأنه هذا الاِستلهام يمثل صورة اِحتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي».[2]

يمثل التناص التاريخي في الأدب عامة حضور التاريخ بشكل مكثف ومضغوط كأيقونات دلالية في النصوص الأدبية، وكذلك الشعر، يحمل هذا النوع من التناص التاريخي بغية إضفاء بعد جمالي ودلالي على النص، وفي **ديوان «حضن الأفول»**

[1]– سورة الفجر، الآية 27.

[2]– حسن البنداري وآخرون، "**التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلد 11، العدد 2، ص259.

اِستحضر الشاعر أحداث من التاريخ بغية إثراء نصه، ولعلّ الشاعر نهش من أحداث التاريخ كثيرا، خاصة بما حدث في سوريا من قتل وتشريد وكيف صارت المدن السورية مواطن للميشيليات والجماعات المسلحة.

يقول الشاعر موضحا هذه الأحداث بطريقة شعرية جمالية ومصورة بكل دقة فنية:

أرى مدننا تتكئ على دمامل

أرى بعوضا يتضخم

أرى كروما تبتعد

ولوزا يتخشب

وسماءا تنغلق

أرى الصديد يملأ افق المدينة.[1]

فالشاعر يقرأ التاريخ بطريقة جمالية أدبية، يصّور المدن السورية وكأنها دمامل، يخرج فيها البعوض، وتبتعد عنها الكروم، فهو يشبه القتلة بالبعوض المفسد، ويصور اِنعدام الحياة في هذه المدن، بالكروم التي تبتعد بالهجرة التي تعرضت لها مدن سوريا هروبا من القمع، يخلّدها الشاعر بالكروم التي تبتعد، ففي هذه القصيدة يكتب الشاعر التاريخ بطريقة خاصة، ويخلد لحظات مهمة من تاريخ الإنسان المعاصر وما يعانيه من حياته.

كما يوظف الشاعر تناصا تاريخيا يتقاطع مع ركوب البحر نحو الموت هي حادثة تاريخية عندما ركب **طارق بن زياد** البحر مع جنوده، لكن الشاعر يصور التاريخ في قصيدته ويأخذ منه فصل الركوب والهدف منه الموت، حيث يقول:

[1]– المصدر نفسه، "**حضن الأفول**"، ص 67.

لم ترتحل نحوي أن أسعى لأركب في بياض سنبلات الموت

واركب الكلمات في المعنى لكي تبكي على الموت الاغاني في الدروب

إلى الحكاية.....أي حكاياتي التي حملت بأن تبقى .....تعالي كي نروح.[1]

وهنا يتجلى التصوير المعهود، عندما يركب الشاعر الموت عبر الكلمات بغية رسم الحكايات وتخليدها، وفي هذا المقطع تكثيف كبير في المعنى حيث تلتقي سنابل الموت، والتي تمثل السنابل المعروفة في قصة تاريخية دينية، قصة **سيدنا يوسف عليه السلام،** كما يتجلى في المعنى صور المغامرة التي تحيلنا بدورها على قصّة من التاريخ الأدبي، وهي قصة السّندباد، وكل هذا التكثيف الدلالي الذي يضفي جمالية على النص الشعري، يجعل منه أيقونات دلالية غامضة، بغية تقريب المعنى المتمثل في رؤية الشاعر للكلمات والحروف وهذا التصوير التاريخي المكثف يحاول الشاعر من خلاله إبراز تاريخ **دمشق** الثقافي والديني والأدبي كونه، تاريخ قديم، وكون **دمشق** مدينة تاريخية عريقة.

والشاعر في ديوانه عامّة يبرز تاريخ دمشق المعاصر، كما أبرز تاريخ المدينة وقيمتها التاريخية كونها عاصمة العالم القديم وهذا وما يوضح الشاعر عندما يقول:

دمشق أقيمي على غيمِ روحيّ من خافقيك

وألقى السلامَ...

على وَفرةِ الحرب يأتي سلامُكِ غَضَّاً

ويغفر للموت هذا البياض

دمشقُ...

[1]– الديوان، ص 88.

بهائي القديم

ولُجَّةُ قلبي

وسرُّ التقوقع في جبهة الروح رُغم الحصار

ورِغم الحرائق...

دمشق حريقي وصوتي ولوني

دمشق رمادي القديم...[1]

فمن خلال هذا المقطع يتجلى تعلق الشاعر **بمدينة دمشق**، فهو بقدر ما يوظف التاريخي فيها فهو متعلق بها رغم الحصار والدمار، فمن خلال هذا يتضح أن التناص التاريخي في ديوان «**حضن الأفول**» عمد من خلاله الشاعر إلى كتابة **تاريخ دمشق** الحديث بطريقة أدبية جميلة مستعينا بمعجم لغوي من الطبيعة، كما أنه اِستغل التناص التاريخي لإبراز تاريخ **دمشق** العتيق، وكان الشاعر يريد أن يقول بأن دمشق مدينة أعرق من كل تصرفاتكم، وأعرق وأكبر من كل الأحداث، فهي مدينة تجاوزت من قبل كل شيء وستتجاوز خيباتكم فهي باقية بجمالها وأنتم زائلون.

- **التناص الأدبي:**

تراثنا العربي الأصيل خاصة التراث الأدبي مليء بالدلالات والمعاني الجوهرية من ناحية الشعر والحكم والمواقف التي تعتبر من أهم المؤثرات التي يعتمدها الشاعر العربي الحديث في اِستعماله الحكمة في شعره ، إذ يجعل المتلقي يخلق مجموعة من التعليلات والتفاعلات في مخيلته، وذلك عبر تداخل نصوص قديمة مع نصوص جديدة ما يخلق عملا فنيا وجماليا نتيجة تجانس نص سابق مع نص لاحق، فالأدب هو خلاصة التجربة

[1]– الديوان، ص 64.

الشعورية والفكرية والحياتية، إذ لا تكاد تخلو قصيدة في الشعر الحديث من الشعر العربي القديم فهو المرجع الأول والأساسي لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل مستفيدة من مضامينه ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره أيضا.

«فالموروث الأدبي على اِختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة لقربه من الذات المبدعة واِلتصاقه بوجدانها ومعايشته لظروفها، لأن فهم الماضي يكون أفضل كلما توافرت شروط الموضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي، فالتجارب الشعرية والمواقف النفسية التي مرت بها المعطيات الأدبيّة التراثية شبيهة بالتجارب الشعرية المعاصرة، وهذا التشابه شكل حافزا قويا دفع الشاعر المعاصّر للامتشاج من الموروث الأدبي».[1]

فالشاعر قد اِستهلّ **قصيدته** «**سرقة**» بتناص من شعر السياب وذلك في قوله:

عيناك حين تورقان

تزهر الغيوم.[2]

وقد تناص مع قول السيّاب في **قصيدة** «**أنشودة المطر**»:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وقد قام الشاعر باِستحضار الأبيات من نصوص سابقة كان من بينها **قصيدة** «**الجدار**» والتي يقول في أبياتها[3]:

أين أنا...؟؟

[1]– حسن البنداري وآخرون، مرجع سابق، ص 271.

[2]– الديوان، ص 30.

[3]– الديوان، ص 77.

يا أبي ...

يا فرساً وزيتوناً وانتظاراً

يا أفقاً يتجدد

يا وعداً...يا حلماً ...يا (يا بعلاً).

فمن خلال هذه الأبيات نجد أن الشاعر **سلطان الزغول** قد تناص من **محمود درويش** في **قصيدته** «**أنا يوسف يا أبي**» حيث يقول فيها:

يا أبي إخوتي لا يحبونني

لا يريدونني بينهما يا أبي

فنجد من خلال الأبيات أن الشاعر **محمود درويش** دلّ على بثّ الشكوى والهموم للأب لأن الأب يدل على الحماية والأمان والإحتواء، كما أن **سلطان الزغول** في أبياته، إستنجد بأبيه من الضياع والخوف الذي يسود حياته، فالشاعر تأثر تأثرا بالغا **بمحمود درويش** خاصة في **قصيدة** «**جدارية البياض**» البياض الذي يشير إلى العدم واللا شيء، حيث قال[1]:

أسمع اِمرأة تنادي في البياض ...

أرى اللاشيء أبيض

فأنا وحيد في البياض

في الطريق إلى مدينة الموتى التي اِرتسمت ملامحها

يتراجعُ المعراجُ في المسرى إلى اللاشيء

[1]– الديوان، ص 86.

يعصرني الحنين إلى القتل القديم

ذلك القتل الذي لا يقطع الأشلاء والقطع التي كانت كيانات من البشر الحيارى

وقوله أيضا[1]:

من خيرة الكلمات تعرفني وأعرف عرب موطنها فأكتب...

(يا أرض قصيدتي خضراء)

عين حبيبتي بيضاء

والأغنيات تروح ثم تجيء باحثة عن العطش الذي لا ينتهي إلا ليبدأ

مما لا شك فيه أن الشاعر **سلطان الزغول** قد قام بإستعارة بعض أبيات «**جدارية البياض**»، حيث رمز إلى اللون الأخضر الذي بعث به الوجود، كما أنه ذكر عدة مواطن تأثره بأمل دنقل قال:

أيها الناي أعنّي الإنتقال في طريق البياض الكثيف الذي لا أكاد أبين ملامحه...فأرى أمل دنقل وهو لا يرى إلا البياض في الأشياء....[2]

فقد ذكر في بعض هذه السطور النثرية أن الشاعر يحدث مقارنة بين البياض عند أمل دنقل في جدل الحياة والموت، حيث ينتهي عند الشاعر بنظرة حب وتفاؤل.

- **التناص الأسطوري:**

- **تعريف الأسطورة:**

قد أخذت هذه الكلمة من أصل «histories» بمعنى الخير، والكلام الصادق، والبحث عن الصّداقة، والعلم، والقصّة، وتعادلها في اليونانية «mythos» وفي الإنكليزية

[1]- المرجع نفسه، ص 87.

[2]- المرجع نفسه، ص85.

«myth» وفي كلّتا اللّغتين بمعنى القول، يعتبر **تي اِس إليوت** 1965-188م الشاعر الأوروبي الرائد في اِختيار الشخصيات التراثية في الشعر، وقد ترك أثرا بليغا في شعراء العرب المحدثين بواسطة **قصيدته** الشهيرة **أرض الخراب**، كان **إليوت** صاحب فكرة المعادل الموضوعي، وقصد بها «ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً، بل يخلُق عملا أدبيا فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل -فنياً- تبرير الأحاسيس، والأفكار للإقناع بها، بحيث لا يحسّ المرء أن الكاتب يفضي إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة».[1]

- **تعريف التناص الأسطوري:**

نعني بالتناص الأسطوري «اِستحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق معين لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها»[2]، ويتفق جلّ الدارسين على أن التناص هو اِشتغال نصوص سابقة في نصوص حاضرة، بغية تكثيف المعنى وخلق زاوية متعددة للقراءة، وقد زخر ديوان «**حضن الأفول**» بكل هذه النصوص الغائبة في ثنايا القصائد، كما يمثل التناص الأسطوري جزءا منها ويمكن أن نبيّنها كالتالي:

أ. أسطورة بعل وعناة:

تتجلى أسطورة بعل وعناة في ديوان **حضن الأفول** في **قصيدة «مات أبي»**، فالأسطورة تنبثق بمفرداتها وتجلياتها من الطبيعة وتغيراتها بحيث تتجه لتفسيرها بطريقة فوق الإنسان الكنعاني المستمر للاِستمرار الخصب في الأرض والحيوان والانسان، ودوام اِتصال دورة الطبيعة، وتتشابه في كثير من أجزائها بأساطير التكوين التي عرفها المشرق القديم، مع بعض الخصوصية الكنعانية التي فرضت نفسها على النفس وميزته، كذلك

[1]- حسين ميرزائي، "**التناص الأسطوري في شعر أمل دنقة**"، السنة الثالثة، العدد التاسع، ص 159.

[2]- بوترعة الطيب، "**التناص في الشعر الجزائري المعاصر (قراءة في شعر مصطفى الغماري)**"، مذكرة ماجيستير النقد المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، 2011/2010، ص 96.

قصيدة «مات أبي» التي تتمحور الفكرة فيها على التكوين والخلق من جديد، والانبعاث عبر الطبيعة حيث يقول الشاعر[1]:

مات أبي

بعد مئة وستة أعوام قضاها في الجبال وهو يحأول أن يلملم الينابيع

ليتدفق ضوءا يكشف أسرار الأرض

أبي مات

(.....)

قرر أبي أن ينتقل إلى الفرجة (...)

صار يرى أننا نصغر إذ نكبر.

فالشاعر يلقى موت أبيه عبر حضور الأبناء، فهو مات ويراهم يصغرون كلما كبروا، وهي دعوة إلى الخلود بطريقة مختلفة، عبر دورة الحياة في الطبيعة، كما أن الشاعر يبيّن موت أبيه في القصّيدة بمفردات الطبيعة، مثل الإله **بعل وعناة**، في حربهم مع الموت، حيث شملت هذه الأسطورة مفردات الآلهة مثل الربيع، الينابيع، التدفق، أسرار الأرض، الأغصان، وكلها تصّب في معجم واحد، معجم الطبيعة الذي يدل على الخصوبة والبحث والتجديد.

ب. أسطورة أخيل اليونانية:

تتجلى **أسطورة أخيل** في ديوان **حضن الأفول** في **قصيدة «اِنحسار»**، حيث عمد الشاعر إلى اِقتطاف جزء من الأسطورة وهو الجزء الخاص بالنهر المقدس الذي يعرف في الأسطورة **بنهر ستيكس**، وهو يمثل الخلود لكل من يغمر بمياه النهر، فالشاعر يحاول

[1]– ديوان حضن الأفول، ص 11.

أن يجعل حبيبته عبر هذا التصوير الأسطوري مقدسة، فهي حبيبة تتجدد في كل غياب، يقول الشاعر[1]:

أذهب كما أهوى

أو فأْتِنِي يا حارس النهر المقدّس في ارتحالي

يا ثوب روحي ردّ لي حَدْسَ التمعُّن في عيون حمامتي

إني أشيل حمامة الكلمات في عينيك يا سكن العصافير الشريدة

إني أحِبُ مسافة اللأوعي في ظلِّ اشتباكي فيك ... لا أدري

ألونك أنضجَ الألوان في روحي؟

فالشاعر يوضح أن ما تعلق به مهم ومقدس، فهو يتصرف كما يشاء يذهب ويعود، فهو حارس النهر المقدس وليس هوى الشاعر بهوى عادي، عبر هذا التصوير يكشف الشاعر القصيدة ويخلق اِنزياح داخل الأسطورة فهو يضع النهر المقدس حارس، وهذا الحارس يمثل هوى الشاعر المقدس الذي يرحل كما يهوى ويعود كما تعود كل الأشياء الخالدة والمتجددة فالشاعر يحاول أن يقول إن تدفق الهوى فيه نابع من النهر المقدس.

3.2. المفارقة

1.3.2 مفهوم المفارقة:

ورد مفهوم المفارقة في الدراسات الأدبية الأجنبية منها ..Irony, paradox، ونجد صعوبة في تحديد الكلمة المناسبة لمصطلح Irony حيث ترجم في العربية إلى معان عدّة وهي التهكم والسخرية وغيرها.[1]

[1]– المرجع نفسه، ص 18.

«وتتجلى المفارقة في مظاهر عديدة ترتبط بالوجود والإنسان والمجتمع وتبرز في زوايا التناقض والتضّاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون موافقة، فتظهر لنا موقف على عكس حقيقته، حيث يختلط العب مع الجدّ، والصدق مع الكذب».[2]

«والمفارقة Irony عبارة عن لعبة لغوّية ماهرة وذكيّة بين الطرفين، صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وذلك لصّالح المعنى الخفيّ الذي غالبا ما يكون المعنى الضدّ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة ترتطم ببعضها بعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلاّ بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده».[3]

و«تعدّ المفارقة –من زاوية المعجمية التاريخية–عاملا من عوامل التطوّر الدلالي للّغة من حيث أنّ اللفظ يكتسب معها معنى جديدا، هو من معناه القديم بمنزلة النقيض وذلك حين يكون الخطاب التهكم ونحوه».[4]

2.3.2 المفارقة في النقد العربي الحديث:

وترى **سيزا قاسم** أن المفارقة تعبير غير مباشر، وهي فنّ من الفنون البلاغيّة، لقيامها على التورية وهذا الفن كان مهيمنا على أدب الستينات، ويرى **الدكتور جابر عصفور**

[1]– عاصم شمادة علي، "**المفارقة اللغوية في معهود الخطاب اللغوي (دراسة في بنية الدلالة)**"، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، مجلة الأثر، العدد 10، ص02.

[2]– صليحة سبقاق، "**المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير**"، جامعة سطيف، الجزائر، ص2.

[3]– نعيمة السعدية، "**شعرية المفارقة في الإبداع والتلقي**"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007، ص 3.

[4]– محمد العبد، "**المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)**"، دار الفكر العربي، مطبعة الأمانة، جزيرة بدران، ط4، 1994، ص08.

أنها: الصورة التي تنطوي على عنصرين متعارضين يتداخل تعارضهما مشكّلا دلالة تنطوي على المفارقة.[1]

أمّا **الدكتورة نبيلة إبراهيم** فقد عرفت المفارقة على أنّها «تعبير لغوي بلاغي يركز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها».[2]

من خلال هذه التعاريف التي سبق ذكرها يمكن القول أن المفارقة عبارة عن مجموعة دلالات تكون متناقضة المعنى وتجعل الألفاظ معان جديدة متضادة فيما بينها، تكمن أهميتها في ربط الألفاظ ببعضها البعض وإكساب اللغة جمالية إيقاعية مستقرة.

لقد تعرض الشاعر في **ديوان حضن الأفول** إلى المفارقة بشكل ملفت، وهذا يعود بطبيعة الحال إلى الشعرية الكامنة فيها، كونها من السمات الأكثر استعمالا في الشعر الحديث، وتبدأ المفارقة في الديوان من العنوان الذي وضعه الشاعر «**حضن الأفول**» إذ أنه يوظف المفارقة اللفظية، وهذا النمط من التوظيف ينشأ من كون الدال يؤدي مدلولين «**الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي**»[3].

فكلمة حضن يصحبها من احتكاك مادي وما لها من عمق نفسي تسيطر على الأفول، هذا الأخير الذي جاء معرفا ومعلوم، وكأن الشاعر يحاول الإمساك بكل الغياب، بل أنه اِستحوذ عليه وتملكه بكل حب، هذا في مدلول العنوان الظاهري، أمّا من ناحية المدلول السياقي الخفي، فالشاعر يجبر القارئ ويستفزه بهذه المفارقة لما تحويه من تهكم

---

[1]– راما عبد الجليل راضي الأوسي، "**المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة**"، رسالة لنيل متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية، قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 2016، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص10.

[3]– ناصر شبانة، "**المفارقة في الشعر العربي الحديث**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002، ص64.

واستخفاف بالفكر، تجعل القارئ يريد اِفتكاك هذا المعنى عبر الولوج إلى متن الديوان من أجل اتباع رغبته في تقصّي الدلالة.

وهذا النوع من المفارقة اللفظية غالبا ما يستخدم في العناوين كونه يساهم في تقوية النص ومنحه مزيدا من العمق والايحائية والشعرية ولهذا يذهب الشعراء والمبدعين على استعماله.

كما يزخر الديوان بأنواع أخرى من المفارقة نذكر منها على التوالي:

- **المفارقة التهكمية أو الساخرة:**

تتجلى هذه المفارقة في **قصيدة «مات أبي»** حيث يقول الشاعر:

قرر أبي أن ينتقل الفرجة عصر الخامس والعشرين من نيسان

كان يشاهدُ الربيع حين يخضر بألفة

ويرى مناة تتدفقّ من أكتاف الغيم

صار يرى أننا نصّغُرُ إذ نكبرُ

ونمضي إلى العطشِ حين ترتوي.[1]

إذ يظهر الشاعر لحظة موت أبيه، أنها لحظة فرجة وهذا ما يناقض الموت في حدّ ذاته كونه فاجعة، فماذا لوكان هذا الميّت هو الأب؟ هنا تكمن سخرية الشاعر وتهكمه من الموت، هذا التهكم النبيل والمحبوب لأن الشاعر قام في هذه الأبيات بهزيمة مصيبة موت أباه، والتغلب عليها ورفع من مشهد اللّحظة الأخيرة إلى مستوى آخر أسطوري، فالأب لم يصارع الموت في سكراته بل كان يتمتع بِاخضرار الربيع، وبمناة آلهة القدر

[1]– ديوان حضن الأفول، ص 12.

وهي تنزل على أكتاف الغيم، في مشهد ملحمي مثير مطمئنا على صغاره الذين لا يكبرون، في تجدّد مستمر لشبابهم وارتوائهم بعد كل عطش.

في هذا المقطع كسر الشّاعر الصّورة الذهنية والمدلول المكثف في ذهن القارئ حول فكرة الموت المهيبة وما يخلق بها من ألم، وخلق صورة جديدة في جوّ ربيعي مشكلا تفوق وهزيمة للموت وهنا تكمن المفارقة.

- **مفارقة الصّورة:**

يقول الشاعر في **قصيدة «غابة وصحراء»:**

الرملُ عطشٌ وموت

الغابةُ توجُّسٌ واشتهاء

الرجلُ رملٌ ورمل

المرأةُ وديانٌ وندى

الرجلُ رعشةُ الريح

المرأةُ رعشة الشتاء

يزحف الرجل بالرمل نحو الغابة

تمشي المرأة بالغابة إلى الرمال

هل يوقف خطْرُها الزحف...؟[1]

تكمن مفارقة الصورة في هذا المقطع من حيث خلق لغة شعرية خاصة، حيث أن الشاعر يقوم بتشكيل صورة بتركيب غير واقعي، ولا معهود فهو يصوّر الرجل بالرمل

[1]- الديوان، ص49.

الذي يزحف عطشا وموتا، والمرأة بالغابة التي تمشي توجسا واشتهاء في صورة مكثفة بالدلالات والرموز، وكل من الرجل والمرأة في حالة احتياج إلى الآخر، والواضح أن الشاعر صوّر احتياج كلاهما إلى الآخر، غير أن المفارقة تكمن في طريقة نسج هذا الإِحتياج، فخلق نسيج مركب ومعقد في صورة جمالية بديعة ومكثفة عبّر من خلالها عن حالة نفسية شعورية مقدّسة بين الذكر والأنثى من الرمل والغاية في ذهن القارئ يصنع منهما مدلولا يخدم فكرته.

كما تظهر مفارقة الصورة أيضا في **قصيدة «رائحة الجسد»**، يقول الشاعر:

بل الأنثى

الأنثى حسب.

صوتُ الأنثى عبير

عبيرُ الأنثى سحاب

سحابُ الأنثى كنوز

كنوز الأنثى مفاتيحُ العالم

عالمي...؟

بل عالمٌ واسعٌ فسيح

أوسعُ من ضجيجك

أرحبُ من أناك

أكبرُ من أن تجوسّهُ قدماك

عالمٌ متعدّد

عالمٌ يتجدّد

عالمٌ يتكثّفُ حولك

لكنَّهُ ليس لك.[1]

تكمن جمالية المفارقة في هذا المقطع في الصورة المركبة من جزئين، حيث بدأ الشاعر في تكوين صورة الأنثى من عشب وسحاب وعبير إلى أن ينتهي إلى أن الأنثى مشكلة من كنوز هي مفاتيح العالم، إلى هذا الحد الشاعر يقوم بتفكيك اللّغة عبر إزاحة المدلولات من دوالها ويحمل كل دال بمدلول جديد بطريقة فنية وايقاعية تسحب القارئ نحو الدلالة الأخيرة التي تنتهي إلى أن مفاتيح العالم في الأنثى كامنة، ثم يبدأ الشاعر بكسر أفق التوقع لدى المتلقي إذ يستثني عالمه من سطوة هذه الأنثى فهو يقدم عالمه الخاص وهو عالم ليس ملك من تمتلك مفاتيح العالم، فهو عالم متجدد متعدد أرحب من كل ذات أنثوية، وأوسع من كل ضجيج تقيمه، فهذه الصّور بين صورة الأنثى وصورة عالم الشاعر، تجمع بين المتنافر من اللغة والمتباعد في الدلالة، من أجل اِستخلاص قفل في آخر كل مقطع، وعند القفل الأخير تكمن المفارقة: «**فكنوز الأنثى مفاتيح العالم**»، لا تستطيع اِقتحام عالم الشاعر وفتحه كونه عالم «**يتكثف حولك لكنه ليس لك**».

ولا يخلو ديوان «**حضن الأفول**» من المفارقات كون الديوان يحتوي على كسر مدلول الدوال، وإعادة صناعة مدلولات جديدة، وهذا ما يجعله مؤثّث بالمفارقات الشعرية الجميلة، ففي **قصيدة** «**كرز...لوز أخضر**» يقول الشاعر:

الكرز الأحمر الذي انتظرته طويلا

تفتح أبيضه عن أخضر كثيف

[1]– الديوان، ص 46.

عاد لوزا في الربيع.[1]

فالشاعر هنا يخلق عبر تغيير مدلولاتت الفاكهة، عن معنى جديد من أجل صّورته، ليصّنع حديقته الفاتنة، المتمثلة في جسّد الحبيبة، وهذا التخطي والتطاول على اللّغة من أجل تصوير تحوّل جسد المرأة، وإبراز مواطن الأنوثة فيه، ليصنع مفارقة مجازية غير معهودة.

- **المفارقة السياقيّة:**

في قصيدة عنونها الشاعر «**أربعون**» يقول:

بلغتني الأربعون.[2]

تكمن المفارقة السياقية هنا في كون الشاعر يعطينا دال ويترك مدلوله خارج النص، فهو يقوم بتجربة اللغة، دون أن يعلّل السّبب، ويترك المدلول الذي يتكون في ذهن القارئ حول كلمة «**الأربعون**» هو من يحدّد المعنى الكامن في النص وهنا يصبح المعنى متعدد وغير قابل للتقيد كون السياق متعدد، تعدد القارئ على سبيل المثال يمكن أن يقرأ القارئ نص «**بلغتني الأربعون**» بمعنى وصلت إلى عمر الزهور وأن الشاعر سعيد بكونه بلغ الأربعون مع الحبيبة. كما يمكن أن يقرأ قارئ آخر نص «**بلغتني الأربعون**» بمعنى أن الشاعر يتحسّر على ضياع عمره سدى مع اِمرأة، اِكتشف أنها لا تناسبه وعبر هذا السياق الذي يخلقه القارئ تكمن المفارقة.

وفي الأخير يمكن القول إن **ديوان** «**حضن الافول**» غني بالمفارقات الشعرية والجمالية، وأن الشاعر يقدم لغة خاصة في قصائده، فهو يأخذ من اللغة أو المفردة **الدال** في حين يستغني عن **مدلوله**، كونه يصنع المدلول الخاص به.

[1]- الديوان، ص47.

[2]- الديوان، ص 59.

الفـــــصل الثانـي:

شعرية الأصـــــوات فـــي الديـــــوان

1. شعرية الأصوات وعلاقتها بالموسيقى الداخلية.
2. مظاهر شعرية الأصوات في الديوان:
   1.2 تكرار الأصوات.
   2.2 الأجراس الموسيقية الصوتية (الطباق، الجناس).

1.شعرية الأصوات وعلاقتها بالموسيقى الداخلية

1.1. مفهـــوم الأصـــوات:

أ. لغة:

في القديم كانت الأصوات تنقسم إلى أصوات طبيعية كأصوات الحجر والرعد، وأصوات غير طبيعية، الأصوات التي فيها جلجلة ومزامير وطبول من الأدوات التي اِعتمدها الإنسان، بالإضافة إلى الأصوات التي تصدر من حنجرته، فقد كان للصوت الدور الكبير في الإدراكات المكتسبة للإنسان، حيث جاء في **أساس البلاغة** «صوت. صوّتَ به، ورجل صيت: وصوت صيِّت وساب المخيل **الزّبرِقانَ** فقال لأصحابه: كيف رأيتموني؟ قالوا: غلبك بريق سيّغ وصوْتِ صيَّتٍ وله صوت في النّاس وصيّت، وذهب صيتهُ فيهم».[1]

أما **معجم الوسيط** فقد أخذ الصوت مفهوم «الأثر السمعي الذي تحدثه تموّجات ناشئة من اِهتزاز الجسم واللّحن: يقال غنّى صوت وهو مذكر، وقد أنّثه بعضهم».[2]

إذا فالصّوت يشمل كل الملفوظات التي تصدر من الإنسان أو أي جرس له أثر على الأسماع كان نتيجة ضوضاء أو جلبة سواءًا أكان طبيعيا أو غير ذلك.

ب. اِصطلاحا:

والصّوت في مفهومه الاِصطلاحي «حركة تذبذبية تصدر عن جسم مصّوت، فتنتقل هذه الذبذبات عبر وسط سائل أو غاز أو صّلب ليصّل إلى الجهاز السّمعي، فيتم تحليله لتحصل الاِستجابة بعد ذلك».[3]

ويعتبر الصوت عند **ابن سينا** «من بين المحسوسات يختص بعلاوة من حيث هو صوت من نوع تلتذه الحاسة ونوع تكرهه».[1]

---

[1]– الزمخشري، **أساس البلاغة**، باب الصاد، ت محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 562.

[2]– مجمع اللغة العربية، **معجم الوسيط**، مكتبة الشّروق الدولية، ص4، 2004، ص 527.

[3]– عبد الحميد زاهيد، **علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة)** تقديم مبارك حنون، دار يافا العلمية، الأردن، ط1، 2010، ص 21.

وجاء تعريفه بأنه «الغناء كما في **كتاب الأغاني** ويعتمدُ الصّوت على نسب منتظمة، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعة فتكون نغمة، وفي علم الموسيقى عند العرب أن الأصوات تتناسب فيكون صوتَ نصف صوت وربع آخر وخمس آخر وجزاء من أحد عشر من آخر، فقد يساوق ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصّوات أخرى من الجمادات إما بالقرع أو بالنفخ في الآلات».[2] ويجدر بنا أن نأكد هنا أن تطرقنا للأصوات في هذا المبحث لا يرتبط بالفونيمات في حدّ ذاتها وإنما يرتبط بكل ما قد يحدث جرسا موسيقيا في الشّعر.

مفهـوم الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي:

اِعتبرت الموسيقى عنصرا فعالا في الشعر، حيث اِندرجت من البلاغة القديمة بِاعتبار أن الموسيقى من الأدوار الجوهرية التي تخلق الجو العام للقصيدة إضافة إلى الأساليب واللغة والصّورة، فهي ملازمة للشعر، حيث لا يمكن أن يكون شعر دون حسّ موسيقي فيه، يثير في نفس المتلقي بعض الاِنفعالات النفسية، وأنغام تثير الفرح والحماس وأخرى الحزن والبكاء، **فاِبن سنان الخفاجي** قد أثار في مقدمته سر الفصّاحة على القيم الصوتية وبذلك يكون قد اِنتبه إلى سر الموسيقى الداخلية.[3]

وأيضا اِلتفت **شوقي ضيف** إلى موسيقى القصيدة العربية بقسميها، يقول أن «موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علم العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اِختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلائم في الحروف والحركات... وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء،

---

[1]– المرجع السابق، ص 21.

[2]– محمد التونجي، **المعجم المفصل في الأدب ج1**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 590.

[3]– يوسف حسين بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 195.

ولعل شاعرا عربيا لم يستوفي منها ما اِستوفاه **البحتري** ولذلك كان القدماء يقولون أن بشعره صنعة خفية، فشعره أصوات خفية وغناء مطرب».[1]

فالإيقاع الداخلي يتمثل في «الموسيقى النابعة من تآلف الأصوات والكلمات والشاعر المعاصر يسعى إلى تحقيق هذا النوع من النغم بِاعتباره الأقدر على إيصال شحناته النفسية وبذلك اِستبدلت القصيدة العربية في الشعر الحرّ لدى رواد الإيقاع الشعري القديم إيقاعا قائما على النبر، يسعى إلى أن تتلاءم الصورة الصّوتية للقصيدة الشعرية مع الحركات الغنائية للنفس ومع تموج الأحلام وفقرات الوعي».[2]

فالموسيقى الداخلية هي اِتساق واِنسجام الأصوات اللغوية مع بعضها البعض ما يخلق توازن خلال النطق وتحسين وتجميل للنصّوص (الجناس، الطباق، التكرار...)، وتلائم بين المفردات مما يخلق مجموعة من المؤثرات النفسّية التي تبرز الحالة الداخلية للشاعر.

3.1. علاقـــة الصـــوت بالـــموسيقـــى الـــداخليـــة:

ينظر إلى الصوت على أنه من العناصر التي تدخل في بناء الشعر، فهو يقوم في سياق الكلام بتحقيق الموازنات الصوتية التي تعرف بأنها:

«اِتفاق الكلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها، إن وظيفة هذه الموازنات الصوتية المحصورة في الاِتجاه التكاملي هي سّمعية تناغمية».[3]

من خلال ترى **خالدة سعيد** أن الإيقاع هو «ذلك النظام التي يتوالى أو يتناوب فيه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوّ ما (حسّي، فكري، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة

[1]– المرجع السابق، ص 195.

[2]– صباحي حميدة، **جماليات التشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله الغذامي"**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، 2014، ص 403.

[3]– صبيرة قاسي، **بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر**، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، ص 20.

العلاقات (التناغم، التوازي، التداخل)»، إن هذا التحديد يدفعنا إلى القول أن الإيقاع ليس مجرد أصّوات وأوزان وعدد من المقاطع والقوافي تتكرر، إنما الإيقاع هو ذلك التداخل والتناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف.

إذن «فالصّوت يتدخل في تحديد الإيقاع إضافة إلى عنصر الإنسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه من خلال تحكمه في هذا التنوع نفسه».[1]

من خلال ما تم طرحه يمكن القول أن العلاقة التي تربط الصوت بالموسيقى الداخلية للنصوص الشعرية هي علاقة تكامل وترابط، فالصّوت يكمل الموسيقى والموسّيقى تكمل الصوت، لا فائدة لفعل عنصر دون الآخر، فهما من يخلق النغم والإيقاع سواءً الموسيقي أو اللّغوي أو الشعري، ومن خلالهما تزيد جمالية النصّوص ولذّتها من خلال الموازنات الصوتية التي تلعب دورا في تحديد الأفكار والعواطف.

من خلال هذا يبقى عنصر الصوت والموسيقى من الظواهر التي يوظفها الشاعر من أجل الوصول إلى نغم موسيقي وإيقاع متوازن يمتع القارئ ويهدئ من نفسيته.

2.مظاهر شعرية الأصوات في الديوان:

2.2 تكـرار الأصوات:

1.1.2 التكرار:

أ. لغة:

تمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب، تعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدلالي، وقد اِعتمد شعراء الحداثة

[1]– المرجع السابق، ص 17.

على هذه البنية بخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل فلم يبق إلا التوجه الداخلي وزيادة فعاليته، لتوليد إيقاعات إضافية لا تقل عما هو كائن في الإيقاع القديم (الوزن والقافية).[1]

وجاء تعريف التكرار في **لسان العرب** لـ **ابن منظور** «كرّر، الكَرُّ: الرجوع، يُقالُ: كَرّهُ وكرَّ يَنْفيه، يَتَعَدَّى ولا يَتَعَدَّى، والكَرُّ: مصدر كَرَّ عليه يكرُّ كرًّا وكرُورًا وتكرارًا ... وكرَّر الشيء وكَرْكَرَهُ: أعاده مرة بعد أخرى، والكَّرةُ: المَرَّةُ والجمع الكرَّاتُ، يُقالٌ كَرَّرْتُ عليه الحديث وكركرتُهُ إذا رَدّدته عليه».[2]

أما في **معجم الوسيط** «كرَّر الشيء تكريرا أعاده مرة بعد أخرى، تكرَّرَ عليه، أعيد عليه مرة بعد أخرى والكرّ خلاف الفرد».[3]

ب. اِصطلاحا:

أما عندما نستعرض المعنى الاِصطلاحي نجد له معاني أو مفاهيم عديدة، فمثلا عند ابن الأثير في قوله: «هو دلالة اللفظ على المعنى مردّدا، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد»[4]، كما أن **اِبن جني** قد تحدث عن التكرار في **كتابه الخصائص** يقول: «أعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واِحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك قال زيد (قام زيد) و(ضربت ويدا ضربت) و(قد قامت الصلاة قامت الصلاة)، (الله أكبر الله أكبر...)،

[1]– محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فالق شوشة، إبراهيم أبو بنه، حسن القلب، رفعت سلام)**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مص، ط1، 2008، ص 286.

[2]– ابن منظور، **لسان العرب "مادة كرر"**، دار صادر، بيروت، لبنان، م5، د ط، د ت، ص 135.

[3]– إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات وآخرون، **المعجم الوسيط "ج1 من أول الهمزة إلى آخر الضاد"**، المكتبة الإسلامية للباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، د ط، د ت، ص 12.

[4]– ناصر عاشور، **التكرار في شعر "محمود درويش"**، المؤسسة العربية للنش الدراسات، ط1، 2004، ص 21.

والثاني تكرار الأول بمعناه: وهو على ضّبين أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتثبيت والتمكين».[1]

وفي **معجم المصطلحات العربية** تم تعريفه «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجد أن في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشعر، وسر نحاج الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصَّدَر في علم البديع العربي»[2]، ونلاحظ أن التكرار قد اِرتبط بجمالية الإيقاع في العمل الأدبي.

2.1.2 تكرار الحرف (الصوت):

التكرار الصوتي من أهم المنطلقات المبدئية والأولى التي يرتكز عليها النص الشعري في تركيبه، سواء كان على المستوى السمع الذي يقوم بإثارتنا أو المستوى العاطفي فهو «عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة».[3] إذ هو من أصغر الوحدات التكرارية، فقد أدى هذا الأخير إلى الشعور بالمتعة في النفس والاِنفعال نتيجة النغم الموسيقي، كما أنه تسلسل الأبيات والربط بين الحروف ومعانيها ما ينتج عن ذلك ما يسمى بالاِنسجام.

كما يزيد تكرار الحرف في القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقق ذلك من خلال الجرس الذي يحدّثه، فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموجاتها شدّة ولينا، وهمسا، وبهذا

---

[1]– أبو الفتح عثمان ابن جني، **الخصائص ج3**، تج محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ص 101–104.

[2]– مجدي وهبه وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1913، ص 117.

[3]– فطومة الحمادي، **التماسك النصي بين النظرية والتطبيق "سورة الحجر نموذجا"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 69.

تكتسب إيقاعا يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق المرهف الحسّ.[1]

وبعد أن تطرقنا إلى دراسة قصائد ديوان «**حضن الأفول**» عمدنا إلى تحليلها تحليليا أسلوبيا (في المستوى الصوتي) فقد لاحظنا بعض الحروف التي طغت على القصائد نذكر مثالا **قصيدة «زيارة»** والتي جاء في مطلعها[2]:

أطرق ناي قلبك

فيجيبني النعاس

تدخلين في السمو

فتنكسب المسرّات

تتململين في النوم

فيصيبني الأمل

أربط قلبي برنين صوتك

فتزهر الروح

فالحرف المكرّر في هاته القصيدة هو «حرف النون» نجده بارز خلال قراءتنا، حيث ورد إحدى عشر (11) مرة، وهو «حرف مجهور متوسط مخرجه من طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا»[3]، فلا يكاد يخلو من أي سطر في القصيد، حيث ساهم في إنشاء حركة موسيقية أثرت في أسماعنا كقراء، حيث وصف من خلاله ما يشعر به من

[1]– عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العربي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982، ص 14.

[2]– سلطان الزغول، **ديوان حضن الأفول**، دار هبة للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2019، ص 31.

[3]– إميل بديع يعقوب، **موسوعة الحروف في اللغة العربية**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص 473.

أحاسيس وعواطف لطفلة بين الصحو والنوم أي في حالة السهو ويخاطبها الشاعر بلغة المحب.

ونجد أيضا ما تكرّر من حروف فيما جاء في **قصيدة «الشاعر»** فنجد حرف الياء والشين قد برزا في «**قصيدة الشاعر**» والتي يقول فيها[1]:

يشرق الشاعر بالنعيم

فيشرب الفضاء

يتوضأ بالعشب وبريق بقايا البريق على الكلمات...

يمسح أهداب الفجر ليوقظ الليل

يدنو من رعشة الندى فيتفتح النهار

يربط قلبه بخيوط نيسان

فتفيض الأرض بالبهجة

حيث تكرّر حرف الشين (12) مرة «وهو حرف مهموس مخرجه وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى»[2].

وبِاعتبار أن الصوت هو أساس الكلام فمن هذا المنطلق نجد أن علماء اللغة قد ذهبوا إلى تقسيم الأصوات العربية إلى أصوات مهموسة وأصوات مجهورة.

- **الأصوات المهموسة:**

الصوت المهموس هو «الخفي من الصورة».[1]

[1]– سلطان الزغول، مرجع سابق، ص 29.

[2]- إميل بديع يعقوب، **موسوعة الحروف في اللغة العربية**، مرجع سابق، ص 473.

عرّفه المحدثون «وهو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمح لهما رنين حين النط وهي اثنتا عشر حرفاً: **التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء**».[2]

«ومعنى الحرف المهموس أنه حرف جرى مع النّفس عند النّطق به لضعفه وضعف الاعتماد عليه عند خروجه».[3]

- **الأصوات المهجورة**

الأصوات المهجورة هي «صفة الصوت لغوي تتذبذب معه الحبال الصوتية وينشّأ هذا الإهتزاز عن تمارس الوترين الصوتيين في الحنجرة وإبتعادهما بشكل متكرر».[4]

وقد عرف عند المحدثين بأنه «حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن أجري معه حتى ينقص الإعتماد عليه ويجري الصوت».[5]

فالأصوات العربية كلها مجهورة ماعدا الحروف المهموسة، والحروف المهجورة هي: **(ب، د، ض، ج، ذ، ز، ظ، ع، غ، م، ن، ل، ر، و، ي)**.

ولنقارن بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة وتحديد نسبة ظهورها في ديوان «**حضن الأفول**» للشاعر **سلطان الزغول** سنأخذ قصيدة «**غابة وصحراء**» والتي يقول فيها[6]:

أتى من الرمال

---

[1]– ابن منظور، **لسان العرب** "**مادة همس**"، مج 6، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 250.

[2]– إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، د ط، د ت، ص 22.

[3]– إميل بديع يعقوب، مرجع سابق، ص 472.

[4]– محمد علي الخولي، **معجم الأصوات**، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1976، ص 154.

[5]– محمد ناجي، **علم الأصوات وأصوات اللغة العربية**، شركة المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012، ص 132.

[6]– سلطان الزغول، مرجع سابق، ص 48.

أتت من الغابة

في جسده زوابع ريح

رمل وسهوب

في جسدها مطر وشتاء

غصون وبراعم

أصفره صار أحمر

بياضها ظل أخضر

هل تدري الغابة برادها

يطلع في الفجر على الرمل

يتكاثف في الشمس

ليسيل على الوديان...؟

هل تدري الوديان في جريانها

بالحور ينفلت جهة السماء

بالحقول تمتد جهة الصحراء...؟

يقصر الرمل أمام الغابة

يتطاول في الصحراء

يتكاثف... يصفرّ

تتكثف بالدهشة

الرمل عطش وموت

الغابة توجس واشتهاء

الرجل رمل ورمل

المرأة وديان وندى

الرجل رعشة الريح

المرأة رعشة الشتاء

يزحف الرجل بالرمل نحو الغابة

تمشي المرأة بالغابة إلى الرمال

هل يوقف خطرها الزحف...؟

هذا الفرق إستطعنا تحديده من خلال هذا الجدول والأرقم المدونة في خاناته:

الأصوات	الحروف	عدد التكرارات	المجموع

	ت	32	
	ث	3	
	ح	10	
	س	7	
	ش	9	
الأصوات المهموسة	ص	7	106
	ط	3	
	و	14	
	ق	3	
	ك	3	
	ه	15	

الأصوات المجهورة	ب	13	174
	د	10	
	ض	2	
	ج	10	
	ذ	00	
	ز	3	
	ظ	1	
	ع	7	
	غ	6	
	م	19	
	ن	8	
	ل	15	
	ر	34	
	و	19	
	ي	27	
280			

نستخلص من خلال ما تقدم طرحه في الجدول:

الأصوات المهموسة = $\frac{106}{280} = 37.85\%$

الأصوات المجهورة = $\frac{174}{280} = 62.14\%$

يتضح لنا من خلال النسب المقدمة التباين الواضح في نسب الأصوات، فالأصوات المجهورة أخذت الحيز الأكبر في القصيدة (62.14%)، على عكس الأصوات المهموسة والتي قدّرت بنسبة 37.85% وهذا ما يدل على قوة الشاعر وهو يصف الغابة والصحراء، فنجده يجهر بصوته ليبين ويبرز قوة المرأة، فهو في محاولة تقصّي لحال المرأة وكيف ينظر إليها في مجتمع ذكوري خانق، فالمرأة رمز للقوة والصبر، إلا أنها تكون ضعيفة في العديد من المواقف ما يجعلها عرضة للاستغلال خاصة من ناحية الطبقة الرجالية.

2.2 الأجراس الموسيقية الصوتية (الطباق، الجناس).

1.2.2 الطــباق:

من المحسنات البديعية التي لها أثر كبير في العمل الأدبي، فهو الذي يعمل على زيادة الجمالية في النصوص السردية، فإذا تطرقنا إلى تعريفه نجده كما عُرِف عند البلاغيين:

- «هو الجمع بين المتضادّين في كلام واحد».[1]
- ونجد أيضا أرسطو وهو يتحدث عن الطباق عند قوله: «هنالك مطابقة عندما تضع الضدّ في مقابلة ضدّه، أو عندما تجمع بين الضدّين في جملة واحدة».[2]

[1]– عبد البشار عبد اللطيف أحمد سعيد، **مباحث في اللغة العربية "نحو، صرف، معاجم"**، مطبعة الانتصار، ج4، ط1، 1994، ص 199.

[2]– مجدي وهبة وكامل المهندس، مرجع سابق، ص 233.

✓ أنواع الأطباق:

○ الطباق الإيجاب:

«وهو ما لم يختلف فيه الضّدان إيجاباً وسلباً».[1]

ومثال ذلك قول الشاعر في **قصيدة «مات أبي»**[2]:

مضى كضوء شفيفٍ معلّق فوق رؤوس الأغصان

فنما العشب من رجليه إلى أطراف الأشجار

وسرت السنابل نحو صدره

العصافير لم تشرح سّر الرحيل للفجر

كيف قرّرت الإنتقال بهذه الخفة من ظاهر الأرض إلى باطنها

فالتصقت بجذور الشجر

وصرت تتنّفس المعنى الأول للعشب

⟵الطباق في هذا القول نجده من خلال كلمتي:

ظاهرها ≠ باطنها

نجد أيضا قوله[3]:

قرر أبي أن ينتقل إلى الفرجة عصر الخامس والعشرين من نيسان

---

[1]– علي الجازم مصطفى أمين، **البلاغة الواضحة "البيان، المعاني، البديع، للمدارس الثانوية"**، دار المعارف، د ط، د ت، ص 281.

[2]– الديوان، ص 11.

[3]– الديوان، ص 11.

كان يشاهد الربيع حين يخضّر بألفة

ويرى بناة تتدفق من أكتاف الغيم

صار يرى أننا نصّغر إذ نكبر

ونمضي إلى العطش حين نرتوي

⟵ الطباق هنا نجده في كلمتي:

نصغر ≠ نكبر

العطش ≠ نرتوي

ونجد[1]:

كتاب روائح ليست من العطر

ليست حريفة

وليست شفيفة

روائح تدخل قلبي وتخرج

قد رمَّمَته وسارت بروحي بعيدا

⟵ الطباق هنا: تدخل ≠ تخرج

فالطباق هو محسن بديعي يقصد به كلمتين متضادتين في المعنى، له دور كبير في اِهتمام القارئ من ناحية قراءته للنصوص الأدبية، فهو يزيد من قيمتها وثروتها الأدبية، كما يزيد في حسنها الخارجي وبهاءها.

[1]– المرجع نفسه، ص 24.

أما **قصّيدة «نسانيات»** فقد وقع الطباق بين كلمتي:

الليل ≠ النهار في قوله[1]:

يمسح أهداب ليوقظ الليل

ومن رعشة الندى فيتفتح النهار

كما نجده واضح في **قصيدة «كرز أحمر لون أخضر»** بين كلمتي:

صاخبة ≠ هادئة وذلك في قوله[2]:

سحرية ... صاخبة هادئة

لا أحمر عليها

عنفوانها قضيء

على مهل تأتي الأنوثة

هدوء نبع وصخب بحر

أما في **قصيدة «غابة وصحراء»** فنجد طباقا بين:

الرجل ≠ المرأة

عند قوله:[3]

الرملُ عطشٌ وموت

الغابة توجسٌ واِشتهاء

[1]– المرجع السابق، ص 29.

[2]– المرجع نفسه، ص 47.

[3]– الديوان، مرجع سابق، ص 49.

الرجلُ رملٌ ورمل

المرأةُ وديانٌ وندى

الرجلُ رعشةُ الريح

المرأةُ رعشة الشتاء

يزحف الرجلُ بالرمل نحو الغابة

تمشي المرأة بالغابة إلى الرمال

هل يوقفُ خطْرُها الزحف...؟

نجد أن الطباق من المظاهر الغالبة على الديوان في تحقيق الجرس الموسيقي، فمن خلال ما سبق طرحه من أقوال وجمل اِحتوت على أضداد وكلمات متناقضة والتي ضمنها مجموعة من قصائد الديوان، نجد أن الطباق جنس من المحسنات التي تخدم النص فتزيد من بداعته، وتخدم السّياق والمعنى، والشاعر اِستخدم هذه الطباقات ليبعد القارئ عن الدلالة القريبة ويجعله يتوقع دلالة ثانية أبعد، معتمدا خلال ذلك أيضا على ما يحدثه الطباق من جرس موسيقي خاص، وبالتالي يكون قد جمع بين تحقق الدلالة وتجسد الشعرية.

الطباق السلب:

«وهو يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي»[1]، مثله ما نجده في **قصيدة «مات أبي»**:[2]

لن أمضي معكم في هذه اللعبة

[1]– فهد خليل زايد محمد صلاح رمان، **البلاغة وعلم المعاني**، دار الإعصار العلمي، ط1، 2019، ص 87.

[2]– الديوان، مرجع سابق، ص 11.

بعد مئة سنة وستة أعوام من معانقة الزيتون وملاطفة الرمان على أبواب الحريق

قرّر أن ينتقل إلى الفرجة عصر الخامس والعشرين من نيسان

كان يشاهد الربيع حين يخضر بالغة

ويرى عناة تتدفق من أكتاف الغيم

صار يرى أننا نصغر اذ نكبر

ونمضي إلى العطش حين نرتوي

⟵فالطباق السلب هنا نجه بين كلمتين:

لن أمضي ≠ نمضي

أما في **قصيدة «الإِنحسار»** نجد أن طباق السلب قد وظفه الشاعر بين كلمتي:

أفرّ ≠ لن أفرّ

في قوله:[1]

يا حمامة أبعدي كفيك عن روحي قليلا كي أفرّ إلى جهات اللون في تشريني الليلي

في غيم تشيرين الأليق

اقبلي نحوي ... أحبك

عودي ... لا أريدك في هوائِهْ...

يا ثعلب الكوني يكفيك التأرجح في فؤادي

لن أفرّ إليك إلا والحمامة تُفْتَدى

[1]– الديوان، مرجع سابق، ص 16.

وفي قصيدة «**رائحة الأم**» قوله:[1]

ألملم عربي أمام جدار يردُّ الجدار عن النطق

يكتبُ صوتي على فتحة في الجدار

يطير الهواء خلال جدار فيسحب صوتي

إلى لا الجدار

الطباق السلب: جدار ≠ لا جدار

ونجد أيضا في **قصيدة «قرب باب دمشق»** في قوله:[2]

دمشقُ أنتِ الهوى آتيكِ مِن عَطَشٍ

فتكتبين على قلبي هوى الوّدقِ

إني أنا الماء لا ماء لكم قبلي

ولا خلال غيابي عن ذرى العبق

وتملئين شراييني بأوردةٍ

من روح روحك تبقيني على سمق

⟵ الطباق السلب: ماء ≠ لا ماء

من خلال ما قدمه الشاعر من جنس الطباق بنوعيه (إيجاب وسلب) كان الهدف منه هو إضفاء موسيقى تتحمس لها الأسماع، فقد زادت من وضوح المعنى وسهلت توصيله للنفس بصورة جميلة عن طريق توظيف أضداد الكلمات.

[1]- المرجع السابق، ص 21.

[2]- المرجع السابق، ص 61-62.

2.2.2 الجـنـــاس:

من أهم الأنواع البديعية التي اعتبرها البلاغيون الركيزة التي يقوم عليها الشعر العربي، فلها الدور الكبير في التأثير، إذ لم يخلو كتاب في النقد أو البلاغة من الحديث عنه، وذلك لما يحدثه من إيقاع صوتي ودلالي، فنجد أن أسماءه قد تعدّدت وتنوعت منها: **(مزأوجة، محإذاة، مشاكلة، مقابلة، مجاوزة، مزدوجا، مكررا، مرددا، ترجيعا، متشابها، تشابه الأطراف، رد العجز عن المصدر، تصديرا، مناسبة، مطابقا...)**[1] ففي النهاية نصل إلى أن جميع هذه المسميات تصب كلها في قالب واحد لا غير والذي تتداوله الأذهان ألا وهو **الجناس** أو **التجنيس**.

قال **اِبن المعتز**: «هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام، أي أن تشبهها في تأليف حروفها».[2] وقال **العسكري**: «أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسبما ألف **الأصمعي** في كتاب الأجناس».[3]

أما الجناس عند **أرباب البديع** هو «تشابه اللّفظين في النطق مع اِختلافهما في المعنى»[4]، وهو على عدّة أقسام:

1. الجناس التام:

وهو ما اِتفق بين الكلمتين في أشياء أربع: **في نوع الحروف، في الشكل، في العدد، في الترتيب.**[5]

---

[1]– أمال منصور، **بنية القصيدة في أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004/2003، ص 160.

[2]– علي الجيدي، **فن الجناس (بلاغة، أدب، نقد)**، دار الفكر العربي، د ط، د ت، ط1، 08.

[3]– المرجع السابق، ص 08.

[4]– مجدي وهبة وكامل المهندس، مرجع سابق، ص 138.

[5]– فهد خليل زايد محمد صلاح رمان، مرجع سابق، ص 96.

- من أمثلة الجناس نجد الجناس المماثل: وهو «ما كان لفظه من نوع واحد، اِسمين أو فعلين، أو حرفين»[1]، ونجد مثالا عن ذلك في **قصيدة «رائحة الأم»** عندما قال:[2]

أحب تناثر ثعرك فيّ على سنّه الليل تأخذني سنة من عوائي لتفضح حزني ... أغطي عظامي بشعر تناثر يدفئني بعض وقت وأسحب صوتي إلى الحلم علّ البريق يعود بريقا بصوتي...

أواعد قلبك قبل انتظار الخيول

أواعد صوتك بعد اختناق الطبول

ونجد قوله في القصيدة نفسها:[3]

هلا رسمنا جدارا صغيرا يحيطُ بصوتي، ويسمحُ للخيل بالقفز، علما

الخيول تعاودُ في الحلم صوتا تجرحَ

أكتب صوتك في زنبقات الحقول

أسأل عنك الروائح فيَّ

تبكي الروائح فقد روائحها

كما ورد الجناس في قصيدة «**تربية الانتظار**»:[4]

داوني يا شعابَ الغيابِ

واِربطي قلبي

[1]– عبد الستار عبد اللطيف وأحمد سعيد، مرجع سابق، ص 229.

[2]– الديوان، ص 22.

[3]– المرجع السابق، ص 22.

[4]– الديوان، ص 52.

ويا روحي توازي

إنني فيك أسيرُ...

في انتظار اليقين

وأنا فيك أسيرٌ...

هَدَّهُ الكشفُ وثمتهُ الشكوك

هل أجوزُ...

جوزةَ الحبُ ريَّان الفؤاد؟؟

كما نجده واضحا وبارزا في **قصيدة «يا عيون»** في قوله:[1]

يا ظهوري واستتاري

علِّليني بالعيون...

سرهاَ كشفٌ

وكشفي سِرُّها

هل تقول العيون.

أم تداري الحريق؟

أم تُمنِّيني بكشفٍ وطريق؟

كما نجده في قوله في **قصيدة «قرب باب دمشق»:**[2]

[1]– المرجع السابق، ص 54.

[2]– المرجع نفسه، ص 61.

دمشق جاءت ترى آثارَ مَنْ رحلوا

هاجت سماها تواري آخر الحبقِ

كم داعبتها أغاني الياسمين ضحًى

وأمطرتها صفاء ساعة الشفق

تاهت طويلا على الأيام خافقة

واليوم تشكو رباها ساعة الأرق

طال السواد على نسرينها كُرَباً

واليومُ ترنوُ إلى شمسٍ من الألقِ

فالكلمات التي جاءت متجانسة لبعضها في المثال الأول **قصيدة «رائحة الأم»** هي (سنّة وسنّه) فالأولى قصد بها الشاعر الطريق أو النهج الذي يتبعه شخص للوصول إلى هدف ما، أما الكلمة الثانية فهي بمعنى الغفوة أو النعاس.

كما نجد أن الجناس وقع بين كلمتي (الروائح والروائح) فالأولى يقصد بها الذاهبون أو العائدون والثانية جاءت بمعنى الروائح أي العطور.

أما في قصيدة «**تربية الإنتظار**» فنجده قد وقع بين كلمتي (أسير وأسير) فالأولى يقد بها المشي، أما الثانية فهي السجن.

أما في قصيدة «**يا عيون**» فقد وقع الجناس بين لفظتي (سرها وسرها)، فالأولى يقصد بها النظرة والثانية فمعناها الكتم، الخبايا.

2. <u>الجناس غير التام:</u>

وهو ما اِختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة[1]، ومن أمثلة الجناس غير التام في الديوان ما ورد في **قصيدة «الشاعر»**:[2]

يشرقُ الشاعر بالغيم...

فيشربُ الفضاء

يتوضأ بالعشب ويريق بقايا البريق على الكلمات...

يمسح أهداب الفجر ليوقظ الليل

يدنو من رعشة الندى ليتفتح النهار

يربط قلبه بخيوط نسيان

فتفيض الأرض بالبهجة

نجد أن الجناس الناقص قد وقع بين كلمتي (يشرق ويشرب) وقع الاختلاف في حرف «الباء» (ب).

كما نجده في **قصيدة «زيارة»** حين قال الشاعر[3]:

أطرق ناي قلبك

فيجيبني النعاس

تدخلين في السهو

فتنكسب المسرات

[1]– علي الجازم ومصطفى أمين، مرجع سابق ذكره، ص 275.

[2]– الديوان، مرجع سابق، ص 29.

[3]– الديوان، ص 31.

تتململين في النوم

فيصيبني الأمل

أربط قلبي برنين صوتك

فتزهر الروح

⟵ وقع الجناس هنا بين كلمتي (فيجيبني–فيصيبني) اختلاف حرفي الجيم والصّاد.

وفي **قصيدة «يا عيون»**:[1]

سرُّها كشفٌ

وكَشفِي سِرُّها

هل تقول العيون...

أم تداري الحريق؟

أم تمنِّيني بكشف وطريق؟

يا طريقي...

يا ملاذ العيون

يا هواها

أيُّها الكامنُ فِيَّ ومَرْمى أمنياتي

⟵ وقع الجناس الناقص بين كلمتي (الحريق–طريق) فكان الاختلاف بين حرفي (الطاء والحاء).

[1]– المرجع السابق، ص 54.

أما في **قصيدة «قرب باب دمشق»**:[1]

تاهت طويلا على الأيام خافقة

واليوم تشكو رباها ساعة الأرق

طال السواد على نسرينها كرباً

واليوم ترنو إلى شمسٍ من الألق

← وقع الجناس هنا بين (الأرق–الألق) اختلاف بين حرفي الراء واللام.

أمّا في **قصيدة «الجدار»** فقد ورد فيها الجناس غير التام بين كلمتي (تتفتت وتتفلت) في قوله: [2]

فوق سقف مترع بخيبات قديمة وقفت أتأمل الجدار

كانت السماء تسّود

كانت صخور الجبل العالية تتفتت

كان الجدار يتعالى...

كانت روحي تتفلت إلى أرض قديمة

← فهنا نجد أن الجناس الناقص قد ورد بين حرفي اللام والتاء.

وفي نفس القصيدة نجد قوله[3]:

كنت أتهجى معنى المحبة في عينيك كيف يصير

[1]– المرجع نفسه، ص 61.

[2]– الديوان، ص 73.

[3]– الديوان، ص 74.

كيف تصيرُ المحبةُ عواءَ الروح السارحة في مدى زهور الجبل

ذابت الروح...ذُبْتُ

سرتُ وحيداً نحو السقف المترع بالخيبات

صرت أرجوحة لكائنات غريبة تتهادى فوق جسدي ثم تعملُ مشرطها في قلبي فيسيل الأرجوان الذي اِدّخرته لعينيك الصغيرتين

منذ ألف ألف عام...

كانت الطريق إلى المنبع طريقاً لغزلان روحك كلما عطشتُ للماء...

كنت أهذبُ عطشي فحسبُ

ولم أرتوِ يوماً

⟵وقع الاختلاف هنا بين حرفي السين والصاد في كلمتي (سرت–صرت).

❖ نجد أن الجناس قد ساهم بدور كبير في إبراز الجمال الذي تتضمنه الكلمات من خلال الموسيقى التي صنعها عند قراءة الأبيات الشعرية، لهذا نجد أن الشاعر قد أقدم على التنويع والاختلاف في اِستعمال الكلمات، حيث أدى هذا الأخير إلى إحداث أنغام وإيقاع موسيقي داخل القصائد وخلق جو من الحركة والإبتعاد عن الضّجر والملل.

خـــــاتمـــــة

وفي ختامنا لموضوع بحثنا نجد أن دراستنا الموسومة: **التكثيف الدلالي وشعرية الأصوات في ديوان حضن الأفول لـ سلطان الزغول** قد سعت إلى إبراز مبتغاها والذي يظهر في نقاط متعددة من أهمها الكشف عن التكثيف الدلالي وشعرية الأصوات في **ديوان حضن الأفول لـ سلطان الزغول** وتجسيد العلاقة بينهما من خلال ما تم طرحه في الديوان.

ومن هنا يمكننا تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها من البحث كالتالي:

- نجد أن الشاعر قد استطاع تنويع الدلالة والرمز في ديوانه.
- بث الشاعر لإحساسه الشعري وإبداعه الكتابي بأسلوب لم يمل منه القارئ والمتلقي للشعر.
- توظيف الشاعر لآليات التكثيف الدلالي المتمثلة في الإنزياح والتناص والمفارقة.
- تعد ظاهرة الانزياح الدلالي من بين العناصر الأكثر أهمية وذلك لكونها تسهم في تكثيف الدلالة.
- قامت الكناية في الكشف عن الحقيقة في الديوان وهذا ما زاد من جماليتها.
- توفر ظاهرة التناص في الديوان وكان غرضها تجسيد الدلالات إنطلاقا من إستدعاءات معينة يستحضرها الشاعر ويدفع القارئ إلى مشاركته فيها.
- تعددت المفارقة ودلالاتها في الديوان ويسمو ذلك من خلال معانيها ومفاهيمها المتنوعة وكذلك تعد تعبير لغوي بلاغي.
- نجد أن التكثيف الدلالي قد ساعد في شمولية الدلالة وتوسعها على مدى واسع.
- الظهور المتكرر لمظاهر الشعرية الموظفة في القصائد وذلك لأن لها مكانة خاصة وعمل خاص.
- يعد التكرار من جماليات الإيقاع ويكمن عمله بصفة خاصة في المستوى الصوتي.
- توفر الأجراس الموسيقية للدلالة على التناغم الموسيقي وكذلك الارتباط التام بالعمل الأدبي.

وفي الختام نقول أن هذه الدراسة هي مجرد محاولة، فإن أصبنا فمن **الله** وإن لم نصب فمن أنفسنا.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصـــادر والمراجـــع:

- **القرآن الكريم.**

❖ المصادر:

1. سلطان الزغول، ديوان حضن الأفول، دار هبة للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2019.

❖ المعاجم:

4. ابراهيم انيس وآخرون، معجم الوسيط، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
5. ابراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، (د ط)، (د ث).
6. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دج2، مادة (صوت) دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
7. ابن منظور أبي الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج4، مادة الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.
8. ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع باب الصاد، منفصل النون، دار صادر، بيروت، لبنان.
9. ابن منظور، لسان العرب، سادة (كرر)، دار صادر، بيروت، لبنان، م5 (د ط)، (د ت).
10. ابن منظور، لسان العرب، مادة «همس» مج6، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).

11. دكتور راميل بديع، يعقوب، موسوعة الحروف في اللغة العربية، دار الجبل، بيروت لبنان، ط2، 1995.

12. الزمخشري (ابواق سعرجار الله محمود بن عمر بن احمد ت 533)، أساس البلاغة، باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة (د ل ل)، ج1.

13. الزمخشري، أساس البلاغة، باب الصادر، تج: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

14. عبد البشار، عبد اللطيف، أحمد سعيد، مباحث في اللغة العربية نحو صرف معجم مطبعة الانتصار، مج 4، ط1، 1994.

15. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تنح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).

16. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيردز بادي، القاموس المحيط، (مادة نصف*) مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005.

17. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1913.

18. مجدي وهبة، كامل مهندس، عبر المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، ساحة رياض، الصلح، بيروت ط2 1984.

19. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

20. محمد التونسي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

21. محمد الدين، محمد بن يعقوب، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتب التحقيق في مؤسسة الحراسة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

22. محمد علي الخولي، معجم المصطلحات، مطابع الفرزدق التيارية، ط1، 1976.

❖ المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، (دط)، (دت).
2. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج3، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان.
3. أحمد دراج، علم الدلالة وآليات التوليد الدلالي «من بدايته إلى النظريات والتطبيقات المعاصرة»، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.
4. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006.
5. أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، ص1، 2006.
6. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية–دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
7. حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث–مقاربة تشريعية لرسائل ابن زيدون، تقديم أحمد العلوي عبد اللاوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
8. خليفة أبو جادي، محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
9. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، ط1، 2007.
10. عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982.
11. لويس معلوف وآخرون، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
12. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، كورنيش، النيل، القاهرة، دط، دت، ص 128.

13. محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية–دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أبد، الأردن، ص1، 1431خ–2010م.
14. محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية (بين التطور والتجديد)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
15. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الفكر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
16. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، وت.
17. منقور عبد الجليل، علم الدلالة–أصوله ومباحث في التراث العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
18. ناهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر الدراسات، ط1، 2012.
19. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين التعريف والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، أسوان، ط1، 2013.
20. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
21. محمد العبد، المفارقة (دراسة في بنية الدلالة)، دار الفكر العربي، بدران، ط4، 1994.
22. ناصر شباتة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002.
23. عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة)، تقديم: مبارك حنون، دار بان العلمية، الأردن، ط1، 2010.
24. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، التنويع المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، (دط)، (دت).

25. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فالق شوشة إبراهيم، أبو بنه، رأفت سلام)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008.
26. عيون السود الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
27. أحمد فاهم، التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.
28. عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، افريقيا، الشرق، المغرب، دط، 2007.
29.

❖ المذكرات:

1. أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة مؤتة، عمادة الكلية العليا.
2. أحمد محمد ادريس دعسان، التكثيف البلاغي في القرآن الكريم (جزء عمّ)، رسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغويات، جامعة الهاشمية، الأردن، كانون الأول، 2008، ص 05.
3. آمال منصور، بنية القصيدة في أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003-2004.
4. بوترعة الطيب، التناص في الشعر الجزائري (دراسة في شعر مصطفى العقاري)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.
5. حسن علي بشير، التناص الديني عند أبي العتاهية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، الجامعة الإسلامية، غزة، 2014.

6. راما عبد الجليل راضي الأوسي، المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة، رسالة لنيل متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية، قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 2016.
7. سلوى عقاري اسماء بن صالح، جماليات الومضة في قصص هاني أبي تنعيم وخزان نازفة نموذجا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماستر، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018، ص29.
8. صبرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010.
9. صليحة سبقاق، المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير، جامعة سطيف، الجزائر.
10. فطومة الجمادي، التماسك النصي بين النظرية والتطبيق «سورة الحجر نموذجا»، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة.
11. نعيمة السعدية، شعرية المفارقة في الإبداع والتلقي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007.

❖ **المجلات:**

1. حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة العلوم الانسانية، مجلد 11، العدد 2.
2. حسين ميررزائي، التناص الاسطوري، في شعر أمل دنقل، السنة الثالثة، العدد التاسع.
3. خولة بن مبروك الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة
4. دحمان بن عبد الرزاق، ابجديات في فهم جماليات الانزياح الدلالي، 2020/05/18، 22:38.

5. سعد خيضر عباس، الموسيقى في شعر عمر وبن قميئة*، مجلة الفتح، جامعة دبالي كلية التربية، العدد الثاني والعشرون، كم*2.

6. صباحي حميدة، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله الغذامي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، 2014.

7. عاصم شمادة علي، المفارقة اللغوية في عهود الخطاب اللغوي (دراسة في بنية الدلالة)، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، مجلة الأثر، العدد 10.

8. المخبر، قسم الأدب واللغة العربية، العدد التاسع، 2013، بسكرة.

❖ المواقع:

1. دكتور السيد العربي، يوسف وعلم الدلالة، (المفهوم والمجال) موقع اللازمة .www.alukah.net

المـــــــدمـــــــة

السّيرة الذاتية للشاعر سلطان الزغلول

مكان وتاريخ الولادة: الأردن/محافظة عجلون/عنجرة 1972/6/21.

العنـــــــوان: إربد/مركز إربد الثقافي

هـاتف:00962796491233

البريد الإلكتروني: sultanzgool@gmail.com

الوظيفة الحاليّـــة: مستشار أمين عام وزارة الثقافة الأردنية.

المؤهلات العلمية

★ دكتوراه في اللغة العربية/أدب ونقد بتقدير ممتاز من جامعة اليرموك–الأردن 2014. عنوان الرسالة: «الذاكرة الثقافية والتناصّ في الشعر العربي الحديث».

★ ماجستير في اللغة العربية/أدب ونقد بتقدير ممتازز من جامعة اليرموك–الأردن 2009. عنوان الرسالة: «تمثيلات الأب في الشعر العربي الحديث».

★ بكالوريوس في اللغة العربية بتقدير جيد من جامعة تشرين السورية 1997.

الخبرات العملية:

★ محاضر غير متفرغ في جامعة عجلون الوطنية خلال العام الدراسي 2020/2019.

★ محاضر غير متفرغ في جامعة جدارا الأردنية خلال العام الدراسي 2019/2018.

★ محاضر غير متفرغ في جامعة اليرموك الأردنية خلال العام الدراسي 2018/2017.

★ محاضر غير متفرغ في جامعة فيلادلفيا الأردنية خلال العام الدراسي 2015/2014.

★ مدير مركز إربد الثقافي من 2017/2/1 حتى 2019/8/4.

★ مدير مديرية ثقافة محافظة إربد من 2016/2/26 حتى 2019/8/4.

★ مدقق ومحرر في دار «الآن ناشرون وموزعون» من 2014/2/1 حتى 2016/2/1.

★ رئيس قسم النشاطات الثقافية في مديرية ثقافة محافظة عجلون ثم في مديرية ثقافة محافظة إربد من 2010/10/26 حتى 2016/2/25.

★ رئيس تحرير مجلة «عجلون الثقافية» التي صدرت عن وزارة الثقافة الأردنية في الفترة بين 2013/2/1-2013/12/31.

★ مدقق ومحرر في دار «أزمنة» للنشر والتوزيع من 2000/5/1 حتى 2005/10/10.

★ مدرس اللغة العربية للمرحلتين الثانوية والأساسية في مدارس وزارة التربية والتعليم من 1998/9/3 حتى 2009/10/25.

الإصدارات:

- **الدراسات النقدية:**

1-سؤال المرجعيات في الشعر الأردني، وزارة الثقافة الأردنية، 2019.

2-بهاء السرد، دار الألفية، عمان، 2018.

3-الذاكرة الثقافية للقصيدة العربية في العصر الحديث، دار أزمنة، عمان، 2018.

4-البطركة الثقافية، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2016.

5-البنية الفكرية في القصيدة، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2016.

6-القصيدة العربية الحديثة وتعدد المرجعيات، وزارة الثقافة الأردنية، 2015.

7-فضاء التشكيل وشعرية الرؤى (قراءات في قصة إلياس فركوح القصيرة)، دار أزمنة، عمان 2010.

- **المجموعات الشعرية:**

1-حِضن الأفول، هبة ناشرون وموزعون، عمان، 2019.

2-ارتعاشات على جسد الخريف، دار أزمنة، عمان، 2007.

3-في تشييع صديقي... الموت، دار أزمنة، عمان، 2004.

أنشطة أكاديمية:

1-المشاركة في مؤتمر جامعة جدارا النقدي الخامس عام 2019 ببحث عنوانه «حضور التراث في قصيدة الشاعر الأردني عاطف الفراية».

2-جائزة الدكتور سامح الرواشدة للدراسات النقدية التي تمنحها رابطة الكتاب الأردنيين عام 2017 عن كتاب «القصيدة العربية الحديثة وتعدد المرجعيات».

3-نشر عدد من الأبحاث النقدية، منها:

- المقصدية بين نظرية المعرفة وآفاق اللغة والأدب، مجلة علامات في النقد، العدد (74)، المجلد (19)، تموز 2011.
- نوار اللوز لواسيني الأعرج شعرية الاختلاف والتمرد، مجلة الرأوي السعودية، آب 2011.

الأنشطة الثقافية:

★ عضو مؤسس في حركة شعراء نيسان التي أطلقت عام 2017.

★ رئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في عجلون في الفترة بين 2012/9/7-2014/9/25.

★ عضو رابطة الكتاب الأردنيين واتحاد الكتاب والأدباء العرب واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا.

★ المركز الثاني في حقل الشعر في مسابقة الإبداع الشبابي التي نظمتها اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية 2002.

★ المشاركة في مهرجان جرش للثقافة والفنون في مجال الشعر في أكثر من دورة.

★ المشاركة في مهرجانات شعرية وحلقات نقدية متنوعة في الأردن والخارج.

الدورات:

1-إدارة الأزمات الإعلامية، المركز الوطني للأمن وإدارة الأزمات، عمان، 2018.

2-مكافحة التطرف العنيف، البحر الميت، 2018.

3-بناء القدرات القيادية، معهد الإدارة العامة/جامعة اليرموك، 2016.

4-محادثة باللغة الإنجليزية، معهد الإدارة العامة/جامعة اليرموك، 2015.

5-الثقافة والاقتصاد الصيني، جامعة نانشانغ/الصين، 2011.

6-الرخصة الدولية لقيادة الحاسوب .(ICDL) وزارة التربية والتعليم الأردنية، 2005.

7-التعليم من أجل المستقبل (INTEL)، وزارة التربية والتعليم الأردنية، 2004.

الفهرس

فهرس المحتويات

بســـــملة

شـــــكر وعرفـــــان

إهـــــــداء

مقـــــدمـــــة ..... Erreur ! Signet non défini.أ-هـ

المدخل: مفـــاهيـــم في الشعـرية والدلالـــة

1.الشعرية: ..... Erreur ! Signet non défini.

أ. لغة..... 02

ب. اصطلاحا..... Erreur ! Signet non défini.

2. الدلالة. 05

أ. لغة..... 05

ب. اصطلاحا..... 06

الفـــصل الأول: التكثيف الدلالي وعلاقته بالرمز

1.التكثيف الدلالي وعلاقته بالرمز 09

1.1 مفهوم التكثيف ..... Erreur ! Signet non défini.09

1.1.1. مفهوم التكثيف 09

2.1.1. مفهوم التكثيف الدلالي..... 09

2.1 العلاقة بين الرمز والدّلالة..... Erreur ! Signet non défini.10

2.آليات التكثيف الدلالي في الديوان..... 14

1.2 الانزياح اللغوي (الكناية، الاستعارة)..... 14

2.1.1 مفهوم الانزياح 14

أ. لغة.....14

ب. اِصطلاحا.....14

2.1.2 الإنزياح الدلالي..... 19

- الكناية.....19

2.2 التناص..... 23

1.2.2.مفهوم التناص 23

أ. لغة.....23

ب. اصطلاحا.....24

2.2.2. أنواع التناص..... 25

3.2.المفارقة..... 37

1.3.2.مفهوم المفارقة.....37

2.3.2. المفارقة في النقد العربي الحديث.....38

الفــصل الثاني: شعرية الأصــوات فــي الديــوان

1.شعرية الأصوات وعلاقتها بالموسيقى الداخلية..... 46

1.1. مفهــوم الأصــوات..... 46

أ. لغة..... 46

ب. اصطلاحا..... 46

2.1. مفهـوم الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي..... 47

3.1. علاقـــة الصـــوت بالـــموسيقـــى الـــداخليـــة..... 48

2.مظاهر شعرية الأصوات في الديوان 50

1.2. تكـرار الأصوات 50

1.1.2 التكرار..... 50

2.1.2 تكرار الحرف (الصوت) أسلوبي (المستوى الصوتي) 51

2.2الأجراس الموسيقية الصوتية (الطباق، الجناس). 59

1.2.2 الطـــباق 59

2.2.2 الجـــنـــــاس 66

خـــاتمـــة.....74

قائمة المصادر والمراجع

الملحق

الفهرس

الملخص

ملـــــخص الـبحث

الملخص بالعربية:

لقد تعددت آليات التكثيف الدلالي والشعرية في ديوان **حضن الأفول** لـ **سلطان الزغول** وهذا هو عنوان بحثنا وموضوعه الأساسي، حين رجوعنا إلى الديوان نجد أنه عبارة عن مجموعة شعرية تجسد فيها الإِنسجام والتجربة واللغة الشعرية التي يمتاز بها شاعرنا **سلطان الزغول** الذي برز فيها أسلوبه الذي يعد عملا مصنفا، يتضمن 19 قصيدة تتفاوت في طولها.

ومن خلال كل ما سبق ذكره في دراستنا نلاحظ أن للشعر خصائص عديدة، حيث يكشف الشاعر **سلطان الزغول** عن كيفية عمل آليات التكثيف الدلالي في الشعر وكيف نظر لها المنظرون الغربيون المحدثون، وكيف أنه تناول أثر ترتيب الألفاظ في نفوس المتلقين وهذا يعني أنه تناول الظاهرة من جانبيها: جانب الإبداع وجانب التلقي.

الكلمات المفتاحية: التكثيف الدلالي، شعرية الأصوات، التكثيف الدلالي في الديوان.

The summary in English

The semantic and poetic intensification mechanisms have been numerous in the Divan of **Houdn Al-Afoul** by **Sultan Al-Zaghloul**, and this is the title of our research and its main topic. , Includes 19 poems of varying length.

Through all of the above mentioned in our study, we note that poetry has many characteristics, as the poet **Sultan Zaghloul** reveals how the semantic intensification mechanisms work in poetry, how modern Western theorists perceived them, and how he dealt with the effect of word order on the hearts of recipients, which means that he addressed the phenomenon from both sides of it. The creative side and the receiving side.

Key words: semantic condensation, poetry of sounds, semantic condensation in the divan.