جامعة الملك فيصل
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

ظواهر أسلوبية في شعر حسن محمد الزهراني

رسالة مقدمة من الطالبة

مكية عيسى عايش الناصر

(قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الأدب و النقد تخصص أدب ونقد قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل)

١٤٣٥هـ-٢٠١٤م

السيرة الذاتية

اسم الباحثة : **مكية عيسى عايش الناصر**

الدرجة العلمية : **ماجستير في الأدب والنقد**

تخصص : **الأدب والنقد**

القسم التابع له : **قسم اللغة العربية**

اسم الكلية : **كلية الآداب**

الجامعة : **جامعة الملك فيصل**

البريد الإلكتروني :

Zean3000@hotmail.com

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر إلى الأستاذ الدكتور / زهير المنصور على اهتمامه برسالتي وتوجيهاته العلمية وسعة صدره وكرمه ، وتعامله الراقي كما أشكره على تفضله وقبوله الإشراف على رسالتي .

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور / ظافر الشهري والدكتور / عثمان الحاج كنة ؛ وذلك لقبولهما مناقشتي ، وتكلفهما عناء الحضور رغم مسؤولياتهما الكثيرة .

كما أشكر الأستاذ الشاعر / حسن الزهراني الذي أمدني بدواوين الشعر وما يتصل بها من كتب ، كما أشكره على منحي الوقت لأسأله عما غمض علي فهمه من شعره .

الإهداء

إلى النور الذي أضاء دربي إلى مصدر سعادتي وبهجتي

إلى من يرضى عني الله تعالى لرضاهم ويغضب لغضبهم

إليهم أهدي باكورة جهدي في مجال البحث وفاء

وعرفاناً .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
التمهيد :	٤
- نشأة الأسلوبية	٤
- التعريف بالشاعر	١٠
الفصل الأول : ظاهرة التناص في شعر الزهراني	١٥
- توطئة	١٦
❖ التناص الديني :	١٨
- أولاً : التناص الديني المبدع	١٨
- ثانياً : التناص الديني المؤكد	٣٤
❖ التناص الأدبي :	٤٦
- أولاً : التناص مع الشعر العربي	٤٦
- ثانياً : التناص مع الحكم والأمثال	٥٣
الفصل الثاني : الانزياح في شعر حسن الزهراني	٥٩
- توطئة	٦٠
- أولاً : الانزياح الإسنادي في شعر حسن الزهراني	٦٤
- ثانياً : الانزياح التركيبي في شعر حسن الزهراني	٧٩
- ثالثاً : الانزياح الدلالي	١١٨
- رابعاً : الانزياح الدلالي الإسنادي	١٣٦
الفصل الثالث : التوازي والتكرار في شعر حسن الزهراني	١٤٠
- توطئة	١٤١
❖ التوازي في شعر حسن الزهراني	١٤٢
- أولاً : التوازي على المستوى الصوتي	١٤٢
- ثانياً : التوازي على المستوى الصرفي	١٥٢
- ثالثاً : التوازي النحوي	١٦٤
❖ التكرار في شعر الزهراني	١٧٤
الخاتمة	٢٠٠
المصادر والمراجع	٢٠١

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
التمهيد :	٤
- نشأة الأسلوبية	٤
- التعريف بالشاعر	١٠
الفصل الأول : ظاهرة التناص في شعر الزهراني	١٥
- توطئة	١٦
❖ التناص الديني :	١٨
- أولاً : التناص الديني المبدع	١٨
- ثانياً : التناص الديني المؤكد	٣٤
❖ التناص الأدبي :	٤٦
- أولاً : التناص مع الشعر العربي	٤٦
- ثانياً : التناص مع الحكم والأمثال	٥٣
الفصل الثاني : الانزياح في شعر حسن الزهراني	٥٩
- توطئة	٦٠
- أولاً : الانزياح الإسنادي في شعر حسن الزهراني	٦٤
- ثانياً : الانزياح التركيبي في شعر حسن الزهراني	٧٩
- ثالثاً : الانزياح الدلالي	١١٨
- رابعاً : الانزياح الدلالي الإسنادي	١٣٦
الفصل الثالث : التوازي والتكرار في شعر حسن الزهراني	١٤٠
- توطئة	١٤١
❖ التوازي في شعر حسن الزهراني	١٤٢
- أولاً : التوازي على المستوى الصوتي	١٤٢
- ثانياً : التوازي على المستوى الصرفي	١٥٢
- ثالثاً : التوازي النحوي	١٦٤
❖ التكرار في شعر الزهراني	١٧٤
الخاتمة	٢٠٠
المصادر والمراجع	٢٠١

المقدمة

الشاعر هو لسان الجماعة الذي يدافع عنها ويذيع فضائلها وينشر مفاخرها بل إنّ الشاعر صورة تعكس صفات أبناء المجتمع الذي يعيش فيه ؛ لذلك نجد أن القبائل والشعوب تحتفي بشعرائها وتفخر بهم والمملكة العربية السعودية شأنها شأن تلك المجتمعات فقد حباها الله تعالى بنعم كثيرة ومن هذه النعم أنها أرض الحرمين ، إذ فيها الحرم النبوي بالمدينة المنورة والحرم المكي بمكة المكرمة مقصد الشعراء في الماضي والحاضر ، فلا عجب أن ينبغ في هذه الأرض الطيبة كثير من الشعراء الذين بهروا العالم بجمال شعرهم ، وفصاحة ألفاظهم ، وبلاغة عباراتهم ، وحسن أساليبهم ، فكانوا صورة حية نابضة لنهوض المجتمع السعودي وتقدّمه في العلوم والفنون ، ومن بين هؤلاء الشعراء شاعر استطاع أن يحوز على إعجاب كل من قرأ شعره ؛ لذلك ترك بصماته في تاريخ الأدب العربي ، ونال الحظوة والتكريم على مستوى الوطن وعلى مستوى العالم العربي ، إنّ اسم هذا الشاعر لا يخفى على كل أديب عربي مطلع على الشعر السعودي اطلاعاً واسعاً ، إنه الشاعر السعودي حسن محمد حسن الزهراني ؛ لذلك اخترت شعره ليكون موضوع رسالتي وقد قمت بعنونة الرسالة بعنوان (ظواهر أسلوبية في شعر حسن الزهراني) ، وبما أنّ دراستي ظواهر أسلوبية فقد ركزت على بعض اتجاهات النقد الأسلوبي إذ تعرضت لأسلوب الانزياح والتوازي والتكرار والتناص .

وكان منهجي في البحث كما يلي :

قامت هذه الدراسة على المنهج التكاملي ؛ إذ إنني عند دراسة الظاهرة الأسلوبية عند حسن الزهراني ، كنت في أحيان نادرة ألجأ إلى المنهج التاريخي في التوطئة هادفة من ذلك تأصيل هذه الظواهر عند النقاد القدامى.

أما فيما عدا ذلك فقد استخدمت المنهج الوصفي عند وصف الظاهرة من خلال شعر الزهراني ، ثم المنهج الفني والتحليلي عند تحليل هذه الأشعار وبيان مواطن الجمال فيها وبواعثه .

وأنا إذ أتممت هذه الرسالة أحمد الله تعالى على توفيقه لي وتسديده لخطواتي ، وبالرغم من أنّ هذه الرسالة هي الأولى في دراسة الخصائص الأسلوبية في شعر الزهراني إلا أنني لا أدعي أني أول من درس شعر الزهراني فقد تناول شعره كثير من الكتاب ولكن تحت عناوين دراساتهم النقدية أو في معرض حديثهم عن شعراء الجنوب ، وقد تكون كاميليا عبدالفتاح أول من درس شعر الزهراني دراسة خاصة في كتابها " الأصالة والتجديد في شعر حسن محمد حسن الزهراني " ، ولكن ما يميّز دراستي عن دراستها هو أنّ دراستها عامة تتحدث عن كل ما يتعلق بالأصالة والتجديد في شعر الزهراني أما دراستي فهي متخصصة في الأسلوبية ، وبالرغم من أنّ كاميليا عبد الفتاح ذكرت تلك الخصائص في كتابها إلا أنها مرت عليها مرور الكرام ، فقد كان مرورها مجرَّد إشارات بعيدة .

بينما جاءت هذه الدراسة لتكون أكثر تخصصاً وأكثر بحثاً وتحليلاً ولكن واجهتني عند القيام بهذه الدراسة بعض المشكلات التي تغلبت عليها بفضل الله تعالى وبسعة صدر أساتذتي الكرام الذين يعجز اللسان عن شكرهم ، ومهما قلت فلن أفي حقهم .

وبما أن دراستي أدبية موضوعها أسلوب شاعر في شعره فمن الطبيعي أن تكون دواوينه هي مصادر دراستي مع استعانتي بكثير من المصادر والمراجع الأدبية واللغوية والبلاغية والدينية .

أما الدواوين التي كانت موضوع دراستي فقد كانت كالتالي :

١- ديوان قبلة في جبين القبلة .

٢- ديوان قطاف الشغاف .

٣- ديوان صدى الأشجان .

٤- ديوان أوصاب السحاب .

٥- ديوان تماثل .

٦- ديوان ريشة من جناح الذل .

٧- ديوان هات البقية .

وأما أبرز المراجع التي رجعت إليها عند دراستي فهي كالتالي :

- ❖ مدخل إلى علم الأسلوبية لشكري عياد .
- ❖ الأسلوبية وتحليل الخطاب عند عياشي .
- ❖ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث لأحمد درويش .
- ❖ الأسلوبية لبييرجيرو .

وغيرها الكثير من المصادر والمراجع في الانزياح والتناص والتكرار والتوازي قد أشرت إليها في قائمة المصادر والمراجع في آخر الدراسة كما ذكرت آنفاً .

وقد قسمت الرسالة إلى ما يلي :

- مقدمة :- ذكرت فيها سبب اتخاذي هذا الموضوع للدراسة وكذلك وضحت فيها منهجي في دراسة هذه الرسالة وبينت أهم المصادر والمراجع التي رجعت إليها وكذلك بينت فيها أقسام بحثي .
- تمهيد قسمته إلى قسمين تحدثت في القسم الأول عن الأسلوبية تعريفها ونشأتها وأنواعها وتطورها وعن بعض علماء الأسلوب عند الغرب وعند العرب ، واتجاهات الأسلوبية الحديثة والقسم الثاني من التمهيد ذكرت فيه نبذة يسيرة عن حياة الشاعر ومكانته العلمية والأدبية والاجتماعية وذكرت فيها أهم دواوينه .
- الفصل الأول :- ظاهرة التناص في شعر حسن الزهراني :

وقد وطّأت له بتوطئة عرّفت فيها التناص لغةً واصطلاحاً ، وذكرت فيها من أول من استخدم مصطلح "التناص " واخترت له التراث النقدي العربي ، وبينت فيها الفرق بين التناص والسرقات بعد ذلك تحدّثت عن أهم العلماء الغربيين والشرقيين الذين تحدّثوا عن موضوع التناص ثم تحدّثت عن التناص في شعر حسن الزهراني وبينت أقسامه في شعره وقد قسمته إلى تناص ديني وتناص أدبي ، والتناص الديني قسمته إلى قسمين التناص الديني المبدع الذي يبدع فيه معنى جديداً مغايراً لمعنى النص المقتبس . والتناص المؤكد وفيه الشاعر لا يبدع معنى جديداً بل يبني عليه ، وذكرت في كلا القسمين من التناص الديني أمثلة من القرآن والحديث النبوي الشريف .

أمَّا التناص الأدبي : فقد تحدثت فيه عن تناص شعر الزهراني مع الشعر العربي وتناصه مع الحكم والأمثال .

- الفصل الثاني :- الانزياح في شعر حسن الزهراني وقد قسمته إلى أربعة أقسام :-
  - الانزياح الإسنادي

- الانزياح التركيبي وقد قسمته إلى :-
  - التقديم والتأخير
  - الحذف
  - الالتفات
  - التحول الأسلوبي

- الانزياح الدلالي : وقد قسمته إلى قسمين
  - الانزياح الدلالي الإضافي
  - الانزياح الدلالي الوصفي "النعت " .

- الانزياح الدلالي الإسنادي .

- **الفصل الثالث : التوازي والتكرار في شعر حسن الزهراني :-**
  - ❖ **التوازي في شعر حسن الزهراني :-**

أولاً : التوازي الصوتي .

ثانياً : التوازي التركيبي :

- التوازي الصرفي .
- التوازي النحوي .

❖ **التكرار في شعر حسن الزهراني :-**

وقد بينت أن التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية في شعر الزهراني .

وبعد ذلك ختمت رسالتي بخاتمة بينت فيها أهم نتائج الدراسة ، ثم أتبعت ذلك بقائمة للمراجع والمصادر ثم فهرست الرسالة بفهرس يوضح موضوعات الرسالة وصفحات وجودها .

هذا والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد بن عبدالله وآله الطيبين الطاهرين ، وصحبه الكرام الميامين ، ومن اتبعه بإحسان إلى يوم الدين .

التمهيد

نشأة الأسلوبية :

كانت أراء سويسر وعلماء اللغة الذين سبقوه في هذا الميدان ترى أنّ " اللغة بمختلف جوانبها تخضع لشتى أنواع المتغيرات ، وأنّ متن اللغة وقواعدها يستخلصان من أصحاب اللغة ، في شتى العصور والبيئات " [١].

ولكن هؤلاء العلماء واجهتهم مشكلة وهي أنَّه ليس هناك علماً من علوم اللغة يهتم بخصائص الفرد والموقف؛ ومن هنا نشأ علم الأسلوب [٢] .

إنّ علم اللغة هو الأم التي تمخَّض عنها علم الأسلوب ؛ لذلك نجد أن معظم الكتب التي تطرّقت إلى نشأة علم الأسلوب قد صاغت هذه الحقيقة في مستهل كتبها سواء كانوا من الكتَّاب العرب أو الغربيين .

ومن هؤلاء الكتّاب من يُفهم من قوله أنّ الأسلوبية ابنة علم اللغة مثل قول الدكتور منذر عياشي : " لقد كان الظن بالأسلوبية أنها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلال وينفصل كلّيًا عن الدراسات اللسانية "[٣] .

إنّ قول الكاتب " حتى يحظى بالاستقلال وينفصل كليًّا عن الدراسات اللسانية "[٤] يعني أن علم الأسلوب مرتبط منذ نشأته بعلم اللغة .

وإذا كان الدكتور منذر عياشي تحدّث عن حقيقة ارتباط علم اللغة بعلم الأسلوب كمسلّمة وبنى عليها كلامه ؛ فإنَّ الدكتور نبيل في بحثه " علمية الأسلوب " يصيغ هذه الحقيقة بجملة خبرية يبيّن فيها أنَّ الأسلوبية علم جديد خرج من علوم اللسانيات ولكنه عندما نما تميّز عنه بمناهج خاصة ؛ فهو يصوِّر تلك النشأة بصورة بيانية ؛ إذ يقول : " برزت الأسلوبية علماً جديداً من عباءة اللسانيات ، واستوت علماً متميزاً ذا مناهج خاصة ، وتوجهات معينة على مستوى التنظير والممارسة معاً " [٥] .

أما الدكتور أحمد درويش فيرى أنّ الأسلوبية تأثرت بعلم اللغة ؛ لأنها نشأت في أحضانها إذ يقول :" ولقد نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية ."[٦] .

ويتضح مما سبق أنَّ علم الأسلوب يشترك مع اللغويات في علميته وخضوعه للمنهج الوصفي الموضوعي .

وكان من أسباب نشأة علم الأسلوب في ظل علم اللغة هو الاعتماد على المناهج الاجتماعية والنفسية في النقد الأدبي ممّا أدى إلى أن تكون تلك المناهج أقرب إلى علم الاجتماع وعلم النفس منها إلى التحليل الأدبي، وإزاء ذلك طالبت مجموعة أخرى من النقّاد بالرجوع إلى اللغة أي إلى التحليل العضوي للتركيب الأدبي واكتشاف قيمته الأدبية ، ولم يكن التحليل اللغوي للعمل الأدبي جديداً في الساحة النقدية ، إذ إنّ البلاغة القديمة كانت في حقيقتها " نقداً لغويًّا " [٧] .

وللبلاغة علاقة قوية بعلم الأسلوب فـ" لقد كانت كلمة الأسلوب في بلاغة العصور الوسطى الأوروبية تشكّل حدوداً صارمة لطبقية أدبية تتوازى في صرامتها مع طبقية اجتماعية وسياسية راسخة . فكانت طبقات

---

١ - شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوبية ، ط٢ ، مصر ، ١٤١٣-١٩٩٢ ، ص٢٦ .
٢ - ينظر إلى المرجع السابق ، ص٢٧ .
٣ - منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ط١ ، مركز الإنماء الحضاري ،٢٠٠٢ ، ص٩ .
٤ - المرجع السابق ، ص٩ .
٥ - نبيل علي حسنين ، هل أمست الأسلوبية بديلاً ؟ علمية الأسلوب.
٦ - أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص١٩ .
٧ - المرجع السابق، ص١٤ .

الأسلوب الثلاث : البسيط والمتوسط والسامي ... مثلاً تتلاقى مع التقسيم الثلاثي : الطبقات العامة والبرجوازيين والأرستقراطيين ، وكانت مفردات اللغة وتعبيراتها وموضوعاتها مقسمة على الدوائر الثلاث"[١].

ويبين الدكتور عياشي أن الأسلوب كان ابن البلاغة قبل أن تتبنّاه اللسانية الحديثة ، ولكنه لم يكن مستقلاً عن البلاغة فكانت هي التي ترسم له الحدود وتصبغه بالصفات ، ولكن اللسانيات أعطت الأسلوبية استقلالها بعد أن أمدّتها بالمنهج العلمي الذي تحتاجه ، ولا عجب أن يكون الدرس الأسلوبي ابن البلاغة في العصور الوسطى عند الأوروبيين ؛ لأنهم ورثوا التراث اليوناني " الذي كان الدرس البلاغي فيه سابقاً على الدرس اللغوي "[٢] .

وبالرغم من أن البلاغة القديمة كانت هي الأداة التي يستعين بها الناقد لتقييم العمل الأدبي إلا أنَّ النقاد في العصر الحديث حكموا عليها بالموت واتجهوا إلى التحليل الأسلوبي كأداة نقدية حديثة وذلك بسبب " الطابع المعياري للبلاغة القديمة هذا الطابع الذي تسعى الأسلوبية الحديثة إلى تلافيه واكتساب طابع الوصفية العلمية"[٣] .

ومن هنا حكم بعض علماء الأسلوب بسقوط البلاغة ومن ذلك قولهم :" ... رأينا مع بداية القرن الثامن عشر، ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة ، أدّى بالتدريج إلى سقوطها ؛ لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها، ولم يأتِ شيء ليحل محلّها "[٤] .

وبعد ذلك مباشرة يصحّح بييرجيرو وصفه للبلاغة وعلم الأسلوب بقوله : " ويمكننا القول إنَّ الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف " [٥] .

وظل اختلاط علم الأسلوب بعلم البلاغة عند " نوفاليس " و " هيلانع " و " فورسيستر " [٦] .

ولكن مفهوم الأسلوب أخذ يتحدّد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلاً فقط ، ممّا جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية .[٧]

وقد اختلف علماء اللغة والأسلوب في تعريف الأسلوب والأسلوبية ولكن تظل بينهم مشتركات يستطيع المتتبع لجملة تلك التعريفات أن يستنتجها ويكاد الجميع يتفق على أنّ : " الأسلوب يعرّف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال " [٨].

أمّا علماء اللغة والأدب فإن الأسلوب عندهم هو : " طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة " [٩] .

والأسلوبية هي دراسة للتعبير اللساني . لكن بييرجيرو الذي يصرّح في كتابه الأسلوبية بأنَّ هذا التعريف للأسلوب والأسلوبية " مقبول عالميًّا " [١] ، إلا أنه يرى أن هذا التعريف يثير عدة مشكلات ، منها أن كلمة "طريقة " وكلمة " تعبير " كلمتان مبهمتان غير محددتين .[٢]

---

١ - المرجع السابق ، ص٤٤ .
٢ - منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص٢٨ .
٣ - هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل ، ترجمة د. محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ص١٢ .
٤ - بييرجيرو ، الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، ط٢ ، دار الحاسوب للطباعة ، حلب ، ١٩٩٤ ، ص٩ .
٥ - المرجع السابق، ص٩ .
٦ - المرجع السابق، ص٩ .
٧ - المرجع السابق، ص١٠ .
٨- المرجع السابق، ص١٠ .
٩- المرجع السابق ،ص١٠ .

ثم أخذ بييرجيرو يتتبع في كتابه " الأسلوبية " تطور تعريف الأسلوبية والذي يعني تتبع لتاريخ نشأة الأسلوبية وتطوّرها عند علماء اللغة والأسلوب والأدب .

ومنذر عياشي في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب " يرى أن تعريف " شارل بالي " للأسلوب جدير بأن يفرد له مكاناً في كتابه ؛ لأنه يرى أن بالي مؤسس علم الأسلوب وأن كل الدراسات التي جاءت بعده،قد أخذت عنه أو استفادت منه سواء في المنهج أو في الموضوع ، فإنَّ بالي يخرج الأسلوبية من الدرس اللغوي للنص الأدبي ؛ فهو يقول : " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية ، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغويًا ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية " [٣] .

ويرى بعض الدارسين أنّ بالي يفصل بين الدرس الأسلوبي والنقد الأدبي ؛ لأن بالي يقول : " وأما أن نخضع هذه العبارة للامتحان لكي نعرف مدى تناسقها مع اللهجة العامة للنص ، أو نبحث عن مدى ملائمتها لسمة الشخصية المتكلمة ، إلى آخره ؛ فإننا نكون بهذا قد درسنا الجماليات الأدبية ومارسنا النقد وليس الأسلوب"[٤].

ويعلق بعض الدارسين في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" على تعريف بالي بقوله :" فهي تدفعنا إلى الظن أنَّ ميدان الدرس الأسلوبي غير محدّد ، أو هو ميدان لا يقتضى تحديده إجماع الدارسين عليه . هذا من جهة أولى، وهي تحيلنا من جهة ثانية ، إلى تتبع الدارسين عبر مدارسهم المختلفة ."[٥]

أما التعريف الشائع ؛ فهو يضيف إلى تعريف بيفون " الأسلوب هو الرجل تعاريف أخرى ، ...فالأسلوب هو طريق في الكتابة ، لكاتب ما أو لجنس أو لعصر " [٦] .

أمّا التعريف اللساني للأسلوبية " دراسة للتعبير اللساني "[٧] .

أمّا السيّد قليل يوسف في بحثه " مدخل إلى الأسلوبية " فإنه لا يزال يخلط بين مصطلح الأسلوب والأسلوبية بقوله : " ويعرَّف الأسلوب في الاصطلاح الأدبي النقدي عادة بأنه :" طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه ، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها ، لا سيما في اختيار المفردات وصياغة العبارات ، والتشابيه والإيقاع " . اتخذ اسماً خاصًّا به هو : " الأسلوبية "[٨] .

ولعلّ السيّد قليل يوسف من المثقفين الذين تثقفوا ثقافة أسلوبية ولكن كلامه يدل على أنه لم يدقق في قراءة الكتب الأسلوبية ؛ إذ إنها تحاول أن تبين الفرق بين الأسلوب والأسلوبية ؛ فهذا شكري عياد في مقدمة الطبعة الأولى من كتابه :" مدخل إلى علم الأسلوب " يقول :" الكلام عن الأسلوب قديم ، أما " علم الأسلوب " فحديث جدّاً "[٩] أما عبدالسلام المسدي في كتابه :" الأسلوبية والأسلوب " فيسهب في شرح الفرق بين الأسلوب والأسلوبية إذ يقول :" فالأسلوب – وسنعود إليه- ذو مدلول إنساني ذاتي ، وبالتالي نسبي ، واللاحقة تختص – فيما تختص به – بالبعد العلماني العقلي ، وبالتالي الموضوعي " [١٠]

---

١ - المرجع السابق، ص١٠ .
٢ - المرجع السابق، ص١١ .
٣ - منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص٣١ .
٤ - المرجع السابق، ص٣١ .
٥ - المرجع السابق، ص٣٣ .
٦ - ينظر المرجع السابق، ص٣٣ .
٧ - المرجع السابق ، ص٣٥ .
٨ - السيد قليل يوسف ، مدخل إلى الأسلوبية ، الانترنت .
٩ - شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ص٥ .
١٠ - عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط٣ ، ١٩٨٢، ص٣٤ .

أما موقف الدارسين العرب فنستطيع أن نقسِّم علماء الأسلوب العرب في العصر الحديث إلى ثلاثة أقسام إزاء موقفهم من علاقة علم الأسلوب الحديث بعلومنا اللغوية والبلاغية القديمة :

فالقسم الأول : يحاول أن يثبت أنَّ علماء اللغة والبلاغة القدامى قد عرفوا علم الأسلوب ومارسوه في عملية النقد وفي مؤلفاتهم ومن هذه الفئة الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي في كتابه "الأسلوبية والبيان العربي " ؛ إذ يقول :" وليس من شك في أنَّ الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه النفيس : " دلائل الإعجاز " وحين صاغ عبد القاهر آراءه في النظم لم يكن يبعد عن فكرة اختلاف الأسلوب باختلاف ترتيب الكلام ، وجعل بعضه بسبب من بعض ، وكانت دراسات عبد القاهر في التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتنكير ، والإضمار والإظهار ، والقصر وعدمه ، والإيجاز والإطناب ، والتأكيد وعدمه ، وغير ذلك من وجوه المعاني، وكذلك دراسات لأساليب الحقيقة والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والتورية وحسن التعليل وغير ذلك من وجوه البيان و البديع ، كان ذلك كله عملاً جديداً في البلاغة العربية ، وتفصيلاً واسعاً للأسلوب وتحديداً قريباً من مفهوم الأسلوبية في المذاهب الغربية الحديثة . "[١]

إن اعتبار نظرية النظم قريبة من مفهوم الأسلوبية تردّد في كتب الأسلوبيين العرب في العصر الحديث بل في مقالاتهم وأبحاثهم ، ولم يقتصروا على تلك النظرية ، بل إن هذه الفئة أخذت تبحث في خصائص الأسلوب والأسلوبية في علوم البلاغة ؛ ونظراً لذلك فإنهم لم يكتفوا بعبد القاهر الجرجاني عالماً في الأسلوب والبلاغة وإن كان هو أهم عالم لديهم ، ولكنهم جعلوا من كل عالم كتب في البلاغة القديمة مساهماً في علم الأسلوب كالجاحظ وابن خلدون وابن طباطبا العلوي وحازم القرطاجني وغيرهم ، وهذا شكري عياد يصف مفهوم الأسلوب عند القرطاجني بقوله : " وقد اتسع مفهوم الأسلوب عند القرطاجني حتى شمل كل مستويات التأليف من شطر البيت إلى أن غطّى مساحة النص الأدبي "[٢] .

القسم الثاني :- يحاول أن يكون معتدلاً ؛ إذ إنه لا يلوي عنق المصطلحات البلاغية والنقدية التراثية من أجل أن يجعلها في قائمة علم الأسلوب ، إذ يبين المشتركات بين علم البلاغة العربية وبين علم الأسلوب وفي نفس الوقت يوضح الفروق بين العلمين ومن هؤلاء شكري عياد في كتابه " مدخل إلى علم الأسلوبية " ؛ إذ يحاول أن يبين أن البلاغة أعطت علم الأسلوب " الملاحظات حول الألفاظ والتركيب، ودلالتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية " [٣] . ولكنه بعد ذلك يستدرك ليبين أن هناك فروقاً مهمة بين علم البلاغة وعلم الأسلوب ؛ إذ يقول :" العلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت ، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغيّر وتطور "[٤] .

ثم يقول :" وترتب على هذا الفرق الأساسي ، فرق ثانٍ "[٥] ويوضح هذا الفرق بقوله :" إنّ علم البلاغة علم معياري ، على حين إن علم الأسلوب علم وصفي "[٦].

---

١ - محمد عبدالمنعم خفاجي ، محمد السعدي فرهود ، عبدالعزيز شرف ، الأسلوبية والبيان العربي ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م .
٢ - نقلاً عن محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، الطبعة العربية ، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع ، عمّان، الأردن ، ٢٠٠٧ ، ص٢١ .
٣ - شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوبية ، ص٤٤ .
٤ - المرجع السابق، ص٤٤ .
٥ - المرجع السابق، ص٤٥ .
٦ - المرجع السابق، ص٤٥ .

ثم يكمل الفروق بقوله :" وثمة فرق ثالث بين علم البلاغة وعلم الأسلوب . وهذا الفرق يرجع إلى نظرة كل منهما إلى الموقف "[1] .

القسم الثالث :- يرى أنَّ علم الأسلوبية علم جديد وحديث وأنه وريث البلاغة في المكانة ، وليس في الموضوع بل ويعلنوا موت البلاغة وسقوطها وهذا القسم يردّد ما كتبه علماء الأسلوب الغربيين في العصر الحديث ، وإن كان هؤلاء الكتّاب لا يعون خطورة ما يقولون ومنهم صلاح فضل في كتابه " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " إذ يقول في مقدمة كتابه :" تحاول هذه الصفحات القلائل أن تجلو بقصد وعلي بينة فرعاً من العلوم الإنسانية الشابة ، لم يظفر بما يستحقه في اللغة العربية من رعاية واهتمام حتى الآن ، إذ إنه مع أصالة جذوره في ثقافتنا للوهلة الأولى ، وتوافر الأسباب الظاهرية لنموه عندنا ، ودوره كوريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم ، ينحدر من أصلاب مختلفة ، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث – أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقاً مع دورها في أمومة علم الأسلوب ، من جانب ، وعلم الجمال الذي أدّى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر . وإن كان كلاهما لم يستقر حتى الآن بشكل حاسم على رقعة الدراسات العربية كي يؤدي إلى ميلاد علم أسلوب عربي أصيل "[2].

وقد تعددت الاتجاهات والمدارس الأسلوبية الحديثة ولكن نستطيع أن نصنفها ضمن اتجاهين رئيسين هما :

أولاً: الأسلوبية التعبيرية الوصفية :-

الأسلوبية التعبيرية الوصفية هي ثورة دعا إليها شارل بالي (١٨٦٥ – ١٩٤٧) على المنهج الكلاسيكي،وكانت فكرة بالي أن القيم البلاغية ليست قيم ثابتة فقط ، ولكن القيمة الأسلوبية توجد في المحتوى العاطفي للغة ، ورأى بالي أن القيم العاطفية ليست مقتصرة على الصور البلاغية التقليدية ، ومن هذا المنطلق فقد وسّع بالي دائرة البحث الأسلوبي وربطه بالسياق ، ولم يكتف بتوسيع دائرة معنى " القيمة البلاغية " ولكنه اهتم أيضاً بتوسيع " مستوى " اللغة التي يبحث فيها عن القيمة الأسلوبية ، إن المنهج الذي اتخذه بالي هو المنهج الوصفي .[3]

- **الأسلوبية البنائية :-**

وتعد هذه الأسلوبية امتداداً لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية ، ولكنه امتداد متطور وكذلك تعد امتداداً لآراء سويسر في التفرقة بين اللغة والكلام .

إن هذه الأسلوبية تقول إن " الرمز اللغوي لا يوجد له معنى قاموسي ولكن توجد له استعمالات سياقية"[4] .

---

١ - المرجع السابق، ص٤٦ .
٢ - صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٩هـ ، ص٥ .
٣ - ينظر أحمد درويش ، دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث ، ص٣١-٣٢ .
٤ - نقلاً عن المرجع السابق، ص٣٣ .

ثانياً : الأسلوبية التأصيلية :-

تهتم هذه الأسلوبية بالإجابة عن أسئلة مثل " من أين " و " لماذا " وهذه الأسئلة تجعل دارس الأدب يتجه لاتجاه المدرسة التي ينتمي إليها ومن هذه الاتجاهات لهذه الأسلوبية : الأسلوبية النفسية والاجتماعية ، والأسلوبية الأدبية .[1]

١ - ينظر إلى المرجع السابق، ص٣٨ .،

التعريف بالشاعر

حسن محمد حسن الزهراني

نشأته :

إنَّ الإنسان الصالح هو هدف جميع المجتمعات الإنسانية ؛ أمَّا إذا تحوَّل هذا الإنسان من إنسان صالح إلى مصلح ، فهذا ما تفخر به الشعوب والأمم ولا سيَّما إذا كان شاعراً فإن صلاحه ينتشر عبقه في كلِّ أنحاء العالم ، ليكون داعياً للخير والأخلاق الرفيعة ، والشاعر الأستاذ حسن محمد الزهراني المولود عام ١٣٨١ هـ هو خير مصداق لما ادعيناه من وصف وكأنه من الذين قال الله تعالى فيهم :" إِلَّا الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ " [١]

إنَّ حياته العملية وسيرته الذاتية ومشاركاته العملية والأدبية في المجتمع خير دليل على ذلك ؛ إذ حصل على بكالوريوس جغرافيا ودبلوم في الإدارة المدرسية وعمل في عدة مناصب تربوية فقد كان معلماً ثم مديراً لمدرسة القسمة ثم مديراً لمركز الإبداعات الأدبية بتعليم الباحة ، ورئيساً لنادي الباحة الأدبي .

إنَّ مكانة الشاعر الأدبية والثقافية والعلمية تؤهله لمنصب أكبر ، ولكنه أبى إلا أن يكمل رسالته كتربوي قريب من الساحة الواقعية ، فقد كان قلبه ولسانه يحلقان في خيال الشعر ، ولكنه خيال صادق ، صادق في التجربة، وصادق في التعبير إنه خير مصداق للشعر الإسلامي ؛ لذلك لا نعجب من اختيار إحدى قصائد ديوانه " قطاف الشغاف " وهي قصيدة دانة الأحلام ضمن أجمل مائة قصيدة في الشعر العربي الإسلامي المعاصر . [٢]

دواوينه وقصائده :-

للشاعر حسن الزهراني دواوين عديدة أصدر منها ثمانية دواوين وبعضها تحت الطبع ، ومن إصداراته :

١- أنت الحب (١٤٠٩هـ) .

٢- فيض المشاعر (١٤١٢هـ) .

٣- صدى الأشجان (١٤١٨هـ) الطبعة الثانية (١٤٢٦هـ) .

٤- ريشة من جناح الذل (١٤٢٠هـ) .

٥- قبلة في جبين القبلة (١٤٢٣هـ) .

٦- تماثل (١٤٢٥هـ) .

٧- قطاف الشغاف (١٤٢٧هـ) .

٨- أوصاب السحاب (١٤٢٧هـ) .

٩- معد للطبع : مجموعتين شعرية : (عُرى الوهم) – (أنا – هم) .

---

١ - سورة الشعراء ، آية ٢٢٧- ص٣١٥ .

٢ - أحمد الجدع ، " أجمل مئة قصيدة في الشعر الإسلامي " هو كتاب ابتدأ مؤلفه تأليفه عام ١٩٩٧م ، وصدر الجزء الأول منه عام ١٩٩٩م عن دار الضياء للنشر والتوزيع في عمان بالمملكة الأردنية الهاشمية ثم صدر الجزء الثاني عام ٢٠٠٠م ، وصدر الجزء الثالث عام ٢٠٠٦م وأخيراً صدر الجزء الرابع عام ٢٠٠٩م عن الدار نفسها .
ضم كل جزء من أجزاء هذا الكتاب خمسة وعشرون [خمساً وعشرين] قصيدة ، وبصدور الجزء الرابع اكتملت القصائد مئة قصيدة . وقد اشتملت الأجزاء الأربعة على مئة قصيدة لمئة شاعر . وقد حرص المؤلف أن يختار لكل شاعر قصيدة واحدة ، وقد اختيرت قصيدة " دانة الأحلام " للشاعر حسن الزهراني في المرتبة السابعة والستين لتكون ضمن أجمل مئة قصيدة في الشعر الإسلامي المعاصر وقد كانت من ديوان " قطاف الشغاف " .

فاز ديوانه (فيض المشاعر) بجائزة أبها الأدبية في عام ١٤١٢هـ) .

واختيرت قصيدته " قبلة في جبين الوطن " لتدريسها ضمن منهج نصوص الثالث متوسط .[١]

لقد تحدّث في إحدى لقاءاته الصحافية عن دواوينه الشعرية بقوله :" أصدرت ثمانية دواوين شعرية ، ولدي ثلاث مجموعات معدة للطبع ، أمّا " أنت الحب " فهو بداية سطرت فيه محاولات المرحلة الثانوية، وكان "صدى الأشجان " بداية الانطلاقة الحقيقية ، لتكتمل في ديوان " فيض المشاعر " و " ريشة من جناح الذل" و " قبلة في جبين القبلة " ، " فيض المشاعر " الذي مكنني من الفوز بجائزة " أبها " الأدبية عام ١٩٩٢م ، وخصصت ديوان " ريشة من جناح الذل " لأبي ، وتكفيني شهادة الدكتور حسن الهويمل ، الذي قال عنه : " إنه ديوان فريد في الشعر العربي " وبالنسبة لديوان " قبلة في جبين القبلة " فقد تم اختيار إحدى قصائده لتدريسها في مقرر الصف الثالث متوسط بنين وبنات . وفي ديوان " تماثل " تجول مساري الشعري بين العمودي والتفعيلة ، واختيرت قصيدة " دانة الأحلام " من ديوان " قطاف الشغاف " ضمن أجمل مائة قصيدة في الشعر العربي الإسلامي المعاصر وحازت هذا العام على جائزة " باشراحيل للإبداع الشعري " في دورتها الرابعة " [٢] .

من خصائص شعر حسن محمد الزهراني :-

أولاً : سيطرة الاتجاه الإسلامي على شعره :

الشاعر حسن هو من الشعراء الذين يغلب على شعرهم الاتجاه الإسلامي وإن تناول " شتى الأغراض ومختلف الاتجاهات ، فإن سيطرة النزعة الإسلامية بقيت واضحة في تلك الأغراض المتنوعة والاتجاهات المتعددة "[٣] .

وكان سبب سيطرة الاتجاه الإسلامي على شعر حسن الزهراني وشعر بعض الشعراء السعوديين هو " قوة الأثر الذي تركته العقيدة الإسلامية على القصيدة الإسلامية في شعر هؤلاء الشعراء "[٤] .

ولا تخفى تلك الحقيقة على متذوق شعر حسن الزهراني ؛ إذ إن قوة العقيدة هي المسيطرة في شعره ، ومن ذلك قوله عن نشأة الإنسان :

إذ أنت

في الأصل من نطفة

نطقت عندما وقعت

فاستحالت علق [٥]

" الإنسان في هذه الرؤية الشعرية " منطوقة " أي كلمة تمخّضت عن حياة ووجود ، فالأمر الإلهي بخلق الكينونة نطق خالق "[١] .

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، الباحة ، ١٤٢٧هـ .
٢ - فتح الرحمن يوسف ، الشاعر حسن الزهراني : النقد في السعودية متأخر كثيراً عن الإبداع الشعري ، جريدة الشرق الأوسط ، ع: ١١٥٦٢، الأحد ١٤ شعبان ، ١٤٣١هـ ، ٢٥ يوليو ٢٠١٠م .
٣ - محمد بن عبده بن محمد الشبيلي ، الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي الحديث قيمة الفنية في موازين النقد ، رسالة ماجستير ، الرياض ، ١٤٠٥ هـ ، ص١٠ .
٤ - المرجع السابق ، ص١٠ .
٥- ديوان تماثل ، ط٢ ، الرياض ، ١٤٣١هـ ، ص١١ .

كذلك يتبين أثر العقيدة عندما يصف ابتهاله إلى الله تعالى ومن ذلك قوله :

وعدت للواحد القهّار ملتجئاً

إليه،عن غضبة الآلام يؤويني

تهزّني ريح خوفي ثم تبحر بي

إلى مرافئ آمالي براهيني

إني أضأت بذكر الله أوردتي

ونور آياته يروي شراييني [٢]

أما العوامل الاجتماعية التي كانت من العوامل التي ساعدت على غلبة الاتجاه الإسلامي على شعر بعض الشعراء السعوديين فيعبر عنها الشاعر حسن الزهراني بقوله :

تلوّث العالم الحيران من عفن

ومسكنا من شذا القرآن فوّاح [٣]

ثانياً : بروز ظاهرة الحزن :

إنَّ العاطفة التي يشعر بها متذوق شعر حسن الزهراني هي عاطفة الحزن ، هذه العاطفة تتحوّل عند حسن الزهراني إلى وقود للإبداع البناء وتشاركنا في هذا الرأي كاميليا عبد الفتاح ؛ إذ تصف حزن حسن الزهراني بقولها :" ملهماً ومثيراً للإبداع ، وكأنه لازمة شعرية " [٤] .

وتستشهد بقوله في ديوان صدى الأشجان :-

" يا لساني لا أكتب الشعر إلا

حين تسري في داخلي أحزاني

ليس شعري ليعلم الناس أني

أكتب الشعر ، أو لعشق الغواني

إن شعري وصف لبعض عذابي

حرق في الفؤاد تغشى كياني

ودموع تنساب عبر يراعي

ولهيب كـــواقد النـــيران " [١]

---

١ - كاميليا عبد الفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، دراسة تحليلية نقدية ، النادي الأدبي بالباحة ، ١٩٩١م -١٤٢٩هـ ، ص٨٠ .

٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص١٢٥-١٢٦ .

٣ - ديوان قبلة في جبين القبلة ، الباحة ، ١٤٢٠هـ .، ص ٦٧ .

٤ - كاميليا عبد الفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ص٩٣ .

ثالثاً : الأصالة والحداثة في شعر حسن الزهراني :-

" القصيدة السلسة العذبة بأي شكل . ومن وجهة نظري ، أعتقد أن القصيدة " التفعيلة " أقرب إلى الهم الذاتي والقصيدة العمودية أقرب إلى الهم الجمعي " [٢] .

إن قول حسن الزهراني السابق يعلّل فيه سبب مزجه بين الشكلين الشعريين أما كاميليا عبد الفتاح فقد ألفت في هذا المزج كتاباً بعنوان " الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ".

وقد أبدى حسن الزهراني الفرق بين تجربته في كتابة القصيدة " الخليلية " العمودية في بواكير مسيرته الشعرية ، وقصيدة " التفعيلة " التي كتبها في الفترة الأخيرة إذ يقول :" دائماً ما تكون البدايات أقل جودة ، ولا أخفيك ، فقد تعرّضت للكثير من الهجوم المبرّر وغير المبرّر ، ولكنني تقبلته وأخذت منه ما يفيد ، وتركتُ الزبد يذهب جفاء ، أما شعر التفعيلة الحالي فأعتقد أنني وصلت فيه إلى حد يرضيني ويحفزني إلى ما هو أجمل وأرقى " .

وحسن الزهراني شاعر مبدع لا تهمه القوالب وقد صرح بذلك بقوله " الشاعر المبدع لا تهمه القوالب حيث تنساب القصيدة السلسة العذبة بأي شكل . ومن وجهة نظري أعتقد أن قصيدة "التفعيلة" أقرب إلى الهّم الذاتي والقصيدة "العمودية" أقرب إلى الهّم الجمعي .

---

١ - ديوان صدى الأشجان ،ط٢ ، الباحة ، ١٤٢٦هـ ، ص٧٤ .

٢ - فتح الرحمن يوسف ، الشاعر السعودي حسن الزهراني : النقد في السعودية متأخر كثيراً عن الإبداع الشعري ، جريدة الشرق الأوسط ، ع: ١١٥٦٢ .

الفصل الأول

ظاهرة التناص في شعر حسن الزهراني

توطئة :

الإنسان كائن اجتماعي ؛ يولد وهو لا يعلم شيئاً ولكن البارئ جل وعلا قد جعل له سمعاً وبصراً يكتسب بهما من المجتمع اللغة والعلم و الآداب ، فأفكاره وشعره وعلمه مكتسبات اكتسبها من المجتمع ، وعندما كبر أخذ يدرك ويميز بين ما يجب أخذه ، وما يجوز أخذه وماذا يجب أن يتركه ، وأخذ يبدع في أخذه ؛ فأخذ يطابق هذا ، ويلغي هذا ويتفق مع ذلك ، وفي الأدب العربي اشتغل النقاد بقضية أخذ الأدباء بعضهم عن بعض ، وفي العصر العباسي تطوّرت القضية حتى سميت السرقات ، ووقع حينها لبس ، فما كان اكتساباً طبيعيًّا أصبح سرقة ، فاشتغل النقاد بهذه القضية ، وكل أدلى بدلوه والنقاد المعاصرون لم يكونوا أفضل من زملائهم القدامى ، فقد نقلوا تلك القضية إلى عصرنا ، خاصةً بعد ظهور مصطلح جديد يسمى " التناص" أخذ يزاحم تلك القضية ، فاشتغل النقاد في بيان الفرق بين المصطلحين ووضع حدود لهما وقيود عليهما ، وتأصيل جذورهما.

فقد عرّفوا التناص لغة واصطلاحاً ، فالتناص لغة : يعني الاتصال : "يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي يتصل بها ."[١]

والتناص اصطلاحاً عند النقاد العرب المعاصرين هو ترجمة للمصطلح الفرنسي " inter text " حيث تعني كلمة "inter " في الفرنسية : التبادل ، بينما كلمة "text " : النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني "textere " وهو متعد ويعني " نسج" وبذلك يصبح معنى " inter text " التبادل الفني وقد ترجم إلى العربية : بالتناص الديني يعني : تعالق النصوص بعضها ببعض "[٢] .

فقد عرّف باختين التناص بأنه : " الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص او لأجزاء من نصوص سابقة عليها "[٣].

أما كريستيفا تلميذة باختين فقد كوّنت مفهوم التناص بشكل نهائي ، لأنها أضافت لدراستها تطبيق التناص في كتابها " ثورة اللغة الشعرية " وقد عرفت في كتابها " التناص بأنه :" كل نص يتكون من تركيبات فسيفسائية من نصوص أخرى ، وكل نص هو تحويل لنصوص أخرى " [٤] .

توالت بعد جوليا كريستيفا جهود علماء الغرب في الإدلاء بدلوهم في تعريف التناص وحدوده ومجاله ومن هؤلاء:-

- **رولان بارت : فهو أفضل من شرح مفهوم التناص وأوضحه " إنَّ النص نسيج كامل من الاستشهادات والمراجع والأصداء واللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة ، (وربما أشياء أخرى غير لغوية ؟) ، والتي تتقاطع معه تماماً من خلال الأصوات الواسعة ويجب على التناص " الذي يحكم كل نص والذي يكون بين نص ونصوص أخرى " أن يتميز عن أصل النص "[٥] .**

---

١ - لسان العرب ، مادة "نص" .
٢ - حسين ميرزاني ، بإشراف الدكتور سيد إبراهيم أرمن عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج ،٢٠١١.
٣ - محمد خمشوش ،التناص الأدبي ، النشأة والمفهوم ، جريدة ١٤ أكتوبر ، ع ١٥١٤٠ ، السبت ١٦ أبريل ٢٠١١ م .
٤ - ينظر : نعيمة فرطاس،نظرية التناصية والنقد الجديد ،جوليا كريستيفا أنوذجاً ،مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،ع٤٣٤،٢٠٠٧.
٥ - جراهام ألان ،نظرية التناص ،ترجمة : د.باسل المسالمة ،دار التكوين للطبع والنشر ،دمشق، ،سوريا ، ط١ ،٢٠١١ ، ص٩٩ ، نقلاً عن كتاب : (بارت ،a ١٩٧٧: ١٦٠)

- **جينيت : في توضيحه لمعنى الشاعرية تعرَّض للتناص عندما قال : إنّ موضوع التعدية النصية هو الاستعلاء النصي ، الذي كنت قد عرّفته تعريفاً كليًّا : إنه كل ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى "[1].**

لم يكن رولان بارت وجينيت وحدهما من شرح نظرية التناص ، بل كان قبلهم وبعدهم من العلماء من أسهب في ذلك من أمثال : لوران جيني ، ومارك أنجينو ، فيليب سولرس ، بول زمتور ، ريفاتير ، ليون سومفيل ، وبيير مارك دوبيازي ، ميشيل أريفيه .[2]

أمّا التناص في النقد العربي الحديث فيمكن تقسيم جهود النقاد فيه إلى مجالين :

المجال الأول : ترجمة النصوص الغربية في موضوع ومفهوم التناص ومصطلحاته إلى العربية ومحاولة تطبيقها على نصوص عربية .

المجال الثاني : محاولة تأصيل مفهوم التناص عند النقاد العرب القدامى ، ومحاولة نفض الغبار عن قضايا قديمة مثل : السرقات والانتحال ، والاقتباس ، والتضمين ،والتلميح .

ومن النقاد المعاصرين في مجال ترجمة النصوص العربية :

- **محمد بنيس : يقول بنيس :" النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص . وهو نفس كلام كريستيفا ١٩٦٦ وبارت ١٩٧٣ "[3] .**
- **محمد مفتاح : يرى أنَّ التناص :" فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ، ممتص لها يجعلها من عندياته[4] ، بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه "[5] .**
- **د. عبدالحميد إبراهيم يرى أنَّ التناص هو :" هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص ، بحيث لا يمكن تمييزه عن النص "[6]**

أمَّا النقّاد المعاصرين الذين حاولوا تأصيل مفهوم التناص عند النقاد القدامى نذكر منهم :-

- **كاظم جهاد : بيّن الباحث بأنَّ النقّاد العرب القدامى درسوا التناص مثل : السرقة والإعارة ، والسطو ، والسلخ ، وتلفيق المعنى ... إلخ ويعدّد الكاتب بعض الكتب التراثية في هذا المجال : الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ، والصبح المنبي للشيخ يوسف البديعي ، والرسالتين : (الموضحة) و (الحاتمية لأبي علي الحاتمي ، ويستشهد ببعض أشكال التناص التي استشهد بها هؤلاء في كتبهم .[7]**

---

١ - عز الدين المناصرة ،علم التناص المقارن ، ص١٤٨ .
٢ - المرجع السابق ، من ص١٣٨ إلى ص١٥٤ .
٣ - المرجع السابق، ص ١٥٧ .
٤ - لفظ غير مستساغ لغويّاً .
٥ - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت –ط٣- ١٩٩٢م ، ص١٢١ .
٦ - عبدالحميد إبراهيم ، نقاد الحداثة وموت القاريء ، نادي القصيم الأدبي ، بريدة ، السعودية ، ١٤١٥هـ ، ص ٩٨ .
٧ - ينظر كاظم جهاد : ادونيس منتحلاً- دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ، يسبقها ماهوا لتناص ؟ ، مكتبة مدبولي ، ط٢، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٣٨ .

- **شربل داغر : الذي يتساءل بقوله " ولكن ، أليس هذا الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب (السرقات) و (التلاص)[1].**
- **عبدالملك مرتاض : يرى عبدالملك بأن النقاد العرب " عرفوا فكرة التناص في مفهومها وأبعادها وبعض وظائفها ، وإنما لم يصطنعوا بطبيعة الحال هذا المصطلح الغربي "[2]**
- **عبدالعزيز حمودة : يقول عبدالعزيز حمودة :" وإذا نقّينا مفهوم التناص المعاصر من بعض شطحاته التي تفتح ما أسميته أبواب الجحيم ، وأبرزها كون النص كياناً مراوغاً دائم التغير والتحول ، ولا نهائية الدلالة ، أي بعد ترويض المفهوم وتقليم أظافره وأخلافه الجارحة ، يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة والتي عرفها عبد القاهر الجرجاني بـ " الاحتذاء"[3].**

التناص في شعر حسن الزهراني لا يحتاج إلى جهد لاقتناصه ؛ فهو ظاهر للعيان ، واضح للأفهام ، فإذا عدّ التأثر بالمعاني السابقة والآنية تناصاً ، فإننا نحكم على كل دواوينه بالتناص ؛ لأن أغلب معانيه إما دينية متأثرة ببيئة الشاعر الاجتماعية ، أو سياسية وطنية متأثرة بالوطنية لدى الشاعر .

إنَّ التناص الذي نريد أن نبحثه هو الذي يعمد فيه الشاعر بقصديه[4] إلى " نقل تعبيرات سابقة أو متزامنة"[5]، ولقد عمد حسن الزهراني إلى نقل تعبيرات لنصوص سابقة أو آنية إلى نصوصه الشعرية فلا يخلو ديوان من دواوينه من ذلك ، سواء كان نقلاً من نصوص دينية أو نصوص تاريخية أو نصوص اجتماعية ؛ لذلك يمكن تصنيف التناص عند الشاعر حسن الزهراني إلى ثلاثة أصناف وهي : التناص الديني ، والتناص التاريخي ، والتناص الأدبي .

وتختلف نسبة هذه الأصناف في شعره فالتناص الديني يكاد يكون هو الأبرز في جميع دواوينه وبنفس النسبة وتختلف درجة كثافة كل تناص من قصيدة إلى أخرى ؛ فقد يسيطر التناص على قصيدة من أولها إلى آخرها ، وقد يكون التناص في قصيدة أخرى مجرّد إشارة في بيت واحد .

ونستطيع أن نقسّم التناص الديني عند حسن الزهراني إلى قسمين :-

أولاً : التناص الديني المبدع؛ فقد يتقاطع النص الشعري عند الزهراني مع النص الديني ؛ إذ يأتي به كقطعة من الحجر الكريم الذي يزين القلادة ، فيعمل على إبراز جمال اللفظ القرآني من خلال وضعه في وسط مجموعة من الكلمات المختلفة عنه .

والشاعر يتقصَّد وضع تلك التناصات وضعاً منسجماً مع باقي المفردات في البيت الشعري بل وفي النص؛ من أجل أن تؤدي وظيفتها الدلالية التي يريدها الشاعر ، ولكن الدلالة الجديدة لهذه التناصات تظل في صراع بينها وبين دلالتها في نص سابق ، أو نص آني ؛ وذلك لأن المعنى الجديد لم يمنع المتناص من استحضار معناه السابق لدى المتلقي .

---

١ - شربل داغر : التناص ، سبيلاً غلى دراسة النص الشعري ، في مجلة فصول ، العدد الأول ، صيف ١٩٩٧ ، القاهرة ، انظر : الصفحات : ١٢٤-١٤٦ .

٢ - علي صديقي ، مشكلة تأصيل مفاهيم النقد الغربي في النقد العربي المعاصر ، مفهوم التناص أنموذجاً.

٣ - المرجع السابق نفسه .

٤ - محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ،إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠١، مصر ، ص٣٠٩ .

٥ - تودروف وآخرون ، أصول الخطاب النقدي ، تر. أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٢٧ .

ولقد تنوع التناص على هذا المستوى عند الشاعر، إذ جاء بواسطة عدة أنواع من الكلمات[1] ، يتقصد بهذا التناص الهدم والبناء ، هدم معنى سابق وبناء معنى لاحق ، والتناص الديني المبدع لا يخلو منه ديوان من دواوين حسن الزهراني ؛ فقد يكون بيت في قصيدة ، أو بيتين وقد يستغرق قصيدة كاملة ومن القصائد التي استغرقها التناص قصيدة شروق الغروب إذ يقول :

(لقمان)

كيف أصب عقلي [2]

في يدي

وأسير زهواً

في خيوط

من شعاع الوعي

أشعل زند بوحي حكمة

للمدلجين إلى ضريحك

يسألون جنادل الأوهام

هل أبقى لنا (داود)

تحت فسائل الإخفاق

مزماراً

ويستمر الشاعر في بقية القصيدة في تقصده للتناص المبدع ، وما يميز تناصه المكثف في قصيدة واحدة أنه يربط بين أنواع مختلفة من التناصات ، ولديه قدرة فائقة على أن يجعلها مكملة بعضها بعضاً في المعنى ومنسجمة مع غرض الشاعر وأفكاره ؛ فلقد بدأ الشاعر هذه القصيدة بلفظة تناص وهي (لقمان) ولقمان غني عن التعريف ، فهو ذلك الرجل الحكيم الذي أكرمه الله تعالى بأن أعطاه الحكمة وأنزل سورة في القرآن الكريم تتحدّث عنه سميت بسورة لقمان ، وعندما يذكر لقمان يستحضر المتلقي ذلك النص الديني " وَلَقَدْ آَتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ "[3] إن لقمان علم كافٍ بأن يحكم على القصيدة بأنها تحوي تناصاً بما أثاره لدينا من معاني سابقة وهذا ماسمّاه بعض الكتاب بالتناص على المستوى الإفرادي لقد كان " الاسم العلم "[4] عند هؤلاء الكتاب من التناص على المستوى الإفرادي ، ولكن الشاعر يكمل هذا التناص ليخرج التناص الإفرادي من هذه القصيدة ؛ إذ إنه بعد أن نادى (لقمان) رمز الحكمة يصف الباحثين عن الحكمة ثم يتساءل على لسانهم بتناص ديني من آية أخرى فيبتعد بذلك عن لقمان ليقترب من داود إذ يقول :

للمدلجين إلى ضريحك

---

١ - محمد فكري الجزار ،لسانيات الاختلاف ، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، ص ٣١١ .
٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٤٩ .
٣ - سورة لقمان ، آية ١٢ .
٤ - محمد فكري الجزار ،لسانيات الاختلاف ، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، ص ٣٠٩ .

يسألون جنادل الأوهام

هل أبقى لنا (داود)

تحت فسائل الإخفاق

مزماراً [1]

إنَّ دمج وتركيب التناصات المختلفة تعدان سمتان من سمات شعر الزهراني ، فقد جمع الشاعر هنا بين لقمان رمز الحكمة وداود رمز القوة والنصر والحكم وحسن الصوت ، فالحكمة وهي قول مرتبطة بالصوت وصوت الحكمة الذي يشيد به القرآن عند ذكر لقمان يختلف عن صوت الحكمة عند الشاعر ؛ إذ إنه أتى بمعنى جديد على أنقاض المعنى القديم وهو أن فصل الخطاب إذا لم يتبعه فعل لا يعتبر من الحكمة ، ولم يصل الشاعر لهذا المعنى إلا عندما أتى الشاعر بتناص ثالث مع آية أخرى وهي " وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"[2] ؛ إذ يقول الشاعر :

وما يشفى غليل العدل

من (فصل الخطاب ..) ؟؟

الشاعر هنا ابتكر معنى جديداً، إذ كان ذكر الله تعالى لفصل الخطاب في القرآن الكريم في موضع مدح ولكنه هنا في موضع ذم .

ويكمل الشاعر سلسلة التناصات التي تأتي بمعان متغايرة ومختلفة عن المعاني التي يستحضرها المتلقي عند سماع هذه التناصات إذ يقول :

ماذا يحاك لنا

وراء خنوعنا العاتي؟!

فقد زعموا

أنّ أمامنا

(جنات عدن)[3]

إنّ الشاعر هنا يكمل سلسلة الترابط بين التناصات فيقول :" إنّ هذا القول الذي لا يشفي هو زعمهم أنّ هناك "جنات عدن" وجنات عدن ورد ذكرها في القرآن الكريم ، ونحن نؤمن بها ونراها عين اليقين ، ولكن الشاعر أتى بها في موضع جديد وأعطاها دلالة جديدة ؛ إذ وصف وعدهم بجنات عدن بأنه تخلف وزعم منهم ، وإنه أمر طبيعي ألاَّ يقصد الشاعر جنات عدن التي ذكرها الله تعالى في القرآن الكريم . ولا يقصد فصل الخطاب الذي جاء به المولى تعالى في معرض المدح ، ولكنه يقصد معانٍ جديدة ، إنه يبني من الألفاظ دلالات مغايرة ، فإن جنات عدن التي وعد الله بها المتقين في قوله تعالى : " جَنَّاتِ عَدْنٍ الَّتِي وَعَدَ الرَّحْمَٰنُ

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٣٠٩ .
٢ - سورة ص ، آية ٢٠ .
٣ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٥٠ .

عِبَادَهُ بِالْغَيْبِ " [1] تختلف عن جنات عدن التي وعدنا بها المنافقون والفارق أن الواعد في الموضعين مختلف وكذلك فصل الخطاب عند داود يختلف عن فصل الخطاب عند الشاعر .

لكن الشاعر تقصَّد أن يقتبس هذه المفردات ؛ ليعقد المتلقي مقارنة لا شعورية بين المعنى السابق والمعنى اللاحق ؛ ليشعره بحالة من المفاجأة ومخالفة لما يتوقعه ، وهذا ما يثير إعجابه .

إن هذه الألفاظ والتعبيرات المقتبسة لها أصل لغوي ، ولها الحق في أن ترد في أي سياق مغاير عن الذي وردت فيه [2] ولكن لرقي وتماسك الخطاب [3] الذي وردت فيه أصبحت تنتمي إليه ، وإذا ذكرت بعيدة عنه يستحضرها العقل في ذلك النص وهذا ما يحدث في الأعلام والتراكيب والتعبيرات القرآنية ، وإذا كان يلجأ إليه حسن الزهراني ليقوي معانيه ، وإذا كان يجيد دمج عدة تناصات في نص واحد منسجم ، فهو أيضاً يحسن تتاليها ، إذ يقول في نفس القصيدة :-

فإذا السراب [4]

أمامنا

وإذا السراب

وراءنا

وإذا السراب يلفنا

من فوقنا من تحتنا

وإذا بنا في (التيه)

يحضنا اليباب ...

*****

من ألقى نظام الكون في تفكيرنا

أم انها قامت (قيامتنا)

وحاق بنا لفرط غبائنا

سوووووووع العذاب ؟؟

بعد أن بين الشاعر أن وعود العدو كاذبة ، أخذ يؤكِّد كذب وعودهم بالجنات ، فقد كانت وعود من سراب ، وهنا يشير إلى السراب الذي بيّنه الله تعالى في القرآن الكريم في قوله تعالى : " وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ " [5] إن الله في هذه الآية يضرب مثلاً للكفار الذين يتوهمون أن أعمالهم واعتقاداتهم حقيقة ،

---

١ - سورة مريم ، آية ٦١ .
٢ - محمد فكري الجزار ، ينظر لسانيات الاختلاف ،الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، ص٣٠٩ - ص٣١٠ .
٣ - المرجع السابق ، ص ٣٠٩ – ص ٣١٠ .
٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٥٠ – ص٥١ .
٥ - سورة النور ، آية ٣٩ .

ولكنها في الواقع باطلة ، فمثلهم كمثل إنسان رأى سراب فحسبه ماء ، وهو في الحقيقة لا شيء إنما هو سراب[١] .

والشاعر هنا يشير لمعنى الآية الكريمة ولكن الذين يعيشون في السراب الآن ليس من كانوا يعيشون فيه في الماضي أي إنَّ الواهمين في الآية هم الذين كفروا ، ولكن الذين يعيشون في السراب في قول الشاعر هم العرب المسلمون الذين صدّقوا أعداءهم ، وإذا كان السراب في الماضي يراه الكافر من اتجاه واحد ، فإننا اليوم نعيش في مركز السراب فهو أمامنا وهو خلفنا ومن فوقنا ومن تحتنا .

ويستمر الزهراني في سلسلة توالي التناصات بربطه بين السراب والتيه ، فإذا كان السراب يحيط بنا من كل اتجاه ، فإننا سنتيه ، ولكن الشاعر يشير بالتيه هنا إلى تيه بني إسرائيل في قوله تعالى :" قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ "[٢].

الآية الكريمة تتحدث عن قوم موسى عليه السلام عندما " نكلوا بالذهاب وعصوا وخالفوا أمره ، فعوقبوا في التيه ، والتمادي في سيرهم حائرين لا يدرون كيف يتوجهون فيه إلى مقصد مدة أربعين سنة عقوبة لهم على تفريطهم في أمر الله تعالى " [٣]

فإذا تاه بنو إسرائيل لمعصيتهم الله عزوجل وموسى عليه السلام ، فالأمة العربية والإسلامية تائهة لأنها أطاعت أعداءها وعصت الله سبحانه وتعالى ، إن بني إسرائيل تاهوا في الأرض ، لكننا تائهين عن معرفة طريق الصواب والحق ، لأن العدو يضللنا .

أما الحلقة التالية من التناصات المتوالية فهو قوله : أم أنها قامت قيامتنا فإن هذا يتناص مع القول المأثور عن السلف " إذا مات ابن آدم فقد قامت قيامته " [٤] .

ثم يتلو تلك الحلقة من التناص التناص القرآني في قول الشاعر :-

وحاق بنا لفرط غبائنا [٥]

سوووووووع العذاب ..؟!

فهذا تناص مع قوله تعالى :" وَحَاقَ بِآلِ فِرْعَوْنَ سُوءُ الْعَذَابِ "[٦] ، ولكن العذاب الذي يقصده الشاعر يختلف عن العذاب الذي تعنيه الآية الكريمة ؛ إذ إنّ سوء العذاب الذي تعنيه الآية الكريمة هو عقاب من الله تعالى نتيجة مخالفة أوامر الله ، ولكن سوء العذاب الذي حاق بنا في النص الشعري هو عذاب دنيوي طبيعي نتيجة تصرفنا الغبي وهو طاعتنا لأعدائنا ، الذين خدعونا ، ولكن الشاعر قصد بهذا التناص استدعى المعنى السابق ؛ ليستحضر المتلقي مدى العذاب الذي يواجهنا نتيجة غبائنا ، إن هذا التناص يدخل تحت نمط المبالغة[٧] الذي يعتبره جيني أحد الأنماط الستة في مجال تفاعل النصوص ، ولا نبالغ إذا ادعينا أنّ الشاعر في تناصه الديني قد شمل الأنماط الستة جميعها عند جيني ، فالتشويش كثيراً ما نراه في تناصه ومن ذلك قوله :

---

١ - السراب : " السراب الذي يكون نصف النهار لاطئاً بالأرض ، لاصقاً بها ، كأنه ماء جار " ....لسان العرب ، ابن منظور ، لسان العرب .
٢ - سورة المائدة ، آية ٢٦ .
٣ - مختصر تفسير ابن كثير ، اختصار وتحقيق : محمد علي الصابوني ، المجلد الأول ، ط ٨ ، دار القرآن الكريم ، بيروت ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨١ م ، ص ٥٠٢ .
٤ - الألباني عده من الأحاديث الضعيفة في كتابه السلسلة الضعيفة .
٥ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٥٣ .
٦ - سورة غافر ، آية ٤٥ .
٧ - ينظر عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص ١٤٥ .

مواعظ وقرارات محكمة

تتلى وما نفذت تلك القرارات [١]

تناص مع قوله تعالى :" إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ " [٢].

لقد أخذ الشاعر كلمة تتلى من قوله تعالى وبنى منها نصّاً شعريّاً، ولقد كانت قوة الخطاب القرآني الذي وردت فيه كلمة " تتلى " جعلها مرتبطة به ، فأصبح الفعل المضارع المبني للمجهول " تتلى " بمفرده دالاً على التناص ولقد أدرك الشاعر قوة الدلالة لتلك الكلمة ؛ لذا أخذها ؛ لأنه يريدها أن تستدعي فحوى الآية ، وهو التلاوة التي قوبلت بالتكذيب ؛ إذ مهما تلونا الآيات لن يؤمنوا بها ، فكما أن تصديقهم ميؤوس منه كذلك تنفيذ القرارات والمواعظ ميؤوس منه وكما أن المفردة القرآنية لها قدرة على استدعاء معناها في الخطاب القرآني ، كذلك الجملة ، فكما عمد الشاعر إلى اقتباس مفردة كلمة " تتلى " وتغيير النص ، كذلك قد يعمد إلى اقتباس جملة وترك [٣]جمل أخرى من الآية ومن ذلك قوله :

تسبى حلائلهم وتسلب أرضهم

ويسومهم سوء العذاب (مغفّل)[٤]

مقتبس من قوله تعالى : " وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَٰلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ "[٥] .

وقد كان الإبداع في اقتباس الجمل القرآنية ولكنه ليس اقتباساً مطابقاً بل أضفى عليه ما يتناسب مع ما يريد إيصاله للمتلقي ؛ إذ إن البيت الشعري ذكر سبي النساء وسلب الأراضي قبل سوء العذاب ، أما الآية الكريمة فإنها ذكرت سوء العذاب أولاً ثم استحياء النساء وذبح الأولاد وقد وضع الشاعر حرف الواو بين أنواع العذاب (سبي النساء ، وسلب الأراضي) وبين الجملة المتناصة مع قوله تعالى " يسومونكم سوء العذاب " ووجود الواو في البيت الشعري يتناص مع وجود الواو في قوله تعالى :

" وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ أَنْجَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ وَيُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَٰلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ "[٦]

إن وجود الواو يعني الفصل بين الجملتين فاستحياء النساء وذبح الأبناء نوعان من العذاب يختلف عن العذاب في كلمة يسومونكم سوء العذاب ، ولكن عدم وجود الواو يعني سوء العذاب هو ذبح الأولاد واستحياء النساء ، والشاعر فصل بينها مما يعني أنه اقتبس من الآية ما يعبر عما في نفسه فقط ولم يقتبس بعض الألفاظ مثل كلمة (استحياء) التي أتى (بسبي) عوضاً عنها ، وكذلك جملة " يذبّحون أبناءكم" استبدلها بجملة " تسلب أرضهم" .

كذلك أتى بالفاعل " مغفّل" بدلاً من ،" قوم فرعون " ولقد كان هذا الأسلوب في الاقتباس لأغراض معنوية في نفس الشاعر ؛ إذ إن الآية الكريمة ذكرت أن من البلايا التي ابتلى بها بنو إسرائيل استحياء النساء وذبح الأبناء ؛ فالأبناء وهم الذكور هم القوة التي تدافع عن النساء فإذا قتل الذكور أو الرجال ستفقد المرأة القوة

---

١ - ديوان تماثل ، ص ٨٥ .
٢ - سورة القلم ، آية ١٥ .
٣ - لا نعني بالإفساد الخراب وإنما نعني التغيير من أجل التعبير عما في نفس الشاعر .
٤ - ديوان تماثل ، ص ٥١ .
٥ - سورة البقرة ، آية ٤٩ .
٦ - سورة إبراهيم ، آية ٦ .

التي تدافع بها عن نفسها ويكون في ذلك عذابها ؛ لأنَّ شرف المرأة وسعادتها هو بوجود أبنائها ورجالها الذين يحمونها ويجلبون لها كل ما من شأنه إسعادها ؛ أما إذا تولى أمرها عدوها الذي قضى على مصدر سعادتها عند ذلك يكون الموت أمنية لها لا يحققها لها عدوها ؛ والشاعر أدرك هذه الحقيقة ؛ لذلك قال تسبى حلائلهم وتسلب أرضهم ويسوموهم سوء العذاب مغفّل ، لكنه أدخل تغييراً على النص ، لإيصال معنى في نفسه يريد إيصاله مع استحضار الآية الكريمة " ويسومونكم سوء العذاب " إذ كان الإبداع متعمداَ والاستحضار متعمداً كان الغرض منه أن يبين مدى الضعف الذي وصل إليه العرب الآن ؛ إذ إن ضعفهم أشد من ضعف بني إسرائيل ؛ لأن المرأة في بني إسرائيل كانت تفقد من يحميها بالذبح ، أما الآن فهي تسبى أمام عين حاميها دون أن يحرّك ساكناً ، وهناك أيضاً فرق بين السبي والاستحياء ، فإذا كان الاستحياء بدون الأبناء يعدّ عذاباً لكن فيه قدراً ولو ضئيلاً من الحرية؛ ولكن السبي يعني فقد الحرية والوقوع تحت تصرف العدو .

إنّ سبي النساء ليس المؤشّر الوحيد الذي أراد الشاعر أن يعبر به عن ضعف الموصوفين من خلال المقارنة التناصية وإنما سلب الأرض مؤشر آخر استبدل به ذبح الأبناء في النص القرآني ؛ فإذا كان بنو إسرائيل يعذّبون ؛ فذلك لأن آل فرعون يرون أنّ أرض مصر هي أرضهم وبنو إسرائيل دخلاء عليهم ، ولكن الموصوفين عند الشاعر يعذّبون على أرضهم بل وتسلب منهم أرضهم من شدة ضعفهم ويسامون فيها سوء العذاب .

وقد يلجأ الزهراني إلى الإضمار أو القطع ، والإضمار أو القطع يعني عند جيني ممارسة الكاتب الاقتباس المبتور ؛ ليصرف النص عن وجهته الأصلية[1] ومن النصوص التي لجأ فيها للاقتباس المبتور من القرآن الكريم قوله :

ونحن في غمرة ساهون وا أسفي

في صدر همتنا تلهو الملذات [2]

والاقتباس في هذا البيت لا يخفى على من قرأ كتاب الله ولو مرة واحدة وهو قوله تعالى : " في غمرة ساهون"، تناص مع قوله تعالى في سورة الذاريات " الَّذِينَ هُمْ فِي غَمْرَةٍ سَاهُونَ " [3].

والواضح أنه ترك اقتباس (الذين هم) من الآية الكريمة وأتى بالضمير "نحن" بدلاً منه وقد كان سبب ذلك الاستبدال هو أن الشاعر يعتبر نفسه من الأمة التي انشغلت باللهو عن واجباتها ، ولكن الله تعالى يصف الخرّاصين ؛ لذلك استخدم الضمير (هم) .

إنّ هذا التناص الذي يسميه جيني " الاقتباس المبتور " يسميه جمعة الجبوري اقتباس جزئي ويرى جبوري أن " هذا التنصيص كان تقصديًّا من الشاعر ليشعر القاريء بأن هذا كلام الله فيهم "[4] ، وهناك أسباب أخرى أيضاً للإتيان بهذا الاقتباس ؛ إذ إن التعبير القرآني عن اللهو والسهو جاء في صورة بيانية وهو صورة " الشيء إذا أخذته ثم غمرته في الماء "[5] .

---

١ - ينظر عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص١٤٥ .

٢ - ديوان تماثل ، ص ٨٧ .

٣ - سورة الذاريات ، آية ١١ .

٤ - جمعة حسين يوسف حسين الجبوري ،المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ،٢٠١٢ م ،١٤٣٣ هـ ، ص٥٥ .

٥ -، أبي جعفر محمد بن جرير الطبري ، تفسير الطبري ، تحقيق د. عبدالله بن عبدالمحسن التركي ، هجر للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٤٢٢هـ ، ج٢١، ص : ٤٩٤

"وقد كان السهو في الآية عما أتاهم ، وعما نزل عليهم ، وعما أمرهم الله تبارك وتعالى " [1].

أما في البيت الشعري فقد كان لهو العرب عن الدفاع عن وطنهم وحرماتهم ولهوهم عن تخطيط عدوهم؛ إذن الأصل كان وصف الخرّاصين أعداء الدين ، ولكن الشاعر اقتبس جزءاً من الآية ؛ ليصف حال الأمة الغافلة عن مصلحتها ؛ ولقد كان للشاعر أغراض في استدعائه لذلك الخطاب ، منها أنه يريد أن يبين أن هذه الأمة التي لا تنصر دينها ولا تهتم بمصلحة إخوانها من المسلمين هي أمة لا تؤمن بيوم القيامة ، وإن انتسابها للإسلام لقلقة لسان ؛ إذ كيف تؤمن بالله وهي معرضة عن أوامره وغارقة في بحر شهواتها.

وتتعدد أغراض الزهراني من الاقتباس الجزئي (المبتور عند جيني) من القرآن الكريم ، وتنتشر في دواوينه محل الدراسة بصورة لافتة للنظر ؛ إذ إن ليس بيته السابق يتيماً في هذا النمّط ، ومن هذه الأغراض ما جاء في قوله :

وماتوا راكعين على الصراط

وهم على ما يفعلون

بنا شهود [2]

من البديهي أن الاقتباس في قوله " وهم على ما يفعلون بنا شهود " إذ إنه يتناص مع قوله تعالى :" وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ " [3].

إن الجزء المبتور من هذه الآية هو قوله " المؤمنين " استبدل بها الضمير " نا " الدالة على المتكلمين والغرض من هذا التناص يتضاد مع الغرض السالف إذ إن استحضار قوله تعالى :" في غمرة ساهون " غرضها الذم ، أما في هذه الآية فالغرض المدح ، ولكن هذا التضاد لا يعني ازدواجية موقف الشاعر من العرب ولكن كليهما يكمل معنى الآخر ؛ إذ إن كليهما يبين أن العرب مظلومون وغافلون عن حقوقهم بينما عدوهم لا يغفل عنهم ويتربص بهم السوء ويحيك ضدهم المؤامرات .

ولم يقتصر الشاعر في موقفه من تقاعس الأمة على التناص المبتور بل استخدم تناص القلب أو العكس[4] في تناصه الديني المبدع ، والقلب أو العكس " هي الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص ، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة ، وهو أنواع ، قلب موقف العبارة أو أطرافها ، وقلب القيمة ، وقلب الوضع الدامي ، وقلب القيم الرمزية"[5] .

ومن التناصات الدينية في شعر حسن الزهراني التي تنتمي إلى تناص القلب قوله :

يا سماء أقلعي

يا سماء أقلعي

---

١ - المرجع السابق ، ج٢١ ، ص : ٤٩٤ .
٢ - ديوان تماثل ، ص ١١٤ .
٣ - سورة البروج ، آية ٧ .
٤ - عز الدين المناصرة ،علم التناص المقارن ، ص١٤٦ .
٥ - المرجع السابق ، ص١٤٦ .

غرقت أرضنا بالقنابل [1]

إنَّ جملة النداء " يا سماء أقلعي " هي المقتبسة من قوله تعالى :

" وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَ يَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ " [2]

إن الله سبحانه وتعالى عندما أمر السماء بالإقلاع أراد الامتناع عن إسقاط الماء أما الشاعر الذي اقتبس من هذه الآية قصد أن تمتنع الطائرات التي في السماء عن إسقاط القنابل ، والقنابل هي نيران في الحقيقة والنار عكس الماء في صفاته الفيزيائية والمعنوية ، ولكن الشاعر استحضر هذا الاقتباس ليبين مدى كثرة القنابل التي تتساقط عليهم ، وإذا استخدم الزهراني تناص القلب أو تناص العكس في وصف مدى كثرة القنابل من العدو ، كذلك استخدمه في وصف القائد العربي المغلوب من هؤلاء الأعداء في قوله :

فمتى يجرع الغاصبون

الزعاف المعتّق

من قبضة (المارد البابلي)

المقيّد في جذع (زيتونة)

زيتها لا يضيء [3]

إنه من الواضح أن الاقتباس في قوله " زيتونة زيتها لا يضيء " ؛ مأخوذة من قوله تعالى :" كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ"[4] والقلب هنا لا يحتاج إلى إعمال فكر ، فالزيتونة في قوله تعالى :" يكاد زيتها يضيء " أما الزيتونة عند الزهراني فزيتها لا يضيء ، والغرض من استحضار الآية هنا هو عقد المقارنة ليتبين من خلالها مدى حالة اليأس التي وصل إليها الشاعر وما يثبت ذلك قوله في الأبيات التالية :

نرقب مثل اليتامى

أكف (الكلاب) التي تنبح (المزن)[5]

فاليتيم هو من فقد من يعوله ، فهو دائم الترقب لمن يحسن إليه ويعطف عليه ، ولكن الشاعر لم يرد هذا المعنى فقط ، ولكنه أراد من إيراد لفظة اليتامى هو اليأس من عودة الأب للحياة ، وكما أنَّ اليتيم يائس من عودة والده كذلك نحن يائسون من النهضة والانتصار على الغاصب ، لم يكن الشاعر يستخدم التناص ليصف أبناء الأمة بالضعف فحسب ، وإنما يستخدمه أيضاً لبيان أسباب الضعف ، ومنها عدم تطبيقهم لما جاء في كتاب الله واعتمادهم على غير الله مع أن الله تعالى أمرهم بالتوكل عليه كقوله :

تسبى حلائلهم وتسلب أرضهم

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٦٧ .
٢ - سورة هود ، آية ٤٤ .
٣ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٧٠ .
٤ - سورة النور ، آية ٣٥.
٥ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٧٠ .

ويسومهم سوء العذاب (مغفل)

تركوا كتاب الله خلف ظهورهم

وعلى سوى ربّ العباد توكلوا [1]

إن تناص القلب في قوله " وعلى سوى ربّ العباد توكّلوا "

يتناص مع قوله تعالى :" وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ "[2] .

إن الآية الكريمة تقصر التوكل على الله باستخدام أسلوب التقديم والتأخير ؛ فهي تقدِّم الجار والمجرور على الفعل ولكن الشاعر قلب المعنى باستخدام أداة الاستثناء (سوى) أي أنهم توكّلوا على أي أحد إلا الله لم يتوكلوا عليه والشاعر أيضاً استبدل لفظة "الله" التي في الآية الكريمة بـ " ربّ العالمين " وذلك أن ذكر لفظ الجلالة "الله" في الآية إنما ذكر ليعيّن ويعرِّف الناس من المستحق بأن يتكل عليه الخلائق، ولكن الشاعر يريد أن يبين أنهم لم يتوكلوا على من خلقهم والذي يعرف ما فيه صلاحهم ، وهل يعرف صلاح الخلق إلا الخالق قال تعالى :" أَلَا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ "[3]

وكذلك غيّر زمن الفعل من المضارع المقترن بلام الأمر في الآية الكريمة إلى فعل ماضٍ يصف أبناء هذه الأمة الذين توكلوا على غير الله تعالى ، كذلك الفاعل في الآية الكريمة اسم ظاهر "المؤمنون" أما في قول الشاعر فهو الضمير المتصل (واو الجماعة) الذي يعود على أبناء الأمة ، فكأن الشاعر يريد أن يقول : بأن هؤلاء الذين لم يتوكلوا على الله تعالى لا يستحقون وصفهم بالإيمان .

وإذا كان الشاعر لم يبالغ في وصفه لأبناء الأمة بالضعف والخذلان ، ولكنه أحياناً يبالغ فيضخم ويوسع في النص الذي اقتبسه وهذا ما يسمى تناص التضخيم أو التوسع عند جيني ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة جراح الحبر من ديوان أوصاب السحاب :[4]

قلبك الآن

حبّة حبّ

سينبت من عطره

ألف سنبلة

وفي كل سنبلة

ألف قلب من العشق

إن هذه الأبيات تتناص مع قوله تعالى :" مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ "[5] [1]

---

١ - ديوان تماثل ، ص ٥١ .
٢ - سورة التوبة ، آية ٥١ .
٣ - سورة الملك ، آية ١٤ .
٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٣٩ .
٥ - سورة البقرة ، آية ٢٦١ .

والشاعر في هذه الأبيات يريد أن يشبه قلبه بحبة أي بذرة حب سينبت منها ألف سنبلة وفي كل سنبلة ألف قلب "

التشبيه هنا واضح ، ولكنه تشبيه مقتبس من الآية الكريمة التي شبهت من ينفق أمواله في سبيل الله كالحبة التي أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء ، ولكن الشاعر وسّع الرقم سبعة وضخمه وجعله ألفاً ، وغرضه من ذلك المبالغة في التعبير عن شدة العشق وكبر حجمه لديه ، لذلك استحضر الخطاب القرآني لكسر التوقع ومفاجأة المتلقي برقم أكبر ليشعره بحجم العشق وقيمته في الأبيات الشعرية .

إذاً قد يلجأ الشاعر إلى تحويل النص من أجل التضخيم والتوسيع ويكون في ذلك مبالغة في المعنى، ولكنه أحياناً يأتي بنص ليبالغ في معانيه دون أن يضخمه ودون أن يوسعه ، وهذا يسمى تناص المبالغة،وتناص المبالغة عند جيني يعني : مبالغة المعنى والمغالاة فيه نوعيًّا [٢].

ومن ذلك قول الشاعر :[٣]

ظلك اليوم

عشرون قرناً

من الشعر

فاصدع بما في فؤادك

إن كنت تأمل

نأياً عن الظالمين

وتبغي طريق الفلاح

يريد الشاعر هنا أن يبيّن أن الشاعر المؤمن صاحب رسالة ، فهو مع الحق ويندد بالظلم ، وينشر العدل والخير والمشاعر النبيلة ؛ لذلك يأمره بأن يبلغ ما في نفسه من حق ومشاعر خير فيقول :" فاصدع بما في فؤادك ... إن كنت تأمل نأياً عن الظالمين " وهذا الأمر يتناص مع قوله تعالى : " فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ "[٤] .

والصدع في الآية الكريمة معناه " إبلاغ ما بعث به وإنفاذه والصدع به . وهو مواجهة المشركين به ، كما قال ابن عباس في قوله " فاصدع بما تؤمر : أي أمضه ، وفي رواية افعل ما تؤمر . وقال مجاهد : هو الجهر بالقرآن في الصلاة " [٥].

---

١ - تفسر هذه الآية كما يلي :" قوله تعالى : مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله" فيه إضمار تقديره الذين ينفقون أموالهم (كمثل زارع (حبة) وأراد بسبيل الله الجهاد وقيل جميع أبواب الخير (أنبتت) ص٣٢٥ أخرجت (سبع سنابل) جمع سنبلة (في كل سنبلة مائة حبة) فإن قيل فما رأينا سنبلة فيها مائة حبة فكيف ضرب المثل به ؟ قيل : ذلك متصور غير مستحيل وما لا يكون مستحيلاً جاز ضرب المثل به وإن لم يوجد معناه : (في كل سنبلة مائة حبة) مما حدث من البذر الذي كان فيها كان مضاعفاً إليها وكذلك تأوله الضحاك .. إلخ تفسير البغوي .

٢ - ينظرعز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص١٤٥ .

٣ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٣٩ .

٤ - سورة الحجر ، آية ٩٤ .

٥ - ابن كثير ، مختصر تفسير ابن كثير ، مجلد ٢ ، ص : ٣٢٠ .

ومهما يكن من أمر فإن تشبيه الشاعر الشعر بالرسالة يعد مبالغة الغرض منها بيان مكانة الشعر الذي يحمل رسالة ، فإذا كان الشاعر قد بالغ في تشبيه الشعر بالرسالة (بإدخاله تغييراً على النص عندما جعل الشعر مكان الرسالة) ؛ فإنه قد يأتي بالتناص من أجل المبالغة من دون تغيير في النص ولكن يغير في سبب حدوث النص ووجهة النص كقوله :[1]

من ألغى نظام الكون في تفكيرنا !!؟

أم أنها قامت (قيامتنا)

وحاق بنا لفرط غبائنا

سووووووء العذاب ...؟؟؟؟

يتناص مع قوله تعالى :" وَحَاقَ بِآلِ فِرْعَوْنَ سُوءُ الْعَذَابِ "[2] وسوء العذاب في الآية هو " الغرق ثم الانتقال منها إلى الجحيم ، فإن النار يعرضون عليها صباحاً ومساء إلى قيام الساعة ، فإذا كان يوم القيامة انتقلوا من عذاب القبر إلى عذاب جهنم "[3] .

إن سوء العذاب الذي تعنيه الآية الكريمة يختلف عن سوء العذاب الذي يقصده الشاعر . فالشاعر يقصد سوء العذاب هو الهزيمة والقتل الناتج عن تصديق وعود العدو ، أما الآية الكريمة تعني عذاب النار بسبب الكفر والشرك ؛ ولكن الشاعر أراد أن يبالغ في وصف الهزيمة والقتل من العدو فأتى بهذا التناص ليشعرنا بمدى العذاب الذي وقعنا به ، وكذلك يريد أن يبين أننا نستحق هذا العذاب بسبب تصديقنا لعدونا لقلة عقلنا، كما أن آل فرعون استحقوا العذاب بسبب ضلالتهم وتصديقهم لفرعون الذي أضلهم .

ومما يدل على المبالغة في وصف العذاب إدخاله خمس (واوات) بعد واو (سوء) .

إن الإسراف في المبالغة قد يحوّل التناص إلى نمط آخر من أنماط التناص عن جيني وهو تغيير مستوى المعنى وهو يعني " نقل المعنى إلى صعيد آخر ، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس "[4]

ومن ذلك قول الشاعر :[5]

إلى جنة الفردوس يامن تربعت

على عرش قلب ناره حولها برد

إن قول الشاعر "ناره حولها برد " يتناص مع قوله تعالى : " قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ"[6] بالرغم من الاختلاف بين النص المقتبس والنص القرآني إلا أن قوة الخطاب القرآني ظلت بارزة وهذا ما قصده الشاعر ولكنه حوله من معناه الحرفي الحقيقي إلى المعنى المجازي ، فقد كانت النار في القصة القرآنية حقيقة ، والبرد حقيقة ، ولكن النار هنا مجاز والبرد مجاز ؛ وتظهر هنا قدرة الشاعر في التعبير عن مدى الحرارة التي يشعر بها ؛ إذ شبهها بالنار التي لا تنطفئ ولا تبرد وهي هنا عكس نار إبراهيم في الآية

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٥٣ .
٢ - سورة غافر ، آية ٤٥ .
٣ - ابن كثير ، تيسير العلي القدير لاختصار ابن كثير ، اختصره وعلق عليه محمد نسيب الرفاعي ، مكتبة المعارف ، الرياض ، طبعة جديدة ، ١٤١٠ هـ ، المجلد الرابع ، ص : ٧٩ ، ٨٠ .
٤ - عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص١٤٥ .
٥ - ديوان ريشة من جناح الذل ، ص ٦٦ .
٦ - سورة الأنبياء ، آية ٦٩ .

الكريمة التي بردت وكانت سلاماً ، كذلك لا نعدو الحقيقة إذا قلنا أن هذا التناص يدخل تحت عدة أنماط من التناصات التي حددها جيني.

والتناصات القرآنية عند الشاعر لا يقتصر تصنيفها على أنماط جيني الستة فقط ؛ إذ إنَّها أوسع وأكبر من أن تحيطها أنماط جيني ؛ إذ يوجد نمط لم يتطرق إليه جيني ولكنه يعتبر نوع من أنواع التناص ألا وهو استدعاء الشخصية التراثية وشعر الزهراني تبرز فيه هذه الظاهرة الأسلوبية التي تعددت مسمياتها بين استدعاء الشخصيات التراثية ، أو استلهام الشخصيات التراثية ،[1] أو توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي .

ويقصد بتوظيف الشخصية " استخدامها لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصرة ."[2]

وقد برع الشاعر في استحضار الشخصية التراثية في جميع دواوينه ، ولما كانت الشخصيات التراثية تصنف إلى دينية وأدبية وتاريخية وغيرها ؛ فإن الشخصية القرآنية كانت من أكثر الشخصيات التراثية حضوراً في شعره ، فقد استحضر في ديوانه " أوصاب السحاب " شخصية فرعون وهامان ، وكذلك استحضر شخصية لقمان وداود في قصيدة " شروق الغروب " واستدعى شخصية محمد ﷺ في قصيدة " جراح الحبر" ، ومريم العذراء في قصيدة " نخيل البوح" وموسى الكليم في قصيدة " سبات الضغينة" ، واستحضار شخصية السيدة عائشة (رض) في قصيدة " الإفك " .

إن استحضار الشاعر للشخصيات القرآنية لا يقتصر على هذين الديوانين بل إن هذه الظاهرة الأسلوبية بارزة في أغلب دواوينه ، ولكن أسلوبه في استحضار الشخصية متعدِّد ؛ إذ نجده أحياناً يستحضر الشخصية ويحاورها كما في قصيدة شروق الغروب ؛ فقد استحضر الشخصية القرآنية (لقمان) . إذ كما هو معروف أن لقمان رمز الحكمة ، وذلك لأن القرآن وصفه بذلك في قوله تعالى :" ولقد آتينا لقمان الحكمة أن اشكر لله ومن يشكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن الله غني حميد " .

إن هذه الحكمة هي هدف الشاعر من شعره ؛ لذلك يتقمص شخصية لقمان ويحاورها .

(لقمان) .!

كيف أصبّ عقلي

في يدي

وأسير زهواً

في خيوط

من شعاع الوعي

أشعل زند بوحي حكمة

للمدلجين إلى (ضريحك)

---

١ - ينظر ثائر زين الدين ، خلف عربة الشعر ، دراسة في الشعر العربي الحديث ، اتحاد الكتاب العرب ،٢٠٠٦ م ، ص١١ .

٢ - علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٧٨ م . ص ١٥ .

يلجأ الشاعر هنا إلى تقنية القناع[1] في استحضار الشخصية القرآنية ، لأنه يشعر أنه اتحد بشخصية لقمان الحكيم عليه السلام وأن علاقته به بلغت الذروة ؛ فقد " يلجأ الشاعر إلى هذه التقنية حين يشعر أن علاقته بهذه الشخصية بلغت ذروتها ، وأن الشخصية قادرة بملامحها التراثية أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة "[2] لقد حدث صوت جديد في القصيدة ليس هو صوت الشاعر ، وليس صوت لقمان ، بل هو مزيج بينهما ، إنّ الزهراني يحاور لقمان ، وكأنه يحاور نفسه ، لكن أي منهما المتحدث ، لقد صار الشاعر ولقمان " كياناً جديداً"[3] هو " الشاعر والشخصية معاً "[4] .

أما استحضار شخصية (داود) في نفس القصيدة وتقنع الشاعر بها فقد كان على لسان الباحثين عن الحكمة:[5]

أشعل زند بوحي حكمة

للمدلجين إلى (ضريحك)

يسألون جنادل الأوهام

هل أبقى لنا (داود)

تحت فسائل الإخفاق

(مزماراً)

إن داود هو رمز الصوت العذب ، والقوة ، ولكن الواضح من البيت أنهم يطلبون الكلام الحسن المليء بالحكمة، وكأنهم يطلبون الشعر ؛ لذلك هو ملأ شعره حكمة للباحثين عنها . إن شخصية لقمان وداود تحوّلتا بفعل القناع إلى تجربة إنسانية عامة تعبر عن أي شاعر يشعر بهذا الشعور ولو لم يذكر الشاعر اسميهما في القصيدة لما عُلِمَ أنه يتقنع بهما ليعبّر عن شعوره ، وقد يستدعي الشخصية القرآنية ولا يذكر اسمها ، ولكن المتلقي يكتشف من خلال " القرائن النصية "[6] أنّ هناك شخصية مستدعاة ؛ لذلك يجب أن يستفيد الشاعر " تناصيًّا"[7] من تجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث شهير في الماضي ليتقنع بها، ويعيدها إلى الأذهان ضمن تجربة جديدة "[8] .

وقصيدة " سبات الضغينة " تمثل هذا النمط من أنماط استدعاء الشخصية ؛ إذ يستدعي الشاعر نبي الله موسى عليه السلام ولكنه لا يصرح باسمه ، ولكن القرائن التناصية هي التي تشي للقارىء بشخصية موسى عليه السلام إذ يقول :

فعصاك التي

---

١ - القناع في اللغة :" ما تتقنع به المرأة من ثوب يغطي رأسها ومحاسنها (ابن منظور لسان العرب مادة قنع ".
أما تعريف القناع اصطلاحاً " فهو وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينات القرن العشرين بتأثير من الشعر الغربي ... عزام محمد ، قصيدة القناع في الشعر .
٢ - ثائر زين الدين ، خلف عربة الشعر ، ص٢٥ .
٣ - المرجع السابق، ص٢٥ .
٤ - المرجع السابق، ص٢٥ .
٥ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٤٩ .
٦ - خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة ، موقع بالمون نت ، أدباء وشعراء ومطبوعات .
٧ - المرجع السابق .
٨ - المرجع السابق .

لا تراها عقول

السكارى ستلقف

ما يأفكون ...[1]

إنَّ هذه الأبيات تتناص مع قوله تعالى :" وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ"[2].

إن الشاعر في هذه الأبيات يخاطب نفسه يقول لها إن شعرك الذي لا يراه الغافلون سيقضي على ما يفترون ويكذبون .

فالعصا في قصة موسى غير العصا في هذا النص ، والدليل أنه لا تراها عقول السكارى ، ولقد اختبأ الشاعر وراء هذه الشخصية القرآنية " ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث"[3].

ولقد لجأ الشاعر إلى اتخاذ نبي الله موسى عليه السلام قناعاً من أجل أن يكسب تجربته "كليةً وشمولاً"[4].

وكذلك ليضفي نوعاً من " الموضوعية والدرامية على عاطفته " [5].

إن استدعاء موسى من دون ذكر اسمه صراحة لم يكن فريداً في شعره بل أحياناً قداسة الاسم تمنع من ذكر الاسم صراحة عند استدعاء الشخصية والتقنع بها مثل شخصية النبي محمد ﷺ في قصيدة (جراح الحبر) إذ يقول :[6]

ظلّك اليوم

عشرون قرناً

من الشعر

فاصدع بما في فؤادك

إن كنت تأمل

نأياً عن الظالمين

إن هذا النص يتناص مع قوله تعالى :" فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ "[7]

إن الشاعر هنا يخاطب نفسه التي تقنعت بشخصية الرسول وإن لم يصرّح الشاعر بشخصيّة الرسول ولكن التناص في النص يدل على ذلك ، وقد كان سبب استدعاء شخصية الرسول هنا هو شعور الشاعر أن شعره يحمل رسالة وأنه صدى للدعوة إلى الإسلام في كل ما أتت به من حق وعدل ، ولقد استطاع الشاعر إيصال

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ١٤٠ .
٢ - سورة الأعراف ، آية ١١٧ .
٣ - إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص١٢١ .
٤ - ثائر زين ، خلف عربة الشعر ، ص ١٦ نقلاً عن خليل حاوي .
٥ - المرجع السابق ، ص ١٦ نقلاً عن خليل حاوي .
٦ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٣٩ .
٧ - سورة الحجر ، آية ٩٤ .

فكرته إلينا من خلال هذا القناع ، وبذلك " أثرى مضمون التجربة وعمّق دلالتها "[1] دون أن يدخل في صدام مع المجتمع إنه كلما صعب اقتناص الشخصية المستدعاة كلما دل ذلك على براعة الشاعر المعاصر في توظيف تلك الشخصية والتعبير عمّا يجول في نفسه ومن ذلك قول الشاعر:

ورفعت طرفي

" للثمانية الكواكب"[2]

يستدعي الشاعر هنا شخصية يوسف عليه السلام وإن لم يصرّح باسمه ، لقد أخرج شخصية يوسف من صفحات التاريخ إلى عصرنا الحالي ، لتكون شخصية يوسف الصديق تجربة إنسانية في كل عصر .

ولقد عبر الشاعر عن تجربته الشخصية من خلال علاقته بأخوته من خلال هذه الشخصية القرآنية ؛ إذ إنه بالرغم من تخفي الشخصية الموظّفة إلا أن القرائن التناصية تدل عليها ومنها كلمة " الكواكب " قال تعالى على لسان يوسف [3]" إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا " .

إنّ مأساة يوسف كانت بدايتها إخوته واختلاف قلوبهم عليه ؛ إذ إن الاختلاف سمة إنسانية طبيعية ؛ فقد يكون من الأخوة من يكون أشد حبًّا للآخر واهتماماً به ، والشاعر هنا يعبر عن هذا المعنى من خلال أقنعة متعددة كان من ضمنها قناع نبي الله يوسف الذي اختلف عليه إخوته ؛ لأنه كان أفضل منهم عند الله تعالى ، وقد بلغ هذه المنزلة لطهارته وإيمانه وصفاء روحه وقلبه ، والشاعر يصف نفسه بهذه الصفات ؛ ليمد جسراً بينه وبين إخوته: [4]

قسماً بربّ البيت

إن سريرتي

بيضاء

والألم المعطر في فؤادي

يبعث الآهات

آه بعد آه

وإذ كانت شخصية يوسف حالت براعة الشاعر دون اقتناصها بيسر ؛ فإن شخصية مريم عليها السلام في قصيدة " نخيل البوح " أشدّ خفاء على المتلقي ؛ إذ إنَّ الشاعر عندما استدعى هذه الشخصية ؛ لم يصرّح باسمها ، ولم يصرح بصفاتها ، ولكن الشخصية القرآنية ظهرت في القرينة التناصية في قوله:[5]

فإذا قلت شعراً

فهزي فؤادك

---

١ - عبد الرحيم حمدان حمدان ، استدعاء التراث الأدبي – قسم ٢ في تجربة فوزي عيسى الشعرية ، ٣١ تشرين (أكتوبر) ٢٠١٠ ، موقع ديوان العرب .

٢ - ديوان تماثل ، ص ٩٢ .

٣ - سورة يوسف ، آية رقم ٤ .

٤ - ديوان تماثل ، ص ٩١ .

٥ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٨٢ .

واستنطقي خلجات العبارات

في مهدها واسألي

الريح عن باب محرابها

إنّ هذه الأبيات تتناص مع قوله تعالى :" وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا "[١] .

وقوله تعالى :" فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا "[٢] .

يريد الشاعر أن يثبت للمخاطبة صدق شعره ، فيأمرها بأن تهزّ فؤادها ؛ لتستنطقه فكأنَّ المخاطبة الصديقة مريم العذراء ، وكأن العبارات التي قالها الشاعر تسكن في فؤادها كالجنين أي كأن العبارات الصادقة البريئة هي روح الله عيسى بن مريم عليه السلام .

إنَّ الدوافع التي دفعت الشاعر إلى هذه الرموز هي قدسية المشبه به ، فهو يريد أن يبعث تلك الشخصيات من خلال شعره ، وفي نفس الوقت لا يجرؤ على ذلك ، فأتى بها على هذا النحو من الرمز ، وبذلك يكون قد عزّز جانب القدسية واستفاد منه في التعبير عن تجربته الشخصية ببراعته المعهودة في تناصه الشعري مع القرآن الكريم ذلك التناص الذي يبني من معانٍ سابقة معانٍ جديدة عصرية تعبر عن تجارب إنسانية حاضرة، ولكنه في قسم كبير من شعره لا يتناص ذلك التناص المبدع ، بل يكون تناصه مؤكِّداً ومعزّزاً للنص الشعري.

ثانياً - التناص الديني المؤكِّد :-

لقد برزت ظاهرة التناص الديني الذي يأتي به الشاعر ليؤكّد أقواله وأفكاره في معظم دواوين الشاعر .

إن هذا النوع من التناص يمكننا أن نشبهه بالاقتباس[٤] .

والاقتباس هو :" أن يضمِّن الكلام نظماً كان أم نثراً شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث "[٣] ويجب ألا يكون في الكلام إشعار بأنه يوجد اقتباس ، إذ لا يقال قال تعالى ولا يقال قال الرسول ﷺ ويؤتى بهذا النوع من التناص " تزييناً لنظامه وتفخيماً لشأنه "[٤] .

بحيث يندمج النص المقتبس مع النص الوارد فيه " اندماجاً تامًّا "[٥] .

وقد وُفِّق الشاعر في دمج النصوص المقتبسة من القرآن بشعره في كثير من دواوينه ومن ذلك قوله :[٦]

ماذا أقول ؟

عيني بسطت رموشها

١- سورة مريم ، آية ٢٥ .
٢ - سورة مريم ، آية ٢٩ .
٤- الاقتباس لغةً: مشتق من القبس وهو الشعلة من النار ، ينظر : " جمهرة اللغة ، ولسان العرب ، والقاموس المحيط ، للفيروز آبادي ، وتاج العروس ، مادة (قبس) .
٣ - حكمة فرج البدري ،معجم آيات الاقتباس ، حكمة فرج البدري ، وينظر : خزانة الآداب ونهاية الأرب ، ابن حجة الحموي ، ص٣٤٢ .
٤ - الرازي ، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، ص١٤٧ .
٥ - جمعة حسين يوسف حسين الجبوري ، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين ، ص٤٢ .
٦ - ديوان تماثل ، ص ١١٨ .

للصاعدين إلى السماء

سلالماً

والصاعدون إلى السماء

تزودوا من دمعها الصافي

كؤوساً من نمير الصبر

كيما يعبرون بها مجرات

الفضاء

إلى مقاعد صدقهم

في جنة الفردوس

واقتبست من الشهداء

بعض ضيائهم

يبين الشاعر في هذه الأبيات أن الشهداء تصعد أرواحهم إلى مقاعد صدق في الجنة وهذا تناص مع قوله تعالى : " إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ (٥٤) فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِيكٍ مُقْتَدِرٍ (٥٥) "[١].

لقد أجرى الشاعر تغييراً يسيراً على الألفاظ لكن المعنى لا زال كما هو لم يأت بمعنى جديد مبتكر كما في التناص المبدع ؛ بل إنه في هذه الأبيات قد أكد معنى الآية ، بأن المطيعين مكانهم في الجنة ، وإن كان قد أتى بمعان جديدة في الأبيات التالية للتناص مبنية على التناص أما نص التناص لم يحرفه عن معناه الأصلي ويعتبر هذا النوع من التناص من ضمن الاقتباس الإشاري : ونقصد به :" كل اقتباس لا يلتزم فيه الشاعر بإيراد نص الآية سواء ذكر بعض الألفاظ أو الإشارة إليها فقط أو تلميح إلى المعنى المذكور في الآية الكريمة"[٢] .

ومن قبيل الاقتباس الإشاري قول الشاعر :[٣]

لأنّ حياتنا الدنيا متاع

وما فيها يؤول إلى الزوال

الشاعر هنا يشير إلى قوله تعالى :

" اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ " [١].

---

١ - سورة القمر ، آية ٥٤،٥٥ .

٢ - جمعة حسين يوسف حسين الجبوري ، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين ، ص٤٩ .

٣ - ديوان قبلة في جبين القبلة، ص ١٠٣ .

إن ماهية الحياة الدنيا عند الله تعالى لا تخفى على أي مؤمن ، ولقد بين الله جل في علاه منزلتها في مواطن كثيرة من كتابه الكريم ، وكل هذه المواطن التي تعرض منزلة ماهية الحياة الدنيا تتحد في معنى واحد ألا وهو أن الحياة الدنيا متاع زائل لن يدوم وأن الآخرة هي دار القرار والخلود ، والشاعر هنا لا يخرج من هذا المعنى بل يقرره ويؤكده ولقد اقتبس الشاعر من الآية الكريمة ما طوى " أمامه مسافات طويلة من التعبير"[٢] وألهمه " تصوير الموقف أدق تصوير "[٣] .

وقد يأتي الاقتباس الإشاري المؤكد للمعنى بصورة مكبّرة عن الصورة الأصلية للنص ولكنها لا تحرف المعنى عن وجهته ومن ذلك قول الشاعر :[٤]

والفجر يلفظ

كلّ انفاس

الضياء

بكف داهية

الدواهي ..

يشير الشاعر في هذه الأبيات إلى قوله تعالى :" وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ "[٥]

والصبح إذا تنفس يعني " وضوء النهار إذا أقبل وتبين "[٦] .

والشاعر هنا لم يغير الفترة الزمنية فما زال يعني أول النهار ، لأن الفجر يعني لحظة انبثاق الضوء ، ومازال الشاعر يعبر عن لحظة انبثاق الضوء فقد قال : والفجر يلفظ كل انفاس الضياء ، وبالرغم من أنَّ الشاعر لم يغير صورة " تنفس أول النهار " أي أنه لم يهدم المعنى السابق ولكنه بنى معنى جديداً على المعنى السابق من خلال قوله " يلفظ كل أنفاس الضياء " فهناك فرق بين " تنفس " وبين " يلفظ أنفاس " فالتنفس حياة ، و " يلفظ انفاس " موت ، والفرق بين الموت والحياة فرق كبير استطاع الشاعر أن يختصره في ثلاث كلمات " لفظ كل أنفاس الضياء " إن هذه الصورة تبدو في قمة الروعة ؛ إذ إنّ الشاعر يقصد أن عملية ولادة النهار اكتملت وانتهت ؛ لتبدأ حياة جديدة لكنها تجمع بين الانتهاء والولادة ، وما كان ليصل إلى هذه الروعة لولا اقتباسه من الآية الكريمة .

إنّ الشاعر لم يقتصر على الإشارة إلى آيات الموت والحياة الدنيا بل إن البعث والجنة والنار كان لها نصيب كبير من تناصه الديني المؤكّد ، فهو يرسم مشهد يوم القيامة في صعيد البعث حيث يجمع الله بينه وبين أمه إذ يقول [٧]:

ويجمعنا صعيد البعث حتى

تحاسب كل نفس ثم تجزى

---

١ - سورة الحديد ، آية ٢٠

٢ - ينظر : شلتاغ عبود شراد ، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ، دار المعرفة ، ١٩٨٩ ، ص ٩٧ .

٣ - ينظر : المرجع السابق ، ٩٧ .

٤ - ديوان تماثل ، ص ٨٩ .

٥ - سورة التكوير ، آية ١٨ .

٦ - الطبري ، تفسير الطبري ، تحقيق الدكتور عبدالله التركي ، ج ٢٤ ، ص : ١٦٢ .

٧ - ديوان ريشة من جناح الذل ، ص ٦٠ .

وندخل جنة المأوى سويّا

إذا أذن الإلـــه وفزت فوزا

لقد استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يرسم صورة معبرة عن أفكاره وكانت أدواته هي التناصات الدينية أي الاقتباس الإشاري ، فقد أشار إلى عدة آيات من القرآن الكريم واستطاع ببراعته أن يركّب منها صورة مكتملة الجوانب ، ففي الشطر الأول من البيت الأول من هذه المقطوعة الشعرية عندما يقول :" ويجمعنا صعيد البعث حتى " فإنه يشير إلى قوله تعالى :" اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَا رَيْبَ فِيهِ "[1] .

وكذلك يشير إلى قوله تعالى :

" يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ الْجَمْعِ ذَلِكَ يَوْمُ التَّغَابُنِ وَمَنْ يُؤْمِنْ بِاللَّهِ وَيَعْمَلْ صَالِحًا يُكَفِّرْ عَنْهُ سَيِّئَاتِهِ وَيُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا ذَلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ "[2] .

هذه الآية الكريمة تكاد تكون هي المشار إليها في البيتين كليهما ، لأنها تشتمل على معنى البيتين ، ولكن وجود آيات يمكن أن تتناص مع العبارات هو ما يدعو للحكم على هذه الأبيات بأنها تتناص مع آيات متعددة تتحد لتكوّن لنا هذا النسيج البديع ، فالشطر الثاني وهو قول الشاعر " تحاسب كل نفس ثم تجزي " يشير إلى قوله تعالى :" الْيَوْمَ تُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ "[3] وقوله تعالى " وَاتَّقُوا يَوْمًا تُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ "[4] .

والآيات التي تبين أن كل نفس تحاسب يوم القيامة كثيرة ، وكذلك قول الشاعر في البيت الثاني من هذا المقطع " وندخل جنة المأوى " ؛ فإن الآيات التي تذكر دخول المؤمنين جنة المأوى كثيرة .

قال تعالى " عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى "[5]

وقوله تعالى :" وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى (٤٠) فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى (٤١) "[6] [7]

أما الشطر المقابل فيشتمل على تناصين " إذا أذن الإله " يشير إلى قوله تعالى " مَن ذَا الذي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ " .

فالخلق تقصر بهم أعمالهم عن دخول الجنة ؛ لذا يأذن الله لمن يشاء أن يشفع لمن يشاء لدخول الجنة ، وأما التناص الثاني في نفس الشطر قوله : " وفزت فوزاً " يتناص مع قوله تعالى : " كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ "[8]

وأما البيت الذي يليه فقوله :

---

١ - سورة النساء ، آية ٨٧ .
٢ - سورة التغابن ، آية ٩ .
٣ - سورة غافر ، آية ١٧ .
٤ - سورة البقرة ، آية ٢٨١ .
٥ - سورة النجم ، آية ١٥ .
(٦) و(٣) – سورة النازعات ، آية ٤٠ – ٤١ . " أما من خاف مسألة الله إياه عند وقوفه يوم القيامة بين يديه ،فاتقاه بأداء فرائضه ، واجتناب معاصيه . " ونهى النفس عن الهوى " يقول : ونهى نفسه عن هواها فيما يكرهه الله ، ولا يرضاه منها ، فزجرها عن ذلك ، وخالف هواها إلى ما أمره به ربه " فإن الجنة هي المأوى " يقول : فإن الجنة هي مأواه ومنزله يوم القيامة " تفسير الطبري ، ص١٢١ .

٨ - سورة آل عمران ، آية ١٨٥.

متى سأراك يا أمي فشوقي

إليك يؤز صبري عنك أزًّا [1]

هذا البيت يتناص مع قوله تعالى :" أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا "[2] [3]

إنّ هذه التناصات تتحد اتحاداً منسجماً رائعاً واستطاع الشاعر من خلاله أن يرسم لنا صورة تعبر عن شعوره، إنَّ هذه التناصات المؤكدة لا يمكن التقليل من قيمتها الفنية ؛ لذا يبدو أنّ الدكتورة كاميليا تخلت عن دقتها عند وصف هذا النوع من التناص بالسطحي ؛ وذلك لأنها لم تقف عليها طويلاً ، فقد مرت على التناص مروراً سريعاً وذكرت أن " هناك مواضع من النص القرآني في شعر شاعرنا لا تتعدى في وجودها دلالة التضمين ولا تعاين فيها جدلية التشابك بين الدلالات والمناخات النفسية والإسقاط الزمني للأحداث بل تشعر بوجودها السطحي في نصه الشعري "[4] .

وقد استشهدت الدكتورة كاميليا على ذلك بقول الشاعر في قصيدة (شهد المنى)

قولي لنار الشوق في كبدي

كوني على مضنى الهوى بردا[5]

وتعلق على هذا البيت وشواهد أخرى بقولها : " فهو لم يزد في مثل هذه المواضع في شعره على أن استدعى الصفة ... "[6] ".... صفة الشوق في خطاب الحبيبة "[7]

إنَّ الناقدة لم توضّح أي شوق في البيت ولم تخبرنا كيف كان الشوق ويتضح عدم دقتها في فهم مغزى البيت ؛ لأن البيت مليء بالإيحاءات والإشارات ، فالشاعر يخاطب الحبيبة طالباً منها أن تأمر نار قلبه ، ولقد كان الآمر في الآية الكريمة هو الله تعالى ؛ مالك الأشياء ومن بيده التصرف في الكون ، فهو عندما يطلب منها أن تأمر نار قلبه، فكأنه يعتبر أنها ملكت ذلك القلب وأن بيدها أن تطفئ تلك النار أو تحولها ، ويتضح أيضاً أن تلك الحبيبة لا تشفق عليه ؛ إذ إنَّ الآية الكريمة تأمر النار بأن تكون برداً وسلاماً ، دون أن يطلب إبراهيم ﷺ ذلك ؛ لكن الشاعر يطلب من الحبيبة ؛ فلو كانت هذه الحبيبة ترق لحاله لما دعت الحاجة إلى أن يطلب منها ذلك ، وهذا يعبر عن شدة الألم الذي يعانيه الشاعر ؛ أما المغزى الثاني الذي يوحي به النص وهو طلبه من الحبيبة أن تلقاه حتى تنطفئ نار الشوق ؛ إنه لم يطلب هذا اللقاء مباشرة ولكنه استخدم الاقتباس المقدَّس ليعبّر عن شعوره ، ومما أوحى به هذا البيت هو استدعاء الشخصية القرآنية وهي شخصية إبراهيم ﷺ ، وشخصية إبراهيم التي تقنّع بها الشاعر بكل ما توحي من عزم وإيمان وعفة وصدق ، إن الإيحاءات التي يوحي بها هذا التناص كثيرة لمن يقف وقفة صادقة لأسباب التناص ، وكما أنّ أسباب

---

١ - ديوان ريشة من جناح الذل ، ص ٦٠ .

٢ - سورة مريم ،آية ٨٣ .

٣ - معنى أرسلنا الشياطين " أي : خلينا بينهم وبينهم ، ولم نعصمهم من شرهم ، يقال : أرسلت البعير . أي : خَليته . وقوله : تؤزهم أزّا : الأز الهز والاستفزاز لمعنى . ومعناها التهيج وشدة الإزعاج، فقوله : تؤزهم أزّا أي تهيجهم وتزعجهم إلى الكفر والمعاصي ينظر تفسير محمد الأمين الشنقيطي.

٤ - كاميليا عبدالفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ص١٢٨ .

٥ - ديوان تماثل ، ص ٩٦ .

٦ - كاميليا عبدالفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ،ص ١٣٩ .

٧ - المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

التناص الديني كثيرة كذلك فإن التناصات الدينية المؤكدة مع القرآن كثيرة لا يبلغ مستواها التناصات من الحديث الشريف ، وإن كانت التناصات مع الحديث الشريف ظاهرة بارزة في بعض قصائده ، استطاع ببراعته الشعرية أن يدمجها في شعره " بتقنيات مختلفة ، ممتصّ لها يجعلها من عندياته[1] ، بتصييرها منسجمة بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[2] والمتلقي للتناص الشعري للشاعر مع الحديث الشريف يرى أنه يهضم الحديث ويحوله إلى " لبنة داخل النص، بحيث لا يمكن تمييزه عن النص " فتناص شعره مع الحديث الشريف " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ، وسعة معرفته ، وقدرته على الترجيح"[3] فتناصه مع الحديث الشريف لا يمكن الإمساك به بيسر ؛ وذلك لبراعته في دمجه ، ومن ذلك قوله :

زهد وأخلاق وحكم عادل

وتواضع إن التواضع يرفع [4]

إن هذا البيت يتناص مع قول الرسول ﷺ " وما تواضع أحد لله إلا رفعه الله " [5]

لقد أجرى الشاعر على النص الأصلي تغييراً في الشكل لينسجم مع بنية نصه الشعري ، ولكن المضمون لم يتغير بل يؤكد إيمانه به باستخدام الجملة الاسمية " إنَّ التواضع يرفع " ، وهذه ظاهرة جلية في تناصاته الدينية ، إذ إنه إذا كان يقصد بالتناص وصف المؤمنين أي كان غرضه من التناص المدح بالسمات الدينية؛ فإنه لا يعارضها بل يقررها مما يعكس مدى إيمانه واعتزازه بها والأحاديث التي تتناص على هذا النمط التقريري كثيرة ومنها :

ولقد مضى (جدي) وخلّف مسجداً

يبكي عليه كما بكيت ويجزع [6]

هذا البيت يشير إلى قول الرسول ﷺ في الحديث الذي يرويه داود بن قيس بقوله : سمعت ابن كعب يقول : "إن الأرض لتبكي من رجل . وتبكي على رجل ، تبكي لمن كان يعمل على ظهرها بطاعة الله تعالى ، وتبكي ممن يعمل على ظهرها بمعصية الله تعالى ، قد أثقلها ، ثم قرأ : " فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين "[7] وقال مجاهد : " ما من مؤمن إلا بكت عليه السماء والأرض أربعين صباحاً ، قال : فقلت له : أتبكي الأرض ؟ فقال : أتعجب ؟ وما للأرض لا تبكي على عبد ، كان يعمرها بالركوع والسجود ؟ وما للسماء لا تبكي على عبدٍ كان لتكبيره وتسبيحه فيها دوي كدوي النحل ؟ " [8]

---

١ - لفظ غير مستساغ لغوياً .

٢ - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص ، ص١٢١.

٣ - عبدالحميد إبراهيم ، نقاد الحداثة وموت القارئ ، ، نادي القصيم الأدبي ، بريدة – السعودية ، ١٤٢٥هـ ، ص ٩٨ .

٤ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٤٣ .

٥ - صحيح مسلم بشرح النووي ، بإشراف حسن عباس قطب ، دار عالم الكتب للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ ، ج١٩ ، ص ١٤٣ ، ص١٤٤ ، باب ١٩ (استحباب العفو والتواضع) عن أبي هريرة عن رسول الله ﷺ قال : " ما نقصت صدقة من مال ، وما زاد الله عبداً بعفو إلا عزا ، وما تواضع أحد لله إلا رفعه الله " رواه مسلم (٢٥٨٨) وثوب عليه النووي بقوله " استحباب العفو والتواضع " وقال النووي : " قوله ﷺ: "وما تواضع أحد لله إلا رفعه الله " فيه وجهان :-
أحدهما : يرفعه في الدنيا ، ويثبت له بتواضعه في القلوب منزلة ، ويرفعه الله عند الناس ويجل مكانة .
والثاني : أن المراد ثوابه في الآخرة ، ورفعه فيها بتواضعه في الدنيا .
قال العلماء : وقد يكون المراد الوجهين في جميعها في الدنيا والآخرة ، والله أعلم .

٦ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٤٢ .

٧ - أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء (٣/٢١٣).. الناشر : دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط(٤) (١٤٠٥هـ) .

٨ - السيوطي ، ، الدر المنثور في التفسير بالمأثور ، تحقيق : عبدالله التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية ، د. عبد السند حسن يمامة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٤ ،ج١٣ ، ص ٢٧٤،تفسير ابن كثير ص١٧٩ ،ج٤ .

وقال عطاء الخراساني : " ما من عبد يضع جبهته في بقعة من الأرض ساجداً لله عز وجل إلا شهدت له بها يوم القيامة ، وبكت عليه يوم يموت " [1]

إنّ هذا التناص بين قول الشاعر وبين الحديث الشريف يؤكد لنا ما يتسم به الشاعر من خلو النص الشعري من " المؤشرات التي تجعل التناص يكشف عن نفسه " [2] **لقد وصل الشاعر في إيمانه بقول الرسول إلى أعلى درجة من درجات الإيمان ، فالصيغة التي وردت بها الرواية ، كانت صيغة خبرية موجهة لمن لا يعرف هذه الحقيقة ، ولكن الصيغة الشعرية جاءت على صيغة التأكيد باستخدام كلمة (لقد) واستعمال الفعل الماضي الذي يدل على الثبات والإمضاء في الفعل ، ولقد بلغ من استيعاب الشاعر للحديث الشريف درجة تقترب من درجة تفوّقه في دمج النص التراثي ، لقد أشار إلى قضية مختلف عليها في بعض أشعاره إذ يقول:**

وشدا فأشجى السامعين بشدوه

إذ كان بالقرآن دوماً يسجع [3]

إن غرض الشاعر هنا هو المدح بالسجع [4] **في القرآن ، ولقد كان موضوع السجع في القرآن قضية شغلت العلماء منذ العصور الإسلامية الأولى " فقد تحرّج بعض القدماء في استعمال السجع بل نفى البعض منهم وجوده في القرآن الكريم نفياً قاطعاً ، وسمّى هذا الذي يظن أنه سجع فواصل وكان على رأس هؤلاء الروماني ، ت٣١٢" والقاضي الباقلاني ، ومعظم الأشاعرة ، وكانت حجتهم كما يدعون : إن الرسول ﷺ قد نهى عنه، واستندوا في ذلك إلى قول الرسول ﷺ " لسنا من أساجيع الجاهلية في شيء "** [5] **ويبدو أنهم جانبوا الصواب في رأيهم هذا ، إذ لم يكن قصد الرسول السجع البلاغي الذي كثيراً ما يرد في القرآن الكريم، وقد يرد على لسان الرسول ، وما يدل على ذلك ورود هذا النوع البلاغي في القرآن خاصة في سورة الرحمن وغيرها من السور ، ولكن كان مغزى الرسول ﷺ في هذا الحديث هو سجع الكهّان الخالي من الإيمان ويتسم بالشرك والكفر ، ولقد استوعب الزهراني هذه المفاهيم مع من أنكر على الأشاعرة وأتباعهم كابن الأثير الذي قال :" وقد ذمّه بعض أصحابنا من أرباب هذه الصناعة ، ولا أرى لذلك وجهاً سوى عجزهم أن يأتوا به وإلا فلو كان مذموماً لما ورد في القرآن الكريم "** [6]**.**

ولم يكتف بالاستيعاب بل أعلن موقفه من خلال وصفه لممدوحه ؛ إذ عدّ السجع صفة مدح ؛ لأنه يؤمن أن السجع الذي يقصده الرسول ليس السجع البلاغي الفني الذي يلائم فيه اللفظ المعنى ، ولكن الحديث يعني السجع الذي غايته اللفظ وليس غايته المعنى وبذلك يكون تناصه هذا تناص ظاهرهُ المخالفة ولكن باطنه الموافقة ؛ ولا يتبين هذا إلا لمن فهم قضية السجع في القرآن الكريم وعرف معناها ، ووضع المرأة في الإسلام قد جعل أعداء الإسلام منه قضية ، واستغلوا جهل الناس بالحكمة في كثير من الأحكام ، وحاولوا إثارة الفتن والشبهات ، ولكن القرآن الكريم بأسلوبه الحكيم قد خاطب المؤمنات خطاباً تسلل إلى نفوسهن واستوعبن من خلاله دورهن في الحياة ، ولكن بقيت بعض الأمور التي احتاط لها الإسلام وحذر منها على لسان الرسول ﷺ ؛ ولم يكن الزهراني بثقافته الدينية غافلاً عنها بل علمها ووظّفها في شعره ، وجعلها نسيجاً في بناء ذلك الشعر ، ومن ذلك قضية " المرأة فتنة " و " المرأة والحياء " إذ يقول :

---

١ - المرجع السابق ، ص ٢٧٥ ، ج١٣ .
٢ - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري : ١٣١ .
٣ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٤٣ .
٤ - يقول ابن منظور " سجع يسجع سجعاً ، الكلام المقفى . والجمع : أسجاع وأساجيع وسجع تسجيعاً : تكلم بكلام له فواصل ، كفواصل الشعر من غير وزن . "
٥ - البخاري ، الجامع الصحيح ، كتاب الديات ، باب جنين المرأة ، حديث رقم ٦٥٠٨ ، ص ٢٥٨ .
٦ - احمد عبد المجيد محمد خليفة ، قضية السجع في القرآن الكريم ، جامعة أم القرى ، موقع إلكتروني.

ولهن (الرسول) أوصى بخير

وعليهن بالتزام الحياء [1]

بعد أن نبّه الرجـــال لأعتى

فتنة بعده على الأشقياء

إنه ســر النساء في كل سر

حولنا في جواهر الأشياء

هنَّ من جرّع الملوك المنايا

هن ألهبن لوعة الشعراء

فالشطر الأول من البيت الأول من هذا المقطع الشعري يتناص مع قول الرسول ﷺ:" استوصوا بالنساء خيراً فإنهن خلقن من ضلع أعوج وإن أعوج شيء في الضلع أعلاه فاستوصوا بالنساء خيراً"[2].

لقد جمع الرسول ﷺ كل حسن في كلمة " خير " فالمعاملة الحسنة ، والكلمة الطيبة ، والاهتمام بها كلّه خير ، ولم يكتف الرسول ﷺ بهذا ، بل برّر لها بعض زلاتها بأنها غير مقصودة ؛ ليتفهم وضعها الرجل ويعفو عنها ، ولم يخف على شاعرنا ذلك فأراد أن ينشر عبق هذا الحديث الشريف ؛ لذلك جعله لبنة في بناء قصيدته ، وجعله مقابلاً بواجباتها ؛ إذ كما أوصى بها الرسول ، أيضاً أوصاها بالحياء وذلك إشارة من الشاعر إلى الآيات القرآنية التي أتى بها نبينا محمد ﷺ والتي تنص على حجاب المرأة وسترها وعفتها .

ويتضح من هذا التقابل ، أنَّ الشاعر يريد أن يبين أن السنة النبوية لم تجحف حق المرأة ؛ إذ كما انه فرض لها فقد فرض عليها ، وذلك مصداق لقوله تعالى :" ولهن مثل الذي عليهن "[3] إن فكرة الشاعر التي لو تناولها خطيب لملأت خطبته صفحات ؛ لم تتجاوز هنا شطري هذين البيتين ، و لا يفوقها إلا قوله تعالى :" ولهنَّ مثل الذي عليهن " .

وينتقل الشاعر في هذا المقطع الشعري من قضية حقوق المرأة وواجباتها إلى حديث آخر استخدمه أعداء الإسلام لتأليب الرجال على النساء وتأليب النساء على الإسلام فقد قال : [4]

بعد أن نبّه الرجال لأعتى

فتنة بعده على الأشقيـاء

إنه ســر النساء في كل سر

حولنا في جواهر الأشياء

---

١ - ديوان تماثل ، ص٣٢ .

٢ - هذا حديث صحيح رواه الشيخان في الصحيحين عن النبي (ص)، مجموع فتاوي ومقالات الشيخ عبدالعزيز بن باز – الجزء الخامس .

٣ - سورة البقرة ، الآية ٢٢٨ .

٤ - ديوان تماثل ، ص ٣٢ .

هنَّ من جرّع الملوك المنايا

هن ألهبن لوعة الشعراء

يشير الشاعر هنا لقول الرسول ﷺ :" ما تركت بعدي فتنة أشد على الرجال من النساء "[1] أخرجه البخاري ومسلم

ولمسلم من حديث أبي سعيد " فاتقوا الدنيا واتقوا النساء فإن أول فتنة بني إسرائيل كانت النساء "[2]

إنَّ الشاعر فهم حديث الرسول ﷺ ، ورسم في شعره استيعابه للحديث بمشاعره المرفهة . إنَّ نسبة الرسول الفتنة للنساء ، لا يعد عيباً بل هو مزية لها ؛ فالمرأة الجذّابة هي من تفتن الرجال ، قال تعالى:" زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ ..."[3]

وقال الإمام علي كرَّم الله وجهه :" المرأة عقرب حلوة اللسعة "[4] وجاء الزهراني ليوضّح كل ذلك ويضيف إليه لمسات شعرية ؛ عندما جعل المرأة سرّ جواهر الأشياء ، وجعلها المتحكمة في مصير الملوك ، وجعلها ملهمة الشعراء ، إن الزهراني " في تناصه مع موروثه لا يقف مثقلاً بعبء الأجداد دون استيعاب بنية نصه بما يطور ويضيف إنما هو دائماً يفرز من روحه وفكره "[5] ليس في هذا التناص فقط ، بل هذا نهجه في جميع تناصاته مع الحديث النبوي الشريف ، و " ثقافة المبدع تكونت عبر دروب مختلفة ، لا يستطيع تبيّنها في كل الأحوال "[6] .

إنَّ توظيف التناص بطريقة الاستفهام الإنكاري ، هي أسلوب أبدع فيه الزهراني عندما تساءل عن حال الأمة في قوله :

من ألغى نظام الكون من تفكيرنا !!؟

أم انها قامت (قيامتنا)

إن قوله "قامت قيامتنا" يتناص مع قول الرسول ﷺ :" من مات فقد قامت قيامته "[7] وبغض النظر عن صحة الحديث أو عدمها ؛ فإن الشاعر قد وظّفه بصورة فنية بليغة في الشكل ؛ فقد جاء في شكل استفهام ، وفي المعنى، فقد كان المعنى الذي يقصده الشاعر معنى غير مباشر ، إذ إن الحديث يقول " من مات فقد قامت قيامته " .

والشاعر هنا يريد أن يقول : إن الأمة عندما انتكس حالها كان كالموت ، فالإنسان إذا أقفل نظام الكون وسنة الله فيه من تفكيره ؛ فهو جاهل والجهل هو الموت ، ولكن الشاعر لم يذكر الموت واقتطع جواب الشرط المترتب على الشرط وهو الموت ووظفه في شعره ؛ لأنه في صدد التعبير عن الجزاء ، والجزاء دائماً في

---

١ - رواه البخاري في صحيحه (رقم ٤٨٠٨ ، ج٥ ، ص ١٩٥٩ ، وابن أبي شيبة في مصنفه (رقم ١٧٦٤٣ ، ص ٤٦ ، ج ٤) . التذكرة في أمور الآخرة ، القرطبي ، (ص ٤٣) .

٢ - رواه مسلم ، ج ٤ ، ص ٢٠٩٨ ، حديث ٢٧٤٢، " إن الدنيا حلوة خضرة وإن الله مستخلفكم فيها فينظر كيف تعملون فاتقوا الدنيا واتقوا النساء فإن أول فتنة بني إسرائيل كانت في النساء " وذكره محمد بن مفلح بن محمد المقدسي ،كتاب الآداب الشرعية والمنح المرعية ، فصل فتن المال والنساء والعداوة والمراء والمسلمين والعلماء المنافقين ، ج٣ .

٣ - سورة آل عمران ، من آية ١٤ .

٤ - علي بن أبي طالب ، نهج البلاغة ، قصار الحكم ، ص٦٠ .

٥ - حافظ المغربي ،التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي شعر عبدالقادر القط نموذجاً ، ص٩٤ .

٦ - عبدالعاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م ، ص ١٧ .

٧ - (من مات فقد قامت قيامته)
الراوي : المحدث : الزيعلي – المصدر تخريج الكشاف الصفحة أو الرقم : ١/٤٣٦ خلاصة الدرجة : غريب .

الحياة الآخرة ، فجزاء غبائنا وجهلنا هذا الحال المزري للأمة ، وعدم ذكره للموت ، وانتقاله مباشرة للقيامة فيه نكتة بلاغية ، وهي ان الأمة التي تنصاع وراء عدوها هي ميتة والميت لا يموت مرة أخرى .

إن حال الأمة وصل إلى ما هو أسوء من ذلك ؛ لقد وصل إلى حال نهى الله عنها ورسوله ، فقد أصبح المسلمون يقتل بعضهم بعضاً ، والزهراني بثقافته التراثية لم ينس أن يعبر عن ذلك بأسلوب تخلّص فيه " النص الغائب من سياقة الأصلي " [١]" ليصبح على نحو من الأنحاء جزءاً أساسياً في البيئة الحاضرة"[٢]

ونجد ذلك التعبير عن حال الأمة في قوله :

لأنهم أصبحوا في شرِّ منقلب

أعداء تفتك أقوام بأقوام[٣]

يشير الشاعر في هذا البيت إلى قول الرسول ﷺ :" لا ترجعوا بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض"[٤] .

إنَّ الشاعر أجرى تغييراً كليًّا على ألفاظ الحديث ولكنه احتفظ بالمعنى كاملاً ، فالمعنى هو الذي أبرز نفسه من وراء الكلمات وهنا يصل الشاعر إلى أعلى درجات التناص ، إنه تناص المضمون الذي يرى محمد مفتاح أنه يكون " باديء ذي بدء "[٥] ويعلل ذلك بقوله :" أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة .." [٦] .

ولا يزال الشاعر متربعاً في أعلى مستويات التناص مع الحديث النبوي الشريف بأساليبه المتنوعة ، فهو يستخدم أسلوب التوبيخ ؛ ليصْنع قالباً جديداً للتناص في قوله :

ياويحنا كم رأينا حولنا نذراً

لكنها لم تغير نهجنا النذر [٧]

وهنا تناص إفرادي يعتمد على المفردة فالتناص في كلمة النذر ، وهو يشير بها إلى الحديث الذي جاء تفسيراً لقوله تعالى :" أولم نعمركم ما يتذكر فيه من تذكر وجاءكم النذير " وترجم البخاري " باب من بلغ الستين سنة فقد أعذر الله إليه في العمر لقوله عزوجل " أولم نعمركم ما يتذكر فيه من تذكر وجاءكم النذير ، يعني الشيب " حدثنا عبد السلام بن مطهر قال حدثنا عمر بن علي قال حدثنا معن بن محمد الغفاري عن سعيد بن أبي سعيد المقبرى عن أبي هريرة عن النبي ﷺ : قال : أعذر الله إلى امرئ أخّر أجله حتى بلّغه ستين سنة [٨]. قال الخطابي :" أعذر إليه " أي بلغ به أقصى العذر ، ومنه قولهم : قد أعذر من أنذر .."[٩]

والنذير الذي يشير إليه الشاعر هو الشيب وهذا من دقائق الفهم ، الذي لا يتوصل إليه إلا نبي الله ورسوله محمد بن عبدالله ﷺ ، فقد بيّن الرواة والمحدثين أنّ النذير هو الشيب في تفسير قوله تعالى:" وجاءكم

---

١ - محمد عبدالمطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م ، ص ١٦٣ .
٢ - المصدر السابق نفسه .
٣ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٩٩ .
٤ - البخاري ،الجامع الصحيح ، تحقيق وتعلق أ . د تقي الدين الندوي ، دار البشائر الإسلامية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٣٢ ، كتاب الفتن ، ص٧٥٠ ، ح ٧٠٧٧ .
٥ وَ٢- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص١٢٩وص١٣٠

٧ - ديوان صدى الأشجان ، ص ١٣٥ .
٨ - البخاري ، كتاب الرقاق ، (٥) باب من بلغ ستين سنة فقد أعذر الله إليه في العمر ص ٥٧٠ ، ص ٥٧١ ، حديث رقم ٦٤١٩ .
٩ - عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، تحقيق : أحمد عبدالعليم البردوني ،١٣٨٤ ، المجلد السابع ، ج١٤ ، ص:٣٥٢.

النذير " واختلف فيه : فقيل القرآن . وقيل الرسول . قاله زيد بن علي وابن زيد . وقال ابن عباس وعكرمة وسفيان ووكيع والحسين بن الفضل والفراء والطبري : هو الشيب . وقيل النذير الحمى: وقيل موت الأهل والأقارب – وقيل : كمال العقل والنذير بمعنى الإنذار " .[١]

قلت : فالشيب والحمى وموت الأهل كله إنذار بالموت " [٢] .

لقد رأى الشاعر كل هذه النذر ، ولكنه لم يذكرها صراحة بل أشار إليها بهذه الكلمة " نذراً " ليستحضر الناس صدق هذا التعبير من أفصح العرب وهو الرسول الكريم عليه أفضل الصلاة والسلام وعلى آله .

فإذا كان مضمون قول الشاعر في هذا البيت مضمون قول الرسول في نذر الموت ، فإنه في تناصات أخرى يستخدم التناص لمعنى آخر في نفسه ويستعين بالحديث الشريف للتعبير عن هذا المعنى ومن ذلك قوله :

فقل للظالمين ومن أداروا

حديثاً ، من دبيب الذر أخفى [٣]

يتناص مع قوله ﷺ : " إنَّ أخوف ما أخاف على أمتي الشرك والشهوة الخفية التي هي أخفى من دبيب النملة السوداء على الصخرة الصماء في الليلة الظلماء "[٤].

إنّ موضع التناص هو " أخفى من دبيب " ، ولكن الأخفى في الحديث يختلف عن الأخفى في البيت الشعري، فإنه في الحديث الشرك والشهوة وفي البيت الشعري حديث الإفك والظلم والافتراء ، لقد غيّر الشاعر القصد للنص الأصلي ، وغير الموصوف فالقصد في البيت الشعري هو وصف مدى جبن المفترين ، فهم من شدة خوفهم من كذبهم لا يستطيعون رفع أصواتهم أما في الحديث النبوي الشريف فالقصد هو الجهل والتباس الأمور ، لدى أغلب الناس وكما استخدم الزهراني التناص مع الحديث الشريف للذم فقد استخدمه أيضاً للمدح ، فهذا هو يمدح المعلم بقوله :

ورثت جميع الأنبياء ولم تزل

تواكب أرقى ما يجد ويخلب [٥]

يشير الشاعر هنا إلى حديث رسول الله ﷺ " ... وإن العلماء ، ورثة الأنبياء ..."[٦]

لقد أجرى الشاعر على النص الأصلي تغييرات جعلت منه نصًّا جديداً لا يكرر نفسه ، ولكن أبرز تلك التغيرات أسلوب الخطاب ؛ فقد استخدم أسلوب الخطاب وقد كان أسلوب النص الأصلي هو أسلوب الغائب ، إن هذا الأسلوب الجديد يوحي للمتلقي بتلقائية البيت الشعري ، بينما هو تناص مقصود ركّب في النص الجديد والغرض من ذلك تفخيم الخطاب وإعطاؤه هالة من القداسة والتعظيم ، وهذا التعظيم ليس مقصوراً على المعلم في شعر الزهراني بل الآباء أعظم في شعره ؛ لذلك يكون عقوقهم أعظم عقاباً في قوله :

---

١ - المرجع السابق ، المجلد السابع ، ج١٤ ، ص ٣٥٣ .
٢ - المرجع السابق ، المجلد السابع ، ج ١٤ ، ص ٣٥٤ .
٣ - ديوان تماثل ، ص ٢٤ .
٤ - تخريج الإحياء ، ٣/٣٣٨ ، قال رسول الله (ﷺ) : الشرك في أمتي أخفى من دبيب النمل) رواه البخاري في الأدب المفرد وحسنه بعض أهل العلم، وروى المرزوي في " زهد الزواهد " ٣٩٣ /١١١٤ بإسناد صحيح " إن أخوف ما أخاف عليكم الرياء والشهوة الخفية " .
٥ - ديوان تماثل ، ص ٦٠ .
٦ - فيض القدير ، ج٤ ، ص٣٧٣ ،ط١ ، المكتبة التجارية الكبرى .

أي ذنب يكون أقسى عقاباً

من عقوق الأبناء للآباء ؟[1]

وهنا يشير الشاعر إلى قول الرسول ﷺ :" ألاّ أنبئكم بأكبر الكبائر ؟ ثلاثاً – قلنا : بلى يا رسول الله ، قال : الإشراك بالله وعقوق الوالدين " وكان متكئاً فجلس ، فقال : ألا وقول الزور ، ألا وشهادة الزور"[2] .

إنَّ الشاعر هنا استخدم أسلوب الاستفهام الاستنكاري بالأداة (أي) وهذا أسلوب استخدمه لبيان كبر حجم عقوبة الذنب ، وكبر حجم الذنب نفسه فهو لم يستخدم لفظتي (أكبر الكبائر) واستبدلهما بهذا الأسلوب، حتى يستحضر المتلقي النص الأصلي في ذهنه وهذا ألطف في إيصال المعنى وأدعى لإعمال الفكر .

وكما برع الزهراني في تناصاته مع النصوص الدينية فقد برع أيضاً وبنفس المستوى في التناصات الأدبية بجميع أنواعها :

التناص الأدبي :

حسن الزهراني شاعر كشكول ، وقاريء نهم لكل أنواع الشعر قديمه وحديثه ، وكذلك هو من الحكماء الذين أنى وجدوا الحكمة فهم أولى الناس بها ، فشعره هو عبارة عن مزيج من روحه وثقافته الدينية والأدبية والتاريخية؛ إذ لابد من تأثير لتلك الثقافة العالية على شعره ؛ لذلك سيتتبع البحث بعضاً من تلك التناصات :

أولاً : التناص مع الشعر العربي :

" في هذه المواضع من الشعر تتضح الذائقة الشعرية للشاعر ، ويبدو موقفه من التراث ، وموقفه من الثقافات المعاصرة ." [3]

وقد تناص شعره مع كثير من الشعراء من مختلف العصور والبيئات ، كأبي العلاء المعري وأبي فراس الحمداني ، وابن هانيء الأندلسي ، وقيس ليلى ، ولكن الشاعر الذي كان له النصيب الأكبر في التأثير على شاعرية الزهراني هو أبو الطيب المتنبي[4] .

وقد تأثر بأبي الطيب المتنبي في عدة جوانب من شعره منها :

تأثره بمعاني أبي الطيب المتنبي مثل قوله :

فكم شاعر من هاهنا قام منشداً

بأعذب شعر فائق أسمع الصم [5]

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٣١ .
٢ - صحيح مسلم ، بشرح النووي ، كتاب الإيمان ، باب بيان الكبائر و أكبرها ص ١٤٣ ، ص ٨٣ .
٣ - كاميليا عبدالفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ص١٣٩.
٤ - المتنبي هو : أحمد بن الحسين شاعر من شعراء العصر العباسي ، ولد عام ٣٠٣ .
٥ - ديوان قبلة في جبين القبلة ، ص ١٣٣ .

إنّ الشاعر في تناصه مع المتنبي في هذا البيت " لا يستعير المعنى فقط "[1] ولكن يبين رؤيته للشعر ،بأنَّ الشعر الفائق هو الذي يسمع الصم ، وقد عيّن " لنا رؤيته الخاصة"[2] " وفق ذوق تراثي "[3]

وكما يتناص شعره مع شعر المتنبي في المعنى ، فهو أيضاً يتناص معه في الشكل ويختلف في المضمون كقوله :

الليل والموج والأحلام والقمر

والشعر والطـــار والموال والوتر[4]

يتناص مع قول المتنبي :

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم[5]

إنَّ موضوع بيت الشاعر هو الشعر والشاعرية ، أما موضوع المتنبي فهو الفروسية ، والزهراني هنا يقتبس من المتنبي ، و يستدعي صفة من صفات المتبني ألا وهي الفخر والاعتداد بالنفس ؛ إذ إنَّ المتنبي يفخر بشجاعته ، أما شاعرنا فهو يفخر بشعره وشاعريته إن الشكل الذي اقتبسه ليس شكلاً بلا روح ، بل إن الشكل يحمل روح الشاعر ؛ لذا يستطيع المتلقي أن يشعر بهذا التناص ويراه ، ويرى المتلقي أيضاً أنَّ الزهراني قد يتفق مع المتنبي في المضمون ولكن يختلف في المسند إليه هذا المضمون مثل قوله :

تغرّ الفتى منها ابتسامة ثغرها

وتبدي صفاء وهي في الغدر عقرب [6]

يتناص مع مضمون قول المتنبي :

إذا رأيت نيوب الليث بارزةً

فـــلا تظنن أن الليــث يبتســـم [7]

المضمون العام : هو عدم الانخداع بالمظاهر ، وهذا ما يتفق عليه المتنبي والزهراني ، وكذلك يتفقان على أن الابتسامة قد تكون مظهر من مظاهر الخداع ، ولكن المسند إليه عند شاعرنا هي الدنيا(الأيام) والمسند إليه عند المتنبي هو الليث ، إذ إنّ بيت المتنبي هو استعارة تمثيلية ؛ فقد شبه المتنبي حالة إنسان يظهر عكس ما يبطن بحالة الأسد الذي برزت أسنانه ، أمّا الزهراني فليس بيته استعارة تمثيلية، وإنما جملة خبرية تصف حال الدنيا .

هذه النظرة التشاؤمية للابتسامة من الشاعرين والتي تنطوي على الحكمة والتجربة قد انتقلت إلى العيد، فهذا الزهراني يصف العيد بقوله : [1]

---

١ - كاميليا عبد الفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ص ١٤٠ .
٢ - المرجع السابق، ص ١٤٠ .
٣ - المرجع السابق، ص ١٤٠ .
٤ - ديوان قبلة في جبين القبلة ، ص ١٢٣ .
٥ - المتنبي ، المتنبي قصائد اختارها طاهر الكيالي ، المؤسسة لعربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، ص ٨٥.
٦ - ديوان صدى الأشجان ، ص ١٢٣ .
٧ - المتنبي ، المتنبي قصائد اختارها ماهر الكيالي ، ص ٨٥ .

في ليلة العيد مات العيد يا سحرُ

اغتاله المرض المشئوم والكدر

يتناص مع قول أبي الطيب :[٢]

عيد بأيّة حال عدت يا عيدُ

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

إنَّ الشاعرين حوّلا حال العيد إلى حال آخر ؛ إذ إنَّ العيد من صفاته أنه يحمل الفرح والسرور أمّا عند الشاعرين فهو يحمل الحزن والألم ، وهذا هو موضوع التناص ، وتضيف الدكتورة موضعاً آخر للتناص وهو " فكرة الاستهلال " إذ تقول :" التناص حادث في فكرة الاستهلال بالعيد في حدّ ذاتها ، وليس في الدلالة "[٣].

لقد أصابت الدكتورة في كون فكرة الاستهلال بالعيد هي موضع تناص بين الشاعرين ، ولكن يبدو لي أنها بالغت عندما نفت اشتراكهما بالمضمون ؛ لأنَّ الحزن يطل علينا من البيتين ، وإن اختلفت بواعثه ، وطريقة التعبير عنه ، فالزهراني سبب حزنه هو موت العيد بسبب مرض ابنته ، والمتنبي يخاطب العيد متسائلاً هل عاد بالأحزان السابقة أو أحزان جديدة ، ومهما يكن من أمر فالعاطفة في البيتين هي عاطفة الحزن والتناص في (حال العيد المنقلب من الفرح إلى الحزن) .

إن سيطرة تأثير شعر المتنبي على شعره لم تكن تامة ؛ لأنها أفسحت مجالاً رحباً لشعراء آخرين ؛ ليتأثر الشاعر بشعرهم ، ويتناص مع شعرهم في مواضع كثيرة من قصائده ومنهم : أبو فراس الحمداني[٤] في مثل قوله :

قالت لنار تلهفي وهيامي

أزري بحالك يا محب غرامي [٥]

يتناص مع بيت أبي فراس الحمداني :

وقالت : لقد أزرى بك الدهر بعدنا

فقلت : معاذ الله ، بل أنت لا الدهر[٦]

إنَّ التناص في المعنى ينطق بالتوافق بين البيتين ، فالشاعران تخاطبهما الحبيبة بعدما ترى حالهما المزري، ونتيجة الخطاب ، أن يكون حبهما هو سبب حالتهما التي رأتهما عليها .

---

١ - ديوان تماثل ، ص ٧٧ .

٢ - المتنبي ، المتنبي قصائد اختارها ماهر الكيالي ، ص١٥٥.

٣ - كاميليا عبد الفتاح ، الأصولية والتجديد في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ١٤٢ .

٤ - أبو فراس الحمداني هو : الحارث بن سعيد بن حمدان الحمداني التغلبي الوائلي ، هو شاعر من أسرة الحمدانيين وهي أسرة عربية حكمت سوريا والعراق

٥ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٣٢ .

٦ - أبو فراس الحمداني ، ديوان أبي فراس الحمداني

وإذا كان الشاعر يوافق أبا فراس الحمداني في المضمون ؛ فإنه يخالف ابن هانيء في قصيدته " كذب ابن هانيء" ، هنا تناص عكسي ؛ إذ تتناص هذه القصيدة مع قصيدة ابن هانيء[1] في الشكل وتختلف في المضمون ؛ لأنَّ ابن هانيء تجاوز حد المبالغة إلى الكذب فهو يخاطب الخليفة الفاطمي بقصيدة يقول فيها:[2]

ما شئت لا ما شاءت الأقدار

فاحكم فأنت الواحد القهار

وكـأنمــا أنت النبي محمد

وكأنما أنصارك الأنصار

أنت الذي كانت تبشرنا به

كتبهــا الأحبار والأخبـار

هذا إمـــام المتقين ومن به

قد دوّح الطغيان والكفّار

هذا الذي ترجى النجاة بحبه

وبه يحطّ الإصر والأوزار

هذا الذي تجدي شفاعته غداً

وتفجّرت وتدفّقت أنهـــار

إنّ الشاعر لا تخفى عليه أساليب الشعراء ، فالشعر قد يحوي مبالغة لكن لا تتجاوز إلى حدّ الغلو ؛ لذا ردّ عليه بقصيدة تتفق معه شكلاً وتنقض مضمونه يقول فيها :

(ما شئت لا ما شاءت الأقدار

فاحكم فأنت الواحد القهّار

يا رب يامن لا يردّ قضاءه

عزم ولا حزم ولا إصرار

يامن له سجد العباد مهابة

والطير والأشجار والأحجار

وخلقت هذا الكون دون مشقة

في الستة الأيام يا جبـــار)

---

١ - ابن هانيء : هو أبو القاسم محمد بن هانئ بن سعدون شاعر أندلسي كان معاصرا للمتنبي ، ولقب بمتنبي الغرب .

٢ - ابن هانئ الأندلسي ، محمد بن هانئ بن سعدون ، ديوان ابن هانئ الأندلسي .

ويستمر الشاعر في مخالفة مضمون ابن هانيء إلى آخر قصيدته ، ولكن البيت الذي ينطبق عليه التناص تمام الانطباق هو مطلع القصيدة :

ما شئت لا ما شاءت الأقدار

فاحكم فأنت الواحد القهَّار [1]

هو نفس بيت ابن هانيء ؛ لكن بيت ابن هانيء المخاطب فيه هو الخليفة الفاطمي وبيت الزهراني المخاطب فيه هو الله سبحانه وتعالى .

وكما استدعى الزهراني الشخصية القرآنية ، كذلك استدعى الشخصية الأدبية ، ومن الشخصيات الأدبية التي استدعاها شخصية مجنون ليلى ، وقد استدعاها وفق – تقنية القناع ، والشاعر قد لجأ إلى التقنع بشخصية مجنون ليلى " لأنه شعر أن علاقته بهذه الشخصية بلغت ذروتها "[2] وأن شخصية مجنون ليلى " قادرة على تحمل أبعاد تجربته الخاصّة "[3]

فهذا هو يقول في قصيدة (ما زلت ملهمتي) من ديوان صدى الأشجان :[4]

ليلاي هل قتل المحبّ مباح

عمـداً ولم يذكر عليــه جنـــاح

أيبـــــاح يالليلاي قتل متيم

سحقت حصون سروره الأتراح

عينــاك يالليلاي أشعلتا دمى

قفزاتهـــا بين الضلوع رمـــاح

ليلاي لن أنسى هواك يغذي

قلبي ، فما تؤذي القتيل جـراح

ليلاي إنى بعد طول توجعي

أسلمت أمري والهوى فضّـــاح

إنَّ الشاعر في هذه الأبيات يخاطب حبيبته ويناديها بعلم لامرأة أخرى هي حبيبة المجنون ؛ لأنه عندما شعر أن حالته أصبحت كحالة المجنون في عشقه لليلاه ؛ تقنع بشخصية المجنون ، فنرى أبياته كأنها صدى لأبيات المجنون في الهيام بالحبيبة ، والشكوى من بعدها ، وحزن الفراق ، وألم الهجر .

ويبدو أن الشاعر يرى في زملائه وأجداده الشعراء القدامى إخوةً معاصرين فقد يخالفهم كابن هانيء أو يحاكيهم كالمتنبي وابن الرومي وأبي العلاء المعري وأبي فراس الحمداني ، وقد يتحد معهم كمجنون ليلى ،

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٨٧ .
٢- ثائر زين الدين ، خلف عربة الشعر ، ص٢٥ .
٣ - المرجع السابق ، ص٢٥ .
٤ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٤٥ .

ولم يقتصر هذا الاتحاد على الشعراء الذكور ، فالخنساء تلك الشاعرة المخضرمة كانت من الشاعرات اللاتي وجد الزهراني في شعرها وفي شخصها ما يتفق مع تجربته الخاصة ، فتقنع بها ليعبّر عن تجربته ، إذ يقول في قصيدة (سجدة فوق رمال الحزن) من ديوان تماثل :[1]

وعباءة الخنساء

أشلاء تمّزقها

مخالب غضبة الأيام

في كل اتجاه

****

وقصائد الخنساء

تجثم حول معصمها

السلاسل

والدموع تنزف من

دمها

وغدر الدهر

واهٍ ...

****

زحفت تجر قيودها

ودموعها ودماءها

وشعاع حسرتها

تجاهي ...

فالخنساء[2] رمز للأخت الوفية ذلك الوفاء النادر ، فقد بكت أخاها صخراً ...

وجعلت شعرها مسرحاً لحزنها عليه ، فلا توجد أخت رثت أخاها بشعر كما رثت الخنساء صخراً ؛ لذا اتخذها الشاعر قناعاً له ليعبّر من خلال قناع الخنساء عن الأخوة في هذا الزمان ، فقد استدعى الشاعر الخنساء وقصائدها من التراث ؛ ليبث فيها روح العصر ، هذا العصر الذي مزق عباءة الخنساء أي مزق رمز الأخوة النادرة ، وتلك القصائد التي تحمل الحب الأخوي الطاهر أصبحت في هذا الزمان مثقلة بالقيود والسلاسل ،

---

١ - ديوان تماثل ، ص ٩٠ ، ص ٩١ .

٢ - الخنساء : هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد ، من بني سليم أشهر شواعر العرب ، عاشت أكثر عمرها في الجاهلية و أدركت الإسلام ، فأسلمت ، وقد أبدعت في شعر الرثاء ، ولا سيما في رثاء أخيها صخر ، توفيت سنة ٢٤ هـ ، (انظر شعر النساء في صدر الإسلام والعصر ... د . سعد فلاتة ، دار المناهل ،بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٨ هـ)

وهذا كناية عن قلة القصائد الأخوية في هذا العصر ، ولكن هذه القصائد الأخوية رغم قيودها وأثقالها اتجهت نحو الشاعر ، ذلك الشاعر الذي وجد نفسه كالخنساء في صفاء سريرته ، وحبه للإخوة ، ثم سرعان ما لبس قناعاً آخر، إذ لم يجد صخراً ، فلبس قناع يوسف ليرى إخوة يوسف ويعبّر عن ذلك بقوله :[1]

ورفعت طرفي

" للثمانية الكواكب"

وهي تسبح في فضاء الروح

تجعل من كرياتي

وأوردتي ، وأعصابي

ملاه

بهذه الأبيات يعلن الشاعر عن حبه لإخوته ، إذ لا زالت الخنساء تعيش في نفس الشاعر ولكنّ هل هذه الكواكب تشعر بمقدار هذا الحب ؟!

إن الإجابة البديهية عن هذا السؤال هي لا ؛ لأن كل شيء من وجهة نظر الشاعر ما خلا الله باطل ، فهذا هو يستحضر في قصيدة (بدائل البدائل) من ديوانه أوصاب السحاب نص لبيد في قوله :

ورجعت أنشد [2]

مثل أجدادي الأوائل

كل شيء ما عدا الرحمن باطل

كل ما في الكون زائل

كل ما في الكون زائل

كل ما في الكون زائل

يتناص مع قول لبيد :[3]

ألا كلّ شيء ما خلا الله باطل

وكل نعيم لا محالة زائل

إن الشاعر استحضر نص الأجداد إلا أنه نفث فيه من روحه وغيّر فيه ، ليعبِّر عن معنى جديد في نفسه، فقد استبدل أداة الاستثناء (ما خلا) بأداة الاستثناء (ما عدا) واستبدل المستثنى لفظ الجلالة الله بصفة من صفات الله وهي (الرحمن) وغيّر المسند إليه في الشطر الثاني من بيت لبيد ؛ إذ كان في بيت لبيد " وكل نعيم لا محالة زائل" أما الشاعر فقد استبدل لفظ (نعيم) إلى (الكون) ؛ لقد رأى الشاعر أنَّ الزوال غير

---

١ - ديوان تماثل ، ص٩١ .

٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ١٢٣ .

٣ - عن أبي هريرة قال : قال رسول الله ﷺ :" أصدق كلمة قالها شاعر كلمة لبيد : ألا كل شيء ما خلا الله باطل " أخرجه أحمد في مستنده (٢٢٩٢١) عن عبدالرحمن بن كعب بن مالك عن أبيه .

مختص بالنعيم ، فالبؤس، والشقاء وكل شيء سيزول ، وفي هذا ما يتفق مع تجربة الشاعر ؛ إذ إنه في حالة حزن وهمّ؛ فكان يشير إلى كل ما في الكون من مصدر حزن أو مصدر فرح فهو زائل ، وليس هو أول من اختلف مع لبيد في تخصيص كل النعيم بالزوال ، فالرسول الكريم ﷺ قد صحّح للبيد بقوله :" إلا نعيم الجنة "[1] لم تكن هذه الحكمة وحدها هي التي أشار إليها الزهراني في شعره بل تناثرت الحكم والأمثال في شعره حتى شكلت ظاهرة بارزة .

ثانياً :تناص شعره مع الحكم والأمثال:[2]

إنه شاعر ينبض شعره بالحكمة ، وقد يتخذ من الأمثال والحكم مطية يمتطيها ؛ ليعبّر بها عما يختلج في نفسه ، فينفض عن تلك الحكم والأمثال غبار الماضي ؛ ليعيدها لنا حية تنبض بروح الحاضر ، ومن ذلك قوله:[3]

لا يسوس الرجال غير النساء

هنَّ خلف الرعاع والعظماء

هذا البيت يشير إلى المثل القائل :" وراء كل رجل عظيم امرأة "[4] وإن كان هذا البيت يتناص مع المثل في أن المرأة وراء كل رجل عظيم إلا أن الشاعر وسع من دائرة المثل ، فجعل المرأة وراء الرعاع وهم الفاشلون مثلما هي وراء العظماء ، أي أن الشاعر نسب للنساء أسباب فشل الرجال مثلما نسب إليهن أسباب نجاحهم ؛ وبذلك يكون الشاعر قد قوَّى المعنى ، إذ إنها تسوس الرجال كما يسوس الرجل خيله ، فهي الفارسة السايسة، وهو الفرس المسوس فإذا كان السايس أو الفارس منحطـًّا كان خيله كذلك ، وإن كان السايس عظيماً كان خيله كذلك .

ليست المرأة وحدها سبب النجاح عند الزهراني بل الكفاح ينافسها بل قد يفوقها ، وهذا ما نجده في قوله :

ياليتني كافحت قبل موتي

إن الكفاح إلى النجاح سبيل [5]

وفي هذا البيت إشارة إلى الحكمة القائلة :

" من جدَّ وجد ومن زرع حصد " وقد سبق ابن نباتة [1] شاعرنا إلى هذا المعنى بقوله :

---

١ - قال الرسول ﷺ :" أصدق كلمة قالتها العرب كلمة لبيد : ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل مصححاً ﷺ قائلاً :" إلا نعيم الجنة ".

٢ - الحكمة : قول موجز مشهور صائب الفكر ، دقيق التعبير يهدف إلى الخير والصواب ، والحكمة تعبر عن خلاصة خبرات صاحبها بالحياة ، وتتفق الحكمة مع المثل في : الإيجاز والصدق وقوة التعبير وسلامة الفكرة .
وتختلف الحكمة عن المثل في أمرين :
- ❖ أن الحكمة لا ترتبط في أساسها بحادثة أو قضية
- ❖ أن الحكمة تصدر من إنسان له خبرته وتجاربه العميقة في الحياة .

٣ - ديوان تماثل ، ص ٣١ .

٤ - يقال أن قائل هذا المثل هو سقراط : وكان أصله " وراء كل رجل عظيم امرأة شرسة " فحذفت كلمة شرسة ، وقيل إن قائل المثل نابليون بونابارت .

٥ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٥٥ .

حاول جسيمــات الأمور ولا تقل

إن المحـامد والعلى أرزاق

وأرغب بنفسك أن تكون مقصراً

من غاية في الطلاب سباق

إنَّ الذي يتبين من هذه العبارات أنها تحث على الاجتهاد لنيل الدرجات في الدنيا ، ولكن شاعرنا أضاف إليها تركيباً أخرجها عن المعنى المتبادر للذهن وهذا التركيب هو "قبل موتي" ، لقد حصر الشاعر الكفاح والنجاح لما بعد الموت ولقد استطاع الشاعر أن يستحضر تلك الحكم في ذهن المتلقي وفي نفس الوقت أضاف فكرة جديدة وهي أن النجاح الحقيقي هو النجاح بعد الموت ؛ لأن أبيات الزهراني تتفاعل مع " نصوص أخرى ، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة "[٢].

وإذا كان في البيت السابق قد أضاف عبارة أخرجت الحكمة عن المعنى المستحضر ، فإنّ بعض تناصاته تتحد في المعنى العام للحكمة وتختلف في الشكل كقوله :

تغرّ الفتى منها ابتسامة ثغرها

وتبدي صفاء وهي في الغدر عقرب [٣]

هذا البيت يتناص مع المثل الذي قاله المتنبي وهو :

إذا رأيت نيوب الليث بارزةً

فلا تظنن أنّ الليث يبتسم [٤]

وهنا نرى التفاعل بين النصين المتناصين فكلاهما يحمل المعنى نفسه ، ولكن الزهراني جعل المسند إليه الدنيا (الأيام)، وهذا لا يسمح للبيت أن يكون مثلاً ؛ لأن الدنيا ليس من عادتها الابتسامة فهي شيء معنوي ولكن شخصت بالاستعارة ، أما بيت المتنبي فهو يصلح أن يكون مثلاً ؛ لأن المسند إليه نيوب الليث حقيقة ضرب بها المثل ،إذاً نستطيع أن نقول أن بيت حسن الزهراني هو حكمة ؛ وأنّ بيت المتنبي مثلاً ، وقد لجأ الزهراني لهذه الحكمة " ليزيد منطقه تفخيماً، ويكسبه قبولاً ويجعل له قدراً في النفوس ، وحلاوة في الصدور "[٥] ، ولقد حاول حسن الزهراني " في حكمه توظيف التراث الذي يعبر عن مدى تغلغله في أعماقه. وتأثيره في انفعالاته ، أو رسوخه في وجدانه"[٦]

ومن ذلك قوله :

---

١ - ابن نباتة السعدي هو الشاعر أبو نصر عبدالعزيز بن عمر بن نباتة ولد في بغداد عام ٣٢٧ هـ وبها نشأ ، كان شاعراً محسناً مجيداً بارعاً ، له ديوان شعر ، وأكثر من ٢٩٧ قصيدة .

٢ - محمد مفتاح ، المفاهيم معالم : نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٩م ، ص٤١ .

٣ - ديوان صدى الأشجان ، ص ١٢٣ .

٤ - المتنبي ، المتنبي قصائد اختارها ماهر الكيالي ، ص٨٥ .

٥ - أبو هلال العسكري ، جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش ، دار الجيل ، بيروت ،ط٢، ، ١٤٠٨/١٩٨٨- ٣/١.

٦ - محمد الغامدي ، شعراء من منطقة الباحة ،نادي الباحة الأدبي ، ط١ ، ١٤٣٢ هـ - ٢٠١١ م ، ص٨٨ .

لا يضر السحاب نبح (الكلاب)

هو في الجو وهي فوق التراب [1]

يتناص الشطر الأول من هذا البيت مع المثل " لا يضر السحاب نبح الكلاب "[2]

وهذا التناص تناص تطابق تام في المعنى والمبنى إلا أنَّ الشاعر بتفسيره أخرجه عن حد التطابق؛ لأن المثل لم يبين سبب عدم الضرر فجعله عامًّا سواء كانت السحاب مع الكلاب أو بعيدة عنها ، أما الشاعر فقد حدّد السبب من عدم الضرر وهو علو مكان السحاب عن مكان الكلاب ، فهو يريد أنَّ الإنسان ذا المكانة الرفيعة والمنزلة العظيمة لا يضره كلام من هم أدنى منه منزلة ، والشاعر حسن الزهراني يطبع الحكمة " بطابعه الخاص على الرغم من أن بعض هذا التراث قد مثل مرحلة نظرية بدائية عبّرت عن نفسية متأملة في الحياة من شتى مناحيها"[3]

فهذا هو يعبر عن مصير الطمع بقوله :

إنّ التجارب علمتني بعدما

عايشتها أن المطامع تهلك[4]

هذا البيت يشير إلى الحكمة التي تقول :

أكثر مصارع عقول الرجال تحت بروق الطمع [5]

إنّ مضمون الشاعر يتفق مع مضمون الحكمة في سوء عاقبة الطمع ، لكن الشاعر أراد أن يطبع الحكمة بطابعه الشخصي وهذا من خلال تصريحه في الشطر الأول من البيت بقوله :" إنَّ التجارب علمتني بعدما عايشتها " فهو بهذا التصريح يعبّر عن صدق تعبيره عن المطامع ، وأيضاً صدق تجربته الشخصية في هذا المجال ، ثم يخرج الحكمة في شكل مختلف بقوله :" إنَّ المطامع تهلك " وفي هذه الجملة تأكيد للمضمون ، وكأنه تأكيد للحكمة المستحضرة ، فلفظ " إنَّ" يستحضر تلك الحكمة ، ويؤكدها ، فالشاعر يفترض أن المتلقي يعرف تلك الحكمة ؛ لذا قام بتأكيدها له ، ثم أتى بفعل يتناسب مع التأكيد وهو "يهلك" فهذا الفعل غير مقيد عكس المسند في الحكمة فإنه مرتبط باسم التفضيل " أكثر" إذ يقول الإمام علي كرَّم الله وجهه " أكثر مصارع عقول الرجال " فقد حدّد كميّة المصارع ، فهي ليست كل المصارع ولا أقلها بل أكثرها ، وكذلك

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص ١٥٧ .

٢ - يقول الجاحظ في كتابه الحيوان في سبب ذلك : والكلب إذا ألحّت عليه السحائب بالأمطار في أيام الشتاء لقي جنة (أي أصابه نوع جنون ، فمتى أبصر غيماً نبحه ؛ لأنه قد عرف ما يلقى من مثله .
وفي المثل :" لا يضر السحاب نبح الكلاب "
فقال الشاعر :

ومالي لا أغزو وللدهر كرة
وقد نبحت السماء كلا بها

يقول : قد كنت أدع الغزو مخافة العطش على الخيل والأنفس ، فما عذري اليوم والتحديات كثيرة ومنابع المياه موفورة ؟
والكلاب لا تنبح السحاب إلا من إلحاح المطر وترادفه .
انظر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، تحقيق عبدالسلام هارون ، ط٢ ، ج٢ ، ص٧٣ .

٣ - محمد الغامدي ، شعراء منطقة الباحة ، ص٨٨ .

٤ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٤٠ .

٥ - كتاب الإعجاز والإيجاز للثعالبي / الباب الثالث ، تنسب هذه الحكمة للإمام علي كرم الله وجهه ، وقال أيضاً " ما الخمر تصرف عقول الرجال كالطمع" " إياك والطمع فإنه فقر " .

حدّد المسند إليه وهو عقول الرجال ، ولكن الشاعر بقوله " إنَّ المطامع تهلك" لم يحدّد كمية المسند ، ولم يحدد المفعول به للفعل تهلك فقد جعله عامًّا ، وذلك كما ذكرنا سابقاً ليتناسب مع كونه تأكيداً للحكمة .

إنّ الحكمة عند الشاعر تصدر عن " خبرة طويلة ، وتجربة عميقة "[١] ؛ ولذا جاءت " تتصرف في أكثر وجوه الكلام ، وتدخل في جل أساليب القول "[٢] .

ومن ذلك قوله :

وعلمت أن رضـــا الأنـــــام

مهما نحاول غاية لا تدرك [٣]

وهو يشير في هذا البيت إلى الحكمة التي تقول " رضا الناس غاية لا تدرك "[٤]

إنَّ الشاعر شاعر حكيم ؛ لذلك هو يتفق مع هذه الحكمة وهذا شأنه مع جميع الحكم والأمثال ، ومع ذلك فهو أيضاً شاعر مبدع فهو يستحضر التراث لغاية في نفسه ، وينفث فيه من روحه لغاية اخرى ، فقد نفث في هذه الحكمة من إبداعه ما جعله يضفي عليها لمسات جديدة ، وبغض النظر عن استبدال كلمة الناس بالأنام ، فقد أضاف أداة الشرط وفعلها " مهما نحاول " ليضيف للحكمة معنى الإصرار والتعب لإرضاء الناس ، وهذا ما يؤكد هذه الحكمة ويقويها ، ولا يدع مجالاً لمن يتلقى الحكمة بأن يظن أن عدم رضا الناس ربما لنقص همة من يرضيهم .

ولقد كانت الأمثال في شعره مفرقة في قصائده ، " ولم تكن مستقلة بقصيدة ؛ ذلك لأنها تخدم غرض القصيدة ، وتحقق هدفها في موضوعها " [٥]

ومن ذلك قوله :[٦]

وتوصد كل أبواب الأماني

وأرجع يا (حنين) بدون (خفّ)

وهو يشير في هذا البيت إلى المثل القائل :

" رجع بخفي حنين " [١]

---

١ - محمد الغامدي ، شعراء من منطقة الباحة ص٨٦ .
٢ - المرجع السابق ، ص٨٦-٨٧
٣ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٤٠ .
٤ - قال السخاوي في المقاصد الحسنة حديث : " رضى الناس غاية لا تدرك " رواه الخطابي في العزلة من حديث أكثم بن صيفي من رضاه الجور " ومن طريق الشافعي بن عبد الأعلى يا أبا إسحق :" رضى الناس غاية لا تدرك ، ليس إلى السلامة من الناس سبيل ، فانظر ما فيه صلاح نفسك الزمه. ودع الناس وما هم فيه .
قال العجلوني في كتابه :" كشف الخفاء ومزيل الأكياس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس :" رضى الناس غاية لا تدرك " ليس بحديث، رواه الخطابي في " العزلة عن أكثم بن صيفي أنه قال : وزاد " ولا يكره سخط من رضاه الجور " وفيه عن الشافعي أنه قال ليونس بن عبد العلى :" يا أبا موسى رضا الناس غاية لا تدرك ، ليس إلى السلامة . من الناس سبيل فانظر ما فيه صلاح نفسك فالزمه ودع الناس وما هم فيه " وقال النجم :" وذكر أبو بكر بن العربي في كتاب الزكاة من "عارضته" :" إن هذا القول كان مبتذلاً في الألسنة ، وهو كلام ساقط ، بل لرضا الناس غاية مدركة وهي : الحق فمن طلبه من الناس فرضاه مدرك ، ومن طلب غير الحق فلا يعتبر رضاه .
قال : ولكن البطالين والمقصرين إذا ضيعوا الحقوق فلامهم الناس قالوا : رضا الناس غاية لا تدرك . وقال الزين العراقي : إنما يريد من أطلق ذلك إن إرضاء جميع الناس لا يدرك ؛ لأن المختصين في شيء رضا أحدهما سخط الآخر .
قال : فليست هذه الكلمة ساقطة بل هي كلمة حق قالها سفيان الثوري وزاد في " الحلية " عنه " طلب الدنيا لا يدرك " انتهى .
وفي ابن الغرس قال الفضيل : من عرف الناس استراح ، أي : من عرف أنهم لا يضرون ولا ينفعون استراح .
٥ - محمد الغامدي ، شعراء من منطقة الباحة ، ص٨٧ .
٦ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٢٥ .

هنا يستحضر الشاعر حنين الإسكافيّ الذي خدع ذلك الأعرابي وأخذ جمله بما حمله ، وجعله يعود إلى قبيلته بدون (خفّ) ، ومن هذا الاستحضار يتبين التغيير الذي أحدثه الزهراني ، فقد تحوَّل الفعل من الماضي " رجع " إلى المضارع "أرجع" والفاعل من الغائب "هو" إلى المتكلم "أنا" ثم ياء النداء لتدل على المخاطبة " ثم نفي الباء " من "بخف" إلى " بدون خف" .

إذاً هذا التناص عكسي ، وقد كانت غاية الشاعر من استحضار هذا المثل هي أن يستشعر مدى خسارته التي تفوق خسارة " الأعرابي " ذلك البائس أما حنين الذي يخاطبه الشاعر ، فهو قناع يحمل وجوه متعددة منها: إنه قد يكون قناع للذين يوصدون أبواب الأماني في وجه الشاعر ، أو قناع للشاعر نفسه فكأنه يخاطب نفسه بحسرة على ما فاته من فرص .

ومن التناص العكسي للأمثال قوله :[٢]

ما بات فيها عصًا للعبد تقرعه

ولم تعد تفهم الحرّ الإشارات

إن هذا البيت يتناص مع المثل القائل :

العبد يقرع بالعصا والحُرّ تكفيه الإشارة ..[٣]

ويتبيّن في بيت الزهراني حالة اليأس ممّن حوله ؛ فإذا كان الناس ينقسمون إلى قسمين : أحرار وعبيد، فإنَّ جميعهم وصل لحالة لا يمكن إصلاحها .

هذه نظرته لمن حوله أما نظرته لنفسه ، فهو يرى نفسه متواضعاً ، ويعرف قدر نفسه ، ومن ذلك قوله:

ما زلت أعرف قدر نفسي جيّداً

ما زال حبي للظهور صغيراً [٤]

---

١ - كان حنين إسكافيًا يصنع الأحذية والخفاف ويبيعها للناس وذات يوم جاءه أعرابي ليشتري منه خفين لم يصل الأعرابي المبلغ الذي عرضه حنين ثمناً للخفين وأراد أن يساومه لينقص الثمن ، أطال الأعرابي المساومة حتى تضايق حنين وبعد مناقشة طويلة انصرف الأعرابي من غير أن يشتري الخفين فغضب حنين وأراد أن ينتقم من الأعرابي ففكر ان يخدعه ويسخر منه ، وعندما ركب الأعرابي بعيره يريد العودة إلى عشيرته سبقه حنين إلى المكان الذي سيمر منه ووضع أحد الخفين في وسط الطريق . وسار مسافة ووضع أحد الخفين في مكان أبعد ، مرَّ الأعرابي بمكان الخف الأول فأوقف جمله ونزل وأخذ الخف . وقال : ما أشبه هذا الخف بخف حنين ! يا للخسارة ! ماذا يفيد هذا الخف ! لو كان معه الخف الآخر لأخذتهما ترك الأعرابي الخف وركب جمله واستمر في طريقه حتى وصل للخف الثاني ! نزل وأخذه وقال : هذا الخف أيضاً يشبه خف حنين ، ينبغي أن أعود الآن وآخذ الخف الأول .
وكان حنين يراقب الأعرابي ، فلما رآه قد مشى ليأخذ الخف الأول أسرع حنين وأخذ جمله بما عليه من بضاعة واختفى . عاد الأعرابي يحمل الخف الأول ووجد الخف الثاني على الأرض ، ولكنه افتقد جمله ، وحمل الخفين وعاد إلى عشيرته .
تعجبت عشيرته عندما رأوه ماشياً على رجليه فقالوا له : لماذا جئت ؟ فأجابهم (جئت بخفي حنين) ضحك القوم وسخروا منه ، وأخذوا يرددون " رجع بخفي حنين "
ينظر كتاب د . عفيف عبد الرحمن ، قاموس الأمثال العربية التراثية ، ص٢٥٢ . وينظر الميداني ١ / ٢٩٢ بالمستقصي ٢ / ١٠٠ ، أمثال أبي عبيدة٢٤٥ ، جمهرة الأمثال ١ / ٤٣٣ ، فصل المقال ٣٥٤ ، اللسان (حنين) يضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة .

٢ - ديوان تماثل ، ص ٨٧ .

٣ - وقال يزيد بن مفرغ : العبد يُقرع بالعصا والحرّ تكفيه الملامة . وقال : أخذه من الفلتان الفهمي حيث قال : (مجزء الكامل)،
العبد يُقرع بالعصا والحر يكفيه الوعيد
وقال بشار بن يرد : من الكامل :
الحرّ مُلجى والعصا للعبد وليس للملحف مثل الردّ وقال آخر : مجزوء الكامل : العبد يقرع بالعصا والحر تكفيه المقالة .
(ينظر كتاب العصا : البيان والتبيين للجاحظ).

٤ - ديوان صدى الأشجان ، قصيدة هموم مدير ، ص ١٢٥ .

وهو يشير إلى الحكمة التي تقول " رحم الله امرأ عرف قدر نفسه " [1]

والشاعر هنا يتفق في مضمون بيته مع مضمون الحكمة ، ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات مثل دخول (ما زال) ورغم أنّ معنى (ما زال) هو الاستمرار ،لكنها توحي بالتغير ، فكأنّ الشاعر يرى أنه سوف يكبر مقامه وقدره وربما يحب ذيوع الصيت والظهور .

---

١ - الأبشيهي ، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي ، المستطرف في كل فن مستظرف ، تحقيق د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، (ج٢/ص٦٢)
وبلغ عمر بن عبدالعزيز أن ابنه اشترى خاتم بألف دينار ، فكتب إليه عزمت عليك إلا ما بعت خاتمك بألف دينار وجعلتها في بطن جائع واستعمل خاتماً من ورق وانقش عليه رحم الله امرأ عرف قدر نفسه ، وكان خاتم الإمام علي كرم الله وجهه من ورق ونقشه نعم القادر الله وكان لأبي نواس خاتمان أحدهما عقيق مربع وعليه مكتوب ... إلخ
الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (ج٢/ص٣٨٤) ما هلك امرؤ عرف قدر نفسه .

الفصل الثاني

الانزياح في شعر حسن الزهراني

توطئة :

إنَّ روعة الشعر وتميّزه عن اللغة الأم يدفعنا أن نزعم أنَّ للشعر لغة خاصة تتميز عن اللغة الأم التي تتكوّن منها ، وهذه الخصوصية دفعت النقّاد منذ القدم للبحث عن أسرار هذه الخصوصية فهذا حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية يزعم أن البحث عن الشعرية منذ عصر أرسطو؛ فهو يبيّن في كتابه أن الشعرية "مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ، ويعود أصل المصطلح – في أول انبثاقه – إلى أرسطو ، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[١] .

وقد بيّن حسن ناظم في كتابه " الدراسة البكر في الشعرية عند كل من اليونان مع أرسطو والعرب مع الجرجاني وحازم القرطاجنيّ " [٢].

إن ما شغل حسن ناظم في بيان ما هي الشعرية قد شغل غيره من النقاد في الماضي والحاضر من العرب ومن الغرب ، ومن النقاد الغرب الذين شغلهم مفهوم الشعرية ياكبسون وكوهن، وأما من النقاد العرب فعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجنيّ من النقاد العرب الذين تحدثوا عن الشعرية وأسرار جمالها .

وقد كان الانزياح أحد أسباب تميّز لغة الشعر ، وقد نسب إلى أحد علماء الغرب ألا وهو جان كوهن ، فيقال شعرية الانزياح لجان كوهن ، وفي الحقيقة أنَّ الانزياح عرف من قبل عند علماء الغرب والشرق ، لكنه "تبلور مفهوماً نظريًّا أسست عليه شعرية خاصة بجان كوهن "[٣] أي إن الانزياح نضج واستوى مفهوماً نظريًّا وصنع منه جان كوهن شعرية خاصة به .

والانزياح مصطلحاً هو مصدر للفعل "نزح" الشيء ينزح ، نزحاً و نزوحاً : بعد . وشيء نزح ونزوح ، نازح ، أنشد ثعلب :

إنَّ المذلـة منزل نزح عن دارك قومك ، فاتركي شتمي

ونزحت الدار فهي تنزح إذا بعدت وقوم منازيح ، ... وبلد نازح ، ووصل نازح بعيد ... وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة ؛ و انشد الأصمعي :

ومن ينزح به لابد يوماً يجيء به نعي أو بشير "[٤]

ولقد تعدّدت المترادفات لهذا المصطلح عند النقاد العرب والغربيين في الماضي والحاضر وفيها التوسع ، العدول ،" الانتهاك ، الغرابة ، الإبداع ، الابتعاد ، التجدد ، الانحراف ، اللامألوف " [١]

---

١ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤ ، ط١ ، ص١١.
٢ - المرجع السابق، ص٢٠ .
٣ - المرجع السابق ، ص١١١ .
٤ - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (نزح) .

ولقد وقفت على كتابين يؤرّخ أحدهما لمصطلح العدول عند العرب والآخر يؤرّخ لمصطلح التوسع عند العرب ، لقد كان عنوان أحدهما التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، دراسة في مفهوم الإبداع باللغة عند العرب للدكتور حسين جداونة وهذا الكتاب الضخم يقع فيما يربو على ٤٣٥ صفحة ، وكان مما ورد في هذا الكتاب فصل يتحدث فيه الكاتب عن التوسع عند النقاد والبلاغيين القدماء ، إذ يبدأ بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ) فيقول عنه "أشار الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) إلى التوسع ، غير مرة في كتابيه (الحيوان) و (البيان والتبين) . ويتكشف مفهومه من النصوص والسياقات التي استعمله فيها " [٢] [٣]

وممّن لمعت أسماؤهم في مجال التوسع في هذا الكتاب ابن وهب الكاتب (ت بعد ٣٣٥) " وأشار إلى "التوسع" عند حديثه عن الاستعارة ، ورأى ابتداء أن العرب احتاجوا إليها في كلامهم " لأنَّ ألفاظهم أكثر من معانيهم ، وليس هذا في لسان غير لسانهم فهم يعبرون عن المعنى الواحد بعبارات كثيرة ربما كانت مفردة له ، وربما كانت مشتركة بينه وبين غيره ، وربما استعملوا بعض ذلك في موضع بعض على التوسع والمجاز " [٤] [٥]

ويمضي حسين جداونة في كتابه القيم في ذكر النقاد القدامى وأقوالهم في التوسع التي يتضح من خلالها أنَّ العرب قد عرفوا الانزياح مفهوماً وإن تعدّدت مصطلحاته عندهم أو تعدّد التعريف به وبواعثه ، وكان على رأسهم شيخ النقاد القدامى عبد القاهر الجرجاني الذي ذكر في كتابه دلائل الإعجاز معرّفاً المجاز بأنه " كل لفظ نقل عن موضعه " [٦]

وبهذه الجملة يقترب عبد القاهر من جان كوهن في مفهومه للانزياح ، إذ يرى الأخير " إنّ نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة ، وبالأحرى إنّ لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من مبادئ اللسانية " [٧] .

وإذا لم يكن الجرجاني أول من أشار للانزياح والتوسع من العرب كذلك كوهن لم يكن أول من تطرّق إليه فقد سبقه من علماء الغرب من تطرق إليه منهم : دومارشيه الذي يطرح المعنى الأصلي معياراً، والانزياح عند الغرب بدأ في البلاغة الغربية القديمة ؛ إذ يتمثّل " تأثير البلاغة القديمة في مسألة اللغة الشعرية في دعامتين أساسيتين تتعلقان بالمفهوم الانحرافي للغة الشعرية ، والدعامة الأولى تتمثل في كون البلاغة كانت تطرح على أنها فن تجميل الكلام " وتجميل الكلام الخاص بالبلاغة يتحدد في طرق تفضيل لباس لغوي جميل ينظر إليه على أنه تعديل في اللغة النحوية " [٨] **والتسلسل التاريخي يقتضي أن نتعرض للانزياح في الشعرية**

---

١ - ينظر ، فتحية كحلوش ، ملخص دراسة "نظرية الانزياح : من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية " جامعة فرحان عباس ، سطيف ، الجزائر .

٢ - التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، د. حسين جداونة ، ص١٥٧.

٣ - يقول الجاحظ في كتابه الحيوان الجزء الأول : ص١٩٩ : " وكل بيضة في الأرض فإن اسم الذي فيها والذي يخرج منها فرخ ، إلا بيض الدجاج فإنه يسمى فروجاً ، ولا يسمى فرخاً ، إلا أن الشعراء يجعلون الفروج فرخاً على التوسع في الكلام ويجوّزون في الشعر أشياء لا يجوزنها في غير الشعر " .

٤ - حسين جداونة ، التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، ص١٦٢ .

٥ - المرجع السابق، ص١٦٢ ، نقلاً عن كتاب البرهان في وجوه البيان ، ص١٤٢ .

٦ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز بمراجعة وتصحيح الإمام الشيخ محمد عبده ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص٥٣ .

٧ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص١١٥ .

٨- فتحية كحلوش ، نظرية الانزياح : من شجاعة العربية إلى الوظيفة النحوية ،

البنيوية ؛ إذ"تنطوي الشعرية البنيوية في الواقع على اتجاهين كبيرين ، يرتكز كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري " والشعرية اللسانية اتخذت من الانزياح معياراً لتخصيص الخطاب الأدبي ، ثم يأتي الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية هذا الانزياح الذي جاء ثورة على البلاغة القديمة وكانت تلك الثورة على يد فارس شعرية الانزياح وهو جان كوهن فقد حارب كثيراً من الآراء البلاغية القديمة منها : أن " البلاغة القديمة كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص ، ويفترض كوهن –على العكس- أن لها طبيعة متشابهة وجدلية "[١]

وكما كان هناك كثير من علماء الغرب ونقادهم من ألقوا بدلوهم في بحر شعرية الانزياح كذلك من نقادنا المعاصرين من حاولوا أن يعرّفوا الانزياح منهم على سبيل المثال الدكتور يوسف أبو العدوس :

"يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح : خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر ، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر ، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة "[٢]

وأحمد ويس يتفق مع الدكتور يوسف في خروج الانزياح عن المألوف ، ولكنه يوضح بعض المجالات التي يخرج الانزياح فيها عن المألوف ؛ إذ يعرّف الانزياح بأنه :" استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيباً وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر "[٣] .

أما حسن ناظم فهو يتفق مع الكاتبين السابقين في جانب ويختلف في آخر وذلك من خلال تبنيه لآراء بعض الكتاب العرب والغربيين إذ يقول :" وترتبط نظرية الانزياح بفكرة الانحراف غير أن هذا الأخير محدود ، لأن توجهه نابع من فهم ضيق للأسلوب بما هو ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما ولكن الانزياح يبحث عن العنصر الثابت في لغة جميع الشعراء ؛ وعلى الرغم من اختلاف لغاتهم ، فالانزياح غير مختص وغير فرديّ بما أنه يرتبط بثنائية القاعدة – العدول التي انبثقت من البلاغة القديمة وتبنتها الأسلوبية حديثاً"[٤].

ولقد عمل بعض نقادنا المعاصرين على البحث في تعدد مصطلح الانزياح فهذا عبدالسلام المسدي يعدد بعض تلك المصطلحات وينسبها لأصحابها وممّا ورد في ذلك :-

الانزياح لفاليري

الانحراف لسبيترز

١- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ، ص١١١ .
٢ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١، ٢٠٠٧ ، ص١٨٠.
٣ - أحمد محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص٥.
٤ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص ١١٧ .

الاختلال لويلك ووارين

الإطاحة لباتيار

المخالفة لتيري

الشناعة لبارك

الانتهاك لكوهن

خرق السنن لتودوروف

اللحن لتودوروف

العصيان لآجورن

التحريف لجماعة "[1]

وكذلك الدكتور صلاح فضل بحث في موضوع المصطلحات وأضاف مصطلحات على ما ذكرناه آنفاً " أضاف كلمة "الكسر" ونسبها إلى تيري ، وكلمة " فضيحة" ونسبها إلى بارت ، ونسب إلى تودوروف كلمة "شذوذ" وأما إلى آرجون فنسب كلمة "جنون" ، كما أضاف عدنان بن ذريل عدة مصطلحات نذكر منها :" الجسارة اللغوية " و" الغرابة" و"الابتكار" و "الخلق" وورد عن جان كوهن ، فضل عما اعتمده من الانزياح والانحراف والخرق ، لفظ آخر مرادف للانزياح هو "الخطأ"، إذ يقول إن الأسلوب خطأ ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوباً"[2].

---

١ - عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ، ص٩٨ وص٩٩ .

٢ - أحمد محمد ويس ، الانزياح وتعدد المصطلح ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث ، الكويت ، يناير مارس ١٩٩٧م .

الانزياح في شعر حسن الزهراني :

لقد كان الانزياح بجميع أنواعه في شعر حسن الزهراني ظاهرة بارزة ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا إنه من النادر أن نجد بيتاً من قصائده يخلو من الانزياح فالانزياح ممّا يصعب عدّه لكثرته في شعره ولقد تعدَّدت أنواعه لذلك قسّمته إلى أربعة أقسام :-

الانزياح الإسنادي ، والانزياح التركيبي ، والانزياح الدلالي ، الانزياح الدلالي الإسنادي .

أوّلاً :- الانزياح الإسنادي في شعر حسن الزهراني :

الجملة في اللغة العربية نوعان : الجملة الاسمية والجملة الفعلية [1] ؛ لذلك كان الانزياح الإسنادي في شعر حسن الزهراني منقسم إلى قسمين :

الانزياح الإسنادي الاسمي والانزياح الإسنادي الفعلي .

أولاً : الانزياح الإسنادي الاسمي :

إنَّ الجملة الاسمية هي التي صدرها اسم [2] وتتكون من المبتدأ والخبر وقد وضع جان كوهن قانوناً يسمى قانون "الملاءمة" يتحكم فيه أن يكون المسند مناسباً وملائماً للمسند إليه [3] ولكنه في بعض الأحيان قد لا يتلاءم المسند والمسند إليه في المعنى المعجمي أو "الحرفي" ، ولكنهما قد يتلاءمان إذا أوّلنا المعنى إلى معنى ثانٍ [4] وهذا ما يسمى بـ" جمالية الانزياح عندما تخلق اللغة الإبداعية هوامش رحبة ، على حساب اللغة المعجمية "[5] وقد أبدع الشاعرفي هذه الملاءمة بين المسند والمسند إليه الاسمي ومن ذلك قوله في قصيدة " عام وعام "[6]

جراحنــا من رمــاح الغبن نــازفة

وخوفنا صار في صدر العمى نخلاً

سماؤنا تحت وحل الخوف غائمة

وأرضنا بأعـــاجيب الأسى حُبلى

ها قد مضى العام مثل اليوم حين مضى

كأنما كان في طرف (البكا) كُحلا

---

١ - يقسّم ابن هشام الجملة إلى ثلاثة أقسام اسمية وفعلية وظرفية ، فالاسمية هي التي صدرها اسم والفعلية : هي التي صدرها فعل ، والظرفية هي المصدرة بظرف أو مجرور ، نحو : أعندك زيد ، إذا قدرت زيداً فاعلاً بالظرف والجار والمجرور ، لا بالاستقرار والمحذوف ، ولا مبتدأ مخبراً عنه بهما ... وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية ، والصواب أنها من قبل الفعلية ... (ينظر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ،ح ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م ، ص٣٧٦ .

٢ - "مرادنا بصدر الجملة المسند والمسند إليه ، فلا عبرة بما تقوم عليهما من الحروف ، ينظر مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري ، ص٣٧٦ .

٣ - ينظر جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر. محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦ : ١٠٤ .

٤ - ينظر المرجع السابق ،ص١٠٨ .

٥ - محمد بلوحي ، الأسلوب من التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع٩٥ ، السنة٢٤ أيلول،٢٠٠٤ رجب ٢٥ ،موقع شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية ، ٢٠١٠ .

٦ - ديوان قطاف الشقاف ص٣٢ – ص ٣٣ .

إن موضوع هذه القصيدة هو انصرام عام من عمر الشاعر ، ويتضح من هذه القصيدة أنَّ الشاعر شديد الحزن لانصرام هذا العام ، ويصف حاله عند انصرام هذا العام ، إذ يقول :

جراحنــا من رمــاح الغبن نــازفة

وخوفنا صار في صدر العمى نخلاً

إنَّ هذا البيت يعجّ بالانزياحات ولكن "وخوفنا صار في صدر العمى نخلاً " هو شاهدنا على الانزياح الإسنادي إذ إنَّ أصل الجملة :(صار خوفنا نخلاً في صدر العمى) ، لكن الشاعر قدَّم وأخَّر ، والشيء غير المألوف في الإسناد هو أن الخوف صار نخلاً ، فالخوف لا يلائمه النخل ، وذلك أنّ "الخوف" يلائمه معجميًّا (عظيماً ، شديداً ، قاتلاً، مدمراً" ، ومما زاد من شدّة الانزياح أن الخوف في صدر العمى، ويبدو أنَّ الشاعر أسند "نخلاً" إلى الخوف ليعبّر عن مدى رسوخ الخوف في الصدر ومدى عظم نموه وكبر حجمه ، وما يدل على ذلك استعماله الفعل الناسخ "صار" الذي يفيد التحول فكأنَّ الخوف نبتة صغيرة أو فسيلة ثم أصبح نخلاً ولم يصبح نخلة واحدة فقط بل نخلاً كثيراً ، ويواصل الشاعر المبدع الانزياح الإسنادي في السطر الذي يليه إذ يقول :

سماؤنا تحت وحل الخوف غائمةً

وأرضنا بأعاجيب الأسى حبلى

ما زال الشاعر يصف حاله عند انصرام العام والبيت كسابقه مملوء بالانزياحات ، ولكن الانزياح الإسنادي الاسمي في الشطر الثاني

" أرضنا بأعاجيب الأسى حبلى "

إذ إنَّ المسند إليه "أرضنا" لا تتلاءم معجميًّا مع "حبلى" ؛ لأن " الحبل" أو "الحمل" ليس صفة من صفات الأرض ولا خصيصة من خصائصها ، إذ قد تتلاءم الأرض مع ألفاظ كثيرة معجمية مثل " خصبة، محروثة ، مزروعة، مليئة " أما الحبل فيتلاءم مع : امرأة حبلى ، أنثى حيوان حبلى ... وإذ تجاوزنا قلنا نبتة حبلى بالثمر ، ولكن أن تكون الأرض حبلى هذا انزياح يحيل من معنى أول إلى معنى ثانٍ هذا المعنى يتطلب من القاريء إعمال الفكر وفي هذا تتحقق الشعرية ، فالشاعر عندما أسند "الحبل" للأرض لم يكن إسناداً شاذًّا أو خارج عن قانون العقل ولكن يحتاج إلى تأويل ، فالإنسان منذ خلق وهو يدرك أنّ الأرض أمه لأنها تحتويه ؛ إذ "تعدّ الأرض وما تعج به من كائنات ألصق مظاهر البيئة الطبيعية بالإنسان ، فمن الأرض خلق ، وإليها يعود "[1] قال تعالى :" منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى "[2] ، إنه من الواضح أن الآية تقرّ حقيقة الصلة الوثيقة بين الإنسان والأرض ، فالأم تحمل جنينها تسعة أشهر والأرض تحمل الإنسان مدى الحياة وتضمه إلى بطنها بعد الممات ،الأم تمد جنينها بالغذاء والأرض تمد الإنسان بالغذاء مدى الحياة ، والأم مصدر الحنان و الأمان والاستقرار ، وكذلك الأرض هي المكان الذي يعيش عليه الإنسان ويستقر ، ولكن الشاعر لم يرد هذا المعنى المكرّر بل يريد أن يبين أن الأرض حبلى بالمآسي ، وهنا يبدو اختلاف جديد فالأرض مادية محسوسة أما المآسي معنوية ، ولكن ما يعطي هذا الاختلاف والتناقض الشرعية في ذهن المتلقي هو شعور الشاعر ؛ فقد كانت " وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى السامع " ، فالأسى الذي يشعر به الشاعر جعله يصبغ الطبيعة بألوان الأسى ، وما ذلك إلا لأنه شاعر

---

١ - صلوح مصلح ، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي ، رسالة دكتوراة ، إشراف الدكتور أحمد سيد محمد ،١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .
٢ - سورة طه ، آية ٥٥ .

رومانسي يرى في الطبيعة نفسه ، والشاعر الرومانسي لا يتسم باللجوء إلى الطبيعة فحسب بل إن الحزن والبكاء والدموع تكون أقرب إلى الرومانسي من غيره ، لذلك نراه في البيت التالي يقول :

ها قد مضى العام مثل اليوم حين مضى

كأنما كان في طرف (البكا) كُحلا

لقد سيطر الحزن على نفسه فجعل صوره وتشبيهاته تصطبغ بألفاظ الحزن والبكاء ، فهذا هو يصف سرعة انصرام العام بالكحل في طرف عين الباكي ، وبما أن الكحل في عين الباكي يزول بسرعة بسبب غسله بالدموع ، كذلك العام انصرم بسرعة ، والشاهد هنا الإسناد الانزياحي الاسمي فقد أسند الكحل إلى العام في الجملة الاسمية المنسوخة بالفعل الناسخ (كان) والعام من حيث المدلول المعجمي لا يتلاءم مع الكحل ، فإذا قلنا : العام كحل ، أو قلنا : كان العام كحلاً ، هنا يلحظ التنافر في المعنى الأول عند الإسناد ، ولكن المعنى الثاني والذي استخدم له الشاعر أداة التشبيه "كأنما" يزيل ذلك التنافر ، ولم تكن كان وأختها صار وحدهما اللتان وردتا في جملة اسمية تشتمل على انزياح إسنادي بل تشاركها " أضحى" في قصيدة مصباح الصباح من ديوان قطاف الشغاف :[1]

ودربك الأخضر الثجاج من عصبي

أضحى لصوت الأنين البكر تمهيدا

إنَّ الشاعر في هذا البيت قد أسند التمهيد إلى الدرب ؛ لأن ترتيب الجملة :" أضحى دربك الأخضر الثجاج من عصبي تمهيداً لصوت الأنين البكر " ويلحظ هنا أن الشاعر لم يستعمل لغة مباشرة بل لغة شعرية تعتمد على إعمال الفكر وقد لعب الانزياح الإسنادي دوراً في ذلك ، فهو قد جعل من عصبه درباً أخضر ثم حوّل هذا الدرب بواسطة الفعل " أضحى " إلى تمهيداً لصوت الأنين البكر ، لقد كانت أعصاب الشاعر درباً لابنه محمد في قصيدة "مصباح الصباح " ، بينما في قصيدة "من معي" من الديوان نفسه قد جعل نصف سمعه معه والنصف الآخر لا نعلم أين هو ؟ لقد استخدم الانزياح الإسنادي الاسمي للتعبير عن شعوره إذ قال :[2]

نصف سمعي معي

وفمي (مبضعي)

ها أنا أقطع الماء

عن عاتق الريح

والريح من أضلع

الشمس

والشمس من كاحل

الليل

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٦٣ .

٢ - المصدر السابق، ص ٦٩ .

والليل من ملتقى أدمعي

الشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن احتلال العراق وأنّ ليلاه أسيرة بأرض العراق ، وأنه سيذهب ليستشهد في سبيل تخليصها من الأسر ، ثم يذكر هذه الأبيات فيقول :" نصف سمعي معي " ، إن هذه الجملة اسمية تتكون من المسند إليه "نصف سمعي " والمسند شبه الجملة "معي" ويلحظ هنا أنَّ هناك شيء مختلف في هذا الإسناد ، إذ المعروف أن سمع الإنسان كله معه ، فإن السمع لا يتجزأ ، ولكن الانزياح الإسنادي هو من جوّز هذا التعبير لأنه يعبّر عن نفسية الشاعر ، فالشاعر في هذه القصيدة بائس حزين لأن ليلاه أسيرة في بلاد العراق المحتل وهو قادم لتخليصها ، ويريد أن يعبِّر عن إصراره ، إذ إنَّ الإنسان غالباً يعطي سمعه كله للآخرين كناية عن طاعته للآخرين، ولكن الشاعر بإصراره استطاع أن يتخلّص من الأصوات التي تخوّفه من الإقدام على هذه المغامرة ، فهو يستمع لصوته الداخلي كما يستمع لأصوات الآخرين ، وصوته الداخلي يحتم عليه القيام بهذه التضحية ، ويلي هذا البيت بيت آخر لا يقل عن البيت الأول في الانزياح الإسنادي الاسمي ؛ إذ أسند (مبضعي) لـ "فمي" والمعروف أن المبضع أداة حادة تستخدم في الجراحة ؛ إذاً المبضع لا تتلاءم معجميًّا مع الفم ، ولكن التأويل يجمع بينهما ، فالفم وهو مجاز عن الشعر ، مجاز مرسل علاقته الآلية ، لأنّ الفم بما يحويه من لسان وصوت أداة الشاعر لقول الشعر ، أما اجتماع الفم بالمبضع فقد سوّغه التشبيه البليغ فكأن تأويل الجملة :

شعري كأنه مبضع .

ويبدو لي أنَّ الشاعر يريد أن يقول أنّ شعره سلاحه ضد المحتلين ، ولكنه استخدم للتعبير اللغة الإبداعية واللغة الإبداعية هي التي " تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الجذابة ، انطلاقاً من مدى اختيار الألفاظ وتراصها وعلاقة بعضها ببعض ، ضمن تركيب نحوي وصوتي ودلالي "[1] ولذلك فإنَّ الإسناد الاسمي عند حسن الزهراني قد سما بالنص ؛ لأنه قد أبدع في قوله معرِّفاً بالشعر في قصيدة شلال سماوي:[2]

الشعر شلّال

سماويّ المنابع

ترقب الأرواح

لثمته النبيـــلة

الشاعر هنا اسند لفظ (شلال) إلى "الشعر" والشعر لا يتصاحب معجميًّا مع شلّال ؛ لأنَّ الشلال من خصائص المادة السائلة ، ولكن إذا أوّلنا المعنى إلى معنى ثانٍ ، فالشلّال من خصائصه التدفّق والشعر يتدفق على لسان صاحبه ، والشلّال غني بمادته والشعر غني بما يحمله من أفكار وألفاظ ومشاعر ، فإذا نظر إلى هذه المعاني البعيدة ، واكتشف سرّ هذه اللغة الشعرية ، يكون الشاعر قد وصل إلى " درجة الأدبية في النص الأدبي "[3] وقد استخدم الشاعر الانزياح الإسنادي الاسمي لوصف حالة الشعر باستعمال الناسخ للجملة الاسمية إذ قال :[4]

لكن أنفاس القوافي

---

١ - محمد بلوحي ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، موقع شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية .

٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٩ .

٣ - محمد بلوحي ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، موقع شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية .

٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ١٢ .

لم تزل في الأسر

لا تدري بما يجري

فمن يهدي لها الحرية البيضاء؟

يغرس في مفاصل

شدوها الحيران

إكسير الشباب ؟؟ ...

إننا لنحتار عندما نريد أن نختار أي الجملتين الاسميتين نختارها كشاهد ، هل نختار الجملة التي دخل عليها الحرف الناسخ "لكن" أم الجملة التي دخل عليها الفعل الناسخ "لم تزل" ولكننا رجحنا أن نختار الثانية ، فالمسند إليه في جملة "لم تزل في الأسر" هو الضمير المستتر الذي تقديره "هي" والذي يعود على "أنفاس القوافي" والمسند هو شبه الجملة الجار والمجرور "في الأسر" .

والشاعر هنا جعل أنفاس القوافي في الأسر ، ومن البديهي أنّ القوافي شيء معنوي إذن أنفاسها شيء معنوي مثلها ، فكيف تكون في الأسر ، فالأسر قد يكون لإنسان ، أو حيوان ، أما أن يكون لشيء معنوي هذا ما لا يقبل في المصاحبات المعجمية ، ولكن إذا أولناه لمعناه البعيد لوجه مشترك بينهما عند ذلك يكون انزياحاً قد حقق فيه الزهراني " البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف"[١].

ولقد كان لليل وللسمار نصيب من الانزياح الإسنادي الاسمي في شعره :[٢]

كان لليل وللسمّار

في قريتنا العذراء

إذ تغفو قباباً

من حكايات البطولات

ومن زهو الشهامات

وسدر التضحيات البيض

كان النجم

عنوان وفاء

وفؤاد الصدق

عقداً ياسمينيًّا

---

١ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، نقلاً عن Riffaterre , Describing poetic attuctures
In : reader – reader – responsecristn, P. 26-27

٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٣٠ .

على جيد الثريّا ...

لقد أسند الشاعر لليل والسمار لفظ "قباب" ولفظ "قباب" لا يتلاءم بالمعنى الحرفي مع الليل والسمار، فالقباب للأبنية أو المباني كالمسجد والقصور والكنائس ، أما الليل فلا يتصاحب معجميًّا معها ، ولكن عندما أكمل أبياته أدركنا تأويل ذلك الإسناد ؛ إذ إنَّ هذه القباب من حكايات البطولات ومن زهو الشهامات وسدر التضحيات البيض ؛ إذ إنَّ القباب ليس من بناء بل من أشياء معنوية ، ولكن هل لهذه الأشياء قباب؟! لعلَّ المتلقي يجد متعة فنية وهو يعمل فكره ، إذ يلحظ أن الأشياء التي جعل لها قباب هي مفاخر ، وبما أنَّ القباب تكون على مفاخر البناء ، فالشاعر اتخذها علم على مفاخر الحديث ، فكما أنَّ القباب للبيوت العظيمة، فكذلك القباب للأحداث الجسيمة ، وكما أن القباب يهتدى بها للبيوت المقدسة كذلك القباب يهتدى بها للأحاديث الراقية ؛ ومن هنا يتبين للمتلقي أن الانزياح الإسنادي الاسمي عند الزهراني قد خرج " عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال "[١].

والشاعر في انزياحه الإسنادي يبتعد عن "مطابقة القول للموجودات "[٢] وهو يستعين على ذلك " بأدوات لغوية عديدة ، أو بتقنيات لغوية جديدة ، مثل : الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل ..."[٣] وقباب الحكايات آنف الذكر استعان فيها الشاعر بالاستعارة أمَّا شلّال الشعر فاستعان فيه بالتشبيه البليغ، ولم تكن المعنويات وحدها من تربعت على عرش الانزياح الإسنادي بل الإنسان في شعر الزهراني يتحول إلى معنى آخر يختلف عن المعنى الأول الحرفي المعجمي ، فليس الإنسان في شعره إلا انعكاس لشعوره ؛ لذا لا يكون الإنسان جسد من لحم ودم بل شيء آخر ، ومن ذلك قوله في قصيدة " أنثى جديدة " من ديوان هات البقية:[٤]

أنت شعري والشعر كلّ حياتي

همسات تحيي الشجون وليدة

لقد أصبح معنى الإنسان شعراً ، ولكن هذا الشعر غالٍ عند الشاعر إنه كل حياته ، ولقد أسند الشاعر لفظ "شعري" للضمير "أنت" والشعر شيء معنوي غير محسوس و"أنت" هي المحبوبة وهي مخلوق حيّ، ولكن الشاعر لجأ إلى " تشكيل فنيّ يدفع المتلقي إلى التأمل الذي يكشف عن رؤيته "[٥] .

فهذا هو يصرّح بأنه لا يعترف بالمعنى المعجمي الحرفي للألفاظ بل يعترف بما يراه بمشاعره ، وقد استخدم لهذا التصريح الانزياح الإسناديّ الاسميّ في قوله :[٦]

أنا لا أرى التسبيح لفظاً حائراً

للقاعدين وراء سور الغيب

من وجف القلوب

****

إني أرى التسبيح

---

١ - نعيم اليافي ، أطياف الوجه الواحد ، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، دراسة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا . ص٩٢ .
٢ - يمنى العيد ، القول الشعري ، الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، دار الفارابي ، ٢٠٠٨ ، ص٢٠ .
٣ - المرجع السابق ، ص٢٠ .
٤ - ديوان هات البقية ، ص ١٠٤ .
٥ - صالح علي سليم الشتيوي ، مجلة جامعة دمشق ،المجلد ٢١ والعدد (٣+٤) ، ٢٠٠٥.
٦ - ديوان هات البقية ، ص ١٠٧ .

تحليقاً بعيداً في خفايا الكون

يروي الروح بالفكر الخصيب

إن الفعل " أرى" من أفعال اليقين التي تنصب مفعولين أصلهما المبتدأ و الخبر [1]، والشاهد هنا هو

"إني أرى التسبيح

تحليقاً بعيداً في خفايا الكون "

بعد أن نفى الشاعر كون التسبيح لفظاً حائراً أكّد رؤيته الشعرية بحرف التوكيد "إنَّ" ؛ إذ قال "إني أرى" فهو متيقن أن التسبيح تحليق فالمفعول الأول "التسبيح" أصله مبتدأ وهو المسند إليه والمفعول الثاني "تحليق" وهو المسند، والتحليق لا يتناسب معجميًّا مع التسبيح ، إذ إنَّ التحليق ليس من سمات التسبيح ولا خصيصة من خصائصه ، بل التحليق من سمات الكائنات الطائرة التي تطير ، ولكن الشاعر بانزياحه هذا خرق "قانون اللغة"[2] فهذه هي لغة الشعر ، ولكن لغة الشعر لا تكتفي "بالانزياح ، بل لابد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى ، وإلا فإن اللغة المنزاحة ، ليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية ، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح ، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى "[3] ؛ لذلك عندما نؤول وصفه التسبيح بالتحليق نزعم أنَّ الروح بالتسبيح تتصل بالعالم العلوي وهذا قانون إلهي خارج عن إرادة البشر والروح تكون متصاحبة مع التسبيح لتنطلق بحرية من أسر الحزن والوهم وتمتلئ بالراحة النفسية والأفكار الإيجابية، إن التأويل الذي يعطي الشرعية للغة الشعرية في الجمع بين شيئين مختلفين يجعلنا نؤوّل الانزياح الإسنادي الاسمي في قصيدة "قراءة في عينيك" إذ يقول الشاعر فيها :[4]

عيناك شعري وأنغامي وأفراحي

عيناك سحري وإلهامي وأقداحي

عيناك نهران من حب ومن أمل

عيناك في ظلمة الأيام مصبــاحي

إنَّ من يتلقى هذين البيتين يشعر بهزة سرور أو إعجاب ، وما ذلك إلا لأن الشاعر استطاع أن يعبّر عن الشعور المشترك بين المرسل (الشاعر) والمستقبل (المتلقي) تعبيراً دقيقاً استخدم فيه لغة شعرية تعتمد على الانزياح في كل شطر من هذين البيتين وقد كان هذا الانزياح انزياحاً إسنادياً اسميًّا فقد أسند "شعري وأنغامي وأفراحي" لـ "عيناك" في الشطر الأول من البيت الأول وفي الشطر الثاني من نفس البيت أسند لـ "عيناك" سحري وإلهامي وأقداحي أما في البيت الثاني فقد أسند لهما في الشطر الأول "نهران من حبّ ومن أمل" وفي الشطر الثاني أسند "مصباحي" وقد اعتمد هنا على أداة لغوية وفنية هي التشبيه البليغ ونستطيع بإعمال فكرنا أن نؤوّل وجه الشبه الذي أعطى الشرعية لهذا الإسناد .

---

١ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص١١٥ .
٢ - المرجع السابق ، ص١١٥.
٣ - المرجع السابق ، ص١١٥ .
٤ - ديوان صدى الأشجان ، ص١١٢ .

وإذا كان هذا المثال يحتاج إلى إعمال فكر من المتلقي ليفهم علة الانزياح الإسنادي الاسمي فإنّ هناك أمثلة أخرى تحتوي على إسناد اسمي يكون من اليسير على المتلقي تأويله وهذا نجده في دواوينه الأولى ، خاصة إذا كان يتحدث بمنطق الدين كقوله في قصيدة "بشراك يا قلمي" من ديوان "صدى الأشجان " :[1]

سيفي هو الإيمان بالله الذي

بعث الرسول بمحكم الآيـــات

درعي أمــام نبالـه ورمــاحه

صومي وحسن تعاملي وصلاتي

مصباحي القرآن أحفظه ومن

هدي الرسول المصطفى مشكــاتي

الشاعر هنا يتحدث عن أسلحته ضد اليأس الذي دخل معه في صراع منذ زمن بعيد ، وقد كان سلاحه الأول الإيمان بالله وهو بمنزلة السيف ؛ إذ إنَّ السيف هو أشرف الأسلحة ، والشاعر قد استخدم الانزياح الإسنادي الاسمي في ذلك ؛ فقد أسند الإيمان بالله للسيف "سيفي" مسند إليه ، و "هو الإيمان بالله" مسند.

وفي البيت الثاني المسند إليه "صومي وحسن تعاملي وصلاتي" والمسند هو "درعي" .

أما في البيت الثالث من هذا المقطع فالمسند إليه "القرآن" والمسند "مصباحي" ومن المعلوم أن كل من هذه الألفاظ المسندة في الأبيات السابقة لا تتناسب معجميًّا مع المسند إليه ، ولكن المعنى الثاني والتأويل الذي لا يحتاج إلى إعمال فكر في هذا المثال قد سوَّغ هذا الإسناد الاسمي ؛ لأنه كما نوّهنا سابقاً يتحدث بمنطق الإيمان ، فهو في هذه الحالة قد سلس أسلوبه ورقت ألفاظه وابتعدت تراكيبه وصوره عن التعقيد ، وكانت معانيه واضحة شفافة؛ وهذا خلاف ما تكون عليه أشعاره عندما تهبط روحه إلى الأرض مخاطباً أخاه الإنسان،أو بالأحرى مخاطباً نفسه الإنسانية ، فإنَّ صوره وتراكيبه وألفاظه تتعقد ، وما ذلك إلا لأنه يجهل ذلك الإنسان فيكون تعبيره متناسباً مع أفكاره ، وعند ذلك يتطلب تأويلاً لفهمه ومن ذلك قوله في قصيدة (إن-س-ان)من ديوان قطاف الشغاف :[2]

أنت (سين)

بين (إنّين)

وإنَّ السين للمجهول (جُنّة)

*****

كيف تحيا وفي وحي المجهول مجهولاً

بروح مطمئنة ؟؟

---

١ - المصدر السابق ، ص٢٨ .

٢ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ١٩.

الشاعر هنا يعبر عن مشاعره تجاه ماهية الإنسان ، ويعرِّف الإنسان بأنه "سين" ، وهذا عكس ما يراه فيما يتعلق بالعالم العلوي فهو لا يرى التسبيح لفظاً حائراً ، بل يرى فيه مظاهر الحياة في أعلى درجاتها، إذ يراه محلِّقاً، أمّا الإنسان فيراه عبارة عن حرف بين حرفين ، وقد استخدم لهذا التعبير الانزياح الإسنادي الاسمي فالمسند إليه "أنت" والمسند "سين" . ومن الطبيعي ألا يكون بين المسند والمسند إليه ملاءمة معجمية ، إذ كيف يكون الإنسان عبارة عن حرف سين ، فالإنسان مخلوق من جسد وروح ، وجسده مملكة من عجائب الله وقدرته ، وكذلك روحه وعقله أوسع من ذلك ، ولكن إذا أوّلنا المعنى الحرفي للمعاني المشتركة في ضوء مشاعر الشاعر ، سنشعر بمتعة فنية من روعة التعبير،ولن تكفينا عند إذن مئات الصفحات لترجمة المعنى الذي يريده الشاعر والذي اختزله في هذا الانزياح الإسنادي الاسمي ، وإذا كان الانزياح الإسنادي الاسمي اختزل الإنسان في حرف فقد كبر الحرف وأصبح حكاية عندما اتحد الإنسان مع الآخر وذلك في قصيدة "لجين" إذ يقول الشاعر على لسان أب الطفلة التي توفيت أمها :[1]

فأنا وأنت حكاية مكتوبة

بالدمع فوق براعم الأشجـان

فأنــا يتيـم يــا يتيمة فـامسحــي

دمعي ، ودمعك يحتويه بناني

إنّ الشاعر أسند للضمير "أنت" الخبر "حكاية" فكيف يكون الأب وابنته حكاية وليس فقط هما حكاية بل حكاية مكتوبة بالدمع وأين ؟ فوق براعم الأشجان ؛ إنَّ هذا لا يكون إلا في رؤية الشاعر إن الشاعر يريد أن يعبِّر عن مدى الحزن والألم الذي يشعر به الأب الذي فقد زوجته ووجد هذا الأسلوب الانزياحي الذي يتسلل إلى أعماق المتلقي بما يجده من مخالفة لأفق الانتظار ومن مفاجأة لم يكن يتوقعها . وقد كانت وسيلة الشاعر في هذا الانزياح الاسمي وأداته اللغوية هو التشبيه البليغ إذ تأويل هذه الجملة هو "أنا وأنت كحكاية" ويتضخّم حجم الإنسان في وجدان الشاعر إذا كانت أخلاقه كريمة ، فهذا هو الشاعر في قصيدة "زهر حول قصر . ونخل حول قبر" يصف زملاءه في متوسطة وثانوية بني عدوان التي كان يعمل بها بقوله:[2]

وهم للحلم والإحســان نهــرٌ

وهم لمكارم الأخلاق حقل

وهم للصدق والإخلاص حصن

سما بنفوسهم أدب وفضل

الشاعر في هذه الأبيات استعمل الانزياح الإسنادي الاسمي ليعبر عن شعوره ورؤيته لزملائه ؛ فقد أسند "نهر" إلى الضمير المنفصل للغائبين "هم" ونهر لا يتلاءم بالمعنى الحرفي مع "هم" ولكن بالتأويل إلى المشتركات المعنوية بينهما نسوّغ هذا الإسناد ؛ فالنهر بما يمثله من ديمومة العطاء وغزارته وهم بما يمثلونه من ديمومة الحلم والإحسان كانا ركنين للجملة الاسمية التي استعان الشاعر بالتشبيه البليغ كأداة لغوية لأداء هذا الانزياح الاسمي فيها ، وهي نفسها التي استعملها مع الانزياحات الإسنادية التالية: "هم

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٦٠ .

٢ - المصدر السابق ، ص٦٦ .

لمكارم الأخلاق حقل" "هم للصدق والإخلاص حصن" إذن لعب الانزياح الإسنادي الاسمي في شعر الزهراني دوراً حيويًّا في التعبير عن تجربته ورؤيته وأفكاره، ولكن إذا عقدنا مقارنة إحصائية بين هذا الانزياح الإسنادي وبين الانزياح الإسنادي الفعلي عند حسن الزهراني فسنجد أن الانزياح الإسنادي الفعلي عند الزهراني مساوياً للانزياح الإسنادي الاسمي وقد يفوقه عدداً، وقد شكّل الانزياح الفعلي أغلبية صوره الرائعة وقد عبّر عن معظم تجاربه .

ثانياً / الانزياح الإسنادي الفعلي :-

نقصد بالإسناد الفعلي أن يكون المسند "فعلاً تامًّا "[١].

إنّ الأصل في الإسناد الفعلي اندراج "المسند إليه في مجال تناوله دلالة المسند ، أي يكون جزءاً من الصنف نفسه"[٢] ، فإذا لم يكن الفاعل من الصنف نفسه هنا تحدث المنافرة في المعنى الحرفي ، فالانزياح الإسنادي الفعلي يتحقق إذا وجدت هذه "المنافرة"[٣] والشاعر حسن الزهراني كما نوّهنا سابقاً

قد وظف الانزياح الإسنادي الفعلي في معظم قصائده ومن ذلك قصيدة "سفاح الجنوب" من ديوان صدى الأشجان :[٤]

لا تدعني لوحدتي وهمومي

بعد أن دبَّ في المفاصل شيبي

ودب[٥] تعني مشى على هينة وهو خفي أمّا الشيب فمعناه المعجمي : الشعر وبياضه كالمشيب[٦] .

ويلحظ من المعنى المعجمي أن الشيب يتنافر بالمعنى الحرفي مع الدبيب ، فالشيب يمشي في الشعر وليس في المفاصل ، ولكن الشاعر أسند الفعل "دبَّ" لـ "الشيب" ليعبّر عن تجربته ، فهو يريد أن يقول : إن الضعف والوهن دبّ في مفاصلي بسبب الشيب ، ولكنه فاجأ المتلقي بهذا الانزياح الإسنادي؛ ليعمل المتلقي فكره في تأويل هذا الانزياح ، ويشعر المتلقي بهزة عندما يشعر بخيبة أفق الانتظار ، وهنا تتجلى لنا عبقرية الشاعر في "الإبداع اللغوي ؛ لأن اللغة هي الوحيدة التي تخضع لعملية التحليل المتقصّي "[٧] .

وبهذا يكون الزهراني قد توسّع في دلالات الألفاظ عند إسنادها بحيث " تشمل دلالة لفظ آخر بينهما قرابة"[٨] فالمشيب بينه وبين الضعف قرابة ؛ لذلك حلّ محلّه ، ولولا إسناده إلى "دبَّ" لما علمنا أنَّ المشيب قد حلّت محلّ "الضعف" وحسن الزهراني بانزياحه الإسنادي يخلق في شعره " شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا "[٩] .

---

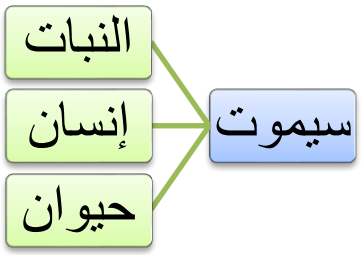
١ - محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص٤٥ .
٢ - ينظر جان كوهن ، اللغة الشعرية ، ص١٠٨
٣ - ينظر سامح الرواشدة فضاءات الشعرية دراسة في ديوان ، أمل دنقل ، المركز القومي للنشر ، الأردن ، ١٩٩٩م ، ص٤٧ .
٤ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٨٣ .
٥ - دبّ يدبّ دبّا ودبيباً : مشى على هينته وهو خفي ينظر القاموس المحيط ، ص١٠٥ .
٦ - ينظر القاموس المحيط للفيروز آبادي ، ص١٣٢ ، باب الباء ، فصل الشين .
٧ - عزيز توما ، اللغة الشعرية ، نظرية الانزياح (كوهن وتودروف) ، مجلة كتابات معاصرة ، م٧ ، ع٢٦، بيروت ،شباط- آذار ١٩٩٦م ، ٩٨، .
٨ - حسين جداونة ، التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، دراسة في مفهوم الابداع باللغة عند العرب ، ص١٦٧ .
٩ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص١٢٣.

وهذا ما ينطبق أيضاً على جميع انزياحاته ومنه قوله : [1]

سيموت حزنك يا أبي أمَّا أنا

سيظل حزني دائم الثورات

قد لجأ الشاعر هنا إلى الإسناد الانزياحي ، والذي يشكّل فراغاً ومسافة بين المسند والمسند إليه ؛ إذ إنَّ لفظ "سيموت " لا تتلاءم معجميًّا مع لفظ "حزنك" وهذا المخطط يوضح لنا هذا القول :



إنَّ الموت من خصائص المخلوقات الحيّة ، أما الحزن فهو شيء معنوي فاللفظة التي تتلاءم معه "ينقضي" أو "يتلاشى" أو "يزول" أو "ينتهي" ولكن الشاعر قد لجأ لهذا الانزياح ليعبر عن التجربة تعبيراً دقيقاً ، فالطفلة التي يتحدّث الشاعر بلسانها تخاطب أباها قائلة " سيموت حزنك" أي إنه لن يعود مرة أخرى على أمي ؛ لأن الذي يموت لا يعود إلى الدنيا أبداً ؛ لذا كان الشاعر بارعاً بهذا الإسناد الرائع الذي يهز وجدان المتلقي ويجعله يعيش التجربة ويحس بالمشاعر التي تعبّر عنها الألفاظ ، وإذا كان الحزن سيموت بالانزياح الإسنادي الفعلي في قصيدة "لجين" فإنه وإخوته الهموم والدموع يحاصرون الشاعر بنفس الانزياح في قصيدة زهر حول قصر إذ يقول الشاعر :[2]

ومن لهموم قلبك حين تغزو

يضيق بجيشها جبل وسهل ؟

تسابقت الدموع وضاق عنها

فضـــاء الحزن والأيــام تبلو

فهلّـل حول قصر الهـجر زهـر

وكبر فوق قبر الــوصل نخــل

في هذه الأبيات الثلاثة خمسة انزياحات إسنادية فعلية وهي :

" ومن لهموم قلبك حين تغزو"

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٦٢.
٢ - المصدر السابق ، ص ٦٧.

" تسابقت الدموع"

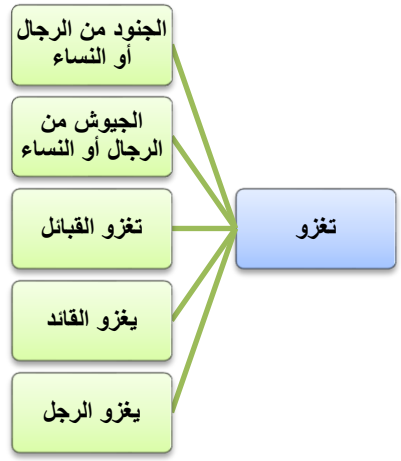
"الأيام تبلو "

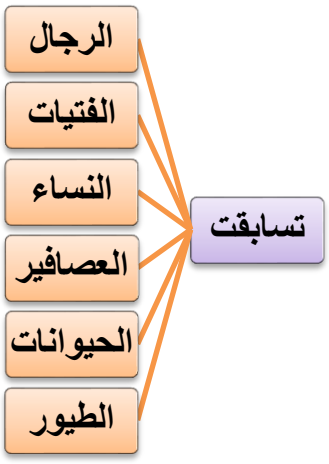
" فهلّل حول قصر الهجر زهر "

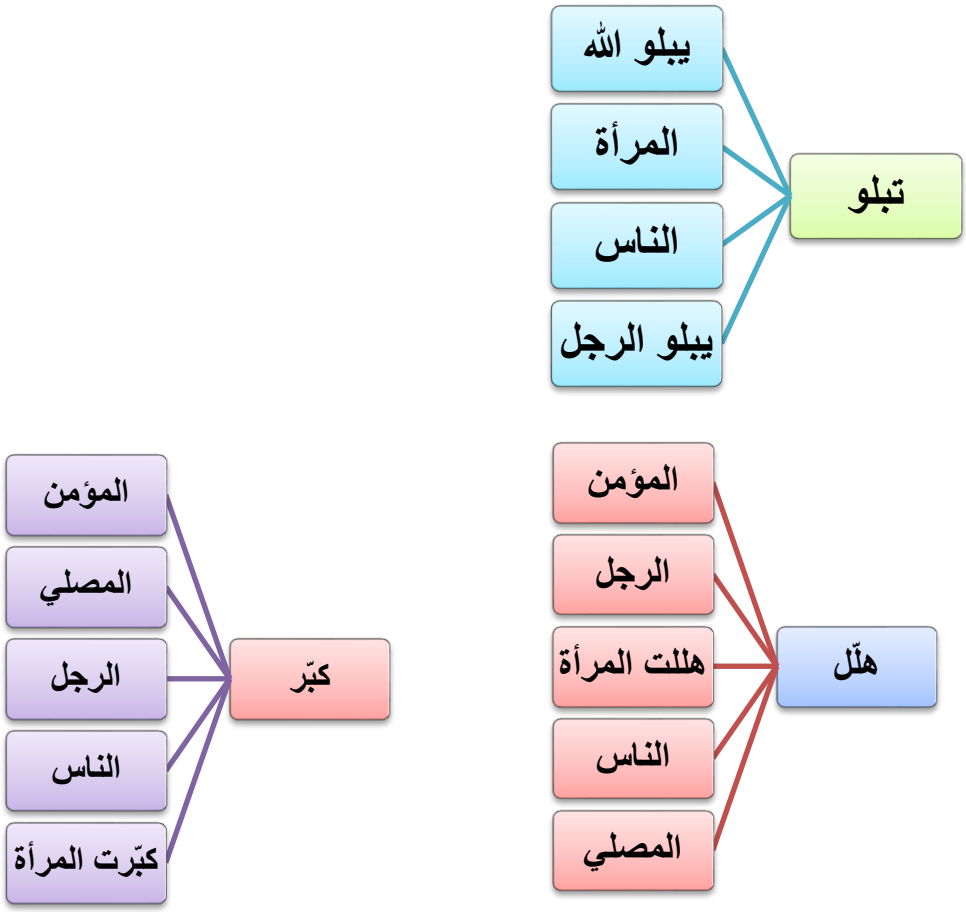
" وكبر فوق قبر الوصل نخل "

في البيت الأول من المقطع الشعري أسند الفعل "تغزو" للضمير المستتر الذي تقديره "هي" والذي يعود على الهموم ، وفي البيت الثاني أسند الفعل "تسابقت" إلى الدموع ، أما الشطر الثاني من نفس البيت فأسند الفعل "تبلو" للأيام والبيت الثالث من نفس المقطع أسند الفعل "هلّل" للزهر وفي الشطر الثاني أسند الفعل "كبّر" للنخل .

ويلحظ أن المسند إليه في هذا المقطع إما مادي غير عاقل أو معنوي غير محسوس ، وأن المسند في هذه الأبيات من الأفعال التي لا تصدر إلا من عاقل أو من به قدر من العقل . والمخططات التالية توضح ذلك :







ويتبيّن من الأشكال السابقة أن المسند إليه ليس ممّا يتلاءم معجميًّا مع المسند ، ولكن الشاعر في كل انزياح إسنادي من هذه الانزياحات كانت له دوافعه النفسية ، وكانت له أدواته اللغوية ليحقق الانزياح تلك الدوافع ، فالبيت الأول استعان فيه بالاستعارة ؛ فقد شبه الهموم بجيوش تغزو وحذف المشبه به وهي الجيوش وأبقى على صفة من صفاتها وهي الغزو ، وقد دفعه لعقد هذا التشبيه ، هو اشتراك الهموم والجيوش بالقوة القاهرة المسيطرة التي تدمّر كلّ ما يصادفها في طريقها .

وكذلك بقية المسندات في هذا المقطع استعان الشاعر بالاستعارة لتحقيق الانزياح الإسنادي الفعلي فيها، وقد تنوّعت دوافعه بحسب الفكرة التي يريد إيصالها ، فهو عندما أسند الفعل " تسابقت " للدموع كان يريد أن يعبر عن كثرة الدموع المتساقطة من العينين على الوجنتين وعندما أسند الفعل "هلّل" للزهر يريد أن يعبر عن نمو الهجر أي تمكّن الهجر ، وكذلك عندما أسند الفعل "كبّر النخل" كان يريد أن يبين مدى تحقق الهجر ومضي فترة طويلة على موت الوصل ، ويلحظ هنا وجود كنايات ؛ فتهليل الزهر كناية عن استقرار الهجر ونموه ، وتكبير النخل على قبر الوصل كناية عن طول الفترة الزمنية من انقطاع حبائل الوصل .

وكما استخدم الشاعر الاستعارة والتشبيه البليغ في تحقيق الانزياح الفعلي كذلك استخدم المجاز المرسل، وقد ذكرنا في دبيب الشيب مثالاً على استخدامه ، وقد بيّنا أن العلاقة بين الشيب والضعف السببية ؛ لأنّ الشيب سبب الضعف ، وقد استعان الشاعر بعلاقات أخرى للمجاز المرسل ليحقق الإسناد الفعلي كما في قوله

من قصيدة "ستائر الضمائر" من ديوان "قطاف الشغاف" :[1]

ضجَّت مجالسهم بأسوأ غيبة

ولكل أعداء المباديء قلّدوا

وفي الحقيقة أنَّ المجالس لا تضج وإنما تضج أصوات الناس الذين في المجالس ، ولكن الشاعر استخدم المجالس مجازاً مرسلاً ، والعلاقة هي "المحلية" أي أن المجالس مكان الضجيج ، ولوجود قرينة في البيت تمنع من إرادة المعنى الحقيقي للمجالس وهي "بأسوأ غيبة" فالمجالس لا تغتاب وإنما البشر هم الذين يغتابون ، إذن الشاعر استخدم هنا انزياحاً إسناديًّا فعليًّا استعان فيه بالمجاز المرسل ، وذلك ليعبّر عن مشاعره وأفكاره ، فالمجالس وهي "المسند إليه" و "ضجّت" وهي "المسند" لا تتوافقان بالمعنى المعجمي الحرفي ، ولكن بالمعنى المجازي الذي ذكرناه تزول المنافرة ويشعر المتلقي بلذة التعبير .

والشاعر يستخدم الاستعارة في نفس القصيدة لينذر هؤلاء المغتابين بواسطة الانزياح الإسنادي الفعلي في قوله من نفس القصيدة آنفة الذكر :[2]

ما أكثر العبر التي ساقت لنا

نذراً يذوب لِمــاَ تبيْن الجلمد

هذا(كتــاب الله) يملأ سمعنــا

وعظاً وبالأرواح رشداً يصعد

في هذين البيتين انزياحين إسناديين فعليّن ؛ فقد أسند الفعل "ساقت" للمسند إليه "العبر" ، وأسند الفعل "يملأ" للمسند إليه "كتاب الله" ، ومن المعلوم أنّ العبر شيء معنوي لا يقوم بفعل "ساقت" وإنما الإنسان عندما يشاهد العبر يأخذ منها الدروس ؛ ولكن لما في العبر من شبه بينها وبين من يرسل النذر ، عقد الشاعر تشبيه بينها وبينه وحذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي الفعل "ساقت" ؛ لذا كانت أداة الشاعر لهذا الانزياح الإسنادي الفعلي هي الاستعارة ، أما البيت الثاني من هذا الشاهد الشعري فإن الشاعر استعان فيه على الانزياح الإسنادي الفعلي بالمجاز المرسل الذي علاقته (المفعولية) ؛ لأن كتاب الله مقروء والقاريء هو الذي يملأ سمعنا وليس المقروء ، ولكن الشاعر أراد أن يعبّر عن تفاعلنا مع المقروء ذلك التفاعل الذي جعل المقروء مسيطراً إلى درجة أننا لا نسمع صوت القاريء ، فلا نسمع إلا صوت العظات والإرشادات من القرآن .

إنّ الروح الشعرية التي تدفع الشاعر إلى عدم تعقيد الصور عندما يتحدث بمنطق الدين و الأخلاق ، هي من تدفعه إلى التصوير الذي يحتاج إلى تأمل من المتلقي في الموضوعات الأخرى ، وهذا ما نجده في قصيدة الداء الدواء من ديوان هات البقية إذ يقول :[3]

وأنت مريض

تغادر عمرك قسراً

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص٨٨ .
٢ - المصدر السابق ، ص٨٩ .
٣ - ديوان هات البقية ، ص ٤٩ .

وتعصر أنفاسك الحمر حِبراً

وتكتب بالآه شعراً

تضاجعك الشمس

في عتمات الجموح

وتعقد عند (الأصيل)

شعاع اللظى

في (جباه) السفوح

يريد الشاعر في هذه الأبيات أن يبيّن حالة المريض من خلال شعوره ، وقد كانت اللغة الشعرية هي أداته للتعبير عن شعوره وشاهدنا من هذه الأبيات هو قوله :

"تضاجعك الشمس"

فقد أسند الفعل "تضاجعك" لـ "الشمس" وهذا التعبير يحتاج من المتلقي أن يعمل فكره ليزيل المنافرة الناتجة عن عدم الملاءمة المعجميّة ، وبقليل من التأمّل نلاحظ انّ الشاعر يعبّر عن حرارة الألم التي لا تدع الشاعر ينام في عتمة الليل ، فليله كأنه نهار ، وحتى في وقت الأصيل الذي هو وقت برود أشعة الشمس فإن حرارة الألم تشتعل كأنها نيران ، إذن الانزياح الإسنادي الفعلي عبّر عن كل تلك المشاعر وعن كل تلك الآلام بهذا الإسناد ، وقد كانت أداته هنا الاستعارة ؛ إذ شبّه الشمس بالمحبوبة التي تضاجع حبيبها فحذف المشبه به "المحبوبة " وأبقى على صفة من صفاتها وهي المضاجعة ، ولم يكن هذا الانزياح الإسنادي الفعلي الوحيد في هذه القصيدة ، فهذا هو الشاعر يستخدم هذا الانزياح ليرسم صوراً رائعة معبّرة فهذا هو يخاطب المريض معاتباً له على تقصيره نحو أقربائه ومن يحيطون به إذ يقول :[1]

وكان بوسعك

أن تغدق البحر ورداً ..

وأن تمطر البرّ شهداً ..

وأن تجعل الأرض

بالحبّ موصولة بالسماء ...

والشاهد الذي نريده هو " تمطر البرّ شهداً.." ؛ إذ أسند الشاعر للمريض الفعل "تمطر" (الفاعل ضمير مستتر وجوباً تقديره أنت) ، والفعل " تمطر" لا يتلاءم معجميًّا مع "الإنسان" إذ من يمطر هو الله سبحانه وتعالى ، ولكن الشاعر أراد أن يقول أن تملأ الأرض خيراً ، فاستخدم الفعل تمطر ليعبّر عن الكثرة وعن الخير ؛ إذ إنَّ لفظ المطر يوحي للمتلقي بالعطاء والرزق والشاعر يلغي القوانين الخارجية ، إذ إنّ الحقيقة الثابتة عنده هي حقائق الشعور ، فهذا هو يقول :[2]

---

١ - المصدر السابق، ص ٥٣ .

٢ - المصدر السابق ، ص ٧٠ .

لم أفق

بل أفاقت قصائد شعري

لتطلق للناس ما كنت خبّأت

منذ الصبا في جيوبي

إنَّ ما نراه مجازاً يراه الشاعر حقيقة ؛ فإسناد الفعل "أفاقت" لـ " قصائد شعري " انزياح إسنادي فعلي أداته الاستعارة ؛ إذ شبه "قصائد شعري" بإنسان " أفاق" فحذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي "أفاقت" وما ذلك إلا ليعبّر الشاعر عن رؤيته وأفكاره .

وكما حوّل العاقل إلى غير العاقل في الانزياح الإسنادي الاسمي في قوله [1]:

أنت للحبّ جدول من نميـر

أنت في روضة الغرام زهور

كذلك حوّل العاقل إلى غير العاقل في الانزياح الإسنادي الفعلي كقوله [2]:

أنتِ من انتِ يا صباح الأماني

ومسـاء الأحـلام حين تزور

فقد أسند الضمير المستتر الذي تقديره "هي" ويعود على الأحلام إلى الفعل "تزور" والزيارة من الأفعال الخاصة بالإنسان ؛ ولكن الإبداع الشعري هو من سوَّغ ذلك ، وكما أبدع حسن الزهراني في الانزياح الإسنادي بنوعيه الاسميّ والفعليّ كذلك أبدع في الانزياح التركيبي بجميع أنواعه .

ثانياً :الانزياح التركيبي في شعر حسن الزهراني :

الانزياح التركيبي هو " كل تركيب انزاح عن التركيب المألوف ليحيل إلى معنى غير مألوف عند المتلقيّ".

والانزياح التركيبي قد قسَّمه الباحثون إلى عدة أقسام منها :

١- الحذف والإضمار والإخفاء .
٢- التقديم والتأخير .
٣- الاعتراض .
٤- الالتفات .
٥- التحول الأسلوبي .

وجميع هذه الأقسام نجدها في شعر حسن الزهراني وإن اختلفت نسبة وجود كل قسم عن الآخر :

---

١ - المصدر السابق، ص ٧٣ .
٢ - المصدر السابق، ص ٧٣ .

أ / انزياح التقديم والتأخير :

إنَّ قضية التقديم والتأخير قد شغلت علماء النحو واللغة والبلاغة والنقد منذ القدم ومازالت تشغلهم إلى الدرجة التي جعلت الماضين والمعاصرين يؤلفون في التقديم والتأخير الكتب والمجلدات مثل كتاب " الخلاف النحوي في ترتيب الجملة " للدكتورة شيماء رشيد محمد زنكنة وغيرها من الكتب .

ومن المعلوم أن الجملة في اللغة العربية تتكون من ركنين أساسيين هما : المسند والمسند إليه ، وقد وصفهما العالم سيبويه (١٨٠هـ) بقوله :" وهما ما لا يستغني واحد منهما عن الآخر "[١] .

ويقول عنهما ابن يعيش : بأنهما من " اللوازم للجملة والعمدة فيها ، التي لا تخلو منها ، وما عداها فضلة يستقل الكلام دونها " [٢].

إذن أجمع النحاة على أنّ الجملة تتكون من المسند والمسند إليه ، فالجملة لا تخلو منهما لفظاً أو تقديراً، والجملة العربية تتكون كذلك من توابع وتقييدات نسميها فضلة ، كالحال والتمييز ، والنعت ، والبدل والتوكيد ..إلخ ، " وليس معنى الفضلة أنه يمكن الاستغناء عنها فإنها قد تكون واجبة الذكر ؛ لأن المعنى قد يتوقف عليها كقوله تعالى :" وإذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالى " [النساء/١٤٢] فلا يمكن الاستغناء عن قوله كسالى الذي هو فضلة لاختلال المعنى بحذفه ، بل قد تكون الفضلة واجبة الذكر والعمدة واجبة الحذف .

فالمقصود بمصطلحي العمدة والفضلة أنه لا يمكن أن يتألف كلام دون عمدة مذكورة أو مقدرة في حين أنه يمكن أن يتألف من دون فضلة "[٣] .

وإذا اكتفينا بالمسند والمسند إليه تكون الجملة قصيرة ، فالجملة الاسمية القصيرة تكتفي بالمبتدأ والخبر ، والجملة الفعلية القصيرة تكتفي بالفعل والفاعل ، وتطول الجملة من غير زيادة على ركنيها إذا كان أحد ركنيها مركباً .

وتطول الجملة إذا زدنا على بنائها ألفاظاً غير إسنادية وهذه الألفاظ متنوعة بعضها يطلبه الفعل وبعضها يطلبه الاسم .

قسَّم علماء اللغة والنحو الجملة إلى قسمين [٤]وقد اعتمدنا في تقسيمنا للجملة في العربية على مغني اللبيب لابن هشام .

إن الجملة الاسمية في اللغة العربية تعتمد على نظام بناء شبه ثابت وهو أن يكون المبتدأ "المسند إليه" في صدر الكلام ، ويليه الخبر "المسند" ثم ما يليها من مبينات أو خلافه أمّا الجملة الفعلية ، فهي التي صدرها فعل وأصل بناء الجملة الفعلية أن يتقدم الفعل "المسند" ويليه الفاعل أو نائب الفاعل "المسند إليه" ثم تأتي معمولات الفعل مثل المفعول به أو الحال أو التمييز أو الظرف ... إلى آخره .[٥]

وقد اختلف النحويّون الكوفيون والبصريون في جواز تقديم الخبر على المبتدأ مفرداً كان أو جملة [٦] وكما كان لهم خلاف في تقديم الخبر على المبتدأ أيضاً كانت لهم وجهات نظر متباينة حول تقديم أخبار النواسخ ، وتقديم معمولات أخبار النواسخ ، وتقديم معمولات الفعل وتقديم بعضها على بعض ، وتقديم معمولات الأفعال الناصبة على أداة النصب ، وترتيب الجملة الشرطية ، وتقديم معمول فعل الشرط أو جواب الشرط في الجملة الشرطية.

---

١ - سيبويه ، عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ط٣ ، ١٤٠٨ هـ ،٢٣/١

٢ - ابن يعيش ، موفق الدين ، شرح المفصل ،تحقيق : إيميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢م ،٧٤/١ .

٣ - شيماء رشيد محمد زنكنة ، الخلاف النحوي في ترتيب الجملة ، دار صفاء للنشر والتوزيع –عمان ، ط١ ، ٢٠١١م -١٤٣٢هـ .

٤ - تقول شيماء في كتاب الخلاف النحوي في ترتيب الجملة "قسّم القدماء والمتأخرون الجملة إلى أربعة أقسام هي الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، والجملة الشرطية ، والجملة الظرفية "وتذكر في كتابها المراجع التي رجعت إليها ، ينظر الخلاف النحوي في ترتيب الجملة ، ص٢٢ .

٥ - ينظر عبد المتعال الصعيدي ، النحو الجديد ، دار الفكر العربي ، د. ت ، ص٢٤٥ .

٦ - ذهب البصريون إلى جواز تقديم الخبر على المبتدأ جملة كان أو مفرداً ، أما الكوفيون فذهبوا إلى منع تقديم الخبر على المبتدأ مطلقاً ينظر الإنصاف في مسائل الخلاف ، ٦٥/١ .

إذن النحاة لم يتفقوا على جواز الإخلال بنظام الجمل العربية ، أمَّا البلاغيون والنقاد القدامى فقد كان هدفهم من دراسة التقديم والتأخير هو بيان الغرض الدلالي والنفسي في العمل الأدبي ، ومن هؤلاء الجرجاني ، إذ يقول عن التقديم والتأخير :" هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرّف ، بعيد الغاية ، لايزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه " [١] .

ويتبيّن لنا من قول الجرجاني أنَّ التقديم والتأخير يجب أن يكون له غاية ، وفوائد معنوية ، وإن لم توجد فلا يجوز عندئذٍ الإخلال بنظام الجملة إلا للضرورة " وقد أطلق النحويّون العرب اسم الضرورات الشعرية على ما يجوز للشاعر دون الناثر ، والتسمية نفسها تدلّ على أنَّ الشاعر لا يقوم على هذه المخالفات إلا مضطرًّا لإقامة الوزن والقافية "[٢].

ويتضح ممّا سبق أن التقديم والتأخير هو انزياح التركيب الأصلي للجملة ، إذ إنَّ الترتيب الأصلي للجملة الاسمية هو

المبتدأ + الخبر + المتعلق شبه الجملة + الجار والمجرور

والترتيب الأصلي للجملة الفعلية هو :

فعل + فاعل + مفعول به + شبه الجملة + الفضلة

وقد انزاحت الألفاظ عن أماكنها في شعر حسن الزهراني ؛ فقد قدّم الشاعر وأخر ، ولقد شاعت هذه الظاهرة في دواوينه حتى أصبحت من المميزات الجمالية لشعره .

١/ تقدّم الخبر على المبتدأ :

قام حسن الزهراني بانزياح تركيبي قدّم فيه الخبر على المبتدأ سواء كان جملة أو مفرداً في العديد من قصائده ومن ذلك تقديمه الخبر على المبتدأ في قصيدة " الأمانة العظيمة " من ديوان "قبلة في جبين القبلة "

إذ قدَّم الخبر "شبه الجملة " "الجار والمجرور" على المبتدأ في قوله :[٣]

لنا وطن بالحب فاحت وروده
وموت لأحلام الأعادي وروده
لنا مهبط الوحي الذي شع هديه
إلى ظلمة الدنيا و أثمر جوده
لنا في حمى الإسلام مجد ورفعة
وجيش إلى تقوى الإله نقوده
لنا الكون بالإيمان نجمع شمله
وبالعدل نطوي ظلمه ونسوده

---

١ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص٨٣.
٢ - يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٧، ص١٩١ .
٣ - ديوان قبلة في جبين القبلة ، ص ٧٧ .

يلحظ أن الشاعر لم يبدأ بالجار والمجرور في الجملة الاسمية فقط ، بل بدأ القصيدة به ، ولم يبدأ به مرة واحدة فقط ، بل كرر هذا التقديم أربع مرات ، و بالرغم من أنه لم يخالف قواعد النحو ؛ لأن من النحاة من يجوّز تقديم الخبر على المبتدأ إذا كان المبتدأ نكرة ، بل إن فيهم من يوجبه إذا لم يكن هناك مسوّغ للابتداء بالنكرة غير تقديم الجار والمجرور عليها ؛ فالجار والمجرور " لنا " والمبتدأ المؤخّر " وطن " ، ولكن الشاعر لم يقصد تطبيق القاعدة النحوية في البيت الأول والدليل على ذلك تكراره لهذا التقديم في الأبيات التالية ؛ فقد قدّم الجار والمجرور " لنا " على المبتدأ " مهبط الوحي " بالرغم من أن المبتدأ معرفة ، وكذلك في البيت الرابع قدّم الجار والمجرور " لنا " على المبتدأ " الكون " وهو معرفة ، وبالرغم من أنّ الغرض في كل الأبيات واضح وهو الفخر والتخصيص أي القصر ؛ إذ نحن المواطنون على أرض الحرمين لنا وطن خاص بنا دون سائر الناس ، وهذا هو الغرض العام للتقديم والتأخير في الأبيات الأربعة التي تقدّم فيها الجار والمجرور " لنا " أما الغرض الخاص ، فكل بيت بحسب ما يحمله من معنى يكون غرض التقديم فيه ، فالبيت الأول فخر بالوطن الذي يشيع فيه الحب والأمان ، وفي البيت الثاني فخر بقدسية هذا الوطن ، وفي البيت الثالث فخر بقوّة الوطن ، وفي البيت الرابع يفخر بإيمان الوطن .

ولم يكن التقديم في هذه القصيدة مقتصراً على الجار والمجرور بل في موضع آخر منها يقدّم الشاعر الخبر المفرد على المبتدأ في قوله : [1]

يا أيها الوطن الأبي ..
فداك أمي و أبي ..

والشاهد هنا هو " فداك أمي و أبي " ؛ إذ أصل الجملة هو " أمي و أبي فداك " فقدّم الخبر " فداك " على " أمي و أبي " والأصل في الجملة الاسمية العربية أن يتقدّم المبتدأ على الخبر ؛ لذا يعدّ تقديمه هنا انزياحاً تركيبيّاً من أجل اللغة الشعرية ، وكما يلحظ هنا أن التقديم والتأخير خدم موسيقى الشعر ، فقد انتهى البيت السابق بكلمتي " الأبي " و " أبي " ؛ إذن من أغراض التقديم هنا الضرورة الشعرية، ولكن ليست الضرورة الشعرية وحدها بل كانت هناك أغراض أخرى لهذا الانزياح وهو أنّ الخبر " فداك " هو موضع اهتمام الشاعر، فهو يريد أن يفتدي وطنه بكل شيء حتى لو كان هذا الفداء هو أمه و أبوه ، و أيضاً ليخص الوطن بهذه الفدية الغالية فأمه و أبوه فداءَ للوطن فقط وليس لشيء آخر ، إن قصد الشاعر أن يقول : " أنت وحدك أيها الوطن الذي يكون والداي فداءً لك .
والضرورة الشعرية من أجل سلامة الوزن والقافية يحققها التقديم والتأخير في نفس الديوان ، ولكن في قصيدة أخرى وهي قصيدة " حييت يا سلطان " ؛ إذ يقول الزهراني في هذه القصيدة : [2]

لك في شغاف قلوبنا سلطان
فاسلم ودم للمجد يا سلطان

ولكن ليست الضرورة الشعرية وحدها وراء هذا الانزياح ، بل هناك أغراض معنوية لهذا التقديم منها التخصيص؛ فهو عندما قدّم الجار والمجرور " لك " كان يخصص هذا الحب وهذه الهيمنة القلبية والسلطان على القلب للأمير سلطان ، ثم قدّم في " شغاف قلوبنا " ؛ ليبيّن أنّ هذا الحبّ المهيمن هو حب حقيقي وليس نفاقاً أو تملّقاً .

---

١ - المصدر السابق +، ص ٧٨ .
٢- المصدر السابق، ص ٥٥ .

وقد يكون لتقديم الخبر الجار والمجرور على المبتدأ أغراض أخرى غير الضرورة الشعرية والتخصيص مثل قول الشاعر في قصيدة " إبحار " من ديوان " هات البقية " : [1]

بيني وبينك موعد لا يخلف
ومحبّة دفّاقة لا توصف

لقد قدّم الخبر شبه الجملة الظرفية "بيني وبينك " على المبتدأ " موعد " والأصل أن يقول " موعد لا يخلف بيني وبينك " ، ولكن الشاعر يهتم بمن عقد هذا الاتفاق على الموعد ، لا بالموعد نفسه ، فكأنه يتلذّذ بالاجتماع بالحبيبة حتى ولو كان بحرف العطف أو الوصل " الواو " و أيضاً قدّم بيني وبينك للتشويق وللفت الانتباه .

٢/ تقديم أخبار النواسخ :

لقد اختلف النحويّون الكوفيّون والبصريّون في جواز تقديم خبر كان و أخواتها عليها مفرداً أو جملة ، فذهب البصريّون إلى " جواز تقديم خبر كان وأخواتها عليها مفرداً كان أم جملة مالم يمنع مانع " [2] أمّا الكوفيون " فذهبوا إلى أنه لا يجوز تقديم خبر كان و أخواتها عليها مفرداً أو جملة " [3]

وقد قدّم الشاعر حسن الزهراني في بعض المواضع أخبار النواسخ عليها ومن ذلك قوله : [4]

حتى بلغنا ذرا العلياء في ألق
وهم على درك الأوهام ما زالوا

إنّ أصل الجملة هو " ما زالوا على درك الأوهام " ، فقد قدمه الشاعر بالرغم من وجوب تأخيره ، لاستقامة الوزن والقافية ، ولعلة أخرى نفسيّة ألا وهي التركيز على تحقير المهجويين ؛ ولأن الخبر هو موضع اهتمام الشاعر .

٣/ تقديم معمولات النواسخ :

ذهب الزجّاجي إلى ما ذهب إليه البصريّون " من عدم جواز تقديم معمول خبر كان و أخواتها على اسمها إن لم يكن ظرفاً و لا مجروراً " [5] " أمّا الكوفيّون فذهبوا إلى جواز تقديم معمول خبر كان و أخواتها على اسمها مطلقاً سواء أكان المعمول ظرفاً أو مجروراً أو غيرها " [6] مثل قول الزهراني في قصيدة " كذب ابن هانيء من ديوان "صدى الأشجان " : [7]

وجعلت في القرآن منهجنا فما
أضحى لنا بعد الهدى أعذار

لقد قدّم الشاعر الخبر " الجار والمجرور " " لنا " و معموله " بعد الهدى " على اسم أضحى " أعذار "، وقد كان ذلك لثلاثة أسباب ؛ أحدها : سبب نحوي وهو أن لفظ " أعذار " نكرة ، وثانيها : ضرورة شعرية لاستقامة الوزن والقافية . وثالثها : سبب معنوي وهذا ما يهمنا وهو أن الشاعر هنا يريد أن يعترف لربه بالنعمة وهي نعمة الإسلام ، ويريد أن يعترف بأنَّ الحجة لله ، وأن البشر لا حجة لهم بعد الرسل ، فقدّم

١- ديوان هات البقية ، ص ٨٩.
٢- شيماء زنكنة ، الخلاف النحوي في ترتيب الجملة ، ص ٤٥ .
٣- المرجع السابق ،ص ٤٥ .
٤- ديوان قبلة في جبين القبلة ، ص ٧٠ .
٥ - شيماء زنكنة ،الخلاف النحوي في ترتيب الجملة ، ص ٩١ .
٦ - المرجع السابق ، ص ٩٣ .
٧ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٨٧ .

"لنا" ليثبت صدق اعتقاده بهذا ، أما تقديم شبه الجملة الظرفية "بعد هدى" لأن الزمن هنا أهم من ذكر الأعذار ،فمن لم يصله الهدى فقد يكون العذر له ، أما بعد الهدى فلا عذر ، إذن كان الزمن هو موضع الاهتمام وهو ركن أساسي من فكرة الشاعر التي يريد إيصالها إلى المتلقي .
وفي نفس القصيدة يقدّم الخبر الجار والمجرور "لي" على اسم "ليس" "أمل" وذلك للوزن ولغاية نحوية وهي أن "أمل " نكرة ، ولغاية بلاغية وهي نفي التخصيص ، ولم تكن الأفعال الناسخة وحدها في هذه القصيدة التي اشتملت جملها على تقديم وتأخير ، بل إن الناسخ في هذه القصيدة قد تقدم معمول خبره على خبره في قوله :[1]

جاءت قصيدته لتفضح سرّه
فكأنها بين القصائد نار

إذ إن أصل الجملة "فكأنها نار " ولكن بالإضافة للضرورة الشعرية كان هناك سبب بلاغي لهذا التقديم ، وهو أن الشاعر يرى أنها أسوأ قصيدة منذ خلق الله الكون إلى الآن وكذلك كان لهذا التقديم سبب نفسي وهو أن الشاعر يريد أن يتبرأ من فعل ابن هانيء كشاعر ويبرّئ قصائده وقصائد زملائه الشعراء من شاعر مثلهم .

٤/ تقديم معمولات الفعل :

قال الخليل بن أحمد :" الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم "[2] ولم يكن الخليل بن أحمد وحده من تعرّض للتقديم والتأخير بل أن سيبويه أيضاً تعرض له :" ويحتملون فتح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه ؛ لأنه مستقيم ليس فيه نقض فمن ذلك قوله :

صددتِ فأطولتِ الصدود وقلّما
وصال على طول الصدود يدومُ

وإنما الكلام : وقل ما يدوم وصال "[3] كذلك اعتبر ابن قتيبة التقديم والتأخير نوع من أنواع المجاز ، وخصَّص ابن جني في باب " شجاعة العربية " فصلاً عن التقديم والتأخير " .
وذكر أبو عبيدة في قوله تعالى :" فريقاً كذبوا " فقال : مقدّم ومؤخّر ، ومجازه كذبوا فريقاً "[4] " فهو يرى أن أصل الكلام أن يتقدم الفعل والفاعل على المفعول به ، لكن تقدمه عليها ، وجد فيه خروجاً ، لذلك ذكر مجازه ومعياره الذي انحرف عنه .[5]

وكذلك يقدّم الشاعر ويؤخرلأغراض بلاغية ونحوية ومن ذلك قوله :[6]

عيناك جفَّ الدمع من نبعيهما

---

١ - المصدر السابق ، ص ٨٩ .
٢ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامي ، ١٩٨٩ م ، ص١٤٣-١٤٤.
٣ - سيبويه ، الكتاب ١:٣١ .
٤ - أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن تحقيق : د . محمد فؤاد سكزين ، ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ٢:١٧٣ .
٥ - ينظرالباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب ، إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر سنة ١٩٥٣ هـ ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ج٢ ، ١:١٧٣ .
٦ - ديوان تماثل ، ص ٥٠ .

والدمع من صخر الأسى يتشكل

ويشتمل هذا البيت على جملتين تشتملان على التقديم والتأخير وهما قوله " والدمع من صخر الأسى يتشكل" إذ الأصل في تركيبها هو : ويتشكل الدمع من صخر الأسى ، و قوله " عيناك جف الدمع من نبعيهما" والأصل أن نقول : وجف نبع الدمع من عينك .

وكما نلاحظ أن شبه الجملة من الجار والمجرور قد تقدمت عليه وكذلك المسند إليه "الدمع" أيضاً تقدم عليه، ولكن هل يعتبر الدمع فاعل متقدم أم مبتدأ ؟ هذا ما كان من مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين " ذهب البصريون إلى أنه لا يجوز تقديم الفاعل على الفعل " [١] " أما الكوفيون فذهبوا إلى جواز تقديم الفاعل على الفعل في سعة الكلام ، مع بقاء فاعليته " [٢].

٥/ تقديم المفعول به على الفاعل :

إن الأصل في ترتيب الجملة الفعلية أن يأتي الفعل أولاً ثم الفاعل ثانياً ثم المفعول به ثالثاً " ويجوز أن يتقدَّم المفعول على الفاعل " [٣] .

إن جواز التقديم كان رأي سيبويه ووافقه جميع النحاة من غير خلاف[٤] وأوجبوا تقديم المفعول به على الفاعل إذا كان الفاعل مشتملاً على ضمير يعود على المفعول به[٥] .

ونجد أن حسن الزهراني قد انزاحت الجمل عنده عن ترتيبها الأصليّ في تقدّم الفاعل على المفعول به كقوله في قصيدة بيان الدرة من ديوان تماثل :[٦]

فتصيب ساعده الرحيم رصاصة
فيصيح يا للذل ، خاب رجائي

لقد قدَّم الشاعر المفعول به "ساعده" على الفاعل "رصاصة" وإن كان التقديم للضرورة الشعرية ولكن هناك أسباب نفسية لذلك التعبير ، منها أنَّ محور انتباه الطفل على ساعد أبيه الذي أصيب بالرصاص ، وليس الرصاصة التي أصابت ساعد أبيه ، وكذلك أنّ الذي ينطق أولاً هو ما يُرى ويُحس أمَّا الرصاصة فكانت لسرعتها لم يتمكن الصبي أن يراها ، ولكن ساعد أبيه الذي طالما لواه عليه ليحضنه ويعطيه الحنان كان موضع تطلع الطفل الذي يبحث عن الحب وسط الرصاص ويهرب من الخوف في بحر الموت ، إن قصيدة "بيان الدرة " مليئة بانزياح التقديم والتأخير بجميع أنواعه ، وذلك لامتلائها بالمشاعر المختلفة .

٦/ تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على المفعول به :

إن الأصل في الجملة الفعلية أن يأتي الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به ثم أجزاء الجملة الأخرى ، ولكنه قد يقدِّم الشاعر ويؤخر بحسب التجربة التي يريد التعبير عنها وذلك مثل قول حسن الزهراني في قصيدة بيان الدرة:[٧]

---

١ - ينظرابن عقيل ، بهاء الدين عبدالله ابن عقيل ، شرح ابن عقيل ، تحقيق محيي الدين ، عبدالحميد ، دار الخير ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٠ ، ص٢٣٨.
٢ - المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .
٣ - أبو علي الفارسي ، الحسن بن أحمد بن عبد الغفار ، الإيضاح العضدي ، المحقق : حسن شاذلي فرهود ، ط١ ، ١٣٨٩ ،/٦٤-٦٥ .
٤ - سيبويه ، الكتاب : ج ١ ،ص٣٤ .
٥ - ينظرالخليل بن أحمد الفراهيدي ، الجمل في النحو ، مؤسسة الرسالة ، ١٤٠٥ – ١٩٨٥،١ ،١٠/ .
٦- ديوان تماثل ، ص ٤١ .
٧ - المصدر السابق ، ص٤١ .

ويمدّ في وجه العدو يمينه
ليردّ عني ثورة الأعداء

إن الأصل أن يقول :

" ويمدّ يمينه في وجه العدو " ، ولكنه قدم شبه الجملة " في وجه العدو" للضرورة الشعرية ولأغراض بلاغية منها على سبيل المثال لا الحصر : أنَّ الطفل في موقف يموت فيه رعباً ، إن عينه تتطلّع إلى أبيه سياج الحماية الذي يحميه ، هذا هو يصارع العدو من أجله ، إن خوفه على أبيه يزيده رعباً ، لذلك قدّم في وجه العدو ؛ لأنه يشعر أن هذه اليمين في خطر ، فقد كان تركيزه على مصدر الخطر ، لا على اليمين ، فهذه اليد قد تمتد بالعطاء ، إذ لو قال " يمد يمينه" لتبادر إلى الذهن أنه يمدها معطياً أو مستجدياً ولكنه يمدها أين؟ إنها في وجه العدو و "وفي وجه" كناية عن التحدي ، لذا أراد الطفل أن يعبر عن تضحية أبيه من أجله ، فهو لم يبخل عليه بجسده ليردّ عنه الرصاصات الموجهة إليه .

٧/ تقديم الحال على المفعول به :

إن قصيدة "بيان الدرة " مليئة بالانزياحات كما نوّهنا آنفاً ، ومن ذلك :

هل شاهدوا يوم الفجيعة والدي
يبكي يحاول جاهداً إخفائي

لقد قدّم الشاعر الحال "جاهداً" على المفعول به "إخفائي" وذلك التقديم كان لسببين أحدهما للضرورة الشعرية من استقامة الوزن والقافية والأخرى ليعبّر عن مدى مجاهدة الأب من أجل أن يحيا ابنه ، إذ لو لم يذكر "جاهداً"، لتبادر إلى الذهن أنها محاولة ضعيفة أو محاولة يائسة ، ولكنه عندما قدّم جاهداً على إخفائي دفع مثل هذا التوهم.

ب- انزياح الحذف :-

إنَّ القسم الثاني من أقسام الانزياح التركيبي هو انزياح الحذف ولقد لجأ إليه الشعراء منذ القدم ، وكما عرفه الشعراء كذلك تفطّن إليه النقاد القدامى ، ومنهم النقاد العرب القدامى ، فقد اتضح لهم في أحيان كثيرة أن الحذف قد يكون أبلغ من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون بيناً إذا لم تبن "[1] وقد خصَّص علماؤنا القدامى في البلاغة باباً أسموه "باب الإيجاز" وقسّموه إلى إيجاز قصر وإيجاز "حذف"، والحذف الذي نقصده هنا هو "حذف كلمة أو جملة أو أكثر مع تحقيق تمام المعنى "

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص١١٢ .

وفي بلاغة الحذف يقول ابن منظور في لسان العرب : " الحذف ضرب من الاتساع " [١] ويشيد ابن سنان بالإيجاز ويبين سبب ذلك بقوله :" وإذا كان طريقان يوصل كل منهما إلى المقصود على سواء السهولة إلا

أن أحدهما أخصر وأقرب من الآخر فلابد أن يكون المحمود منهما هو أخصرهما وأقربهما سلوكاً للمقصد"[٢]

ويقول أيضاً :" ومن شروط الفصاحة والبلاغة الإيجاز والاختصار وحذف فضول الكلام حتى يعبر عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة "[٣] .

والشاعر قد هدته سليقته الشعرية لمثل هذه البلاغة أي بلاغة الحذف فهو يستخدم الحذف لتحقيق أغراض شعورية مما يدفعه في بعض الأحيان لحذف ركن أساس من أركان الجملة العربية ، فقد يحذف المسند إليه في كثير من المواضع من شعره كقوله في قصيدة " دمعة من قمر " من ديوان أوصاب السحاب[٤] :

غداً

تشرق الشمس

يوم جديد

وعام جديد ...

وعمر جديد ...

المحذوف هنا هو المبتدأ وهو الضمير "هو" الذي يعود على "غداً" ؛ إذ أصل الكلام :

"غداً " يومٌ جديد

"غداً " عامٌ جديد

"غداً " عمرٌ جديد

وإذا التمسنا للشاعر العذر في حذف " غداً " لنصبها على الظرفية ولأن المبتدأ دائماً مرفوع ، فأراد أن يظل "غداً" ظرفاً وليس مبتدأ يخبر عنه ، فإننا لا نلتمس له العذر في حذف الضمير "هو" إلا إذا شعرنا بالروعة التي نشعر بها الآن ونحن نقرأ الأبيات الثلاثة بهذا الإيقاع الموسيقي ، وبالإضافة إلى ذلك فإن الخبر هو موضع اهتمام الشاعر ، فالأمل الذي نرجوه من المستقبل يشعر أنه قريب عندما يستخدم سنة مجردة من كلمة "غداً" فإن المتلقي يشعر بأنها سنة قريبة ومثلها أيضاً " الخبر عمر " ؛ إذ إن حذف " غداً " اختصر العمر كله في كلمتين هما " عمر جديد " وقد يحذف حسن الزهراني المسند إليه وعامله كحذفه للفعل الناسخ "صار" واسمه " المسند إليه " في قوله[٥]

وقد صرنا كما قلت

---

١ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حذف .
٢ - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، ط محمد علي صبيح ، ١٣٧٢ ، ص٢٥١
٣ - المرجع السابق ، ص٢٤١
٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٨٨ .
٥ - المصدر السابق ، ص٣٥ .

غريبين

كئيبين

يتيمين

إذا الأصل أن يقول

صرنا غريبين

صرنا كئيبين

صرنا يتيمين

وذلك لأن صار المذكورة في السطر الأول قد استوفت خبرها وهو " كما قلت " ، أما الأسماء المنصوبة على الخبرية " غريبين ، كئيبين ، يتيمين " فإننا نفتقد عاملهما الناسخ واسمه ، وما يدل على حذف العامل الترتيب على شكل سلم مدرّج

وقد صرنا كما قلت

غريبين

كئيبين

يتيمين

إن وضع كل اسم منصوب في سطر يدل على أنَّ كل كلمة في جملة مستقلة وكذلك الترتيب السلّميّ للأسطر يدل على أنّ هناك كلمات محذوفة .

إنّ الحذف الجمالي بحسب الجرجاني يتعلق بالأثر الذي يحدثه انتقال العبارة من حكم كانت عليه ، إلى حكم استجد عليها ، وهذا الانتقال محكوم بآلية الإعراب بحيث لا يتم التحول في العبارة ذاتها وإنما بانتقال الحكم إليها " [1]

وهذا ما ينطبق على الأمثلة السالفة وعلى هذا الشاهد الذي يحذف فيه الزهراني الفعل الناقص كان ومع ذلك يظل عملها وهذا في " حد ذاته نوع من إفراط سلطة الأصول في بسط قيمها أمام شعرية الحذف"[2]

---

١ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ،دراسة في جماليات العدول ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠١ . ص٣٣.

٢ - المرجع السابق ، ص٣٣ .

إذ يقول الشاعر في هذا الشاهد :[1]

كان النجم

عنوان وفاء

وفؤاد الصدق

عقداً ياسمينياً

إن الشاعر حذف الفعل الناقص كان من الجملة المعطوفة على الجملة الأولى في هذا الشاهد إذ أصل الكلام أن يقول :

وكان فؤاد الصدق

عقداً ياسمينيا

فقد حذف الشاعر " كان " ولكن أثرها الإعرابي ما زال لسلطة الأصول إذ لا زال فؤاد مرفوع على أنه اسم كان، وعقداً منصوب على أنه خبر كان ، إن حذف المسند الاسمي وعامله الفعل الناقص لم يكن المظهر الوحيد لحذف المسند إليه وعامله بل إنّ حسن الزهراني في مواضع كثيرة يحذف المسند إليه وعامله الفعل التام وذلك مثل قوله:[2]

متى ماتت ؟ وكيف ؟ وأين ماتت

لِمَ عجزت فنون الطبّ عجزا ؟

يلحظ في هذا البيت أنّ الشاعر ذكر في الشطر الأول ثلاثة من أسماء الاستفهام ، ذكر مع اثنين الفعل الماضي "ماتت" الذي يشتمل على الفاعل "المسند إليه " وهو الضمير المستتر الذي تقديره هي أما اسم الاستفهام "كيف" والذي يقع في وسط الشطر فلم يذكر معه هذا الفعل وعامله الضمير المستتر ، إذ يفترض أن يقول :

متى ماتت ؟ وكيف ماتت ؟ وأين ماتت ؟

أو أن يقول :

متى ماتت ؟ وكيف ؟ وأين ؟

أما أنه يذكر "ماتت" مع اثنين من أسماء الاستفهام ويحذفها مع واحد ؛ فهذا يعود لسبب نفسي ؛ إذ يبدو أن الشاعر يرى أن اسمي الاستفهام (متى وأين) يمكن أن يجاب عنهما ، فالأطباء يستطيعون أن يحددوا زمن الوفاة، وكذلك المكان معروف ، أما كيف فهذا مالا يستطيع أحد أن يجيب عنه وهذا ما عناه في الشطر الثاني عندما قال " لِمَ عجزت فنون الطبّ عجزا "؟ ، إذ لو يعرف الأطباء كيف ماتت لحالوا دون موتها ولساهموا في علاجها وشفائها .

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٣٠ .
٢ - ديوان " ريشة من جناح الذل " ، ص٦٠ .

إنّ الحذف عند الزهراني هو فن أحسن إتقانه ؛ إذ قد يذكر المسند الفعلي التام ويحذف فاعله وذلك مثل قوله:[1]

أنتِ ما متِ إنما مات (...)

زاده جهله بمن أنتِ غيًّا

إنَّ من المسلمات النحوية أنَّ الفاعل لا يحذف بل يضمر ، لكننا ادّعينا حذف الفاعل لأننا وجدنا بعد الفعل نقط تدل على الحذف ، أي أنَّ الشاعر يوحي لنا سبب حذف الفاعل ، وهو أنه يحتقر ذلك الفاعل ويترفع عن ذكر اسمه .

وقد يحذف الشاعر المسند الفعلي وفاعله الضمير المتصل إذا كان في السياق ما يدل عليه وذلك مثل قوله:[2]

شهران يهجرني شعري ويقتلني

صمتي وروحي بقبو الخوف تختنق

شهران لا قلمي صمته محبرتي

ولا حروفي تلقي ومضها الورق

شهران نار البكاء المرّ تصهرني

شهران ما لاح في أفق المنى الفلق

لقد حذف الشاعر كلمة "مرًّا " التي تكررت في بيتين سابقين ، وكان من المتوقع إذا كرّر " شهران " أن يكرّر معها " مرّا " ، لكنه هنا كرّر "شهران" أربع مرات ، ولم يذكر "مرّا " مرة واحدة . فكأنه كرر الحذف أربع مرات ، ولقد كان الدافع وراء هذا الحذف هو دافع نفسي وذلك أنّ الشاعر بالرغم من مرور هذين الشهرين إلا أنه لا يشعر أنهما مرّا ، فكأنه بهذا الحذف ما زال يعيش في هذين الشهرين بما فيهما من ألم وحزن وبالإضافة إلى حذف المسند الفعلي وفاعله " مرّا " هناك أدلة على استمرار الحزن وحضوره منها الأفعال المضارعة في أبيات الشاهد وهي " يهجرني ، يقتلني ، تختنق ، تلقي ، تصهرني " .

إن الأغراض النفسية وراء الحذف عند الشاعر لا تقتصر على حذف أحد أركان الجملة ، أي لا تقتصر على حذف المسند أو المسند إليه وإنما قد تكون هناك غايات نفسية وراء حذف بعض المعمولات والمتعلقات عند شاعرنا ومن ذلك حذف الجار والمجرور ، والشاعر كثيراً ما يحذف الجار والمجرور دون أن يخل حذفه بالمعنى ومن ذلك قوله :[3]

يا ربِّ جد بشفاء والدتي

وامنن فأنت العون والسند

إذا أصل الكلام في هذا البيت أن يقول :

---

١ - المصدر السابق ، ص٥٥ .
٢ - المصدر السابق، ص٤٩.
٣ - المصدر السابق، ص ٢٣ .

" يا ربّ جد عليَّ بشفاء والدتي وامنن عليّ بشفائها فأنت العون والسند " .

إنَّ المحذوف هنا هو الجار والمجرور " عليَّ " في الشطرين ، والجار والمجرور " بشفائها " في البيت الثاني ، ولقد كانت الغاية البلاغية وراء الحذف هي الشمول والعموم ، فالله تعالى كريم جوده يعم الشاعر وأمه وجميع المخلوقات ، ولو أنّ الشاعر ذكر الجار والمجرور " عليَّ " لحجَّم الجود واقتصره عليه فقط ، ولكن الشاعر أراد أن يجمع الجود عليه بالجود على أمه ، فكأنه هو وأمه كيان واحد ، وبالإضافة لهذه الغاية البلاغية لحذف الجار والمجرور " علي " هناك غاية بلاغية أخرى لحذف " بشفائها " ، إذ إنَّ الشاعر يوقن بأنَّ الله جواد ؛ إذا منَّ على العبد يمن عليه بنعم كثيرة ، لذلك لم يقل بشفائها ؛ لأنه عند ذلك يحجّم نعم الله تعالى ولكن تركها بدون متعلق " فامنن " لتدل على عموم النعم عليه وعلى أمه وعلى العالم كله ، إن هذه الغاية البلاغية التي يقصدها الشاعر في الثناء على الله تعالى، يتخذها الشاعر أداة عكسية لذم غير الله تعالى عند حذف الجار والمجرور ومن ذلك قوله :[1]

الداء ينهش صدر أمي

ما بوسع الطبّ دفعه

إنّ الشاعر قد حذف الجار والمجرور " عنها " في الشطر الثاني ، إذ أصل البيت " ما بوسع الطبّ دفعه عنها " ، فكأن الشاعر يريد أن الطب ليس بوسعه دفع الداء عن أمه وعن غيرها من الناس ، أي أن الشاعر يريد بهذا الحذف عموم العجز للطب .

وقد يكون منع التكرار أحد أسباب حذف الجار والمجرور عند حسن الزهراني ومن ذلك قوله : [2]

ظلك اليوم

عشرون قرناً

من الشعر

فاصدع بما في فؤادك

إنَّ موضع الحذف في هذا الشاهد هو السطر الأخير " فاصدع بما في فؤادك منه " أي " من الشعر " ولكن الشاعر ذكر من الشعر في البيت السابق مباشرة ؛ لذا حذف الجار والمجرور منعاً للتكرار الذي لا غاية بلاغية له، فلو قال الشاعر " من الشعر " لأدّى إلى ركاكة في الأسلوب يمجّها الذوق السليم ، ولو قال "منه" لأدى إلى التباس ، ولكنه حذف الجار والمجرور ليعمل المتلقي عقله ويملأ الفراغ بالجار والمجرور المناسبين .

ولم يكن حذف الجار والمجرور هو الظاهرة البارزة في شعر الشاعر فحسب بل إنَّ حذف المفعول به في مواضع كثيرة يعتبر ظاهرة بارزة في شعره ولغايات نفسية متعددة ومن تلك المواضع التي حذف فيها المفعول به قوله : [3]

---

١ - المصدر السابق ، ص٢٧ .
٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٣٩ .
٣ - ديوان ريشة من جناح الذل ، ص٢١

فلقد فقدنا إذ رحلت يداً

تعطي وبعد عطائها تسعد

إنَّ الفعل " أعطى " من الأفعال التي تنصب مفعولين ليس أصلهما المبتدأ والخبر ، ولكن الشاعر قد حذف هذين المفعولين ؛ إذ أصل الكلام " تعطينا الحبّ والحنان " والعلة هنا للحذف هو اتساع هذا العطاء فهي تعطينا وتعطي الناس جميعاً كل شيء العطف والرحمة ، والحب ، والحنان ، إنَّ هذا الحذف يجعل المتلقي يعمل عقله ويبحث عن علة هذا الحذف ، وهذا أدعى لجذب المتلقي وقد تكون الحالة النفسية الحزينة سبب من أسباب حذف المفعول به ومن ذلك قوله :[1]

صمت

ودرت

ضحكت

بكيت

كتبت

إنَّ هذا الشاهد يشتمل على عدد كبير من المحذوفات ولكن المفعول به المحذوف موضعه في السطر الأخير إذ أصل البيت " كتبت الشعر ، أو كتبت قصة حزني ... إلخ " .

إنَّ الحالة النفسية للشاعر وحزنه على فقد أمه جعله مضطرباً في تصرفاته ، ومندهشاً لا يعي ما يفعل ؛ لذلك أتى بهذه السلسلة من الأفعال المتوالية والتي حذفت معمولاتها ومتعلقاتها ؛ ليدل على عدم تركيزه على ما يفعل ؛ لذلك كان حذف المفعول به حلقة من حلقات حالة الحزن التي مر بها الشاعر ودليل من أدلة الاضطراب النفسي لحالة اليأس من وجود أمه .

وكما يحذف عامل المسند إليه ، كذلك قد يحذف المفعول به وعامله ومن ذلك قوله : [2]

أحبك كيف لا : وهواك بدر

من الإيمان . يشرق في فؤادي

إنه لمن البديهي أن يعرف موضع الحذف ، لأن الشاعر" يحذف بقدر ما لا يكون سبباً لإغلاقه ، ولا يردّد وهو يكتفي في الإفهام بشطره ، فما فضل عن المقدار فهو الخطل "[3] عنده ؛ إذ إنه حذف " أحبّك " الفعل المضارع مع الضمير المتصل " كاف الخطاب " الذي يقع في محل نصب مفعول به ، وممّا سوّغ للشاعر حذف الفعل ومفعوله مسوّغان : أولهما : استعماله " للإيجاز والاختصار والاكتفاء بيسير القول إذا كان المخاطب عالماً بمرادها فيه "[4] .

المسوّغ الثاني نفسي وهو أنّ الشاعر يستبعد عدم الحب لحبيبته ؛ لذلك لا يريد أن يقرن حرف النفي "لا" مع "أحبك" حتى وإن كان الغرض هو النفي ، فهو يريد أن يستبعد نفي الحب نهائيًّا ؛ فهو لا يتصوّر نفسه

---

١ - المصدر السابق ، ص٨٨ ،.

٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٤٥ ،.

٣ - الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، ط٢ ، ١٣٨٤هـ ، ١:٩١ .

٤ - البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب ، تحقيق عبدالحميد العبادي ،ص٦٩ت .

لا يحبها أبداً . وهذا المسوّغ هو المسوّغ الحقيقي ؛ لأن " الاكتفاء بعلم المخاطب بالمحذوف علة للحذف تبدو غير مقنعة"[١] "فجمالية أسلوب الحذف في هذا السياق أنه يلفت الانتباه إلى بنية النص نفسه "[٢] وكما حذف الشاعر الأفعال والمفاعيل والفاعلين فهو أيضاً حذف الأسماء الموصولة وجملة الصلة .

كما في قوله :[٣]

ها قد مرَّ عـــام

منذ أن غبـت

فهل هذا غيـابك

طـــال

أم هذا غيابي ؟!

إنَّ موضع الحذف بعد كلمة "غيابك " وتقدير المحذوف "الذي " فأصل الكلام "فهل هذا غيابك الذي طال " وكذلك حذف الاسم الموصول وصلته في هذا الشاهد بعد كلمة "غيابي" والمحذوف هو الجملة الفعلية "طال" التي تتكون من الفعل الماضي والفاعل الضمير المستتر الذي تقديره "هو" الذي يعود على "غيابي" وكذلك حذف الاسم الموصول "الذي" فأصل الكلام :" هذا غيابي الذي طال " ؛ وما يؤيد كلامنا بأنّ اسم الموصول محذوف هو أنَّ "طال" لا تصح أن تقع خبراً ؛ لأن اسم الإشارة هذا وقع مبتدأ وغيابك خبر ، وإن قيل أن غيابك يصح أن يعرب نعتاً أو بدلاً ؛ فإنّ غيابك ليس معرَّفاً بأل حتى تكون بدلاً وليس مشتقاً ؛ ليعرب صفة وقد اخترت أن يكون غيابك خبراً سيراً على نهج من أعربوا " الكتاب " في قوله تعالى :" ذلك الكتاب لا ريب فيه "[٤] ؛ فقد أعربوا الكتاب خبراً بعد اسم الإشارة " ذلك " بالرغم من أنه " معرَّف بأل " وأعربوا " لا ريب فيه " خبراً بعد خبر وإن قيل أن جملة "طال" صفة فهذا أيضاً مردود ؛ لأنَّ الجملة لا تقع صفة إلا إذا كان الموصوف نكرة ، والموصوف هنا "غيابك" معرفة ؛ لأن غياب مضاف للضمير " الكاف" و "الكاف" ضمير والضمائر كلها معارف .

وإن قيل تعرب "طال" حال ، فهذا لا يكون أبداً ؛ لأن الحال يبين هيئة صاحب الحال أثناء وقوع الفعل ، والجملة هنا لم يقع فيها الفعل ؛ لذا يبدو لي أنَّ الشاعر قد حذف الاسم الموصول في قوله :" هذا غيابك طال " وأصل الكلام " هذا غيابك الذي طال " وكذلك حذف اسم الموصول وجملة الصلة في قوله :" أم هذا غيابي " فيكون تقدير الكلام :" أم هذا غيابي الذي طال " ومهما يكن من أمر فإن الشاهد يحتوي على حذف، وهذا الحذف يحقق للنص "جملة من القيم الجمالية والتأثيرية ، فضلاً عن دفع المتلقي إلى التفاعل معه ، والإسهام في استدعاء النص المحذوف إلى ذهنه ، وفق تصوراته " [٥]

وكما حذف الشاعر الأسماء فقد حذف الحروف أيضاً في مواضع كثيرة منها قوله :[٦]

كان لون الماء

---

١ - المرجع السابق، ص٣٤٤.
٢ - المرجع السابق، ص٣٤٤ .
٣ - ديوان ريشة من جناح الذل، ص٧٤ .
٤ - سورة البقرة ، آية ٢ .
٥ - حسين جداونة ،التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، ص٣٤٥.
٦ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٢٩ .

جذّاباً يسرّ النفس

يروي العين

شهداً لؤلؤيًّا .

إنَّ المتأمل لهذا الشاهد لا يتعسَّر عليه تعيين المحذوف ؛ إذ إنَّ الشاعر قد حذف حرف الوصل "الواو" أو ما نطلق عليه نحويًّا حرف العطف ؛ إذ كان أصل الكلام :

كان لون الماء

جذّاباً يسرّ النفس

(و) يروي العين

شهداً لؤلؤيًّاً

وما سوّغ لنا الادّعاء بأنَّ الشاعر حذف حرف الوصل "الواو" هو أنَّ للبلاغيين مواضع للفصل ومواضع للوصل ، والشاعر هنا فصل في موضع لا يجب فيه الفصل ، ولقد فضَّل الشاعر الفصل فأضفى على النص جمالاً موسيقيًّا ما كان ليصل إلى هذا الجمال لو لم يحذف أداة الربط هذه ، ولقد كان الدافع وراء هذا الحذف التصوير السينمائي ، فالشاعر يرسم مشهداً سينمائيًّا يشتمل على صور متعددة ، لذا فهو يجعل الصور متتابعة كأنها صورة واحدة ، لذا لم يفصل بينها بأداة الوصل "الواو" وذلك لشبه كمال الاتصال ؛ لأنَّ الجملة الثانية تصح أن تكون جواب تثيره الجملة الأولى ، إذ إنَّ المتلقي عندما يتلقى جملة "يسرّ النفس" يسأل : لماذا يسرّ النفس ؟ فيأتيه الجواب : لأنه يروي العين شهداً لؤلؤيًّا والمعنى هنا يشبه المعنى في قوله تعالى:" صفراء فاقع لونها تسرّ الناظرين "[1] ، فاللون الأصفر في الآية الكريمة هو سبب سرور الناظرين ، كذلك رؤية العين للماء الذي كأنه عسل ولكن لونه لؤلؤي ، هو الذي يسرّ النفس .

إن الحذف عند الشاعر" يخالف النمط اللغوي ويخرج على القواعد النحوية التي تضبطه "[2] ؛ إذ لا يكتفي فيه بمخالفة القواعد البلاغية . " وفي هذا تأكيد آخر لشعرية الحذف التي تشتغل في الكمون الدلالي . فليس الأمر بالنسبة للشاعر مجرد ترتيب كلمات في رتب محفوظة أو إعادة بلبلتها . إن طريق الشعر والشعرية هو الإضمار . الذي تتجلى من خلاله اللغة موحى بها "[3] ومن ذلك قوله :[4]

إني أودِّع وجهك المسود

يا عام المآتم

قاحل القسمات . منتصر الهزائم

مضمحلّ الصبر . يلبسني خنوعي ...

إن الشاعر في هذه الأبيات يبين حاله عند توديعه للعام ، فبدأ بالحال " قاحل القسمات " ثم أتى بثلاثة أحوال أخرى دون أن يربط بينها بحرف الوصل "الواو" ؛ وذلك لأنه يريد أن يوحي للمتلقي أن هذه الصور

---

١ - سورة البقرة ، آية ٦٩ .

٢ - حسين جداونة ، التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، ص٣٤٧ .

٣ - خيرة حمرة العين ، شعرية العدول ، ص٣٤ .

٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٢١ ،.

المتعددة هي صورة واحدة ؛ فكأنه فصل بينها لكمال الاتصال ، وهذا طبعاً مخالف للقواعد البلاغية والنحوية؛ إذ إنَّ هذه الجمل في علاقتها ببعضها ليست من المواضع التي يجب معها الفصل لكمال الاتصال أو شبهه وليس حرف الواو وحده من حذفه حسن الزهراني بل تنوعت الحروف التي حذفها في شعره ومن ذلك قوله:[1]

وكبرنا يا صديقي

افترقنا

ومضى ما ناف

عن (عشرين) عام

إن الشاعر حذف الفاء التي تصل بين "افترقنا " وبين "كبرنا" ؛ إذ إنَّ أصل الكلام :

وكبرنا يا صديقي

فافترقنا

والفاء حرف عطف يفيد الترتيب والتعقيب ؛ إذ إنَّ الافتراق بين الصديقين كان بعد أن كبرا ، ولكن الشاعر يريد أن يوحي للمتلقي أنه لا توجد فترة زمنية ولو كانت قصيرة بين الكبر والافتراق ، فكأنه بمجرد أن كبرا افترقا ، كأنهما لم يجتمعا في كبرهما لحظة واحدة . وهذا الحذف لحرف العطف الفاء أضفى روعة في التعبير ما كانت لتتحقق لو لم يحذف ذلك الحرف ، وحذف حروف العطف من هذه القصيدة ، أي قصيدة " مروج الخيالات" سمة بارزة فيها ؛ وذلك لاعتمادها على الوصف المشهديّ بالرغم من أن الشاعر اتخذ في هذه القصيدة الأسلوب القصصي أسلوباً له في هذه القصيدة ، إلا أن المشاهد السينمائية تتخلل الوصف القصصي ومن الشواهد على حذفه لحروف العطف والوصل في هذه القصيدة قوله : [2]

عندما كنا صغاراً

وتقاسمنا رغيف الأمنيات

الشعر

وزر الحبر

طعم الصبر

أغصان المعاني

والحروف الخضر

وكذلك قوله :[3]

أطفأ البعد

---

١ - المصدر السابق ، ص٣١ .
٢ - المصدر السابق ، ص٣١ .
٣ - المصدر السابق ، ص٣٢ .

مصابيح الكلام

دق ناقوس الكلام

لم نعد نبعث

من (مزودة) النجوى

وكذلك قوله :[1]

يا صديقي

عندما فتشت

أوراقي القديمة

شاهدت عيناي

وجهك

سمعت (أذناي)

عادت اللحظة بي

للخلف دهراً

ولم تكن حروف العطف وحدها من حذفها الشاعر في قصائده ، بل هناك حروف أخرى حذفها لأسباب نفسية وبلاغية ومن ذلك قوله :[2]

فاختر لحبرك

طرساً رحيماً

فقد أثخنته الجراح

أثخنته الجراح

لقد بيّن لنا الشاعر مكان الحذف ؛ لأنه تركه فارغاً ليقول لنا : أنَّ له مكان ، ولكنه حذفه ، إنَّ الحرف المحذوف هو "فقد" من الجملة المكررة "فقد أثخنته الجراح" ، فإنه بإمكان الشاعر أن يعيد ذكر "فقد" مع الجملة الثانية، ليكرّر الجملة الأولى ، ولكن الشاعر اقتطع ذلك الحرف وكرر الجملة الفعلية لعدة أسباب نفسية ، منها أن الثقل في كلمة "أثخنته" والتعب من كثرة الجراح تجعله يلتمس التخفيف حتى ولو بمقدار

---

١ - المصدر السابق، ص٣٣ .

٢ - المصدر السابق ، ص٤٣.

حذف حرف التحقيق "فقد" ؛ إذ إنّ الشاعر بحذفه للحرف "فقد" يوحي لنا بمدى الضعف في المجروح إلى درجة أنه لا يستطيع حمل هذا الحرف ، وكذلك عندما حذف هذا الحرف فإنه ركز على الجملة الفعلية " أثخنته الجراح " حتى يلفت الانتباه إلى هذه الجملة عن طريق حذف جزء منها .

إنّ الحذف عند الزهراني لا ينحصر في حذف حرف أو فعل أو اسم أو جملة ، إنَّ الحذف عند الزهراني قضية أكبر من ذلك ؛ إذ إننا لو أردنا الحديث عن الحذف بمفهوم نقادنا القدامى سيكفينا ما ذكرناه آنفاً من أمثلة للحذف عند الزهراني ولكن إذا أردنا أن نتحدث عن الحذف بالمفهوم الحديث في القصيدة المعاصرة فالحذف عند الزهراني لا تحده حدود ولكنه يطلق العنان لخيال المتلقي ، وقصائد التفعيلة عند حسن الزهراني يصدق عليها هذا الوصف ولكننا سنركز في دراستنا على قصائد التفعيلة المنقطة التي يشي التنقيط فيها عن الحذف وهي كثيرة ولكن نذكر منها على سبيل المثال من ديوان أوصاب السحاب:

قصيدة شروق الغروب .

قصيدة كفن يموت بلا كفن .

قصيدة هذا المساء .

قصيدة رحيق دمي .

قصيدة نخيل البوح .

قصيدة دمعة قمر .

قصيدة مروج الخيالات .

قصيدة الجهات ال "٢٦" .

قصيدة باب الأوصاب .

قصيدة شلال سماوي .

قصيدة سبات الضغينة .

قصيدة "السواد " .

قصيدة " بدائل البدائل " .

قصيدة " انبلاج الرؤى "

قصيدة " بيرق السروات "

والدواوين الأخرى تحتوي كذلك على عدد كبير من هذه القصائد التي تحتوي على التنقيط الذي يدل على انّ هناك نص غائب أو " قصيدة غائبة "[1] وهذا ما تؤكده كاميليا عبدالفتاح في كتابها " الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني " ؛ إذ تقول " ونعتقد أن إلحاح هذه الظاهرة الفنية على شعر الشاعر يدل على احساسه بوجود [قصيدة غير مكتوبة] في شعره عامة ، يدل على انشغاله بما أسميه هنا [القصيدة

---

١ - كاميليا عبد الفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، ص٢٦٤ .

الغائبة] وهي القصيدة التي ما زالت تؤرق كيان الشاعر ، والتي أظهرت بعض ملامحها في مجموع شعره لكنها لم تعلن عن نفسها كاملة بعد ، إنها القصيدة المختزنة التي تدفعه إلى مثل هذا الأسلوب الفني الذي يعبر عما لم يقل بعد . "[1]

ومهما اختلفنا مع كاميليا في قصدها من [القصيدة الغائبة] فإننا نتفق معها أنَّ التنقيط هو " ظاهرة فنية أساسية في شعر الزهراني "[2] ، وكذلك نتفق معها بأنَّ التنقيط يدل على شيء غائب ونتفق معها أن " هذا الأسلوب الفني الذي يعبر عما لم يقل بعد "[3] .

والغائب عندنا يعني هو المحذوف ، بمعنى أنه يفترض حضوره ولكنه غاب أي حذف ، وذلك لأن الشاعر يريد أن يعمل فكر المتلقي لينسج تلك القصيدة الغائبة أو ذلك التعبير المحذوف . وهنا جوهر الانزياح ، إذ إنَّ " الانزياح في جوهره هو لحظة توتر اللغة وطغيانها . ولأنه جوهري وسرّي في آن لا يمكننا إلا أن نحوم حوله ونخمن ونؤول ، فتارة بالتأمل وأخرى بالتأويل "[4] ؛ إذ إن شعرية الحذف تعمل " على مستويين : مستوى الإحالة على المتلقي ومستوى (إشاري) يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب "[5] وأسلوب التنقيط هنا من مستوى الإحالة على المتلقي .

إنَّ شعرية الحذف هنا تتعامل مع فضاء النص ؛ لأنَّ " التعامل مع فضاء النص قد يكون من حتمية اللغة، على معنى أن الغائب في الفضاء يلعب دوراً أساسياً في إنتاج الصياغة وإن كان غير مباح له أن يظهر بشكل مباشر بأي حال من الأحوال "[6] ونكتفي هنا بذكر قصيدة من قصائد الشاعر المتعددة التي تحتوي على التنقيط ؛ لنبين مواضع الغياب وهي قصيدة (الجهات ال"٢٦") التي يقول فيها :[7]

هذا هو اليوم الذي

يمضي (بنعشك)

أيها (العام) المدوّن

في خضوعي

****

فاتكأ بقافيتي

دموعي ...

****

وأعد قبيل ولوجك

(الصحف المكرّمة)

---

١ - المرجع السابق ، ص٢٦٤-٢٦٥

٢ - المرجع السابق، ص٢٦٤

٣ - المرجع السابق ، ص٢٦٥

٤ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، ص٣٢ .

٥ - المرجع السابق ، ص٣٣ .

٦ - المرجع السابق ، ص٣٤ .

٧ - ديوان أوصاب السحاب، ص١٩ .

الضياء إلى شموعي ...

****

كل الجهات

(الست والعشرين)

مغلقة أمام قريحتي

فأمدد إلى الشعراء

جسراً من ضلوعي ...

****

ساقط على الشعراء

نخباً من سطوعي ...

نكتفي هنا بهذا الجزء من هذه القصيدة ؛ لنرى من خلاله كيف أن أسلوب التنقيط دلَّ على نص غائب محذوف، فالمقطع الأول يخاطب الشاعر (العام) المنصرم مشيراً إلى اليوم الأخير منه ، بأنه يحمل نهاية العام المخاطب ، ثم يذكر الشاعر أن هذا العام مدوّن في خضوعه ؛ لأنه يضع بعد (خضوعي) نقط ؛ ليشير إلى غياب مالم يقال في النص فالشاعر يخفي في هذا النص الغائب كثير من الأشياء والأحداث والمشاعر التي على المتلقي أن يملأ بها الفراغ ، فقد يشتمل هذا الغائب على ما هو هذا الخضوع الذي نسبه الشاعر لنفسه ، وكذلك كيف دوّن هذا الشاعر (العام) في هذا الخضوع ؟ وبأي أداة ؟ ولماذا دوّنه؟ وما هي الأشياء والأحداث التي يشتمل عليها هذا العام وكان بسببها أن هذا العام دونه الشاعر في خضوعه ، وفي المقطع الثاني يقول الشاعر :

فاتكأ بقافيتي

دموعي ...

إنّ المعنى الذي يمكن أن يستشفه المتلقي من هذا المقطع أن المشاعر الحزينة في هذا العام سيسجلها الشاعر في شعره ، فشعره هو المتنفّس الذي يبث فيه الشاعر مشاعره الحزينة التي سببتها أحداث ذلك العام وتأتي النقاط لتدل على أن هناك أشياء غائبة على المتلقي أن يعمل فكره ليستحضرها ، وهذه النقاط تأتي بعد (دموعي) فالشاعر سيسجّل مشاعره الحزينة ، رُبما بعد (دموعي) تكون أفراحي وسعادتي وحبي، فالشعر لا يسجل المشاعر الحزينة فقط ، وربما تكون بعد دموعي ، ما لا يعد ولا يحصى من الأشياء في ذلك العام ، وربما تكون بعد دموعي أسباب تلك الدموع ، أي أسباب ذلك الحزن، وهكذا في بقية الأبيات وعلى كل متلقي أن ينطلق مع خياله ؛ ليستحضر الغائب الذي يراه مناسباً ؛ لأنّ "استبدال الاتساع بالقصر والإضافة بالحذف خلقت حكياً بالمضمر والمعنى المدسوس بين فروج النص"[1] .

---

١ - محمد رمسيس ، القصة الومضة بين اقتصاد الحكي وانزياح المعنى ، قراءة في تجارب مغربية ، ، ١٣ فبراير ٢٠٠٨ ، موقع دروب .

إذاً هذا (الحذف "لا يعني حذف ما يمكن إدراكه من سياق الكلام ، وإنما حذف ما لا يمكن إدراكه من سياق الكلام"[١] لذلك " أصبح من المستحيل منطقيًّا القول بأحادية المعنى وأحادية الحقيقة الأدبية ..."[٢]؛ وذلك لأن النص الذي يشتمل على حذف هو " نص مخترق بالبياض والفجوات المستدعية للتأويل كتشابك يتحكم فيه الاحتمال وليس اليقين "[٣] .

د/ الالتفات :

" جاء في لسان العرب لفت : لفت وجهه عن القوم : صرفه والتفت التفاتاً ، والتفت أكثر منه ، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه : صرف وجهه إليه ، قال : فما أعادت من بعيد بنظرة إليّ التفاتاً ، أسلمتها المحاجر . واللفت : لي الشيء عن جهته ، كما تقبض على عنق إنسان وأصل اللفت لي الشيء عن الطريقة المستقيمة. ولفت فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه ، ومنه الالتفات ويقال : فلان يلفت الكلام لفتاً يرسله ولا يبالي كيف جاء"[٤]

" إنَّ الدلالة المعجمية للالتفات تحيل إلى انصراف الشيء عن حده أو خروجه عن صفته وهي تتضمن معاني الانتقال و التحويل ، ولعل الأصمعي أول من اقترح اسمه الاصطلاحي يقول الدكتور شوقي ضيف في ذلك :" ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا : إنَّ الأصمعي أول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة"[٥]

" ويسمى أيضاً " شجاعة العربية" وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي أيضاً الإقدام وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ويتورد ما لا يتورده سواه ، وكذلك هذا الالتفات في الكلام ، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات "[٦]

ويتبين من قول ابن الأثير أن علماء البلاغة قبل الأصمعي قد عرفوا الالتفات.[٧]

ولكن بأسماء مختلفة ؛ فقد أشار أبو عبيدة إلى " مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الغائب ومعناها الشاهد"[٨] و "مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد ، ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب "[٩] و " مجاز ما جاء خبره عن الغائب ، ثم خوطب الشاهد " [١٠] .

وقد أشار ابن قتيبة إلى ظاهرة الالتفات في " باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه "[١١] أمّا المبرد فقد ذكر أنّ " العرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد ، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب "[١٢] وكرّر أمثلة أبي عبيدة وابن قتيبة .

---

١ - سامية محصول ، الانزياح في الدراسات الأسلوبية ، ، الجزائر ، مدونة دراسات أدبية ولغوية ، ٢٠١٠//٢١/٣ ، ١٢:١٢:٣٩ PM .
٢ - محمد رمسيس ، القصة الومضة بين اقتصاد الحكي وانزياح المعنى قراءة في تجارب مغربية ، ، ١٣فبراير ٢٠٠٨
٣ - المرجع السابق .
٤ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة لفت .
٥ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص٤٤ .
٦ - شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، ص٣٠ .
٧ - خيرة حمرة ، العين شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، ص٤٥ ، نقلاً عن ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر، المكتبة العصرية ، بيروت ، ج١١ ، ص٣.
٨ - أبو عبيدة ، مجاز القرآن ١:١١ .
٩ - المرجع السابق١:٢٣ .
١٠ - المرجع السابق ، ج٢، ص١ .
١١ - ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص٢٢٣ .
١٢ - المبرد ، الكامل في اللغة والأدب ، ج ٢ ، ص٣ .

أمّا ابن جني فإنه " لم يعترض على أن يعدّ الالتفات من التوسع ولكنه لا يكتفي بعلة التوسع سبباً لحدوث الالتفات وقد حلل الالتفات في سورة الفاتحة "[1]

" وقد جعله ابن المعتز نوعين : نوع ينصرف فيه المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك ، وهذا الذي يصدق على الالتفات في الآية الكريمة " حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم " .

ونوع ثاني ينصرف فيه المتكلم من معنى يكون فيه إلى معنى آخر . أو بمعنى أدق : بعد أن يفرغ من المعنى ويظن أنه سيجاوزه يلتفت إليه ، فيذكره بغير ما تقدم ذكره . وقد تنبّه الأصمعي إلى هذا النوع الثاني وأعطاه اسمه الاصطلاحي لأول مرة فيما يعلم " [2].

ولقد كان أول من بيّن قيمته البلاغية وأظهر محاسنه هو الزمخشري وكان مما ذكر في شأنه قوله :" والكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع . وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد "[3] ولقد كانت هذه الظاهرة من الظواهر الأسلوبية في شعر حسن الزهراني فلا يخلو ديوان من دواوينه الشعرية منها بل قد يكون هذا الانزياح التركيبي سرّ جمال متفرد لقصيدة من القصائد كما في قصيدة "وطني" من ديوان "قبلة في جبين القبلة " ؛ إذ فيه التفات من المتكلمين الجماعة إلى المتكلم المفرد ، ربما يكون هذا النوع من الالتفات لا محلّ له في كتب البلاغة القديمة والحديثة ، إذ إنّ بعض كتب البلاغة القديمة قد جعلت الالتفات على ستة أنواع[4] وبعضها زاد على هذه الأنواع ، وهذا الالتفات الذي أذكره ليس واحداً منها ولكن الانتقال من ضمير إلى ضمير أي من ضمير المتكلمين الجمع إلى ضمير المتكلم المفرد يدفعنا إلى القول بأنَّ هنا انزياح ، فالشاعر يكرر ضمير المتكلمين في ثلاثة أسطر ثم يتلوها بثلاثة أسطر يكرر فيها ضمير المتكلم ، وقد كان هذا النمط الغالب على القصيدة التي تتكون من خمسة وأربعين بيتاً يخاطب فيها الوطن ، إذ يقول :[5]

كلنا نفديك يا أغلى وطن

كلنا نفديك يا أغلى وطن

كلنا نفديك يا أغلى وطن

وطني يا مهبط الوحي وأرض الأنبيـاء

وطني يا قلعة المجد ورمز الكبريـــــاء

---

١ - حسين جداونة ، التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، دراسة في مفهوم الإبداع باللغة عند العرب ، ص ١٤٠ .

٢ - ظاهر الدين ، بلاغة من الالتفات في القرآن الكريم ، أطروحة أعدت لنيل درجة الدكتوراه ، بإشراف يوسف بشاور .

٣ - الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، عبد الرزاق المهدي ، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسه التاريخ العربي ، بيروت ، لبنان ، ج١ ، ط١ ،١٤١٧هـ - ١٩٩٧ م : ٥٦ .

٤ - " الالتفات عند الجمهور على ستة أنواع :

الأول : الانتقال من الغيبة إلى الحضور نحو قوله تعالى : " إياك نعبد وإياك نستعين " .....

الثاني : الالتفات من الخطاب إلى الغيبة نحو قوله تعالى :" حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة " ...

الثالث : الالتفات من الغيبة إلى التكلم مثل قوله تعالى :" والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلد ميت " ...

الرابع : الالتفات من التكلم إلى الغيبة نحو قوله تعالى :" يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعاً الذي له ملك السموات والأرض لا إله إلا هو يحيي ويميت فآمنوا بالله ورسوله النبي الأمي " .....

الخامس : الالتفات من التكلم إلى الخطاب مثل قوله تعالى :" وما لي لا أعبد الذي فطرني وإليه ترجعون " ....

السادس : الالتفات من الخطاب إلى التكلم وهذا القسم كما صرح به الدكتور محمد سالم محيسن في كتابه لا يوجد شاهد لهذا النوع من القرآن الكريم ومثله من الشعر .... " ينظر بلاغة الالتفات في القرآن الكريم ، ظاهر الدين ، إشراف محمد يوسف بشاور (باكستان) ، ١٩٩٣م .

٥ - ديوان قبلة في جبين القبلة ، قصيدة وطني ، ص ٤١ .

وطني يا أجمل الأوطان يا رمز الصفاء

إن مقتضى السياق تفرض عليه أن يقول " إني أفديك يا أغلى وطن " ، لأنه قال " وطني" أو أن يقول "وطننا "؛ لأنه قال " كلّنا " ولكنه عدل عن الضمير "نا الدالة على المتكلمين " إلى الضمير " ياء المتكلم"؛ وذلك لأسباب بلاغية ونفسية منها : أنّ الالتفات " يشكّل إجراء نظريّاً في قراءة النص وتأويله "[١] "وبالإضافة إلى ذلك فإن إبداعية الالتفات تتجلّى في كونها أسلوباً دلاليّاً وانتقاليّاً "[٢] ، فالالتفات في هذه القصيدة من المتكلمين الجماعة إلى المتكلم المفرد يعمل فكر المتلقي لتأويل هذا الانتقال ، وقد عمل هذا الالتفات على النظرية " لنشاط السامع "[٣] وأدّى إلى تنوعات التأويلات ، واختلاف وجهات النظر المنبثقة عن تصورات متعددة "[٤] .

ومن وجهة نظرنا أنَّ الشاعر عندما استخدم ضمير المتكلمين "نا" في خطابه للوطن كان يعبِّر عن مدى حبّه للوطن ؛ إذ إنّ حبه للوطن يفوق حبّه لكل الناس وكل شيء بما فيهم نفسه ، فالإنسان قد يحب أشخاصاً أغلى من نفسه ؛ لذلك أستخدم " نا " الدالة على المتكلمين الجمع ؛ ليبين أنَّ كلّ من يحبهم وينتمي إليهم " وهو من ضمنهم " أقل حبًّا في قلبه من حبّه للوطن ، إنهم ليسوا أقلّ حبًّا فقط بل هم فداء له ، أي : إذا كان بقاء الوطن ثمنه فقدهم فهو يقدّم هذا الفداء وبكل إصرار وحبّ ، فهو يقدِّم أحبابه وهو في مقدّمتهم فداء للوطن ، لا لأنهم يشاركونه في العيش على أرض هذا الوطن ، ولا لأنهم يقاسمونه خيراته ، بل يقدمهم ونفسه فداء للوطن لأنهم أحبابه ، ولأنهم قد يكونوا أغلى شيء في حياته ؛ ولذلك انتقل إلى الضمير "ياء المتكلم " في السطور التالية ، وقال : " وطني " ؛ ولم يقل " وطننا " ؛ ليؤكِّد حقيقة حبه للوطن وانتمائه إليه ، فهو يفديه بأحبابه ونفسه ؛ لأنه يحبه أكثر منهم ، وكذلك انتقاله إلى " ياء المتكلم " وتخصيصه الوطن لنفسه يعبِّر عن الدرجة التي وصل إليها الشاعر من الحب وهي الدرجة التي يشعر منها المحب إلى علاقة حبّ لا تسمح بمشاركة الآخرين في هذا الحب، فهذا الوطن يخصه هو فإذا شعر الإنسان أنّ الشيء يخصه يشعر بأنه المسؤول عنه وعن إيجاد كلّ ما يسعده ويحفظه ، وبذلك يتفانى في حمايته وخدمته .

إنّ هذه المعاني الجميلة لهذا الحب ما كنا لندركها لولا أنَّ الشاعر استخدم فن الالتفات فانتقاله من ضمير إلى ضمير لفت انتباه المتلقي ، وجعله يبحث عن سبب هذا الالتفات ويؤول هذا الالتفات حسب تصوره " وبذلك نستطيع القول بأنَّ موضوع الالتفات . وإن كان لا يتحدّد إلا ضمن أبعاد شتى . يظل رهين شعريتي : التقبل والتأويل "[٥] ؛ والشاعر البارع يحسن استخدام الالتفات من أجل إنجاح هاتين الشعريتين وهذا ما نجده عند شاعرنا في قصيدة " صمت الصور " من ديوان " تماثل " ، فهو يبدأ بحالة من الخطاب في مقطع ثم في مقطع آخر يحاول أن يغير تلك الحالة ، ليلفت انتباه المتلقي إلى مقاصده ، إذ إنه في المقطع الأول يبدأ في قصيدته بحالة الغيبة إذ يقول :[٦]

توكأ حلمي

على خيزران

من الصبر

---

١ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص٤٣ .
٢ - المرجع السابق ، ص٤٤ .
٣ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص٤٤ .
٤ - المرجع السابق ، ص٤٤ .
٥ - المرجع السابق ، ص٤٥ .
٦ - ديوان تماثل ، ص١٥ .

سدّ اتساع

الطريق الذي

سار بي في حقول

العقول التي

يبست

كلّ أشجارها

ذبلت

كل أزهارها

خفتت

كل أنوارها

في صباح المطر ....

إنَّ الشاعر هنا يتحدث عن غائب وهو " حلمي " لأنه في معرض وصف صور وشي بها عنوان قصيدته " صمت الصور" والوصف هنا اتخذ شكل الوصف في السرد القصصي ؛ وذلك من أجل تهيئة ذهن المتلقي لاستقبال الرسالة الشعرية ، ولتصوير البيئة الشعورية ؛ لتكون الانطباع الأول للصور التالية .

وبعد هذا المقطع يأتي المقطع الثاني مبتدئاً بجملة تشتمل على ضمير المتكلم في الزمن الماضي "

إذ يقول :[1]

مسحتُ بمنديل

شعري جراحاً

تنزّ اشتعالاً

وتنسج من فاقع

الحزن شالاً

يواري دموع

الهضاب الحبيسة

في كفّ هذا الفضاء

المقوقع بالغمّ

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٦ .

يبني على رأسه

وردة تشرب

الإصر نشوانه

من غدير الخطر ...

بعد أن هيَّأ الشاعر البيئة الشعورية للمتلقي وصوّر كيف يواجه حلمه صعوبات وأن صبره يدعم حلمه ، انتقل فجأة للحديث عن نفسه بضمير المتكلم " تاء الفاعل " متصلة بالفعل الماضي ؛ وذلك ليبين أن صبره ذلّل تلك الصعوبات أمام حلمه ، فاستطاع حلمه أن يصل إلى مبتغاه وهو أن يكون شعره بلسماً للجراح ، أمّا السرّ في تحدثه بالغيبة في المقطع الأول ؛ لأنه في المقطع الأول يتحدث عن صعوبات من الآخرين تجاه الشاعر وحرب موجهة ضده وضد أحلامه ، ومقتضى الحال أنَّ الحرب فيها مفاعلة ، ولكن الشاعر نأى بنفسه عن المحاربة والمقاتلة ؛ ليأتي في هذا المقطع شافياً للجراح بدلاً من أن يجرح. ويدل الالتفات من الغيبة إلى الحاضر في هذا المقطع على أنَّ الشاعر يمسح جراح الجميع سواء الذين حاربوه في المقطع الأول أو الذين لم يحاربوه ؛ لذا لم يدخل نفسه في ذلك المقطع ؛ ليبين أنه لا يتسبب في المتاعب ولو بمقدار أن يوجّه إليه المحاربون جهداً لحربه ، ويأتي في المقطع الثاني كنفحة من رحمة ؛ ليضمِّد تلك الجراح .

ثم ينتقل من حالة المتكلم إلى حالة المخاطبة بفعل الأمر الدال على المستقبل في المقطع الثالث إذ يقول[1]:

أعيدو إلى فلقي

بعض أشلائه

ربما يتنفس

يركض خلف القطار

الذي يحمل النور

يجثو على كل قضبانه

يشحذ الراحلين

الشعاع الذي

في حقائبهم

قبل بدء السفر ...

إنَّ الشاعر بعد أن بين في المقطع الثاني كيف كان شعره منديلاً يمسح جراح الذين حاربوه ، تجرأ الآن بأن يخاطبهم ، فقد صارت له يد عليهم بما مسح من جراحهم ، ولم يكتف بالمخاطبة بل أخذ يأمرهم بأن يعيدوا إليه ما أخذوا منه عند محاربته .

ثم ينتقل في المقطع التالي إلى المتكلّم في الزمن الحاضر ، فيبدأ بالفعل المضارع [1]

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٦ – ص ١٧ .

أعود

على قامة الصمت

حرفاً بهيًّا

كخاتم (بلقيس)

يغمض جفنيه

ليلاً على سوسن

الطيف

يفتح كفيه

فجراً على شفق

الصيف

أو قهقهات

الرعود

حرقت كاحل

العرش فانثال

من وجنة البرق

شهد القمر ...

بعد أن أمرهم الشاعر أن يعيدوا إليه ما أخذوه منه انتقل للحديث عن نفسه ، أي انتقل من حالة المخاطبة إلى حالة الحضور أو المتكلم في الزمن الحاضر ، فكأنَّ المخاطبين أعادوا إليه ما يريده ، فالآن أصبح أكثر ثقة بنفسه، فالزمن المضارع يدل على الاستمرار والتجدد ، فهو يعود باستمرار شاعراً في جميع الأحوال والأزمان يعبر عن كل الحالات وفي كل الأوقات الزمنية .

ثم ينتقل من الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية في بداية المقطع التالي إذ يقول :[٢]

أسيرٌ أنا

بين فودي

أحبو على صحصح

الخوف

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٧ – ص ١٨ .
٢ - المصدر السابق ، ص ١٨ ص ١٩ .

كي أبلغ الجفن

ثم ينتقل في نفس المقطع إلى جملة اسمية منسوخة تشتمل على فعل ماضٍ إذ يقول :

أني عشت البكا

منذ أن قادني

العمر من هامتي

نحو سجن الحياة

وحيداً أفتش

في طرقات الرحيل

الكئيبة

عن جوهر المستقر ...

إن حالة الحضور وضمير المتكلم في المقطع السابع لا تزال في هذا المقطع ولكنه انتقل من الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية وذلك لأنه يتحدث عن الأسر ، والأسر هو تقييد للحركة والجملة الاسمية فيها من الثبات ما يجعلها تتناسب وحالة الأسر ، فهو في هذا المقطع يتحدث عن أشياء ثابتة وعادات عاشها منذ زمن بعيد؛ لذا انتقل إلى الجملة الاسمية مع الفعل الماضي في نفس المقطع ؛ لأن الفعل الماضي يدلّ أيضاً على الثبات .

ثم ينتقل الشاعر إلى حالة المتكلم في الزمن المستقبل في المقطع التالي : [1]

سأكتب في حاجب

الشمس أني

صفعت بكفي

وأني قتلت

ببسمة ثغري

لما جمعت الأحبة

في بهو قلبي

وأسقيتهم

من ينابيع حبّي

زلالاً

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٩ – ٢٠ .

فكان صنيعي عليّ

وبالاً

لأنَّ الأحبة

عاثوا بأحقادهم

في رياض فؤادي

فساداً

وقالوا : سنعطيك

عن ذا الفؤاد

فؤاداً

يغني سروراً

إذا دبَّ في

نبضك الحزن

وانشق فجر

الكدر

إنَّ المستقبل شيء في علم الغيب والجزم بتحققه أو عدم تحققه شيء بعيد ، ولذلك الكتابة على حاجب الشمس في الحقيقة شيء بعيد ، ولولا المجاز لما جاز هذا التعبير . وقد يريد الشاعر بكتابته على حاجب الشمس أنَّ الشمس تطلع كلّ يوم ، وعندما يكتب عليها فإن طلوعها سيذكره بما جناه على نفسه ، وكأن الشاعر يريد أن يثبت التهمة التي وجهها لنفسه ، وكأنه يشير إلى أنه ينسى دائماً هذا الأمر الذي يريد كتابته؛ لذا سيكتبه على حاجب الشمس حتى لا ينساه ، وهو بهذا يشير بطريق غير مباشر إلى أنه يتكرر منه هذا الفعل ، وكلما تكرّر الحب والإحسان منه تكررت الإساءة من أحبابه ، وإنه لا فائدة من إساءتهم فهو لن ينتهي عن حبهم .

ثم ينتقل من المستقبل إلى الحاضر ومن الجملة الفعلية إلى الاسمية في حالة المتكلم ، إذ يقول في المقطع الأخير:[1]

وها أنا

أفنيت عمري

على صخرة الوهم

متكئاً في انتظار

---

١ - المصدر السابق ، ص ٢٠ – ٢١ .

الوعود التي

علّقت في صوري

الهواء النقي

وقد أيقظتني

من الوعي

عين العناء

التي لوّنت

لحيتي

في الثلاثين

من خطوات الستين

العجاف المليئة

بالحبّ والحرب

لوناً تدثّر بالشمس

فجراً

فأنشد للشعر

شعراً تغرّد

أوزانه خلف

صمت الصور .....

إنَّ انتقاله من الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية ومن الزمن المستقبل إلى الحاضر في هذا المقطع له دلالات، وهو أنّ هذا المستقبل لم يتحقق ، فكأنه كان حلماً يريد الشاعر تحقيقه ، ولكنه استيقظ من هذا الحلم ليجد نفسه في الزمن الحاضر ، ولم يتحقق شيء من وعود أحبابه وكذلك لم يتحقق شيء ممّا عزم عليه ، وإن التعبير بضمير المتكلم وبالزمن الحاضر والابتداء بالجملة الاسمية في هذا المقطع ضرورة ملحة ؛ لأن هذا المقطع يصف حالة الشاعر التي تثير مشاعر المتلقي ولولا استعانة الشاعر بهذه الأدوات لما تحقق له هذا التأثير الشعوري في المتلقي .

والالتفات عند حسن الزهراني لا يقتصر على الالتفات من مقطع إلى مقطع ، فقد يكون الالتفات في البيت نفسه، أو الالتفات من بيت إلى بيت خاصة في القصائد العمودية وهذا المقطع الشعري من قصيدة " مقاطع من ملحمة العشق " يبين كيف تفنن الشاعر في فن الالتفات ؛ إذ يقول فيه [1]:

أنا شاعر عاث الجوى بفؤاده

وأتاك من فرط المحبّة ظـامي

فأضأت بالأشواق كلّ دفـاتري

وسقيت من نـهر الـهـوى أقلامي

وطرقت بالإلـهام باب مشاعري

وزرعت أزهار الشجون أمامي

إنَّ الشاعر يتحدث عن نفسه فيستخدم ضمير المتكلم " أنا" إذ يقول " أنا شاعر " ومقتضى الكلام أن يقول: أنا شاعر عاث الجوى بفؤادي ، ولكنه عدل عن ضمير المتكلم إلى الغائب فقال :" عاث الجوى بفؤاده " ويكمل البيت بضمير الغائب في الشطر الثاني بقوله :" وأتاك من فرط المحبة ظامي " ثم يعدل عن الغائب للمتكلم في البيت التالي ؛ إذ يقول [2]:

فأضأت بالأشواق كلّ دفـاتري

وسقيت من نـهر الـهـوى أقلامي

والسرّ في هذه التنقلات من المتكلم للغائب ثم من الغائب للمتكلم يدفع المتلقي للاعتراف بعبقرية هذا الشاعر، فالشاعر عندما عرَّف نفسه لمحبوبته قال : أنا شاعر عاث الجوى بفؤاده وأتاك من فرط المحبّة ظامي ، فقد استخدم ضمير الغيبة للتعريف فكأنّ المتحدث يختلف عن المتحدّث عنه ، فهو قبل أن يعرف هذه المحبوبة كأنه غريب عن نفسه ، وعندما أحبته هذه المحبوبة وبادلته مشاعر الهوى أصبح يتحدث بضمير المتكلم ، وهذا ما حدث في الأبيات التالية عندما خاطبها الشاعر ، فقد التفت من الضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ؛ لأنه بمقتضى الظاهر كان عليه أن يقول :" فأضأت بالأشواق كل دفاتره وسقيت من نهر الهوى أقلامه ، ولكن الشاعر عندما خاطب المحبوبة استخدم ضمير المتكلم فقال[3] :

" فأضأت بالأشواق كلّ دفـاتري

وسقيت من نـهر الـهـوى أقلامي "

فالالتفات هنا يعبّر عن شعور الشاعر بحضور المخاطبة وعلاقته بتلك المحبوبة ، فلم يعد مجرّد شاعر إنما أصبح محبوبها وأصبحت هي من أضاء دفاتره ، إذ شعر الآن بشخصه فأخذ يتحدث بضمير المتكلم في حضورها .

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٣٢ .
٢ - المصدر السابق ، ص ٣٢ .
٣ - المصدر السابق ، ص ٣٢ .

لم يكن الالتفات في أبيات متتالية حكراً على القصائد العمودية ، ولكن قصائد التفعيلة زاخرة بمثل هذا الالتفات ومن ذلك ما ورد في قصيدة نخيل البوح من ديوان أوصاب السحاب ، إذ يقول الشاعر[1] :

وسقتنا رحيق

الغمامات

تلهمنا العشق

تذكي بأفئدة

الوالهين الحرق ..

فالشاعر يقول :" سقتنا ، تلهمنا " بعد ذلك قال " تذكى بأفئدة الوالهين الحرق ..." لقد تحول من حالة المتكلمين إلى حالة الغائب ، وذلك لأن الشاعر عندما قال :" سقتنا ، تلهمنا " كان في معرض المدح ، فالسقي والإلهام أمران محمودان ، أما إذكاء الحرق فأمر شبه مذموم أو شبه مكروه ؛ لأنه يسبب الألم. والشاعر هنا يتغزل بعيني حبيبته ، فالأفعال " سقتنا وتلهمنا " يتناسب مع الغزل ، لذلك استخدم ضمير المتكلمين الذي يشتمل على الشاعر ومحبوبته ، أمّا إذكاء حرقة الوله وإن كان من صفات العيون الجميلة فهو يناسب الغزل ولكنه لا يتناسب مع الفعلين السابقين ؛ لذلك التفت الشاعر من حالة المتكلمين إلى حالة الغائب .

وفي هذه الأبيات التفات آخر ألا وهو الانتقال من الزمن الماضي إلى الزمن المضارع ، فقد قال " سقتنا " في الزمن الماضي ثم انتقل إلى الزمن الحاضر بالفعلين المضارعين " تلهمنا ، تذكي " فهي قد سقتنا وانتهى هذا الفعل وربما لا تسقينا مرة أخرى ولكنها تلهمنا العشق مرة بعد اخرى فإذكاؤها وإلهامها لا ينتهيان بل مستمران وهذا مبالغة في المدح ؛ إذ يوحي هذا الالتفات بجمال عيني هذه المحبوبة وبتمنعها ، فالعطشى كثيرون ومستمرون وجاذبية هاتين العينين مستمرة .

د/ التحول الأسلوبي :-

تشكل التحولات الأسلوبية ظاهرة أسلوبية في شعر الشاعر، وكان لها تأثير في ذهن المتلقي ، ومن أمثلة ذلك التحول من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري إذ يقول في قصيدة بيان الدرة :[2]

هل زلزل (الأحرار) رجع بكائي ؟

هل شاهدوا فوق الرصيف دمائي ؟

هل شـاهدوا يوم الفجيعة والــدي

يبكـــي يحــاول جــاهداً إخفــائي ؟

ويقـول حين رأى الجنود أمـامنـا

عد يــا بني عن الرصاص أمــامي

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٧٧ .

٢ - ديوان تماثل ، ص٤١-٤٢ .

ويصيـح واغوثـــاه هل من منقذٍ

إني رفعت إلـى الإلـــه دعـــــائي

ويمـدّ في وجه الــعدو يمينـــــه

ليردّ عنـــي ثــورة الأعـــــــداء

فتصب ساعده الرحيم رصــاصة

فيصيح : يا للذلّ ، خـاب رجـــائي

وأصاب في رأسي وفي رئتي وفي

كبدي ويجتـــاح اللظى أحشـــــائي

وأمـــوت بين يديـــه أي مصيبـــة

تهوى على عينيـه ..أي بـــــــلاء؟

ويعـود يلقـي للـمصور نـظـــرة

معـصـوبـة بـالـذل والإعـيـــاء

وتجيء "أمي" كي ترانـي جثـة

وتـصب أدمـعـهـا على أشلائـــي

وتقول : يـــا ولدي وداعـاً لم تمت

بل أنت مـرفـــــوع مـع الشـهـــداء

وعلى مـدى نعشي تحلّق إخوتـي

بـــالحـزن بين تـــأوهٍ وبـكـــــــاء

لقد افتتح الشاعر قصيدته باستفهام استنكاري والمقطع السابق كله يدخل تحت هذا الاستفهام .

ولقد جاء هذا الاستفهام على لسان القناع ، فالشاعر هنا يتقنع بشخصية محمد الدرّة ، إلى الدرجة التي لا نستطيع من خلالها أن نفرق بين صوت الشاعر وصوت محمد الدرّة ، لقد اتحد الشاعر مع الطفل فأخذ يستفهم بلسانه ليثير عاطفة المتلقين ويستنكر عليهم تقاعسهم عن الثورة رغم كل ما ذكره في أبيات هذا المقطع ، ولقد بدأ المقطع بثلاثة من الاستفهامات المتتالية ، كان آخرها طويلاً يمتد إلى نهاية المقطع السابق، ولقد كان أهم هذه الاستفهامات هو الأول منها في الشطر الأول ، وهو الغرض من القصيدة ؛ إذ إن الغرض من القصيدة هو استنكار الشاعر على الأمة العربية تقاعسها عن الجهاد والأخذ بثأر هذا الطفل، ثم يأتي الاستفهام في الشطر الثاني مشجعاً على الثورة ، فإن مشهد الدماء يعد أول مشهد حسي يثير المشاعر الإنسانية ويدعو لأخذ الثأر ، ثم بعد ذلك يأتي الاستفهام الأخير في هذا المقطع ليكون بداية لسرد أحداث متسلسلة كلها تهدف لنفس الغرض وهو إثارة مشاعر الأمة العربية المتقاعسة .

ثم ينتقل الشاعر إلى الأسلوب الخبري في المقطع الثاني :[1]

فاز (المصوّر) حين سجّل مشهداً

(حيًّا) لكل وسائل الأنباء

نـــال الثنــاء على تحجّر قلبه

وبرود نخوته أمام فنائي

لو كان في دمه بصيص عروبة

لرمى (بآلته) على الخبثاء

إنَّ الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة لا يريد استجابة عاطفية من المتلقين ؛ لذا انتقل للأسلوب الخبري؛ لأنَّ غرضه ذم ذلك المصور ، والتعبير عن مشاعره تجاه فعلته .

بعد ذلك ينتقل من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي ؛ ليذكي نار الغيرة في الأمة العربية ، فقد تكون بردت من سرد المقطع الثاني ؛ لذلك بدأ هذا المقطع بنوعين من أساليب الإنشاء في شطر واحد صب فيه جام غضبه وملخص رسالته وكل مشاعره إذ يقول :[2]

يا عصبة (المليار) أين قلوبكم ؟

قد خلتكم واحسرتي آبائي

وظننتكم ستزلزلون الأرض من

تحت الــعدو بليلة ليـــلاء

وظننتكم أهل الشجاعة والـوغي

أهل الحجاز والهمة القسعاء

وإذا بـكم تبكـون مثل نســائكم

خبتم وخابت أدمع الضعفـــاء

في هذا المقطع الشعري يستخدم الشاعر أداة النداء "يا" موجّهاً الخطاب مباشرة لهذه الأمة واستخدم مع هذه الأداة التركيب الإضافي (أمة المليار) وذلك تعريض بهم ؛ إذ إنّ عددهم كثير يفوق عدد أيّ أمة في العالم، ولكن لا فائدة من هذا العدد ويأتي ختام الشطر ليدلّ على عدم الاستفادة من الإمكانات المادية لهذه الأمة ؛ إذ يقول "أين قلوبكم ؟" إنَّ مشاعر الحنق والغضب تتضح في هذا الاستفهام ، فهو بهذا الاستفهام يستنكر عليهم تخاذلهم وينعي فيهم موت العاطفة تجاه قضية الدرّة وأمثالها ، فالقلب هو مصدر العواطف ، فإذا غاب المصدر المنتج فمن المؤكَّد أن تغيب إنتاجاته من العواطف ، وعندما يتساءل الشاعر أين قلوبكم ؟ فكأنه بحث عن تلك القلوب فلم يجدها فأخذ يسألهم عنها .

---

١ - المصدر السابق ، ص٤٢-٤٣ .

٢ - المصدر السابق ، ص٤٣ .

ثم ينتقل للأسلوب الخبري وذلك ليعلّل سبب بحثه عن قلوبهم ، فالقلوب الإنسانية فيها شيء من الرحمة، ولكن القلب إذا كان قلب أب يكون أشد رحمة على أبنائه من غيره ؛ وإذا تعرض أبناؤه للخطر يزلزل الأرض من أجلهم إذاً اتخاذ الشاعر للأسلوب الخبري بعد الإنشائي أتى متناسباً ويكمل بعضه بعضاً ثم يتحول من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي معنى والخبري لفظاً في الشطر الأخير من البيت الأخير من هذا المقطع الشعري إذ يقول :[1]

وإذا بكم تبكون مثل نسائكم

خبتم وخابت أدمع الضعفـــاء

إنَّ الشطر الأخير يشتمل على جملة خبرية لفظاً وإنشائية معنى وهي جملة " خبتم وخابت أدمع الضعفاء " فهي جملة دعائية جاءت على صيغة الماضي مثل " رحمه الله" "حفظك الله" "دمتم" وغيرها من الجمل الدعائية .

وقد تحوّل من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي ؛ ليعبّر عن مدى اليأس الذي وصل إليه منهم ، فهو بهذا الدعاء قطع كل صلة بهم . وهل يقطع الإنسان صلته بشيء إلا عندما يقنط من صلاحه أو إصلاحه .

واستمر الشاعر في التحول الأسلوبي في المقطعين الأخيرين من هذه القصيدة ، فقد كان أسلوب المقطعين الأخيرين خبريًّا يتخلّلهما أسلوبان إنشائيان على مدى القصيدة ، فقد كرّر في المقطعين الأخيرين جملة النداء " يا عصبة المليار " وكان القصد منها التعريض بهم والسخرية منهم ، وكرر أسلوب الاستفهام "أين" وكان يستخدمه مع المقدرات التي تتمتع بها الأمة ؛ وذلك ليستنكر عليهم تخاذلهم مع ما لديهم من مقدرات وامتيازات .

إنَّ التحوّلات الأسلوبية في شعره لا تقتصر على الأساليب الإنشائية بالنداء والاستفهام بـ"أين" بل إنه ينوّع في أساليبه الإنشائية بما يناسب الحالة الشعورية له ، وبما يناسب المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي ، فهو في قصيدة " تراتيل المسيرة من البحر الميت إلى شيكاغو " يبدأ بالأسلوب الخبري وبعد عدة أبيات يتحول إلى الأسلوب الإنشائي مستخدماً أداة الاستفهام "من" ويكررها ثلاث مرات ؛ إذ يقول:[2]

من ذا الذي

بعث الروح فيه .؟..

من ذا الذي زلزل الكون

وأكتظ جمر الخطيئة

في وجنتيه .؟.

(وشيكاغو) استنسخت

من تراتيلنا

(الصخر والعرعرة)

---

١ - المصدر السابق ، ص٤٣ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٠٦ .

فمن يا ترى

علم (الظبي والقبرة)

بيع شمس الضحى

للمجنتين في عتمة الظلم

بحثاً عن (المقبرة)..؟

ثم يتحول إلى الأسلوب الخبري بعد ذلك يتحول إلى الأسلوب الإنشائي وهو أسلوب النهي بـ" لا الناهية" ويكرر هذا الأسلوب ثلاث مرات :[1]

لا تسلني عن السرّ

يا صاحب (القبو)

سل كفك العابثة...

لا تسلني وعيني ترى

في سراديب هذا الخضوع

الذي لا يرى :

روحك اللاهثة ...

لا تسلني وأنت الذي

ذات حين من الحمق

أطفأت عينيك

كي تشعل العذر

في عينك الثالثة ...

لقد كان الأسلوب الإنشائي الآنف الذكر يتصاحب مع الأسلوب الخبري ؛ إذ إنه بعد كل جملة إنشائية تأتي جمل خبرية ، بل لقد تلا أسلوب النهي الأول أسلوب إنشائي آخر ألا وهو الأمر ؛ إذ قال الشاعر :[2]

"سل كفّك العابثة" بعد أن قال : لا تسلني عن السرّ

يا صاحب (القبو)

سل كفّك العابثة ...

---

١ - المصدر السابق ، ص١٠٧ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٠٧ .

إنَّ الأسرار النفسية والبلاغية للتحولات الأسلوبية التي يزخر بها شعره عميقة يجد المتلقي متعة في اكتشافها والاستمتاع عند الوصول إليها ، والتحولات الأسلوبية في شعر الزهراني لا تقتصر على التحولات الأسلوبية من مقطع إلى مقطع ولا تقتصر على شعر التفعيلة ؛ إذ إنه كما تكون بينها مسافات إلى حدٍ ما أيضاً قد تكون في شعره تحولات أسلوبية متتالية ومن ذلك قصيدة " ستائر الضمائر " من ديوان " قطاف الشغاف" فقد بدأ الشاعر قصيدته باستفهام في الشطر الأول إذ قال : من أين جئت ؟[١] وأي أرض تقصد ؟ ثم تحول إلى أسلوب إنشائي آخر وهو النداء في الشطر الثاني من نفس البيت بقوله:[٢]

"يامن سما لنبيل نهجك مقصد "

ثم عاد لأسلوب الاستفهام في بداية الشطر الأول من البيت الثاني وأكمل الشطر بالتحول الأسلوبي إلى الأسلوب الخبري في نفس الشطر والشطر الثاني من نفس البيت وفي البيت التالي إذ يقول :-[٣]

من أين جئت ؟ ارى البراءة لم تزل

فـي وجنتيـك نقـاؤها يتـورّد

وعلى كلامـك جـواهر الصدق الـذي

ما عاد يشرق وجهه المتجدّد

ثم يتحول من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي بأسلوب النداء في البيتين التاليين إذ يقول :[٤]

يا صـاحب الخلق الرفيـع تبدّلـت

أحوالنا ..إحساسنا متبلّد

يا صاحب الوجه الصبوح تعكّرت

بسماتنا وضميرنا متجمّد

يمزج الشاعر بين الأسلوب الإنشائي والأسلوب الخبري في البيتين السابقين مزجاً رائعاً ، فالبيت الأول من المثال السابق يأتي بجملة النداء " يا صاحب الخلق الرفيع تبدّلت أحوالنا " ثم ينتقل فجأة من هذا الأسلوب إلى الأسلوب الخبري بقوله " إحساسنا متبلِّد"[٥] .

ثم يتحول بعد هذين البيتين إلى الأسلوب الخبري ثم الأسلوب الإنشائي ، وهكذا تستمر التحولات لديه في بقية القصيدة ، وفي كل قصيدة يشكل التحول الأسلوبي ظاهرة بارزة في شعر الزهراني ، هذا التحول الذي يجذب المتلقي ويبعد عنه الملل ويدعوه للتفاعل مع النص من خلال الأساليب الإنشائية و يشعره بالمتعة من خلال التعابير الخبرية .

وقد يصل التحول الأسلوبي إلى الطريق المتفرّد الذي لا طريق غيره للتعبير عن مشاعر الشاعر وإيصاله الرسالة للمتلقي ومن أمثلة ذلك قصيدة "رحيق الشجن " من ديوان " قطاف الشغاف" ؛ فقد بدأ الشاعر

---

١ - ديوان " قطاف الشغاف " ، ص٨٦ .
٢ - المصدر السابق ، ص٨٦ .
٣ - المصدر السابق ، ص ٨٦ .
٤ - المصدر السابق ، ص٨٦.
٥ - المصدر السابق ، ص٨٦.

قصيدته بأداة النداء ، وأسلوب النداء هو أسلوب إنشائي ، فكأنه بهذه الأداة يستدعي ذهن المتلقي للحضور والإنصات للرسالة الشعرية ، إذ يقول :[1]

يا رحيق الشجن

بعد ذلك يتحول للأسلوب الخبري ؛ ليعبر عن مشاعره وأفكاره بأسلوب تصويري شيّق إذ يقول :[2]

هذه الأرض قلبي

وقالب صوتي

وخاتم عشق

على مهجتي

وهكذا يستمر في الأسلوب الخبري إلى أن يصل إلى درجة يريد أن يعبِّر بها عن شعوره ولكن لا يجد أن الأسلوب الخبري سيسعفه فيلجأ للأسلوب الإنشائي إذ يقول :[3]

فرحي

كيف أبديه ؟

بل كيف أخفيه ؟

ما عدت أدري

أحلماً أرى

أم حقيقة

سحر حلال

ويكمل هذا المقطع دون أن يضع علامة استفهام بعد كلمة حقيقة بالرغم من أنه استخدم حرف الاستفهام "الهمزة" وذلك ليدل على أنه ما زال يعيش هذه الحيرة ولا يدري هل هو يعيش في الخيال أم الحقيقة .

ثم يضع نقاط في نهاية المقطع ليدل على أن هذا السؤال طويل لا نهاية له وبهذا يكون قد زاوج بين الأسلوب الإنشائي والخبري ؛ وهذه المزاوجة تجعلنا في حيرة كما الشاعر في حيرة " هل الجمل التالية بعد السؤال حقيقة خبرية ، أم استفهام إنشائي " .

ثم ينتقل إلى المقطع التالي ويبدؤه بأسلوب إنشائي وهو أسلوب الأمر ، وكأنه يطلب المفاعلة والحضور من المتلقي ، ثم يكمل بأسلوب خبري ، وكأن الأمر هو جرس تنبيه لاستقبال الرسالة التي تتلوه ، إذ يقول في هذا المقطع :[4]

اعذريـني

---

١ - المصدر السابق ، ص١١٩ .
٢ - المصدر السابق ، ص١١٩.
٣ - المصدر السابق ، ص١٢٠.
٤ - المصدر السابق ، ص١٢١.

فإني أتيت إليك

هتـافات صـبٍ

تبلور فـي عينـه

إلى آخر المقطع ، بعد ذلك يتحول في المقاطع الأخيرة من أسلوب إلى أسلوب آخر وكل هذه التحولات كما ذكرنا سابقاً تهدف إلى تفاعل المتلقي وضمان استمراريته في تلقي النص .

ثالثاً : الانزياح الدلالي :

الانزياح الدلالي هو أهم ظاهرة وأكثر ظاهرة في شعره بل في أشعار الشعراء جميعهم ؛ لأنَّ الانزياح الدلالي هو الغاية التي تهدف إليها جميع المستويات اللغوية ، وإن إفرادنا لهذا الانزياح لا يعني عزله عن الانزياح التركيبي بل هو يعتمد على التركيب في المقام الأول ، ولكن الفرق بينه وبين الانزياح التركيبي أنه "لا يركّز على الإسناد "[١] ، ويسميه بعض العلماء انزياح الوصف والإضافة[٢] وهذا الإسناد ما يعرف عند العلماء بالمجاز[٣] ولقد كان جل اهتمام البلاغيين العرب القدامى هو المجاز .

فقد أحدث الجرجاني بنظرية (معنى المعنى) منعطفاً في " تأريخ النقد العربي على اعتبار أنَّ المعنى الأول مشار إليه بدلالة مباشرة في حين يشار إلى المعنى الثاني بدلالة إيحائية ومن جهة أخرى ، فهو لا ينظر إلى الألفاظ بمعزل عن سياقها التركيبي فاللفظ ، في نظره ليس قيمة في نفسه أو بمفرده وإنما مزيته في سلسلة العلاقات السياقية التي وجد فيها وأية مزية للفظ المفرد لن تكون أكثر من مجرّد ألفة في السمع والاستعمال"[٤].

وقصائد الزهراني كلها بلا استثناء مثال على ذلك فهو على مدار كل قصيدة يستخدم هذا الأسلوب الانزياحي، فهو يحوّل بعض الألفاظ من معناها الأول إلى معناها الثاني ؛ ليحدث أثراً لدى السامع بسبب كسر أفق التوقع.

أ – الإضافة :

الألفاظ التي تدل على الطبيعة في معناها الأول قد يحوّلها الشاعر إلى ألفاظ تعبّر عمّا يجيش في نفسه باستخدام الانزياح الدلالي ؛ فالشمس ذلك النجم المضيء يتحوَّل إلى معنى الشباب بإضافته إلى ياء المتكلم ويتحوّل معها معنى البيت إلى المعنى الثاني وكذلك ياء المتكلم في هذا البيت عملت على تحويل معنى الزهور والروض إلى معنى آخر في نفس البيت إذ يقول الشاعر :[٥]

---

١ - محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص٥١ .
٢ - ماجد جابر ، يسمى بانزياح النعوت عن منعوتاتها المتعارف عليها ، " الانزياح الدلالي في الشعر الحديث ، http:wwwmnaabr.com ، ١٥-٣ – ٢٠١٣ ، 4 :3 am .
٣ - كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ١٠٩ .
٤ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص٧٣ .
٥ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٥٣ .

ما بال شمسي للغروب تميل

وزهور روضي غالهن ذبول

إنَّ الشاعر في هذا البيت شبّه شبابه بالشمس فحذف المشبه وكذلك حذفه في الشطر الثاني ، والسياق يعتبر طبيعيًّا لو أنه لم يضيف لفظ "شمس" لـ"ياء المتكلم" فلفظ شمس لا يتناسب معجميًّا مع " ياء المتكلم " وكذلك لفظ "روضي" لا يتناسب معجميًّا مع "ياء المتكلم ؛ لذلك ينطبق عليها هذا الحال ، ولكن الشاعر أراد بهذا الانزياح والانحراف عن التناسب المعجمي التعبير عمَّا في نفسه وإثارة المتلقي للتفاعل مع مشاعره ، فالشباب بما يمتاز به عن باقي مراحل الحياة من قوة وحيوية وجمال يشترك مع الشمس في امتيازها عن باقي النجوم والكواكب بقوة الإضاءة والطاقة ؛ لذلك اختارها الشاعر ليعبّر عن اقتراب مرحلة من مراحل عمره على الرحيل وهي أهم مرحلة ، فاختار لحظة الغروب وهي لحظة رحيل الشمس ، وكذلك الشطر الثاني يشير إلى هذا المعنى ، ولكن أداة الاستفهام أوحت لنا بأنَّ مرحلة الشباب قاربت على الرحيل قبل أوانها ، وقد يعود ذلك لأسباب غير العمر ، ولولا أنَّ الشاعر استخدم الشمس ليعبر عن الشباب لما توصلنا لهذا المعنى ؛ لأنَّ الشمس إذا غابت أو غربت في وقتها لا يتساءل الناس عن سبب غروبها ، ولكنهم يتساءلون إذا غربت قبل وقت الغروب ، وهذا يوحي لنا أنَّ الشاعر يريد أن يعبر عن عاطفة الحزن التي تجيش في صدره ، فاستخدم التصوير للتعبير عن هذه العاطفة " ومعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التصوير فالصياغة ، وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار فكما أنَّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة العاملة لتلك الصورة أو الذهن الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة . كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه وكما أنّا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر أو كلام " [١] .

وإذا استخدم الشاعرالشمس وزهور الروض كأدوات طبيعية للتعبير عن مشاعره بإزاحتها عن معناها المعجمي إلى معنى ثانٍ كذلك استعمل من عناصر الطبيعية نبتة ، شطآن ، جبال ، سموم ؛ إذ إنه في قصيدة " لجين " من ديوان صدى الأشجان يقول :[٢]

وإذا بدمعك فوق خدك ثائراً

حزناً يهاجم موجه شطآني

ويقول في بيت آخر من هذه القصيدة :[٣]

فأنا بلا أم أعيش يتيمة

تجري سموم الحزن في وجداني

وفي البيتين الأخيرين يقول :[٤]

---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص١٩٧.
٢ - ديوان صدى الأشجان ، ص٦٢ .
٣ - المصدر السابق ، ص٦٢.
٤ - المصدر السابق ، ص٦٣ .

لكـنني سـألـوذ بـالله الـذي

أحيـــا بقلبي نبتة الإيمـان

سيذيب إيماني خيال مواجعي

سأعود أنشد رحمة الرحمن

إنَّ موضع الشاهد في الأبيات السابقة هو الانزياح الذي تم عن طريق الإضافة ، فالبيت الأول من هذه الشواهد يشتمل على انزياحين كاناعن طريق الإضافة ، الأول هو : موجه ، والثاني : شطآني ، إذ إنّ كلمة موج انحرفت عن معناها المعجمي عند إضافتها إلى " هاء الغيبة " التي تعود على "دمعك " ، و "شطآن" انحرفت عن معناها المعجمي عند إضافتها إلى "ياء المتكلم " ؛ فالشاعر يريد أن يعبر عن مدى تأثره ببكاء وحزن ابنته على فقد أمها، فاتخذ هذا الأسلوب التصويري ، الذي حوّل فيه الألفاظ من معناها الأول إلى معناها الثاني للمشتركات بين هذه المعاني ، فقد صوّر خديه بالشطآن ودموع ابنته بالأمواج ، وعندما تثور هذه الأمواج تصل إلى الشاطئ ، وهذا كناية عن كثرة تساقط الدموع ، وكناية عن الارتباط بين الأب وابنته، ومدى تأثره الشديد ببكائها ، إنّ هذا البيت يشتمل على فنون بيانية منها الاستعارة والكناية ، وكلاهما عملتا على التأثير في المتلقي بهذا التصوير الرائع الذي استخدم الشاعر أسلوب الانحراف الشعري فيه ، هذا الأسلوب الذي يميز الجملة الشعرية ، ويمنحها فنية خاصة لا يمكن لجملة أخرى أن تشترك فيها معها ، ومعنى هذا أنه الشكل الذي تجيء به اللغة الشعرية في نظامها التراكيبي والذي يولد من تظافر دواله مع مدلولاته لتوليد المعتمل الدلالي في كينونته المتجددة "[1] فالسموم دالّة على شيء مادِّي يدمر أجهزة المخلوق الحي وقد يقتله ، هذا هو مدلولها المتعارف عليه، ولكن الشاعر نقل هذا المدلول إلى مدلول ثانٍ لمشتركات بين المدلولين وقد استخدم طريق الجمع بين لفظين ليس بينهما تناسب معجمي عن طريق الإضافة ؛ إذ إنه أضاف "سموم" إلى "الحزن" والسموم لا تتناسب معجميًّا مع "الحزن" ؛ فالحزن شيء معنوي ، و"السموم" شيء مادي ، ولكن السموم تشترك مع الحزن في أن كليهما يدمر الإنسان ويؤدي إلى هلاكه ؛ لذلك جمع بينهما بهذا التركيب الإضافي الرائع ؛ ليعبّر عن أثر الحزن على نفسيته ، ولكن هذا الحزن وهذه السموم سيحاربها الأب[2] بإيمانه بالله تعالى ، فيعبر عن ذلك بأسلوب الانزياح الذي يصور به الإيمان بصورة "نبتة " إذ يقول :[3]

ولكنني سألوذ بالله الذي

أحيا بقلبي نبتة الإيمان

فقد شبّه الإيمان بنبتة ؛ إذ كما أنَّ النبتة تبدأ صغيرة وتنمو وتكبر ، كذلك الإيمان قد يكون ضعيفاً وقد يكون قويًّا ، وكذلك كما أن النبتة قد تموت إذا لم تتم رعايتها ، كذلك الإيمان قد يموت إذا لم يجد أسباب الحياة ، فالشاعر يريد أن يعبّر عن مدى اليأس الذي وصل إليه من جرَّاء الحزن ، فكأنَّ إيمانه من شدّة يأسه قد شارف على الموت ، لكنه اعتصم بالله تعالى الذي أحيا بقلبه نبتة الإيمان ؛ ليصبر على قضائه وقدره ، ولولا أن الشاعر عبّر بهذا الأسلوب التصويري ، لما عرفنا الدرجة التي وصل إليها من اليأس ولولا هذا الأسلوب لما عرفنا حجم إيمانه ؛ إذ إنه قال في البيت التالي :[4]

---

١ - خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص٨٥ .
٢ - قول الأب على لسان الشاعر ، فالشاعر متقنع بقناع الأب .
٣ - ديوان صدى الأشجان ، ص٦٣ .
٤ - المصدر السابق ، ص٦٣ .

سيذيب إيماني جبال مواجعي

سأعود أنشد رحمة الرحمن

إنه مهما كان حزنه كبيراً فإيمانه بالله أكبر ، لذلك أراد أن يعبر عن عظم إيمانه ، فشبه مواجعه بالجبال، فكما أنَّ الجبال راسخة وثابتة لن تزول فكذلك أحزانه راسخة ثابتة وكما أنَّ الجبال عظيمة وكبيرة وصامدة كذلك أحزانه ولكن إيمانه أكبر من ذلك ، إيمانه سيذيب حزنه كما يذيب الماء السكّر ، فكما أنَّ السكر يذوب في الماء فلا نراه ولا نستطيع أن نمسكه ، كذلك جبال الحزن ستتلاشى أمام هذا الإيمان ، وهناك وجه آخر لهذا الشبه ألا وهو أن الماء فيه من البرودة ما يطفئ الحرارة ، فكأن الإيمان ماء يطفئ حرارة الأحزان ، وكأن الأحزان جبال لثقلها على قلب الأب الحزين .

وكما كانت ألفاظ الطبيعة رفيقاً لهذا الأب المكلوم في التعبير عن حزنه ، أيضاً قد يعبر بها الشاعر عن معانٍ أخرى كالتعبير عن جمال شعره مثل قوله :[١]

كتبت من درر الأشعار أعذبها

فسفّه الجاهلون الصم أحلامي

إنَّ كلمة " درر " لا تتناسب معجميًّا مع كلمة "الأشعار" ؛ لأنّ الأشعار شيء معنوي و"الدرر" شيء مادي، ولكن الشاعر يريد أن يعبّر عن جمال شعره ونفاسته فشبهه بالدرر لنفاستها وجمالها وقيمتها ، ولم تكن الدرر العنصر الطبيعي المتفرِّد الذي عبّر به الشاعر عن نفاسة شعره ، بل إنَّ الضوء أيضاً عبَّر عن هذا المعنى في قوله :[٢]

ونسجت من ضوء الوداد قصائداً

فاقت جميع قصائد العشّاق

إنّ لفظ "ضوء" لفظ مادي ، ولفظ "الوداد" لفظ معنوي ؛ لذلك هذان اللفظان لا يتناسبان ولكن الشاعر استخدم أسلوب الاستعارة للجمع بينهما ، فقد شبّه الوداد بشيء يصدر الضوء كالشمس مثلاً ، وشبه الضوء بنسيج وقد جعل من نفسه نسَّاجاً أو خياطاً ، وقد نسج قصائداً تعبر عن حبه وعشقه لمحبوبته تفوق "قصائد العشاق" ؛ ولأنَّ هذا الحب يتدفق غزير فإن الشاعر يشبهه بالنبع في هذا الانزياح الإضافي في قوله :[٣]

هل خنت من تهوى وجافيته

أم أنَّ نبع الحب فيك اضمحل

إنَّ لفظ " نبع" لا يتناسب مع "الحب" من الناحية المعجمية ، ولكن لهما علاقة ذهنية حسب منهجية اللسانيات البنيوية ، فالمنهجية اللسانية البنيوية فضلاً عن أنها " تعتمد على العلاقة بين الدوال والمدلولات"[٤] فإنها تنظر إلى " علاقات الأشياء وليس إلى الأشياء ذاتها ، فإن هذه العلاقات تشكل ثنائية متميزة تنبع من شيئين متميزين كذلك ، الأول : هو الربط الخطي لدالين أو أكثر وهو الذي ينتج العلاقة السنتاكمية syntagmatie أو السياقية ، والثاني : هو الربط الذهني داخل اللغة بوصفها ذخيرة داخلية وهو

---

١ - المصدر السابق ، ص ٩٨ .
٢ - المصدر السابق ، ص ٩٦ .
٣ - المصدر السابق ، ص ٩٢ .
٤ - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص٥٩ .

الذي ينتج العلاقات الإيحائية associative أو الاستبدالية "[1] والعلاقات الإيحائية هي " علاقات غيابية تستند إلى عقد مقارنة داخلية ذهنية بين العلاقات الموجودة فعلاً والمتحققة ماديًّا والعلاقات التي تثار في الذهن "[2] إذن العلاقة بين "نبع" و "الحب" تقع تحت علاقات الغياب "الإيحاء"، فالنبع كعنصر طبيعي يوحي بالتدفق والغزارة . والحب أيضاً يوحي بالتدفق والغزارة ، وكلاهما قد تقل نسبته ويضمحل ، ولفظ النبع وغيره من ألفاظ الطبيعة ثرية بالإيحاءات التعبيرية والنفسية ، والشاعر حسن الزهراني قد استغل جل ألفاظ الطبيعة للتعبير النفسي ، وكذلك استغل جل ألفاظ جسم الإنسان لنفس الغرض ومن ذلك :[3]

عقد الأسى بك (يا لجين) لساني

فسكبت في سمع المنى أحزاني

إنَّ لفظ "سمع" لا يتناسب مع لفظ "المنى" ، إنه يتناسب مع الإنسان أو الحيوان فقد نقول : سمع المرأة ، سمع هند ، سمع الرجل ، سمع أحمد ، سمع الحيوان ، سمع الحشرات ....إلخ ، أمّا المنى فهو شيء معنوي ليس له سمع ولكن الشاعر اعتمد على المدلول الغائب ، فشبَّه المنى بإنسان له سمع فحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على المشبه ، فلقد استعمل الشاعر فن الاستعارة ؛ وذلك للتعبير عن أفكاره ، والذي يتبيّن من البيت أن استخدام الشاعر لهذا الانزياح كان استخداماً رائعاً ودقيقاً للتعبير عن مشاعره ؛ إذ إنه يتحدث بلسان الأب الذي فقد زوجته ، يقول : إنَّ الأسى والحزن منعاه من التحدث والصراخ ؛ وذلك حتى لا يزيد مأساة وحزن طفلته ؛ فإنَّه لا يستطيع أن يفرِّغ أحزانه إلا في أمنياته ، أمنيته بأن تكبر ابنته وتقرّ عينه بها ، وقد استخدم الشاعر الفعل "سكبت" مع " أحزاني" والأحزان لا تسكب ، والسمع شيء معنوي لا يسكب فيه بل إذا كان كلا ولابد فقد يسكب في آلة السمع وهي الأذن ، ولكن الشاعر عبّر بهذا الفعل أولاً؛ ليدل على الاضطراب والغضب والضيق ، وكذلك ليدل على الكثرة أي كثرة الأحزان ؛ إذ إنَّ الشيء يسكب إذا كان من سكبه لا يتحمل حمله إما لكثرته أو لحرارته أو يسكب الساكب عندما يغضب أو تضيق آنيته بالمسكوب أو إذا كان مضطرباً ، وكل هذه الحالات كان الشاعر يريد التعبير عنها باستخدامه هذه الانزياحات الرائعة في جملة "فسكبت في سمع المنى أحزاني" فإذا كان السمع من صفات الإنسان ، كذلك الإنسان لديه فكَّان مثله في ذلك مثل المخلوقات الأخرى التي لها فكّان ، أمَّا أن يكون للحزن فكّان فهذا لن يكون إلا في لغة الشعر التي تشترط لبلاغة اللفظ صفات "ومن الصفات التي تجدهم يجرونها على "اللفظ"، ثم لا تعترضك شبهة ولا يكون منك توقّف في أنها ليست له، ولكن لمعناه ، قولهم :" لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه ، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك " وقولهم " يدخل في الأذن بلا إذن" ، فهذا مما لا يشك العاقل في أنه يرجع إلى دلالة المعنى على المعنى ، وأنه لا يتصوّر أن يراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة ."[4]

فهذا الشاعر يستخدم لغة الشعر ؛ ليستقبل المتلقي رسالته الشعورية ويحسّ بها ، فهو من جعل للحزن فكّين في قوله :[5]

ناح التداني وغنَّى البين يا (سحر)

وضمني بين فكي حزنه السفر

---

١ - المرجع السابق ، ص٥٩.
٢ - المرجع السابق ، ص٥٩ .
٣ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٦٠ .
٤ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٧ .
٥ - ديوان صدى الأشجان ، ص ١٥ .

إنَّ هذا البيت يعجّ بأنواع الانزياحات منها انزياحان إسناديان ؛ عندما أسند "التداني" للفعل "ناح" وأسند "البين" إلى الفعل "غنّى" ، ويوجد أيضاً انزياح تركيبي الذي يتمثل في التقديم والتأخير ؛ إذ قدّم شبه الجملة الظرفية "بين فكي حزنه" على الفاعل "السفر" وقد كان من الواجب عليه أن يقدِّم الفاعل على شبه الجملة الظرفية "بين فكّي حزنه" على الفاعل " السفر" ؛ لأنَّ لفظ "حزنه" يشتمل على ضمير يعود على "السفر" ولكن لغايات بلاغية ونفسية تمت هذه الانزياحات ، لا مجال لذكرها هنا ؛ لأنَّ شاهدنا من هذا البيت هو الانزياح الدلالي الإضافي الذي يتمثل في قول الشاعر " بين فكي حزنه" إنَّ الشاعر يريد أن يقول لنا : إنَّ مدة غيابه عن ابنته "سحر" قد طالت؛ وذلك بسبب السفر ، فاستخدم لإيصال هذه الفكرة الأسلوب التصويري ، ليتخيل المتلقي هذه المشاعر في صور ومشاهد حيّة ؛ فهذا القرب ينوح نوح الثكلى لقصر مدته، أمَّا البعد "البين" فهو فرح ومسرور ومن شدة سروره أخذ يغني، وهذان فكّا حزن السفر يضمان الشاعر ، والحقيقة هي أنَّ هذا الانزياح ليس كالانزياحات الأخرى في هذا البيت ، فهو انزياح مركّب يحتاج من المتلقي إلى إعمال الفكر ؛ إذ إنَّ الشاعر قد جعل للحزن فكين ، وقد جعل للسفر حزناً وقد ركبهم إضافيًّا، فقد أضاف " فكّي " لـ"حزن" ، وأضاف "حزن" "لهاء الغيبة" التي تعود على السفر ، ولم يكتف بهذا بل أسند "فكي حزنه" للفعل "ضمني " ومن المعروف أن الفكين "تقضم" ، و "تخضم " لا "تضم" و "تحتضن" ؛ فالضم يوحي بالحب والحنان ، كالأم تضم وتحضن ابنها ؛ لأنها لا تريد مفارقته ، أما الفكين فإنها توحي بالافتراس وهذا ضد الحنان والحب ، ولكن الشاعر استعمل الضم مع الفكين لنفس السبب الذي استعمل من أجله التركيب الإضافي " بين فكّي حزنه السفر " ، وهو كما أنَّ الضام لا يريد مفارقة المضموم كذلك الفكين لا تريدان مفارقة المضموم ، والشاعر في هذا البيت كأنه طعام لا تريد أحزان السفر مفارقته ؛ إذاً الضم يوحي بالتصاق حزن السفر بالشاعر ، ولفظ "فكي" يوحي بافتراس أحزان السفر للشاعر .

ولم تكن الكفّ غائبة عن الشاعر في انزياحاته الدلالية التي يعبّر بها عن مشاعره ، فقد استعملها مرات عديدة للدلالة على معانٍ جديدة تختلف عن معانيها المعجمية وقد استخدم لذلك التركيب الإضافي ومن ذلك قوله في قصيدة كفّ الخيانة :

كيف أنسى كف الخيانة لمّا

مدّها الجهل للغزال المصاب[1]

لقد جعل الشاعر للخيانة كفًّا وذلك باستعمال اللغة المجازية ، فالشاعر يريد أيدي وكفوف المعتدين وظلمهم، ولكنه استخدم المصدر بدلاً من اسم الفاعل ، إذ لم يقل : كفّ الخائن بل قال : كف الخيانة ، وذلك أدعى وأكثر وقعاً في النفس للاستشعار بمستوى الخيانة التي وصل إليها الخائن ، إذ عندما يطلق عليه المصدر نفسه يعني بذلك أنه هو الخيانة عينها ولا شيء آخر ،

فهو بهذا جرّده من أي صفة ، فهو ليس إنسان يتصف بصفات عديدة ، بل هو كيان من الخيانة فقط .

أمّا العين رمز الجمال عند الشعراء وآلة النظر والبكاء عند الإنسان والمخلوقات الأخرى باستثناء النبات، قدجعلهاالشاعر عضواً من أعضاء مدينة القدس ؛ ليعبّر عن شعور الحزن والأسى لما يحل بتلك المدينة المقدّسة إذ يقول :[2]

---

١ - المصدر السابق ، ص٤٨ .

٢ - المصدر السابق ، ص٧٨ .

أهلاً بني وعين (القدس) ترمقنا

وقد بكت واشتكت من حالك الرمد

لقد جعل الشاعر للقدس عيناً تطلب العون والإنقاذ من المسلمين وكذلك جعلها الشاعر تبكي وتشتكي من مرض الرمد .

إنَّ الشاعر بهذا الانزياح اختار أهم عضو مؤثر في الآخرين ، لقد اختار العين ، فالعيون هي التي تدل على حزن أصحابها ، والعيون هي التي تثير الشفقة وتحرّك مشاعر الآخرين خاصة إذا كانت عيون ترمقنا ، عيون باكية ، عيون شاكية ، عند ذلك تكون أبلغ من اللسان الفصيح . والدموع التي تخرج من العين تسيل على خدّ صاحبها الإنسان أما أنها تسيل على خدّ الأسى فهذا لا يكون إلا في لغة الشعر ، فهذا الزهراني قد جعل للأسى خدًّا في قوله:[1]

دموع على خدِّ الأسى تتصبب

وقلب على جمر القضى يتقلب

لقد اختار الشاعر لفظاً يؤثر في المتلقي وهو "الأسى" ؛ إذ لو أنه قال :" دموع على خدّ الثكلى " لما أحدث هذا الوقع في النفس ؛ لأنه بهذا اللفظ بيّن مدى الأسى والحزن والألم ؛ إذ جعل هذه الأم بعد فقد ابنها كياناً من الأسى ولا شيء آخر معه وليست الخدود فقط التي استعارها الشاعر للتعبير عن مشاعره بل استعار الشفاه لنفس الغرض ، فهذا هو يجعل للكون شفاه في قوله :[2]

وعلى شفاه الكون أسئلة

ظمأى يذيب صدورها لهب

إنَّ من المعلوم أنَّ الكون بما يحتويه من أسرار هو محل تساؤل من قبل الإنسان أما أن يكون الكون هو المتسائل عن الأسرار فهذا ما نراه في هذا البيت ؛ إذ صوّر الشاعر الكون في صورة إنسان متسائل فاختار للتعبير عن ذلك هذا الانزياح الدلالي الإضافي ، فكأنَّ المتسائل متعطش للإجابة ويريد أن يعرف الأسرار ، وخير صورة للتعبير عن العطش هي الشفاه ؛ لذلك اختارها الشاعر لتكون حاضرة في ذهن المتلقي عند تخيل تعطش الأسئلة للإجابة ، إننا نقف مذهولين أمام هذا التصوير الرائع ، الذي ينتقي فيه الشاعر ألفاظه انتقاء.

ولم تكن أعضاء الإنسان وحدها من استخدمها في الانزياح الدلالي الإضافي ؛ فقد نقل كل ما يتعلق بالحروب والمعارك إلى الشعر ؛ للتعبير عمَّا يختلج في نفسه بواسطة تركيب يسير هو التركيب الإضافي إنه الإكسير الذي يحول المعاني إلى معانٍ جديدة ، فالموكب وهم القوم الرُكوب على الإبل للزينة ، وكذلك جماعة الفرسان[3] ، إذن لفظ الموكب لفظ مشترك بين حالة السلم وحالة الحرب ، فهم جماعة من الناس يمشون في زينة سواء أكانوا مشاة أو ركباناً [4] ، والشاعر في قصيدة " هذا أبي " قد جعل للإجلال موكباً إذ يقول :[5]

---

١ - المصدر السابق ، ص١٤٢ .
٢ - المصدر السابق ، ص٩ .
٣ - الجوهري ، الصحاح في اللغة (الباحث العربي) .
٤ - ينظر الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، (الباحث العربي) .
٥ - ديوان " صدى الأشجان ، ص٩ .

فإذا أبي ببياض لحيته

في موكب الإجلال يقترب

وينتقل الشاعر من الموكب إلى الجيوش في قوله :[1]

وغزت جيوش الشيب رأسي بعدما

ولّى الشباب وعمره المعسول

يريد الشاعر أن يعبر عن كثرة الشيب في رأسه ، فاستخدم لفظ " جيوش" الذي يستعمل دائماً في المعارك ليبين أنه في معركة مع هذا الشيب ؛ إذ هو يرفض هذا الشيب ولا يريده ولكنه هو واحد وهي جيوش كثيرة ولقد غزته، ومن المؤكد أنّ الغلبة تكون للأكثر ، خاصة أنّ من سيتصدّى لها قد ولى دبره أي إن الشباب ترك الشاعر فريسة لهذه الجيوش ، ولم تكن للشاعر من حيلة إلا أن يستسلم للقضاء والقدر ، وهو يشاهد ما حوله بقلب واجف والحزن يعتصر قلبه على ما يحدث له ، فهو ما زال متأثراً بأجواء المعركة ؛ لذا استخدم للتعبير عن هذا الحزن الانزياح الإضافي فقد شبه الحزن بالسيف الذي يقطّع قلبه فهذا السيف مسلول قاطع ؛ إذ يقول:[2]

شاهدت ما حولي بقلب واجف

وحسام حزني باتر مسلول

لقد استخدم الشاعر الانزياح الإضافي ليعبر عن قوة الحزن في قلبه ، لقد أصبح أسير الحزن ، فكأن الحزن قائد أسر الشاعر ، فهو لا يستطيع الفكاك منه ، لقد سيطر على كيانه ومن ذلك قوله : [3]

لا تطلبي من أسير الحزن قافية

تشدو بحسنك أو يشدو بها الغزل

يريد الشاعر أن يقول لمحبوبته : إنه لا يستطيع أن ينظم شعراً في حسنها ؛ لأنه أسير للحزن بسبب ما يجري على الأمة الإسلامية من اعتداءات (العدو) ، فكأنَّ هذا الحزن أسره ، فهو لا يعبر إلا عن أحزان الأمة وويلاتها ، ولا مجال للتغني بجمال محبوبته ، إذن الحروب والمعارك مسيطرة على نفسية الشاعر؛ لذا نراه كما استخدم لفظ " أسير " فقد استخدم أيضاً (نباله ورماحه) في قوله :[4]

درعي أمـام نبــاله ورمـــاحه

صومي وحسن تعاملي وصلاتي

مازال الشاعر في معركة مع الحزن والأسى والهموم ، كذلك استخدم جميع ألفاظ الحرب في هذه المعركة الشرسة (سيفي ، درعي ، نباله ، ورماحه) ولكن موضع الشاهد للانزياح الدلالي هو " نباله ورماحه " ؛ لأنّ الأسى شيء معنوي ، والرماح والنبال شيء مادي ، ولكن الشاعر ربط بين الرماح والأسى ، وبيّن النبال والأسى بالتركيب الإضافي ؛ ليعبر عن الأضرار التي يلحقها به الحزن والأسى ، فالأسى والعدو كلاهما

---

١ - المصدر السابق ، ص٥٣ ،.
٢ - المصدر السابق ، ص ٥٣ .
٣ - الصدر السابق ، ص٢٢ ،.
٤ - المصدر السابق ، ص٢٨ ،.

يواجهان الضرر للشاعر ، لذا شبه الشاعر الأسى بعدو له نبال ورماح يوجهها له ، وهو يتحصن عنها بدرعه ؛ لذلك هزم الأسى ورفع فوق حصونه أعلام نصره وذلك في قوله :[1]

كانت سجالاً حربنا فهزمته

ورفعت فوق حصونه راياتي

لقد أضاف " حصون " إلى " هاء الغيبة " التي تعود على " الأسى " ، ومن المعلوم أنَّ حصون لا تتناسب معجميًّا مع " الأسى " ولكن الشاعر استخدم هذا الانزياح للتعبير عن نصره وهزيمة الحزن الذي يسيطر عليه.

وكما استعار الشاعر ألفاظ الحروب للتعبير عن مشاعره ، كذلك استعار الأشياء المادية الأخرى في الكون لنفس الغاية مثل قوله : [2]

فإذا بوجهك نصب عيني راسماً

أملاً على بوابـــة الأحزان

إنَّ " بوّابة" شيء ماديّ ، و"الأحزان" شيء معنوي ، ولكن الشاعر جعل للأحزان بوابة ليصل إلى المعنى الرائع الذي وصل إليه من هذا الانزياح وهو أن وجه " لجين " يوحي بالأمل الذي سيمحو الحزن ، أي أنَّ الحزن لم يزل بعد ، ولكن هناك أمل في زواله ، فتناسب المعنى ، إذ الأمل مع لفظ "بوّابة " كالطارق الذي ينتظر أن تفتح له البوابة ، فالأب ينتظر الأمل ليدخل ويزيل حزنه ، وكذلك يوحي هذا البيت بمعنى غير مباشر وهو أنه بالرغم من وجود "لجين" إلا أنّ حزن الأب عميق على فقد زوجته ، وقد لا يزول هذا الحزن ، إذ ربما لا تفتح الأحزان البوّابة للأمل لكي يدخل ويزيلها ، والشاعر رغم " ظلم الأحبة له " ورغم حزنه إلا أنه يعزف لأحبته على أوتار قلبه في قصيدة " ظلم الأحبة " إذ يقول :[3]

إذا مزّقوا أوتار عودي بكيدهم

عزفت على أوتار قلبي لهم لحناً

ولكن هل للقلب أوتار ؟ إن الأوتار للعود ، ولكن أن تكون للقلب فهذا انزياح يعبِّر عن شعور الشاعر ليثبت حبّه لمن ظلمه فالقلب في حالة الحب الشديد له نبض خاصّ يشبهه الشاعر بالعزف على العود ولقد استخدم لهذا التشبيه هذا التركيب الإضافي .

إنَّ إصرار الشاعر على مقاومة الظلم بالخير والإساءة بالإحسان هو ما يجعله مبتهجاً ممّن تذيقه لوعة الهوى في قوله :[4]

وصنعت زورق بهجتي من لوعتي

ونويت في بحر الهوى إغراقي

---

١ - المصدر السابق ، ص٢٧ .
٢ - المصدر السابق ، ص٦١ .
٣ - المصدر السابق ، ص ٦٤ .
٤ - المصدر السابق ، ص٩٦ .

لقد أضاف الشاعر لفظ " زورق " إلى " بهجتي " ومن البديهي أن " زورق " لا تتناسب مع " بهجتي "لكن الشاعر استعار " زورق " ليدل على أن الفرحة والسرور اللتان قدمتهما له محبوبته بسبب هذا الحب قليلة بالنسبة للوعة الهوى ، فقد شبه البهجة بالزورق ، والهوى ببحر ، ونسبة النجاة بزورق في بحر ضئيلة كنسبة البهجة في الهوى وكما أنَّ للبهجة زورق كذلك للودّ كأس ، وللبغض كأس في لغة حسن الزهراني الشعرية إذ يقول :[1]

وأسقيت الأحبة كأس ودٍّ

وهم أسقوك كأس الودِّ صرفا

وكما أنَّ للودِّ كأس وللبغض كأس ، أيضاً للعذاب كؤوس في قوله :[2]

سلا كلَّ ذي حزن وما وزلت أحتسي

كؤوس عذابي بعد (فهد) وأندب

والحزن في شعر الزهراني تشكّل في صور متنوّعة من هذه الصور :[3]

فما جئتنا بل جاءنا الحزن لابساً

عباءته السوداء للهم تجلب

إنَّ موضع الانزياح الإضافي هو " عباءته " فقد أضاف " عباءة " لـ " هاء الغيبة " التي تعود على الحزن.

والبيت التالي انزياحان إضافيان وهما " رحله " " خيمته " [4]

أتانا وألقى رحله قرب بابنا

وخيمته بين الجوانح تنصب

والبيت الذي يليه يشتمل أيضاً على انزياحين إضافيين هما " بسيفه " " أكواب المرار " إذ يقول :[5]

يذبح أفراح القلوب بسيفه

ويملأ أكواب المرار ونشرب

والصورة الثانية هي أنَّ الأحزان والهموم مثل السجن للشاعر في قوله :[6]

أصبحت واأسف الفؤاد مديراً

فوقعت في سجن الهموم أسيرا

---

١ - المصدر السابق ص ٨١ .
٢ - المصدر السابق ، ص ١٢٢ .
٣ - المصدر السابق ، ص ١٢٣
٤ - المصدر السابق ، ص ١٢٣.
٥ - المصدر السابق ، ص ١٢٣.
٦ - المصدر السابق ، ص ١٢٥ .

إنَّ الانزياح الدلالي الإضافي كثير جدّاً في شعره ، وتشاركه أقسام أخرى من الانزياحات الدلالية هذه الكثرة منها : الـنـعت .

ب- النعت :-

إنَّ الكآبة التي تسيطر على الشاعر جعلته يرى كلّ شيء حوله كئيباً حتى الطرقات ؛ إذ يقول في قصيدة التجوّل في متاهات الذكريات :[1]

بث في الطرقات الكئيبة روحاً . وفي الكون روحاً .

إنَّ الطرقات لا تتناسب مع لفظ " الكئيبة " فالكئيبة تتناسب مع (إنسان ، امرأة ، هند ، أحمد ، ... إلخ) ولكن الشاعر وصف الطرقات بالكئيبة ليعبّر عن حالة المجتمع الذي يعيش فيه ، فالطرقات هي المكان الطبيعي الذي يوجد فيه الناس بدون موعد مسبق ، إذ عندما تكون كئيبة يعني أنَّ هذا المجتمع قد أُصيب بالحزن إلى درجة أن أي شخص يمشي فيه مصاب بالكآبة ، وكذلك الطرقات تكون كئيبة إذا خلت من المشاة والعابرين ؛ لأنَّ الطرق تسرّ بكثرة من فيها ، وهذا كناية عن حزن الناس وإحجامهم عن المشي في الطرقات وبما أنَّ الليل لا يخرج الناس فيه للطرقات إلا نادراً ؛ لذلك تكون الطرقات كئيبة وعندما يأتي الصباح يبث فيها الفرح والسرور والنشاط .

وكما يرى الشاعر الطرقات كئيبة فهو يرى أنَّ الروض وفياً في قوله : [2]

يا أيها الروض الوفي لنا

يتلو بمحض ودادنا قسمه

يريد الشاعر أنَّ هذا الروض دائماً مخضراً يبعث البهجة والوداد في نفوسهم ؛ لذلك عبّر عن دوام جماله وخضرته بالوفاء .

إذ كما لا تتغير أخلاق الوفي كذلك لا تتغير صفات الروض من خضرة ومن منظر يبعث على السرور والودّ ؛ لذلك يستخدم لفظ " الوفي " مع " الروض " مُزيحاً لها عن معناها المعجمي باستخدام النعت الذي اعتمد عليه الشاعر في تقديم معاني كثيرة في قصيدة " أبتاه كيف قتلت أمي " ومن ذلك قوله : [3]

وأخذت بعد جريمة شنعاء للسجن الكئيب

إنَّ السجن لا ينعت بالكآبة بل الذي ينعت بالكآبة المسجونون فيه ، ولكن الشاعر يريد أن يقول : إنّ السجن يسبب الكآبة ؛ لذا نعته بالكئيب ؛ ليكون أبلغ في إيصال المعنى ، فالبشر بطبعها تنفر من الكئيب، فإذا كان السجن هو من يتصف بهذه الصفة ، فهذا أجدر بالنفور ، ولكنَّ الأب سيجبر على الإقامة فيه بعد جريمته الشنعاء .

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٤٢ .
٢ - المصدر السابق ، ص ١٦٦ .
٣ - المصدر السابق ، ص ١٨ .

إنَّ الكآبة هي صنو الشقاء في هذه القصيدة ، وكما كان الانزياح الدلالي باستخدام النعت في البيت السابق هو ما أوصل المعنى ، كذلك كان في هذا البيت من نفس القصيدة ؛ إذ يقول الشاعر :[1]

أبتاه كيف تركت لي عمراً شقيًّا ؟

إنَّ العمر هو أيام وشهور وسنين ولا ينعت بالشقاء ، وإنما الذي ينعت بهذه الصفة صاحبه ، ولكن الشاعر يريد أن يبين التصاق الصفة بصاحب العمر في كل لحظة وكل يوم وفي جميع سنوات العمر ، أي أنَّ هذه الطفلة لا تفارقها التعاسة ولا يفارقها الشقاء مدة سنوات عمرها كلها .

وفي قصيدة النداء الأخير يلعب الانزياح الدلالي بواسطة النعت دوراً في إيصال المعنى للمتلقي إذ يقول الشاعر:[2]

أما ترين الهوان المر يلبسنا

ثوباً ويقضي على إقدامنا الوجل ؟

إنَّ لفظ " المرّ " لا يتناسب مع " الهوان " لأنَّ الهوان شيء معنوي ، ولفظ " المرّ" مرتبط بحاسة الذوق فقد نقول " طعم مرّ " ، ولكن الشاعر نعت الهوان بالمرارة ولم يكتف بذلك بل قال : أما ترين الهوان المرّ، إذ ربط الهوان بحاستي النظر والذوق ، ومعنى هذا أنَّ الهوان سيطر على حياتنا حتى بتنا نراه و نتذوقه ونعيشه بكل حواسنا وقد يكون النعت معقّداً كما في قصيدة " شلال سماوي " من ديوان " أوصاب السحاب"؛ إذ يقول :[3]

بالشعر ...

نفتح للقلوب

نوافذاً بيضاء

معتق الأنفاس

من شمس الفضيلة ...

إنَّ الشاعر يريد أن يقول : إنَّ الشاعر يزوِّد القلوب والعقول بالمعلومات والأخلاق والفضائل ، وقد شبّه الأخلاق والفضائل بالضوء ، وقد وصف هذا الضوء بأنّه معتّق الأنفاس ومن المعلوم أنَّ وصف " معتّق " يكون للخمر ، إذ يقول خمر معتق أمّا أن يكون للضوء فهذا انزياح ؛ ليدل على معنى يريد الشاعر إيصاله للمتلقي وهو أنّ هذه الأخلاق والفضائل التي يأتي بها الشاعر طيبة كطيب الخمر المعتق ، وهناك معنى غير مباشر وهو أنَّ هذه الأخلاق والفضائل رغم قدمها إلا أنها تتجدّد في الشعر وفي قصيدة " كفن يموت بلا كفن" يقول الشاعر :[4]

وطن يعيش بلا وطن

و (الحيّة) الرقطاء

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٩ .
٢ - المصدر السابق ، ص ٢٣ .
٣ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٨ .
٤ - المصدر السابق ، ص ٥٨ .

تلبس ريش عصفور

أليف

ويمد أمواج الخديعة

وجه بسمتها المخيف ...

ويشدّ مئزرهُ

الشتاء المستحيل

إنَّ موضع الشاهد هنا هو " الشتاء المستحيل " .

إنَّ لفظ (المستحيل) ، يمكن أن يصف " الأمر " أو "الحكم " أو "الأمل " أو أي حدث أو فكرة صعب تحقيقها أما أن يكون " الشتاء المستحيل " فهذا انزياح يصوّر أفكار الشاعر ولقد استغلّ الشاعر " دلالات المعاني على المعاني "[١] ؛ لذلك نجد أنَّ الانزياح عند الزهراني يحقق شرط البلاغة وهو " أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه ، متمكّناً في دلالته مستقلاً بواسطته يسفر بينك وبينه أحسن سفارة"[٢] فالعذب معناها كل مستساغ من الشراب والطعام ، والعذب الماء الطيب[٣] ولكن عذب تتحوّل إلى معنى ثانٍ عندما تكون نعتاً للمنام في قول الزهراني :[٤]

ألم يفزعه من طول المنام العذب . موتي

قد ينعت المنام بالهنيء أما أن ينعت بالعذب فهذا استعارة ؛ فهو يشبه المنام بالشراب وقد حذف الشراب وأتى بصفة من صفاته وهو العذب ، وقد شبه المنام بالشراب العذب ؛ لأنَّ الطفل المفقود في هذا البيت يتساءل هل مازال استغراق أبيه في النوم كاستغراق العطشان في الشراب ؟ ؛ لأنّ العطشان الذي لم يشرب ماء مدة طويلة من الزمن عندما يجد الماء العذب يراه ألذ من الدنيا وما فيها ، وهذا الطفل يتساءل في هذا البيت هل الكوابيس لم تفزع أبيه بعد أم مازال منام أبيه هنيء ؟!

يبدو أنَّ شعر الزهراني سجل لمآسي الأطفال الأبرياء ، ويبدو أنّ انزياح النعت يلعب دوراً في إبراز تلك المآسي ، فكما كان عوناً على إيصال المشاعر المتدفقة إلى المتلقي في قصيدة " مساء الموت "

كان ذلك في قصيدة " بيان الدرّة " ؛ إذ يقول :[٥]

يا معشر المليار يكفي صورتي

تعبــاً على أيديكم الخرســـاء

لقد نعت الشاعر " أيديكم " بالنعت "الخرساء " والأيدي لا تنعت بالخرساء ، ولكن قد تنعت الألسن والأفواه والناس والمخلوقات الحية بالخرساء ولكن أن تنعت الأيدي بالخرساء فهذا انزياح لمغزى في نفس الشاعر ، فالشاعر يعيب على الأمة الإسلامية والعربية تقاعسها عن الأخذ بثأر الدرّة ، فهذه الأمة لا تجيد إلا القول

---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص٢٦٧ .
٢ - المرجع السابق ، ٢٦٧
٣ - ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عذب) .
٤ - ديوان تماثل ، ص ٧٤ .
٥ - المصدر السابق ، ص٤٨ .

الذي لا يتبعه الفعل ولا تجيد إلا الشعارات الجوفاء ، وبما أنَّ الأيدي هي أداة الفعل ، واللسان هو أداة القول، فقد وصف الشاعر الأيدي بالخرساء كمقابلة للسان الطلق الذي يمتاز بالشعارات الجوفاء ، والحقيقة أنَّ المتلقين يقفون حيارى من تلك العبقرية الشعرية التي صاغت مثل هذه المعاني وعرَّضت هذا التعريض غير المباشر ، مستقلة المعنى الثاني للألفاظ وعلاقته بالمعنى الأول .

هذا المعنى الثاني الذي يتلوَّن حسب المعنى الذي يريد أن يوصله الشاعر ، فهذا هو النعت " الخرساء" نراه مرة أخرى منزاحاً عن معناه الأول في قول الشاعر :[1]

جاءت من القدر المجهول .. بسمتها

نور .. ودمعتها الخرساء زلـزال

والدمعة ليس لها لسان حتى تكون خرساء ، ولكن الدموع بالمعنى الثاني لها لغة ؛ فالدموع تعبير عن شعور، كما أن اللغة تعبير ، ولكن هذه الطفلة القادمة دمعتها خرساء ؛ لأنها لم تدرك أسباب الدموع والبكاء، ولا تستطيع التعبير عن سبب البكاء ، فقد يبكي الطفل وتتساقط دموعه ، ولكنه لا يستطيع التعبير عن سبب البكاء ، فهذه الطفلة الرضيعة لا تستطيع الكلام وبيان أسباب الدموع ؛ لأنها لم تتعلم اللغة بعد ، وهذا أيضاً من تراسل الحواس ؛ إذ إنَّ الخرساء صفة للسان وانتقلت للدموع .

ولا يقتصر انزياح الخرساء على حواس الجسم بل حتى المعنويات تكون خرساء في شعر الزهراني مثل قوله:[2]

والغربة الخرساء

تمضغ عشب أوبتهم

وتركض لا تبالي ...

فالغربة شيء معنوي ليس له لسان حتى يوصف بالكلام أو عدم الكلام ، ولكن الشاعر وصف لفظ " الغربة" بـ"الخرساء" ؛ لأنَّ هذه الغربة ليس فقط غربة عن الوطن إنها غربة عن التأريخ والحضارة ، وهذه الغربة بما أنها بعيدة عن تاريخنا وحضارتنا وعن أرضنا فهي لن تحدّثنا عنها ، إنها خرساء في كلّ شيء ، خرساء في التعبير عن المشاعر ، خرساء في التحدث[3] عن التاريخ .

وكما يبتكر الزهراني عند وصفه انزياحات جديدة ، فهو أيضاً قد يستخدم وصفاً منزاحاً منذ القدم ، فالأيادي التي تفعل الخير كثيراً ما توصف بأنها بيضاء سواء في شعر الشعراء أو في كلام البلغاء خاصة عند مخاطبة أولي الأمر ، ولكن الشاعر استخدم هذا النعت المزاح عند مخاطبة الله (جلّ ثناؤه) وقد عكس الموصوف ، فبدلاً من أن يصف المخاطب بأنه صاحب اليد البيضاء ، فقد وصف يده بـ"بيضاء" وكذلك اختلف مراده وقصده من هذا الوصف المنزاح إذ يقول :[4]

سر في طريقك وارفع بالدعاء يداً

بيضاء ما قارفت بطشاً ولا زللا

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٦٦ .
٢ - المصدر السابق ، ص٩٨ .
٣ - التحدث هنا رمزي يرمز إلى الذكريات والآثار والعلامات التي تدل على مجدنا العريق .
٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٧٥ .

إن استعمال الشاعر " يداً " في هذا البيت كان استعمالاً مجازياً وهو فن " المجاز المرسل " إذ استخدم الجزء وأراد الكل ، فاليد جزء من الشاعر ، والشاعر يعبِّر عن نفسه عامة وليس يده فقط ، وما يدل على ذلك قوله " ما قارفت بطشاً ولا زللا " فالزلل لا يختص باليد ، فهناك أعضاء من الجسم أولى بالزلل كاللسان مثلاً لأن الشاعر يريد من استعماله نعت "بيضاء " معنى الطهارة من جميع الذنوب والآثام وليس فعل الخير والكرم كما يراد بها سابقاً عند القدماء .

أما نعت القلوب باللون الأبيض للدلالة على طهارتها وصفائها ، فهذا نعت معروف منذ القدم عند جميع الناس وقد استعمله الشاعر دون أن يغيّر هذا المعنى بل ليضفي على أبياته تواصلاً مع المتلقي وذلك في قوله :[1]

من عبير الشعر

يمنح ريّه

كل القلوب البيض

يغسل طهره

درن الشقاء ...

وكما هي عادة الزهراني في انزياحاته يستعمل الانزياح مع الجسم وأعضائه ، ويستعمله مع المعنويات والأشياء غير المحسوسة ؛ إذ إنه قد استخدم نعت "البيض" لنعت " آماله " ويبدو لي أنه ابتكر هذا الانزياح:[2]

تدندن آماله البيض

تنفث حبر المواويل

في مسمع الساقية

فالشاعر يقصد أن " آماله" خيّره ليس فيها نوايا سيّئة ، بل كلها خير وصلاح وطهر ، فقد أوحى لنا لفظ "البيض" بالنوايا الحسنة وبالطهر ؛ إذ قد يأمل الإنسان لنفسه آمالاً تكون خيراً له لكنها قد تضر آخرين،ولكن إذا كانت هذه " الآمال " "البيض" فإنها طاهرة من أي شائبة أو أي ضرر سواء للشاعر أو غيره .

وقد يلتقي التناص بانزياح النعت ومن ذلك قوله :[3]

من خطوات السنين

العجاف المليئة

بالحب - والحرب

---

١ - المصدر السابق ، ص ٧١ .
٢ - المصدر السابق ، ص ١١٠ .
٣ - ديوان تماثل ، ص٢١ .

إنّ " السنين " لا توصف بـ " العجاف " وإنما توصف بـ " العجاف " مخلوقات حية كـ " بقرات " في قوله تعالى : "[1] ... سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ " .

ولكن نبي الله يوسف فسّر "بقرات " بـ " سنين " والشاعر استغل علاقة التأويل بالمؤوّل ؛ لذلك نعت التأويل بنعت يناسب المؤول وفي هذا انزياح الغرض منه التعبير عمّا في نفس الشاعر واستحضار المعنى للنص الديني للإيحاء بالمعاني الخاصة التي يمتاز بها النص الديني ؛ ليكون أبلغ في التعبير عن المعنى المراد إيصاله إلى ذهن المتلقي .

والبهجة هي :" الحسن ، يقال : رجل ذو بهجة . البهجة : حسن لون الشيء ونضارته ، وقيل : هو في النبات النظارة ، وفي الإنسان ضحك أسارير الوجه ، أو ظهور الفرح البتة : بهج وبهج بالضم : بهجة وبهاجة وبهجاناً .. إلخ "[2] .

يتبين ممّا سبق أنَّ " بهجة " ينعت بها الإنسان الفرح المسرور ، أما أن تكون هي منعوتة بنعوت لا تتناسب مع معناها الأول أي المعنى المعجمي ، فهذا ما أبدع الشاعر فيه مثل قوله :[3]

غداً

يزأر الكدر

الصَّلد

في وجه

بهجتك الناعمة

وتنزف أحزانها

وهي مسرورة باسمة ...

إنَّ البهجة هي السرور ، والمبتهج والبهيج هو المسرور ، فكيف يكون السرور مسرور ، هذا ما نراه في الأبيات السابقة ، لقد خلق الشاعر للبهجة وجه ثم نعت البهجة بنعت " الناعمة " والناعمة نعت حسيّ يتعلق بحاسة اللمس ، أما البهجة فهي شيء يرى ولا يلمس ويرى من خلال أصحابها المبتهجين؛ إذ إننا نرى البهجة في وجوه المبتهجين ؛ لكن لا نستطيع لمسها ، ولكن الشاعر وصف البهجة بـ " الناعمة " لتكون مقابلة للكدر الذي شبهه بحيوان مفترس له صوت الزئير الخشن المزعج، وتتوالى الانزياحات في النص السابق مثل " تنزف أحزانها " و " هي مسرورة باسمة " .

وقد ينعت الشاعر " البهجة " بنعت يتناسب معها ولكنه بعيد عنها ويكون أقرب لمنعوت آخر ومن ذلك قوله:[4]

وأنقش للقلب

جسراً

---

١ - سورة يوسف ، آية ٤٣ .
٢ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بهج ، الباحث العربي ،
٣ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٨٨ .
٤ - المصدر السابق ، ص ١١٠.

من الشوق

يستمطر

البهجة النائية

يريد الشاعر أن يقول " انَّ البهجة بعيدة " فشبهها بالمطر البعيد سقوطه ، وقد استعمل لذلك الاستعارة؛ إذ حذف المشبه به وهو المطر ، وأبقى على صفة من صفاته وهو " الاستمطار " ومن الأسباب التي دعت الشاعر لهذا التركيب المجازي الرائع هو أنه يريد أن يبيّن أنه كما يكون المطر باعثاً للحياة في الأرض الجافة كذلك البهجة تبعث الحياة في النفس اليائسة ولا يزال هذا الشاعر يبهرنا في هذه القصيدة بانزياح النعت ؛ إذ يقول :[1]

لتمضغ كل المسافات

أحلامه الجارية

إنّ هذين البيتين القصيرين يحتويان على انزياحات مركبة ، إذ يوجد انزياح إسنادي عندما أسند " أحلامه " للفعل " تمضغ " وهناك انزياح دلالي نعتي في قوله " أحلامه الجارية " وهذا هو موضع الشاهد هنا ، فلقد شبّه الشاعر الأحلام بشيء يجري " وحذف ما يجري وأبقى على صفة من صفاته وهي " الجارية " فقد يكون المشبه به هو السيول بعد المطر ، أو الأنهار ، أو الشلالات ، ولكن أن تكون الأحلام " جارية " هذا ما لا يتناسب مع معنى " جارية " الأول ، ولكن الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح ؛ ليعبّر عن قوة الأحلام وسرعة تحققها وكثرتها وخيرها ، إذ كما تجري الأنهار والسيول في الأرض الميتة فتحييها ، كذلك الأحلام إذا كانت قوية أي أنَّ أصحابها مصرّون على تحقيقها ، فإنها تتحقق وتختصر المسافة الزمنية عند ذلك .

" والسارية من السحاب التي تجيء ليلاً ، وفي مكان آخر السارية السحابة التي تسري ليلاً ، وجمعها السواري ، ومنه قول النابغة : سرت عليه ، من الجوزاء ، سارية تزجي الشمال عليه جامد البرد(ابن سيده): والسارية السحابة التي بين الغادية والرائحة "[2] ولكن السارية يزيحها الشاعر عن منعوتها السحابة ؛ لينعت بها الابتسامة في قوله :[3]

وتكتب أنشودة الماء

في غسق البسمة

السارية

فالشاعر في هذه الأبيات شبّه البسمة بالسحابة السارية ، وقد حذف المشبه به السحابة وأبقى على صفة من صفاتها وهي السارية ولقد نعت الشاعر البسمة بالسارية ؛ لأنه يرى أنَّ هذه البسمة مضطربة ومتأرجحة فهي غير ثابتة بل تجيء وتذهب ، ابتسامة لا تدل على سعادة دائمة ، إنها ابتسامة مظلمة كئيبة حزينة كالسحابة التي تروح وتغدو ولا تبشر بأمطار غزيرة ، ولكنها رغم ذلك مقدِّمة لهطول المطر ، كذلك الابتسامة السارية تعتبر مقدِّمة لبداية حالة نفسية جيدة .

---

١ - المصدر السابق ، ص ١١٠ .
٢ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سرى.
٣ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ١١١ .

إنَّ السحابة تكون سارية ولكن أن تكون نامية فهذا نعت دلاليّ يدل على معنى جديد ثانٍ ، إذ أزاح الشاعر "نامية" من كونه نعت للمخلوقات الحية إلى كونه نعت لشيء صامت وذلك في قوله : [١]

وترفع عن قوس

حاجبها

سوسن الشعر

ترنوا إلى السحب

النامية

إنَّ الشاعر بنعته السحب بالنامية قد خالف ابن منظور في معنى النامية إذ يقول ابن منظور في " لسان العرب ": " النماء : الزيادة . نمى ينمي نمياً ونميًّا ونماءً : زاد وكثر ، وربما قالوا ينمو نمواً . المحكم: قال أبو عبيد قال الكسائي ولم أسمع ينمو : بالواو ، إلا من أخوين من بني سليم "[٢]

" والأشياء كلها على وجه الأرض نامٍ وصامت : فالنامي مثل النبات والشجر ونحوه ، والصامت كالحجر والجبل ونحوه " [٣]

والشاعر هنا شبّه السحب بمخلوق حيّ ينمو ويكبر ؛ لأنَّ السحب قد تزداد ويكثر مطرها ، وقد اختار الشاعر لفظ "نامية" لأغراض متعددة منها أسباب موسيقية لملائمة الوزن والقافية ومنها أسباب معنوية ، فالازدياد والنمو يشتركان في أن كليهما يكبر حجمه ، ولكن " الازدياد " عام لكل موصوف أما " النمو" فهو خاص بالمخلوق الحي ؛ وكأن الشاعر يريد أن يقول ان السحب كالطفل الذي ينمو أمام عيني والديه فهما ينظران إليه بالأمل المنشود في أن يحقق ما يهدفان إليه كما تنظر الأزهار للسحب نظرة أمل في هطول الأمطار ، ولكن هذه السحب هي سحب السعادة والبشر والأمل التي يستمد شعره قوته وجماله وحياته منها وإذا كان الماء هو سبب الحياة فإن النار من أسباب الهلاك ؛ لذلك شبّه الشاعر الحقد بنار تبدأ بالتهام قلوب أصحابها ثم تنتشر لتلتهم قلوب المجتمع، فهذا الشاعر يقول في ذلك :[٤]

فنار الحقد

تلتهم القلوب

اليابسات كأنها

بعض الحشائش

وموضع الشاهد هو نعت القلوب باليابسات ، واليبس قد تنعت به الأعواد والحشائش وأغصان الأشجار والنخيل ، إذ يكون منها اليابس والرطب ، ولكن اليابس أسرع اشتعالاً ؛ لذلك الشاعر نعت القلوب الحاقدة باليابسة ؛ لأن نار الحقد تكون أكثر اشتعالاً فيها ، والشاعر يقصد باليابسة أنها خالية من ذكر الله تعالى ،

---

١ - المصدر السابق ، ص ١١١ .
٢ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة نمى .
٣ - المرجع السابق ، مادة نمى .
٤ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٦١ .

وهل يليّن القلوب ويرطّبها سوى ذكر الله ومحبته والإيمان به ، والقلوب اليابسة هي القلوب القاسية الخالية من ذكر الله وكما يكون القلب يابساً عند الزهراني فإنه قد يكون مكبّلاً وذلك في قوله : [1]

قم أيها القلب المكبّل بالأسى

مزق بعزم التائبين أساكا

لقد استعار الشاعر نعت " المكبّل " من الإنسان ، فالإنسان أو المخلوق الحي "هو الذي ينعت بأنه مكبّل بالسلاسل والحبال ، ولكن الشاعر استعار هذا النعت ؛ ليعبّر عن ثقل الحركة وانعدامها ، فكما أن السلاسل والحبال تعيق حركة وحرية المكبّل كذلك الأسى والهموم والأحزان تعيق القلب عن الذكر ، ولكن الشاعر يدعو هذا القلب أن يمزق هذا الأسى بعزمه ، أي أن يجعل الذكر ماحياً للأسى من قلبه .

رابعاً : الانزياح الدلالي الإسنادي :

إنّ شعر حسن الزهراني مليء بالانزياحات الدلالية الإسنادية ومنها استخدامه للمفعول به ليخرج المعنى من معناه المألوف مثل قوله :[2]

بعثت جرحاً بقلبي كاد يقتلني

هاجت لأبياتك الأحزان والحرق

فالبعث هو الإرسال ؛ إذ قد ورد في لسان العرب " بعثه يبعثه بعثاً : أرسله وحده ، وبعث به : أرسله مع غيره. وابتعثه أيضاً أي أرسله فانبعث " " وانبعث الشيء وتبعّث : اندفع " ، فالزهراني هنا يخاطب الشاعر ويبين مدى التأثير الذي يحدثه الشعر في النفوس وفي هذا البيت استخدم الشاعر لفظ " بعثت " وهو فعل ماضٍ وأسنده "لتاء المخاطب " وهو من الناحية الإسنادية أمر مألوف ، ولكن الذي فاجأ المتلقي هو استخدام " جُرحاً " ، فالبعث من قبل الإنسان مألوف ، فقد يبعث الإنسان رسالة ، وقد يبعث جيشاً وقد يبعث رسولاً ، وقد يبعث هدية ... إلخ ، أما أن يبعث جرحاً ، فهذا أمر يخرج من المعنى الأول للمعنى الثاني وقد استخدم الشاعر " حرف الجر " "الباء" في كلمة " بقلبي " مما يدل على أنه لا يريد معنى الإرسال وإنما يريد " حل العقال " و " التهييج "[3] و "الاندفاع" فكأن هذا الجرح معتقل ومكبل ونائم في قلب المتكلم فأتى هذا الشاعر فأيقظه وحلّ عقاله وهيجه "فاندفع " .

فالجرح إذا اندفع الدم منه فإنه يقتل صاحبه ، وهذا المعنى ما كُنا لنصل إليه لولا أن الشاعر استخدم لفظ " بعثت" مع الجرح ؛ لتدل على اندفاع الدم الذي يودي بحياة صاحبه .

ومن الأمثلة الأخرى لاستخدامه المفعول به لإخراج المعنى من دائرة المألوف قوله :[4]

فمن لي يا بني قومي (بواو)

يقود مسرتي في جنح عسفي ؟؟

---

١ - المصدر السابق ، ص ٨٦ .
٢ - ديوان صدى الأشجان ، ص ١٠٠ .
٣ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بعث .
٤ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٢٥ .

إنَّ المسند والمسند إليه في جملة " يقود مسرتي " متلائمان ، ولكن الذي أحدث المفاجأة هو المفعول به "مسرتي" فالمسرة شيء معنوي فكيف تقاد ؟!! ؛ إذ قد تقاد السيارة ، أو الدابة أو غيرها من وسائل النقل، أو يقاد الجيش أو يقاد الإنسان ...إلخ ، ولكن أن تقاد المسرة فإن هذا انزياح دلالي إسنادي الغرض منه بيان أن مسرته يتحكم بها أشخاص آخرون ، فكأنها عمياء لا تستطيع الوصول إليه في هذا الظلم الذي يعانيه .

وفي قصيدة " صمت الصور " من ديوان " تماثل " نجد كثيراً من الانزياح الدلالي الإسنادي الذي يحدثه استخدام مفعولات المسند تفاجئ المتلقي والمقطع الثاني من القصيدة مثال على ذلك إذ يقول :[1]

مسحت بمنديل

شعري جراحاً

تنزّ اشتعالاً

وتنسج من فاقع

الحزن شالاً

يواري دموع

الهضاب الحبيسة

في كف هذا الفضاء

المقوقع بالغم

يبني على رأسه

وردة تشرب

الإصر نشوانه

من غدير الخطر ...

إنَّ المفعولين التاليين :" وردة " و " الإصر " مفعولان لم يكن يتوقعها المتلقي ؛ إذ إن جملة " يبني على رأسه وردة " لا يتلاءم فيها المفعول به " وردة " مع " يبني " ، فقد يبني الإنسان " بيتاً " أو " مسجداً " أو "مدينة" ... إلخ ، أما أن يبني وردة فهذا انزياح الغرض منه الإشارة بالوردة إلى الأمل ، أما استخدامه للفعل " يبني " مع المفعول به " وردة " فالغرض منه صعوبة زرع هذه الوردة ، فهذا الأمل في السعادة ضعيف ، فالبناء أكثر مشقة من الزرع وما يدل على ذلك هو استخدامه للجار والمجرور " على رأسه " ؛ إذ يوحي وضع الشيء على الرأس بالثقل ، وكذلك يوحي بالبروز والظهور للجميع ، أي إنها توحي بالتحدي فهو رغم مصادر الحزن التي تحيط به إلا أنه يرفع أمامها شعار الأمل ويأتي المفعول التالي؛ ليكمل هذه الصورة في الجملة التالية :

" تشرب الإصر نشوانة من غدير الخطر ..." .

---

١ - ديوان تماثل ، ص ١٦ .

" فالوردة " تشرب " ماء " أما شربها " الإصر " فهذا للمعاني التي ذكرناها سابقاً من تحديها للمصائب والأحزان وبيان الحالة التي تعيشها هذه " الوردة " التي ترمز للأمل والحياة والسعادة .

وقصيدة " صمت الصور " كما كانت غنية بالانزياح الإسنادي الدلالي باستخدام المفعول به كذلك كانت غنية بالانزياح الإسنادي الدلالي باستخدام الجار والمجرور ومن ذلك قوله في المقطع ما قبل الأخير من القصيدة:[1]

سأكتب في حاجب

الشمس أني

صفعت بكفي

وأني قتلت

ببسمة ثغري

لما جمعت الأحبة

في بهو قلبي

وأسقيتهم

من ينابيع حبّي

زلالاً

فكان صنيعي عليّ

وبالاً

لأن الأحبة

عاثوا بأحقادهم

في رياض فؤادي

فساداً

وقالوا : سنعطيك

عن ذا الفؤاد

فؤاداً

يغني سروراً

إذا دبّ في

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ٢٠ .

نبضك الحزن

وانشق فجر

الكدر ...

إنَّ هذا الشاهد مليء " بالمجرورات " التي فاجأت السامع عند استخدامها مع عاملها ، ولكننا سنكتفي بجارين ومجرورين فقط لبيان ذلك وهما " بكفي " و " ببسمة ثغري " ، فقد استخدم الشاعر الجار والمجرور " بكفي " مع الفعل " صفعت" المبني للمجهول وكما هو واضح فإن المسند والمسند إليه في جملة " صُفعت بكفي " متلائمان ، ولكن الذي فاجأ السامع هو الجار والمجرور " بكفي " فالإنسان عادة لا يصفع بكفه وإنما بكفوف الآخرين فالصفع هو " أن يبسط الرجل كفّه فيضرب بها قفا الإنسان أو بدنه "[1] ولكن الشاعر يريد أن يبين أنه هو السبب في ظلم أحبته له ، وكذلك يريد أن يبين أن ما حدث له نادراً ما يحدث ؛ لأنه نادراً إن لم نقل استحالة أن يصفع الإنسان بكفه ، أما قوله : " قتلت ببسمة ثغري " فالمسند والمسند إليه في هذه الجملة متناسبان ولكن الذي كسر توقع المتلقي هو " الجار والمجرور " " ببسمة " فالإنسان قد يقتل بسم أوبآلة حادة أو بنار أو غيرها أما أن يقتل ببسمة فهذا ما لا يتوقعه المتلقي ، ولكن الشاعر كان يرمي من وراء ذلك أن يبين أن مظهره الذي يدل على الطيبة هو ما جعل أحباءه يستضعفونه ، فاستعمل الابتسامة للقتل ؛ لأنها المظهر المنفرد الذي يظهر على وجه الإنسان ويدل على طيبته ورضاه وسعادته أو هي أكثر مظاهر الطيبة وأوضحها والجار والمجرور في إحداثه للمفاجأة لم يكن مقتصراً على هذه القصيدة بل إن دواوين حسن الزهراني جميعها تعج بها ومن أمثلة ذلك من ديوان " صدى الأشجان" قوله :[2]

تسكب السم في القلوب جهاراً

كيف ننجو من سمّك المسكوب

إن السم قد يسكب في القدح أو الكأس أو على الأرض ، أما أن يسكب في القلوب فهذا انزياح الغرض منه أن يبين كثرة السم ؛ لأنّ من معاني السكب : الصب والهطلان الدائم[3] ، فالشاعر هنا يشبه الفجائع والمصائب والأحزان بالسم ويسند سكبها للطريق الذي تحدث فيه الحوادث ، فهذا الطريق تتكرر فيه الحوادث بشكل شبه مستمر وشبه دائم .

---

١ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة صفع ،.

٢ - ديوان صدى الأشجان ، ص ٨٦ .

٣ - ابن منظور، لسان العرب ، مادة سكب.

الفصل الثالث

التوازي والتكرار في شعر حسن الزهراني

❖ التوازي في شعر حسن الزهراني :-

توطئة :-

إن طبيعة الشعر الحديث فرضت على النقّاد والبلاغيين مصطلحات جديدة ؛ لتستوعب تجاربهم الشعرية، ولا يعني هذا أنَّ مفهوم هذه المصطلحات لم يكن معروفاً لدى النقّاد القدامى ، بل إنَّ كثيراً من المصطلحات النقدية الحديثة قد تطرق إلى مفهومها النقاد القدامى ، ولكنهم لم يتداولوا مصطلحاتها الحديثة ، ومن هذه المصطلحات مصطلح التوازي ، الذي كان " للنقاد العرب القدماء دور في دراسة ما يماثل هذا المصطلح تحت مسميات متعددة مثل : الترصيع والتصريع ، والتطريز ، والتشطير ، وتشابه الأطراف ، ورد العجز على الصدر ، والعكس والتبديل ، والتجزئة ، والمقابلة ، والطباق ، والمناسبة ، والمماثلة ، والتوشيح والموازنة ، والمؤاخاة ، والتلاؤم ، والاشتقاق " [١].

أمّا معنى التوازي في اللغة فقد ورد في لسان العرب أن الموازاة هي المواجهة والمقابلة قال : " الأصل فيه الهمزة " ، " يقال آزيته إذا جانبته "[٢] .

أما مفهوم التوازي الذي تتحدث عنه الدراسات النقدية فهو " مفهوم يتلخص بملاحظة الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات من التناسبات بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية القائم على التأليف الثنائي الذي يخلق نوعاً من التوازي الهندسي بين عناصر البنية التي تظهر أنساقاً من الازدواج والتقابل"[٣].
ويتبين من هذا التعريف أنّ التوازي يخلق بُنًى بينها علاقات ولكن هذا التعريف ينقصه الإيضاح نوعاً ما؛ لأنه لم يبين ماهية هذه التناسبات ولكن هناك تحديدات أخرى متعددة تبين مصطلح التوازي بدقة أكثر:
ومن هذه التحديدات المتعددة لمصطلح التوازي أنه " تنمية لنواة معنوية سلبيّاً أو إيجابيًّا بإركام قسري أو اختياري ، ضماناً لانسجام الرسالة "[٤] .
إن هذا التحديد للتوازي يشير إلى أنواع التناسبات التي تربط بين البنيات الشعرية ، وهذه التناسبات إما أن تكون بينهاعلاقات سلبية أو إيجابية ، بمعنى أنها علاقات تخالف أو علاقات تماثل ، وأما معنى "بإركام قسري أو اختياري " فإنه يقصد تكرار غير مقصود أو مقصود وهذا ما يحقق الإيقاع الشعري .
وجان كوهن في تحديده للشعر يذكر مفهوم التوازي ، فهو يذهب إلى أنه " خطاب يكرر كليّاً أو جزئيّاً الصورةً الصوتية نفسها متجاوزاً في الواقع حدود الشعر إلا أن الشعر يستلزم في الوقت نفسه الوظيفة الشعرية " [٥].

إنّ هذا المفهوم للتوازي يشتمل على مفهوم الإيقاع ومفهوم التكرار ، وبالرغم من أن التوازي يشتمل على الإيقاع والتكرار إلا أنه أوسع نطاقاً منهما ، فالإيقاع يقتصر على ما هو عروضي فقط ، ولكن الإيقاع بمفهوم التوازي "يشمل كلّ ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار

---

١ - محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص٨٩ نقلاً عن موسى ربايعة ، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء مجلة دراسات ، م٢، ع٥ ، الجامعة الأردنية /١٩٩٥ : ٢٠٣
٢ - ابن منظور ، لسان العرب ، م٣ ، مادة "وزق" ، ٩٢٢ .
٣ - فايز القرعان ، تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون " لنزار قباني ، نقلاً عن " المنزع البديع " : ص٤٨ .
٤ - عشتار داود محمد ، تقنية التوازي بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث ، العراق نقلاً عن محمد مفتاح / دار التنوير ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٥ - جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري / دار توبقال / الدار البيضاء / ط١/١٩٨٦/ ٥٢-٥٣ .

بنوعيه : الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة ، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات دلالية .. إلخ. وكل هذا من شأنه أن يؤدي إلى الإحساس بالانسجام كمؤشر لمبدأ التماثل " [١] .

وكما يختلف التوازي عن الإيقاع فهو أيضاً يختلف عن التكرار ؛ " لأن التماثل أرحب بكثير من التطابق فإن كل تطابق تماثل ، ولكن ليس كل تماثل تطابقاً ، ومن ثم لا يكون التكرار والتوازي شيئاً واحداً ، وإنما التكرار هو أحد تجليات التوازي الكثيرة ؛ لأن التماثل قسيمهما المشترك ، غير أن التكرار ربما يمثل أقصى درجة من درجات التوازي التي يحقق بموجبها تطابق صوتي " [٢] .

وشعر الشاعر غني بتقنيات التوازي التي ترتبط فيما بينها ؛ لإيصال الشعور للمتلقي ، لذلك تم تقسيم التوازي في هذه الدراسة إلى مستويات ، وهذا لا يعني أن كل مستوى منفصلاً عن الآخر بل كل تقنيات التوازي مترابطة لتحقيق الغاية البلاغية ؛ وإن الهدف من التقسيم هو الإيضاح ؛ لذا اتبعنا تحليل التوازي على هذه المستويات بدراسة تجمع كل التقنيات البلاغية للتوازي في شعر حسن الزهراني .

أما هذه المستويات فهي :-

أولاً: التوازي على المستوى الصوتي :

إن الصوت الهجائي يعرف بـالـ"فونيم " والفونيم هو :" وحدة صوتية صغرى يمكن تجزئ سلسلة التعبير إليها "[٣]
وكذلك تعرف الأصوات بأنها " أسرة من الأصوات في لغة معينة متشابهة الخصائص ، ومستعملة بطريقة لا تسمح لأحد أعضائها أن يقع في كلمة في السياق الصوتي نفسه الذي يقع فيه الآخر " [٤] " ويرمز إلى كل صوت منها بحرف من حروف الهجاء في الخط والكتابة "[٥] .
" والصوت يؤثر في دلالة الكلمة ، ومثال ذلك الأصوات الأوائل في ناب ، تاب ، عاب ، غاب ، شاب ، إن اختلاف الصوت الأول في هذه الكلمات المتشابهة في بناء المقاطع أدى إلى اختلاف الدلالة " [٦] .

ولقد عرف العرب الدرس الصوتي منذ القرن الثاني للهجرة ، وكان هناك منبعان انبثق منهما الدرس اللغوي ألا وهما :" اللغة ومعارفها ، والقراءات القرآنية ووجوههما الصوتية ." [٧]
" أما اتجاهات الدرس الصوتي فقد تعددت بتعدد مجالات التوظيف في العلوم العربية والإسلامية "[٨] .
" وأول هذه الاتجاهات وأصلها الاتجاه اللغوي الذي ابتدأه الخليل بن أحمد الفراهيدي في مقدمة كتاب العين"[٩].
" ثم صار دأب اللغويين بعد الخليل الاستعانة بخلاصة للدرس الصوتي لتفسير وجوه صرفية ذات منشأ صوتي كالإدغام ، وهو ما شرعه سيبويه في (الكتاب) ، ووسعه ابن جني من بعده " [١] .

---

١ - عشتار داود محمد ، تقنية التوازي بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث .
٢ - المرجع السابق .
٣ - محمود عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ط١ ، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥ م ، ص٣٠ .
٤ - المرجع السابق ، ص٣٠ نقلاً عن أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، ص١٣٦ .
٥ - المرجع السابق ، ص٣٠ .
٦ - المرجع السابق ، ص٣٠.
٧ - أحمد محمد قدّور ،اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ، ط١، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، صفر ١٤٢٢ آيار (مايو) ٢٠٠١م ،ص٦٤ .
٨ - المرجع السابق ، ص٦٧ .
٩ - المرجع السابق ، ص٦٧ .

" وثاني هذه الاتجاهات مثله دارسو الإعجاز والبلاغة "[٢] " أما ثالث هذه الاتجاهات وأهمها وأكثرها مؤلفات فهو علم التجويد الذي ظهر في القرن الرابع نتيجة تضافر القراءات من جهة والدرس الصوتي من جهة أخرى "[٣] .

" ولقد توصّل علماء العربية إلى أثر الحرف (الصوت) في دلالة الكلمة لما يؤديه من فروق في الدلالة بين الكلمات "[٤] .

" وقد يفرّقون بين المعنيين بتغيير حروف الكلمة حتى يكون تقارب ما بين اللفظين كتقارب ما بين المعنيين"[٥].

" وقد ذهب ابن فارس إلى أن الأصوات أو الحروف تدل على المعاني أيضاً "[٦] .

ويتبيّن ممّا سبق أن " الجانب الدلالي في الأصوات "[٧] " لم ينكره القدماء أو المحدثون ، فقد أكّدوا جميعاً مشاركة الأصوات في تحقيق بعض المعاني " [٨] .

" وثمة تنبيه ينوّه به كثير من النقاد حول الانسياق وراء المحاولات الساعية للربط الدائم والحكيم بين ضرورات الدلالة نحو النص والتكرارات الصوتية وقد يستعصي هذا الربط على المتلقي " [٩] .

التوازي على المستوى الصوتي في شعر حسن الزهراني :-

إنَّ من السمات البارزة في شعر الزهراني هو التوازي الصوتي " وذلك لأن البعد الإيقاعي في الشعر عنصر أساسي . يزيح نسبة النثرية عن النصوص الشعرية " [١٠] .

هذا على مستوى الشكل ، أما على مستوى المضمون فإننا نجد توازياً إيقاعيًّا " بما يثيره من إيحاءات رمزية معينة " [١١] .

فالصوت عند بعض علماء اللغة والأدب له دلالة ذاتية ودلالة سياقية على المعنى باعتباره مهيمناً على النصوص والقصائد الشعرية أو باعتباره جزءاً من القافية . وما يهمنا هنا هو توزعه في القصيدة بشكل متوازٍ هندسي أي باعتباره جزءاً من القافية ، والشاعر حسن الزهراني له أسلوب في القافية يكاد يكون هو الغالب على قصائده المعاصرة ألا وهو التزامه باتحاد حرف الروى في نهاية كل مقطع من مقاطع قصائد التفعيلة دون اتحادها في نهاية كل بيت ، أما الردف من القافية فهو لا يلتزم بتوحّده في قافية المقاطع في

---

١ - المرجع السابق ، ص٦٧ .
٢ - المرجع السابق ، ص٦٧ .
٣ - المرجع السابق ، ص٦٧ .
٤ - محمود عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص٣٠ .
٥ - المرجع السابق ، ص٣٠ نقلاً عن اتفاق المباني وافتراق المعاني ، ص٩٨ .
٦ - المرجع السابق ، ص٣٢ نقلاً عن الصاحبي ، ص٥٨ .
٧ - المرجع السابق ، ص٢٤.
٨ - المرجع السابق ، ص٢٤ .
٩ - محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ص٩٣ .
١٠ - محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص٩٣ نقلاً عن سامح الرواشدة ، التوازي في شعر يوسف الصائغ : ١٠
١١ - المرجع السابق ، ص٩٣ ، نقلاً عن قضايا الشعر : ١٠٨ .

قصائده المعاصرة . ومن أمثلة ذلك قصيدة "صمت الصور من ديوان تماثل " ، إذ كل مقطع من مقاطع القصيدة ينتهي بكلمة تشتمل على حرف الروي "الراء" :

فالمقطع الأول ينتهي بكلمة : " المطر "

والمقطع الثاني ينتهي بكلمة " الخطر "

والمقطع الثالث ينتهي بكلمة " السفر "

والمقطع الرابع ينتهي بكلمة " المستقر "

والمقطع الخامس ينتهي بكلمة " الكدر "

والمقطع السادس ينتهي بكلمة " الصور "

والشاعر في اختياره لحرف الراء ليكون روياً في ختام كل مقطع لم يكن اعتباطاً من وجهة نظر ابن سينا ، فقد " ذكر ابن سينا أنَّ للأشياء وجوداً في العالم الخارجي مثلما لها وجود في النفس المدركة لهذا العالم الذي يصنفه بعالم الأعيان أي ما تجوز معاينته بالرؤية والبصر .

ولأن الطبيعة الإنسانية في حاجة إلى المحاورة فقد اخترعت في رأيه شيئاً تتوصل به إلى ذلك . واستخدامه كلمة "اخترعت" يعني أنه يعد الأصوات المنطوقة من باب الاصطلاح والتواضع "[١] .

" بمعنى أن ما يصدر عن الإنسان من أصوات في أثناء كلامه يدل على الأشياء التي لها صور وآثار في النفس . أما تلك التي في النفس فهي بدورها تدل على أمور موجودة في العالم الخارجي هي التي تسمى المعاني ، أي مقاصد النفس . كما أن الآثار أيضاً بالقياس إلى الألفاظ معانٍ ."[٢]

وبهذا يكون لصوت حرف الراء في نهاية كل مقطع دلالة معنوية بالإضافة إلى إيقاعه الموسيقي .

إن الدلالة الذاتية لحرف الراء هو التكرار ؛ إذ إنَّ جميع المصادر والمراجع تؤكّد هذه الحقيقة وتكاد تجمع عليها ، فهذا الدكتور إبراهيم أنيس يقول : " والصفة المميزة للراء هي تكرّر طرق اللسان للحنك عند النطق بها "[٣] .

" والراء صوت مكرر ، لأنّ التقاء طرق اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في أثناء النطق بها، كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقاً ليناً يسيراً مرتين أو ثلاثاً لتتكون الراء العربية " [٤] .

لم يكن إبراهيم أنيس وحده من قال إن الراء صوت مكرر بل كما أسلفنا أن هناك من يتحد معه في قوله ومنهم الدكتور محمد فتح الله الصغير ، إذ يقول : " والراء في العربية أمامية مكررة ، والتكرير صفة أساسية للراء لا تكون بدونه ، لهذا لا يجوز أن نسمي الراء في العربية بالراء المكررة ، كما ورد عند أحدهم ؛ لأن التكرار جزء من جسم الراء "[٥] .

---

١ - إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو النص ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط١ ، ٢٠٠٧م-١٤٢٧هـ ، ص١٢٢-١٢٣ .
٢ - المرجع السابق ، ص١٢٣ .
٣ - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر ، ص٥٨ .
٤ - المرجع السابق ، ص٥٧-٥٨ .
٥ - محمد فتح الله الصغير ، الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، ط١ ، ١٤٢٨-٢٠٠٨م ، ص١٢٥ .

إنّ المعنى الذاتي للراء أي التكرار يتحد مع مضمون القصيدة ، فالشاعر في هذه القصيدة ، يعبّر عن أشياء متفشية ومنتشرة ، والراء بما فيها من تكرار تحمل معنى التفشي والانتشار ، أما الأشياء المتفشية في القصيدة فاليبس منتشر فقد يبست كل أشجارها ، والذبول منتشر ؛ فقد ذبلت كل ازهارها ، والخفوت متفشي فقد خفتت كل أنوارها ، وكل هذه الأشياء حدثت في صباح المطر ، والمطر نفسه يدل على التكرار ، فقطرات المطر تنزل تباعاً .

والمقطع الثاني يدل على تفشي الحزن وتكراره وفي المقابل هناك تحدي لهذا الحزن ويتضح أن هذا التحدي هو إصرار وما الإصرار إلا تكرار التحدي للخطر ، والخطر نفسه مكرر وما يدل على ذلك قوله " غدير الخطر " ممّا يدل على أن هذا الخطر من كثره تكراره ، كأنه غدير ماء لا ينتهي .

والمقطع الثالث يتحدث عن القطار ، والمعروف أن القطار لا يسافر مرة بل مرات متعددة ، فهذه هي وظيفته تكرار السفر .

أما المقطع الرابع يبدأ الشاعر هذا المقطع بلفظ " أعود " والعودة هي التكرار أي يكرر كل ما ورد في هذا المقطع.

أما المقطع الخامس يتحدث الشاعر عن عشقه للبكاء ويبين أنه يكرر هذا العشق منذ أن قاده العمر من هامته نحو سجن الحياة .

وفي المقطع السادس : يبين الشاعر مأساته التي تتكرر في حياته . وما يدل على تكرارها قوله في المقطع الذي يليه :[1]

وها أنا

أفنيت عمري

على صخرة الوهم

متكئاً في انتظار

الوعود التي

علّقت في صواري

الهواء النقي

إننا نستنتج من هذه القصيدة أنّ الشاعر يتحدّث عن أمور أو مآسي مكررة في حياته ؛ لذلك اختار لها حرف الروى الراء ؛ لما له من إيقاع داخلي يتعلق بالمعنى وإيقاع خارجي يتعلق بتوحد القافية في نهاية كل مقطع.

توحد يعتمد على التوازي أي التوزيع في القصيدة بشكل هندسي متوازن .

إنَّ الصوت هو علامة لغوية ، فهو في رأي سويسر " علامة ذات طبيعة ثنائية : مادية يمثلها الصوت المسموع، ونفسية يمثلها المعنى الذي يرتسم في الذهن أو يستدعى في العقل والذهن عند سماع الصوت ، فالمعنى الذي هو غائب استدعاه الصوت بحضوره "[1] .

---

١ - ديوان تماثل ، ص ٢٠ .

ولم يكن الراء هو العلامة الوحيدة التي خلقت توازياً معنويًّا وشكليًّا عندما كانت روياً ، بل أن كثيراً من الأصوات قد استفاد الشاعر من طاقتها الذاتية في الدلالة لتساعده على الدلالة السياقية ، ومن هذه الأصوات صوت تاء التأنيث المربوطة إذا كانت ساكنة في قصيدة " حديث الغاشية " وقصيدة " قهوة الخوف " وقصيدة " إن – س – ان " وصوت الألف في قصيدة " حصار الأسئلة " وصوت الحاء مع حرف المد "الياء" في قصيدة " سم و بلسم " وصوت الباء في قصيدة " واعراقاه "وصوت الميم في قصيدة " هزم الهلال " وقصيدة " أشلاء الضعفاء" وصوت النون وألف المد في قصيدة " سدرة الشوق " وصوت العين في قصيدة " رحيق الشجن " .

هذا في قوافي القصائد العصرية من ديوان قطاف الشغاف . وكذلك بقية الدواوين تشتمل على تنوّعاً في أصوات قوافيها ، وهذا التنوع في الروي ناتج عن تنوع المعنى ؛ إذ إنّ قصيدة يكون حرف الروي فيها هو الباء مثلاً فإنها تحمل من المعاني ما يتناسب مع ذلك الحرف ، ومن ذلك قصيدة " واعراقاه " [٢] فالشاعر في هذه لم يكتف بأن جعل حرف "الباء" روياً في نهاية كل مقطع بل جعله روياً في نهاية كل بيت ، وبالإضافة إلى ذلك فقد جعله في نهاية الشطر الأول من بداية كل مقطع ، وذلك لما يحمل حرف الباء من دلالات تتناسب مع موضوع القصيدة ، فالباء " صوت شديد مجهور . يتكون بأن يمر الهواء أولاً بالحنجرة ، فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقاً كاملاً . فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى بالباء . فللنطق بالباء تنطبق الشفتان أولاً حين انحباس الهواء عندهما ، ثم تنفرجان فيسمع صوت الباء "[٣] .

فالباء تدلّ على جمع متوقف [٤] ، و لقد نتج توازي إيقاعي عن حرف الباء في نهاية كل بيت في الكلمات التالية : " الكتائب ، الكواكب ، الثاقب ، حاصب ، أقارب ، العقارب ، المناسب ، التجارب ، العناكب ، للثعالب، الجنادب ، الترائب ، العواقب ، المشارب ، كل جانب ، كاذب ، سيحارب ، المناصب ، غاصب ، المصائب ، الغائب ، الحقائب ، قارب ، جمّ المواهب ، غارب ، الخرائب ، غالب ، المواكب .

إنَّ التوزيع الهندسي لحرف الباء له إيقاع خارجي وإيقاع داخلي ، وإذا علمنا أن الإيقاع الخارجي أمر مسلم به ، بل هو أمر فطري ، فإننا بحاجة إلى إيضاح الإيقاع الداخلي الناتج عن تكرار حرف الباء في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ، ولا ننسى أنّ هذا التكرار لهذا الحرف مرتبط بعاطفة الشاعر ، فالعراق في نفس الشاعر عراق حرب ، وأمة مجروحة ، ولا يغيب عن بال الشاعر أن العراق مكان للحروب الداخلية والحروب الخارجية ؛ لذا جعل من الحرف الأخير في كلمة حرب وحروب هو القافية وهذا يدل على أن الحرب لا تغيب عن بال الشاعر ، فإيقاع الباء يذكرنا بإيقاع كلمة " حرب " ومن هنا تتحد القيمة الذاتية لحرف الباء مع القيمة السياقية ، فالباء حرف شديد مجهور ينشأ عن انطباق تام للشفتين ثم انفجار ، ولعلّ هذا يتناسب مع ما يأمل إليه الشاعر ، بأن بعد المصائب التي تتنزل على العراق لابد أن تثور يوما ما وتنفجر في وجه أعدائها وتستيقظ من سباتها وهذا ما أشار إليه في ختام القصيدة بقوله :[٥]

قد وعدنا بالنصر إن نحن عدنا

نثمل الكون من رحيق المواكب

---

١ - إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو النص ، ص١٩.

٢ - ديوان قطاف الشغاف، ص١٢٨ .

٣ - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية .

٤ - معاني الأحرف العربية ، عمرو الشاعر نقلاً عن سامر الإسلامبولي موقع أمر الله للدعوة والدراسات القرآنية ، ١٢-١-٢٠٠٩، ٤٥ :٠٦ am

٥ - ديوان قطاف الشغاف ، قصيدة " واعراقاه " ، ص١٧ .

والميم صوت رنّان من الصوامت الرنينية في العربية ، وقد صنفه الخليل بن أحمد من الحروف الشفوية، كما أنه رأى أن الميم يخرج من وسط الشفة " واختصت الميم وأخواتها بتوسطها دون سائر الأصوات غير الرنينية ، واختصت هي والنون من بين الأصوات الرنينية بأنها أنفية " [1]

كما أنّ " الميم احد صوتي الغنة "[2] **" والحقيقة أن الغنة في الميم والنون أصل لا تنفك عن أي منهما"**[3]

والشاعر في قصيدته " هزم الهلال " قد استغل الطاقات الصوتية لحرف الميم فجعلها قافية يختم بها آخر كلمة من كل مقطع من مقاطع القصيدة فأكسبت القصيدة نغماً موسيقيًّا ذا غنة رنانة تطرب الأذن لسماعها ، كما أنها وحّدت بين مقاطع القصيدة حيث أنها مع الياء كوّنا توازياً صوتياً ساهم في توازن مقاطع القصيدة.

إذن الشاعر في هذه القصيدة قد وحَّد القافية بجزأيها الردف والوتد في جميع مقاطع القصيدة وهذا ما لم يلتزم به في كثير من قصائده .

وحرف المد الياء مع حرف الميم قد خلقا في النص توازياً شكليًّا وتوازياً دلاليًّا فالكلمات التي انتهت بها مقاطع القصيدة هي " الزعيم ، الرميم ، العظيم ، العقيم ، بهيم ، أليم ، الرحيم ، الصريم ، القديم ، الزعيم ، الزعـــــيم".

إنَّ النهاية غير المشرِّفة لبعض زعماء العرب قد أثرت في نفسية الشاعر ، فكان حرف الميم بما يمثله من إيقاع يذكره بآخر كلمة زعيم ، فجاءت كل هذه الكلمات صدى لمشاعره تجاه زعيم كانت نهايته نهاية مهينة فكان وقع حرف الميم يثير في نفسه كل ما هو أليم ، إذ إن كل هذه الكلمات تتوازي معنويًّا وكلها تتحد في مضمون واحد ، فالرميم تعني الشيء البالي [4] **، والشيء البالي هو شيء منته لا قيمة له ولا عزة به و العقيم الذي لا ينجب وإذا كان الشيء عقيماً فلا فائدة منه ولا نفع به وهو منتهٍ لأن النسل امتداد للحياة ، " والبهيم ما كان لوناً واحداً لا يخالطه غيره سواداً كان أو بياضاً ، ويقال لليالي الثلاث التي لا يطلع فيها القمر بهم "**[5] **والبهيم بما فيه من انفراد عن غيره يحمل معنى الانقطاع والانتهاء ؛ إذ لابد للمنقطع عن غيره أن ينتهي ويذهب ، أما الصريم فمن معانيه التي وردت في لسان العرب : ((قال تعالى :" فأصبحت كالصريم " احترقت فصارت سوداء مثل الليل " .**

" قيل الصريم : أرض سوداء لا تنبت شيئاً "

" الصريم الشيء المصروم الذي لا شيء فيه " " الصريم المجذوذ المقطوع "))[6]

نستنتج من ذلك أن الصريم يدل على الانتهاء والخراب والقطع ، وكذلك القديم تدل على الانتهاء لأن القديم هو مرحلة أخيرة من مراحل حياة الأشياء والقِدم دليل من أدلة الانتهاء ، والقديم إذا لم يجدَّد يتلاشى وينتهي.

أما قوله الرحيم في نهاية أحد مقاطع القصيدة فقد أسبقها بما يدل على الفناء والانتهاء عندما قال :[7]

ويموت والسبَّابة البيضاء

---

١ - محمد فتح الله الصغير ، الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية ، ص٢١٠ .
٢ - المرجع السابق ، ص٢١١ .
٣ - المرجع السابق ، ص٢١١ .
٤ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة رمَّ.
٥ - المرجع السابق ، مادة بهم .
٦ - المرجع السابق ، مادة صرم .
٧ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٥٤ .

شامخة إلى المولى الرحيم ...

أما قوله " العظيم " في نهاية مقطع آخر فهو لإظهار التحسر والألم على تلاشي مجد ذلك الزعيم .

إنَّ توازي هذه الدالات لفظيًّا ومعنويًّا قد تناغم مع نفسية الشاعر التي كما أسلفنا متأثرة بنهاية مأساوية لأحد زعماء العرب .

إنَّ من قواعد الإملاء إذا سكّنت تاء التأنيث تنطق " هاء " مثل قولنا : " مدينةٌ" " مدينهْ" والهاء " صوت رخو مهموس ، عند النطق به يظل المزمار منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ؛ ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار ويتخذ الفم عند النطق بالهاء نفس الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين . والهاء عادة صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة . وفي هذه الحالة يتحرك معها الوتران الصوتيان ، كما يسمع لهذه الهاء المجهورة نوع من الحفيف لولاه لكانت هذه الهاء صوت لين عادي ."[1]

إنَّ هذه الخفة لحرف الهاء ارتبطت بخفة الجنية في قصيدة " جنية الوكّافة" من ديوان " قطاف الشغاف "، فتاء التأنيث التي تحولت إلى صوت الهاء عند تسكينها اتحدت مع الجنية ، فالهواء المندفع عند النطق بالهاء اختلط بدخان المبخرة الذي تمثّلت فيه الجنية فهذا هو الشاعر يقول في مطلع قصيدته:[2]

تمثلت

أمام عيني

ذات وهم

في دخان المبخرةْ ...

وكذلك إبراهيم أنيس يقول "عند النطق بالهاء المجهورة يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء أكبر مما يندفع مع الأصوات الأخرى ، فيترتب عليه سماع صوت الحفيف مختلطاً بذبذبة الوترين الصوتيين".[3]

إن رخاوة الهاء توحي بالضعف كما أنَّ الهواء الخارج معه يوحي بالخفة كما أسلفنا وكذلك نهاية كل مقطع توحي بنفس المعنى فدخان المبخرة يوحي بالخفة وصغر الحجم ، والأسمال المعفرة ليست كالملابس الفاخرة فالفاخرة تمتاز بكبر القيمة وقد تمتاز بكبر الحجم ، أما الأسمال فهي أخف وزناً ، وأقل قيمة ، أمَّا "وهي كنة مضفرة " فهو يعني الجنية ، والجنية معروفة بخفة وزنها ، والمكسّرة ، والمعروف أن المكسور أقل حجم من غير المكسور ، فالكسر يدل على الضعف والخفة ، والمخدرة أيضاً تدل على ضعف النشاط ، والمقبرة هي منزل الأموات وهي لا تمتاز بمتانة البناء فهي عكس القصور والمنازل ، وكذلك المحبرة ، ومدورة ومصغرة والمزورة والميسرة والمكررة والمعطرة والكرة ، كلها تحمل معنى الخفة واليسر والسهولة وصغر الكتلة والحجم .

لم تكن خفة الجنية وحدها من دفع الزهراني لاستغلال طاقات الأصوات الذاتية للتعبير عن المعنى ، بل إنَّ الزهراني لديه دوافع أخرى تجعله ينوّع في استخدام تلك الأصوات كرويّ يوزعه بطريقة هندسية متوازية ؛ ولكنه قد ينوِّع في شكل التوازي نفسه ، فلقد ذكرنا آنفاً انه قد يوحّد روى كل الأبيات مع روى المقاطع

---

١ - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص٧٦ .
٢ - ديوان قطاف الشغاف ، ص٧٧ .
٣ - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص٧٦ .

ونهاية الشطر الأول من كل مقطع ، وقد يوحّد روى المقاطع دون توحيد روى كل بيت ، ولكن الزهراني قد لا يلتزم بهذه الطرق دائماً في قصائده ، فقد يحدث توازيًا صوتياً بطريقة معقّدة ، وذلك مثل قصيدة " مااا من ماء " ، فإن كل مقطع من مقاطع القصيدة يتميز بتوازٍ صوتي عن المقاطع الأخرى فالمقطع الأول الأبيات الأولى تنتهي بقافية " الألف الممدودة " إذ يقول [1]:

عصفورة بيضاء

شقت عتمة الفجر المسربل بالغباء ..

غسلت جناحيها بنهر الداء ..

تبحث عن دواء ..

عصفورة بيضاء ..

جاءت على استحياء ..

ثم يقوم بعمل توازٍ صوتي بين السطر السابع والتاسع أما السطر الثامن فيتوازى صوتياً مع السطور الأولى بينما السطر العاشر تختلف قافيته ، والسطور الحادي عشر والثالث عشر والسادس عشر والسابع عشر تتحد مع السطور الأولى في القافية والسطر الثاني عشر مع السطر الخامس عشر يكونان توازياً صوتياً باتحادهما في الروي التاء ، أما السطر الثامن عشر والسطر الرابع عشر يكونان توازياً تكرارياً وصوتياً .

والأسطر الثلاثة الأخيرة تتوازى صوتياً في حرف الباء والألف .

هذا بالنسبة للتوازي الصوتي في المقطع الأول من قصيدة "مااا من ماء " ويتبين من ذلك مدى التعقيد في هذا التناغم الصوتي وهكذا بقية المقاطع ، ولم تكن هذه الطريقة في التوازي الصوتي يتيمة في قصائد الزهراني ، بل هناك قصائد أخرى منتشرة في دواوينه تتنوع فيها أساليب التوازي الصوتي مثل قصيدة " قهوة الخوف " التي يقول فيها :[2]

معاً

نحتسي قهوة

الخوف

يا قلمي

في صباح الكآبة ...

ويقذفنا

الهم من كفّه

ناشراً

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٣٥ .

٢ - المصدر السابق ، ص ١٥٣، ص١٥٤ .

في دروب الأماني

ضبابه ...

ونصعد في سلّم

عائم

نحو سقف

السحابة ...

ونهطل

نوراً

سروراً

بخوراً

يُعطّر شال

الكتابة ...

ينسف جسر

الرّتابة ...

يزرعُ في صخر

أشواقنا

دون خوف عذابهْ ...

إن القافية في نهاية كل مقطع تكون توازياً صوتيًّا فهي تنتهي بالباء والهاء وتاء التأنيث التي تقلب " هاء " عند التسكين ، وهذه الكلمات هي : " الكآبة ، ضبابه ، السحابة ، الكتابة ، الرتابة ، عذابه " .

غير أن هناك توازياً صوتياً داخلياً في المقطع ذاته وذلك في قوله :[1]

ونهطل

نوراً

سروراً

بُخوراً

فالكلمات " نوراً ، سروراً ، بخوراً ، " تنتهي بنفس الحرف محدثةً إيقاعاً متناغماً وكذلك قوله :[1]

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٥٣، ص١٥٤

ينسف جسر

الرتابة ...

يزرعُ في صخر

أشواقنا

دون خوف عذابه ...

فإن كلمتي " جسر وصخر " أحدثتا توازياً صوتياً رائعاً وفي قصيدة " أبتاه كيف قتلت أمي " يناوب التوازي الصوتي بين الألف الممدودة وبين الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث الساكنة ، ومع ذلك فهو قد يحدث توازياً صوتيًّا جديداً داخل المقطع بين أصوات أخرى .

فالمقطع الأول يتوازى السطران الأوليان صوتياً في كلمة (الضياء) وكلمة (الشقاء) ثم يقطع هذا التوازي في السطر الثالث والرابع ، إذ يتوازى هذان السطران في حرف الدال ، ثم يعود مرة أخرى للألف الممدودة في السطرين الخامس والسادس .

أما المقطع الثاني فيتنوع فيه التوازي الصوتي بين القوافي ؛ إذ إن السطرين الأوليين يتوازيان في (الألف والباء) في كلمتي (العذاب ، باب) والسطرين الثالث والرابع يتوازيان في (الياء والباء) في كلمتي (الكئيب والنحيب) .

والسطران الخامس والسادس يتوازيان في الياء والباء والسطران السابع والثامن يتوازيان في الألف الممدودة في كلمتي (الصفاء ، والوفاء) .

والسطران التاسع والعاشر يتوازيان في " الدال والهاء " في كلمتي (السعادة ، حداده) .

أما الأسطر من الحادي عشر إلى الخامس عشر فتتوازى صوتياً وتكرارياً في كلمة " يا أبي " وهكذا يمضي الشاعر في بقية مقاطع القصيدة في تفننه في أشكال التوازي الصوتي .

وكما أبدع في التوازي الصوتي واستغل دلالات الحروف من أجل التواصل الشعوري مع المتلقي كذلك برع في التوازي الصرفي .

ثانياً / التوازي على المستوى الصرفي في شعر الزهراني :-

إنَّ التوازي على المستوى الصرفي تتخذ فيه الأسطر المتوالية صياغة صرفية موحّدة ، وهذا ممّا يسهم في انسجام النص من خلال الصيغة الموحدة ، هذا الانسجام الناتج عن التوازي اللفظي والدلالي وشعر حسن الزهراني يشتمل على توازٍ على المستوى الصرفي ، سواء توازٍ صرفي لفظي يعتمد على اتحاد الوزن أو توازٍ صرفي دلالي يعتمد على اتحاد المعنى .

---

١ - المصدر السابق ، ص١٥٤ .

أ- توازي الوزن باتحاد الصيغ الصرفية :

١- صيغة اسم الفاعل :

كان لاسم الفاعل مساحة لا يستهان بها من شعره سواء على مستوى أبيات مفردة أو مقاطع مفردة ، أو على مستوى قصيدة كاملة ، ومن القصائد التي شكل فيها اسم الفاعل توازياً على مستوى القصيدة، قصيدة " حديث الغاشية " إذا جاءت الدالآت التي على صيغة فاعل (ملحقة بها تاء التأنيث) في ختام كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وهذه الدالات هي : " غازية ، القاسية ، بالية ، صاغية ، واعية ، الغاشية ، الطاغية، الهادية ، خافية ، حامية " .

إنَّ اسم الفاعل يدلّ " على الحدث والحدوث وفاعله ، فاسم الفاعل يدل على الحدث الذي يتحقق من معنى المصدر، ويدل على الحدوث ، ولا يدل على الثبوت بدرجة ثبوت الصفة المشبهة ولا يدل على الحدوث أو التجدد بدرجة الفعل . ولكنه أدوم وأثبت في المعنى من الفعل ، ودون ثبات الصفة المشبهة في صاحبها "[١] .

فاسم الفاعل الوارد في هذه القصيدة يدل على الحدث وعلى فاعله ، وقد عمد الشاعر إلى استخدامه دون استخدام الفعل مع فاعله لأنه يريد أن يستفيد من دلالاته التي يتميز بها عن الفعل ، إذ إنَّ اسم الفاعل من الأسماء المشتقة والأسماء سواء كانت مشتقة أو غير مشتقة (مجرّدة) " أقوى في الوصف من الفعل "[٢] " ورأى الفخر الرازي" أن اسم الفاعل يدل في كثير من المواضع على ثبوت المصدر في الفاعل ورسوخه فيه والفعل الماضي لا يدل عليه كما يقال : " فلان شرب الخمر " و " فلان نافذ أمره" ، فإنه لا يفهم من صيغ الفعل التكرار والرسوخ ومن اسم الفاعل يفهم ذلك " . "[٣]

وبالإضافة إلى الاستفادة من الدلالات الخاصة بالأسماء وأسماء الفاعلين ؛ فإنَّ الشاعر قد وظّف اسم الفاعل في نهاية كل مقطع ليخلق توازياً على مستوى الإيقاع الخارجي الموسيقي ، وعلى مستوى الإيقاع الداخلي الناتج عن الدلالات المعنوية ، فلقد جاءت هذه الأوزان في نهاية كل مقطع لتشكل قافية " والوزن Metre والقافية ، وغيرهما من مظاهر التماثل الصوتي في الشعر ، تعمل على تحقيق التماسك النصي "[٤]

فالأوزان الصرفية تعد من ضمن القوافي كما صرّح بذلك كثير من الكتّاب والعلماء مثل الحسناوي في معرض حديثه عن الفاصلة القرآنية ؛ إذ قال :" الفاصلة آخر الآية كقافية الشعر وسجعة النثر . والتفضيل توافق أواخر الآي في حروف الروي ، أو في الوزن ، مما يقتضيه المعنى وتستريح إليه النفوس . "[٥]

" والملاحظ أن الباحث المذكور ربط الفاصلة بحروف الروي ، وبالوزن ، وقريب من هذا التعريف قول سيّد قطب : إن "[٦] القوافي [= الفواصل] في القرآن غيرها في الشعر ، فهي ليست حرفاً متحداً ، ولكنها إيقاع

---

١ - محمود عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص٧١ .
٢ - المرجع السابق ، ص٦٦ .
٣ - المرجع السابق ، ص٦٤ نقلاً عن التفسير الكبير ، فخر الدين الرازي ، المطبعة البهية ، مصر ٢٩/٢٥ .
٤ - إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو النص ، ص١٩٣ .
٥ - أحمد البايبي ، القضايا التطريزية في القراءات القرآنية ، دراسة لسانية في الصواته الإيقاعية (الجزء الثاني) ، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن، ٢٠١٢ ، ص١٨٩ نقلاً عن الحسناوي محمد (١٩٨٦) : الفاصلة في القرآن ، ص٢٩ .
٦- المرجع السابق ، ص١٨٩ نقلاً عن الحسناوي محمد (١٩٨٦) : الفاصلة في القرآن ، ص٢٩ .

متشابه ، (بصير ، حكيم ، مبين ، مريب) ، [أو مثل] (الألباب ، الأبصار ، النار ، قرار)، [أو مثل] (خفيا، شقيا ، شرقيا ، شيئا) ...إلخ "[1] .
وبالرغم من أن أسماء الفاعلين في قصيدة الزهراني تتحد في الروي وهذا كافٍ لاعتبارها قافية ، ولكن اعتبارها قافية بالوزن أولى ؛ إذ لو حذفنا تاء التأنيث المربوطة من أواخر أسماء الفاعلين ، لما قلل من دورها في إحداث الموسيقى الإيقاعية ، ولم يقلل " دورها في تحسين الكلام [و] دورها في استراحة الكلام"[2].

على أنَّ اختيار الشاعر لوزن (اسم الفاعل) ليكون قافية لمقاطعه ، وتكراره لهذا الوزن نابع من شعور داخلي ليحدث بهذا الوزن إيقاعاً داخلياً يساهم في نمو المعنى العام للقصيدة ويتعاضد معه ، إذ إنَّ الشاعر في هذه القصيدة يذمّ الجيوش الطاغية التي تتقاتل من أجل الاحتلال والغزو ، أي أنه يذم اعتداء الإنسان على أخيه الإنسان ، ويهجو الظالم والمستبد ، فهو لا يدهش للفعل نفسه ، ولكنه مندهش من الفاعل ، إذ كيف يقوم بهذه الأفعال وهو صاحب عقل واعٍ وما يدل على ما زعمناه قوله :[3]
جئت يا أرض
أرى ما يفعل
الحمقى على وجه الثرى
من شغف يُرثى له
من كبد لا ينتهي
من سعيهم نحو النهايات
على درب الردى
دون عقول واعية ...

ويصفهم في مقطع آخر بالضلال إذ يقول :[4]

جئت يا أرض
وخلفت ضيائي
سابحاً في الكون
كي أتلو على
أسماع من ضلّوا
طريق الرشد والتقوى :
(حديث الغاشية)

وفي مقطع آخر يصفهم بأنهم أشرار ويذم فعلهم في قوله :[5]

قالت الشمس

---

١ - المرجع السابق ، ص١٨٩ ، نقلاً عن قطب ، سيد (١٩٧٢) في ظلال القرآن ،ج٤ ، ص٥٤٧ .
٢ - المرجع السابق ، ص١٨٩ ، نقلاً عن قطب ، سيد (١٩٧٢) في ظلال القرآن ،ج٤ ، ص٥٤٧
٣ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ١٤٥ ، ص١٤٦ .
٤ - المصدر السابق ، ص ١٤٦ .
٥ - المصدر السابق ، ص١٤٧ .

أما تعلم أن الله
من فوق السماوات
يرى ما يفعل الأشرار
لا يخفى على الرحمن
منهم خافية ؟؟؟...

إنَّ ما يتبين من ذلك هو أن موضوع القصيدة هو الشكوى من أفعال الضالين والغزاة والأشرار وذم فعلهم ؛ فأتى اسم الفاعل ليتناسب مع معنى القصيدة العام ؛ إذ إن أغلب أسماء الفاعلين في ختام المقاطع تحمل وصفاً إن لم نقل يحمل صفة الذم فهو لا يحمل صفة المدح وذلك لتأثره بنفسية الشاعر ، وهذه الأوصاف هي " غازية ، القاسية ، بالية ، صاغية (وصاغية لا تحمل صفة الذم ولكن سياقها حمّلها ذلك) ، واعية (وواعية كذلك لا تحمل صفة الذم ولكن سياقها حمّلها ذلك ؛ إذ يقول الشاعر : دون عقول واعية) ، الغاشية، الطاغية، الهاوية ، خافية، حامية) والخافية منهم تعتبر ذمًّا ومن غيرهم مدحٌ .

وقد يأتي وزن اسم الفاعل مكوّناً توازيًّا صرفيًّا في قصيدة لا علاقة لها بالغزاة أو الأشرار ، بل قد تأتي في قصيدة تبيّن مدى إصرار الشاعر على تحدِّي الظروف الصعبة وتبيّن أمله في تحقيق أحلامه فقد كان وزن اسم الفاعل معاضداً للمعنى العام للقصيدة ؛ ليخلق توازياً وتوازناً بين شدة العزيمة والإصرار مع شدة الظروف وتعقّد الأحلام وقد كان كل ذلك في قصيدة " انبلاج الرؤى " إذ إنَّ اسم الفاعل الملحق بتاء التأنيث كان قافية لكل مقطع من مقاطعها وهذه القوافي هي " الهاوية ، والنائية ، والجارية ، والساقية ، والسارية، والرابية ، والبالية ، والنامية ، ولاهية ، الآتية ، الآتية " .

ويكفي أن نحلِّل بعض مقاطع هذه القصيدة ؛ ليتبين لنا مدى نجاح الشاعر في استثمار وزن اسم الفاعل لخلق توازن بين الإصرار والأحلام البعيدة إذ يقول :[1]

سأغسل وجهي
بقلة بشر
على ضفة الهاوية
****
وأنقش للقلب
جسراً
من الشوق
يستمطر
البهجة النائية
****
لتمضع كل المسافات
أحلامه الجارية
****
تدندن آماله البيض

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص١١٠-١١١

تنفث حبر المواويل
في مسمع الساقية
****

إن الشاعر في المقطع الأول ذكر أنه " سيغسل وجهه بقلة بشر " أي سيبتسم " على ضفة الهاوية " أي سيبتسم رغم الظروف القاتلة ورغم الصعوبات التي تواجهه .

إذن انقسم هذا المقطع إلى طرفين طرف عزيمة وابتسامة وطرف آخر نهاية ودمار ، وكان نصيب اسم الفاعل أنه في طرف الصعوبات ليخلق توازناً بين الطرفين ؛ إذ كلما اشتدت الظروف كلما اشتدت العزيمة .

وفي المقطع الثاني من هذا الشاهد يذكر الشاعر أنه " سينقش جسراً من الشوق ليستمطر البهجة النائية : أي إنه سيبتهج في قلبه ، أي إنه لن يقتصر على البشر والابتسامة على محياه بل حتى قلبه سيبتهج رغم أن بهجة قلبه نائية أي بعيدة . وكما كان المقطع السابق ذا طرفين كذلك هذا المقطع يتكوّن من طرفين طرف إصرار الشاعر على ابتهاج قلبه وطرف آخر أن البهجة بعيدة ، وقد كان اسم الفاعل "نائية" في الطرف الآخر ليخلق توازناً بين الإصرار والظروف المحيطة كما أسلفنا سابقاً .

ونستطيع أن نطبق ذلك على جميع مقاطع القصيدة ؛ إذ قد ساهم اسم الفاعل فيها على نمو المعنى العام فيها.

على أن وزن "فاعل" ليس وحده من أوزان " اسم الفاعل " الذي استخدمه حسن الزهراني ، بل أن الزهراني قد استخدم وزن اسم الفاعل من غير الثلاثي الذي يأتي على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر ، وقد كان استخدامه لاسم الفاعل من غير الثلاثي في قصيدة " البوَّابة " لا يستغرق قوافي القصيدة كلها ، ولكنه استغرق مقطعين من خمسة مقاطع ؛ إذ كانت قوافي القصيدة في الألفاظ التالية : " المبهجة ، مؤلمة ، أعلمه ، مظلمة ، قدمه ، مااااااا أعظمه" .

إنَّ اللفظتين اللتين جاءتا على وزن اسم الفاعل من غير الثلاثي هما " مؤلمة ، مظلمة " وكلتاهما ساهمتا في نمو المعنى العام للقصيدة ؛ فالشاعر يشكو جروحه وينعى روحه لمعشوقته ومن البديهي أنَّ العشق والجروح التي يسببها تكون مؤلمة ، لذلك ساهم اسم الفاعل " مؤلمة " في بيان شعور الشاعر وهو الشعور بالألم من هذه الجروح المؤلمة ، أما اسم الفاعل " مظلمة " فهو وصف للدروب التي هي خلف موكب روح الشاعر ، ومن الطبيعي أن يكون المستقبل مجهول بعد الموت .

ومن هنا يتبين أنَّ الشاعر عندما يخلق من اسم الفاعل توازياً صرفيًّا فهو يعبّر بذلك عن شعوره إذ إن وصفه جروح العشق بأنها مؤلمة ، وأن دروب نعشه مظلمة ، فهو يريد أن يبين أنّ العشق وعلم الغيب كلاهما الحاكم والفاعل والمتصرف وأن الإنسان محكوم بالعشق والغيب ، ولكن الشاعر أراد أن يخلق توازياً مع اسم الفاعل في المقاطع الأخيرة وأعطى أملاً للإنسان عندما صرّح بأنّ الإنسان قد يتغلب على ظروفه ويسعد في آخرته إذا عمل صالحاً في دنياه .

٢- صيغة اسم المفعول :

" اسم المفعول ما دلَّ على الحدث والحدوث وذات المفعول ، أو هو ما وقع عليه الفعل "[١] واسم المفعول يشتق من المبني للمجهول الثلاثي على وزن مفعول ، ومن غير الثلاثي بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وفتح ما قبل الآخر .

وقد استخدم الشاعر اسم المفعول من غير الثلاثي في قصيدة " جنية الوكافة " ليخلق منه توازياً خارجيًّا يعتمد على اتحاد الوزن وتكراره في نهاية كل مقطع ما عدا بعض المقاطع التي انتهت باسمي الآلة " مبخرة، محبرة " واسم المكان "مقبرة " ولفظ " الكرة " .

أما المقاطع التي انتهت بوزن اسم المفعول من غير الثلاثي فقد كانت ألفاظ خاتمتها التي على هذا الوزن هي: " معفّرة ، مضفَّرة ، المكسَّرة ، المنشّرة ، مخدَّرة ، مدوّرة ، مصغّرة ، المزوّرة ، الميسّرة، مكرّرة ، المعطّرة" .

إن ورود اسم المفعول في ختام المقاطع إحدى عشرة مرة ، (معرف بأل خمس مرات ، ونكرة ست مرات) قد خلق توازياً على المستوى الدلالي يعاضد التوازي الذي هو على المستوى الإيقاعي ، ويتضح التوازي الدلالي بين الكلمات عندما نعرف المعنى العام للقصيدة ، فالشاعر قد صرَّح بالمعنى العام للقصيدة في مقطعين من مقاطعها ، وهما المقطع الأخير الذي يقول فيه :[٢]

إن كنت
تبغي الفوز
والنجاح
والغنى :

عليك
بالتمثيل
والغناء
والكرة ...
عليك
بالتمثيل
والغناء
والكرة...

أما المقطع الثاني فقد بين أنَّ من لا يعمل هذه الأشياء كالشعراء لا يحققون مثل ذلك الغنى وذلك في قوله :[٣]

يا شاعراً كالطيف
يقضي عمره

---

١ - محمود عكاشة ، التحليل اللغوي والدلالي في ضوء علم الدلالة ، ص٧٤ .
٢ - ديوان قطاف الشغاف ، ص٨٣ .
٣ - المصدر السابق ، ص٨٠ .

بين كتاب
لا يطاق طوله
وبين أوراق
وأقلام . ومحبرة ...

إذاً نستنتج أنَّ الحضارة الحديثة أصبحت تتحكّم في معايير الفوز والنجاح والغنى للإنسان ، فأصبح الإنسان المعاصر عبداً لها ، رغم ضعفها ؛ لذلك استخدم الشاعر اسم المفعول ؛ لأنه يشعر أن علاقة الإنسان بالحضارة الحديثة علاقة المفعول بالفاعل ، بالرغم من أنها كلها شر وشؤم عليه وما يدل على ذلك قوله :[١]

إنَّ في إحدى يديّ
حربة مسمومة
وفي يدي الأخرى
نسيج أكفان ومقبرة ...
واسم المفعول في هذه القصيدة يحمل صفة الضعف والهلاك سواء فيما ورد في ختام المقاطع ، أو فيما ورد في داخل المقاطع مثل كلمة " مسمومة ، مربوطة " فالإنسان المعاصر قد يتسمم بمخلفات الحضارة الحديثة فكريًّا واجتماعيًّا وصحيًّا إلا أنه لا يستطيع الفكاك من سيطرتها فهو كالمربوط الذي ربط وقيد ومنع من التحرر من قيوده .

٣-الصفة المشبهة :-

" الصفة المشبهة : وصف دلّ على معنى وذات ، وهذا يشمل اسم الفاعل ، واسم المفعول ،وأفعل التفضيل، والصفة المشبهة ، فالمشتقات تقع وصفاً ، ولكن الصفة المشبهة تخالف المشتقات في البناء والمعنى ، فهي أقوى في الوصف ، وتصاغ من فعل لازم وتكون للحال .

وقد ذهب النحاة إلى أن الصفة المشبهة تدل على الثبوت ، أي الاستمرار واللزوم ، فالوصف بها يلازم صاحبها على وجه الدوام والاستمرار ، وهذا أمر ليس مطرداً في الوصف بها أو بغيرها من المشتقات"[٢]
" ولكنها تختص دون غيرها في بعض معانيها بالدلالة على معنى الثبوت أو الاستمرار في صفات الله تعالى معرفة ، ونكرة في نحو ، العزيز ، الحكيم ، الغفور ، الشكور . " [٣]

وتأتي الصفة المشبهة على أبنية : فَعِل ، وأفعل ، وفعِيل ، وفعُل ، وفِعْل ، وفاعل ، فَعَل ، واختلف العلماء في فعلان ، فعَيل هي صفة وقيل مبالغة . " [٤] .

ولقد استخدم الشاعر أوزان الصفة المشبهة في كثير من قصائده ، وقد خلق من بعضها توازياً صرفيًّا؛ ومن أمثلة ذلك استعماله وزن فعيل لتحقيق توازي صوتي ودلالي يوازي دلالة القصيدة في قصيدة " نسرينة

---

١ - المصدر السابق ، ص٨٠ .
٢ - محمود عكاشة ، التحليل اللغوي والدلالي في ضوء علم الدلالة ، ص٧٦-٧٧ .
٣ - المصدر السابق ، ص٧٧ .
٤ - المرجع السابق ، ص٧٧ .

المستحيل " ؛ فالقصيدة تشتمل على سبعة ألفاظ جاءت على وزن فعيل وهي : " جميل ، جميل، عتيق ، صغير ، العليل ، وحيد ، نبيل " .

إنّ المعنى العام للقصيدة هو تغزل الشاعر بمحبوبته ومخاطبته لها ؛ لذلك كان يخاطبها بكل ما هو جميل، وقد اختار وزن " فعيل " ليذكرنا إيقاعه بإيقاع لفظ " جميل " ، كما أن الصفة المشبهة تدل على الثبوت والاستمرار والملازمة لصاحبها أكثر من غيرها من المشتقات لذلك اختار الشاعر أحد أوزان الصفة المشبهة؛ ليعاضد دلالة النص الذي من دلالاته ثبوت الحب وملازمته للشاعر ، وما يدل على ثبوت هذا الحب قوله : [١]

رفيقة درب الهوى
هل تظنين أني وحيد
إذا غبت عنك
وأنت صباحي مسائي
بلابل عشقي
فراشات بوحي
وتأتين بالشمس
في صحن يمناك
والبدر في صحن يسراك
والليل في لون شعرك
يأتي النهار بوجهك
لؤلؤة من جمال
وعطر وحبّ نبيل ...

ولم تكن قصيدة "نسرينة المستحيل" هي وحدها من استغل طاقات وزن الصفة المشبهة "فعيل " ليصنع توازيًا على كافة المستويات ، بل أن هناك قصائد كثيرة اعتمدت على هذا الوزن في خلق توازٍ صرفي مثل قصيدة "هزم الهلال " من نفس الديوان ؛ فقد ورد هذا الوزن في ختام المقاطع وفي داخل بعض المقاطع ومن هذه الألفاظ :"الزعيم ، الرميم ، العظيم ، العقيم ، الوفية ،البريئة ، بهيم ، الرذيلة ، أليم ، الرحيم ، الزعيم ، الصريم ، القديم، الزعيم ، الزعيم ، الزعيم ، الزعيم " .

وقد اختار الشاعر هذا الوزن لأنه يتناغم مع وقع لفظ " زعيم " ويتحد معه ، وما يدلّ على ذلك ورود كلمة "الزعيم" أكثر من مرة في القصيدة ، فقد كانت هذه الكلمة ووزنها مسيطران على شعور الشاعر.

٤ - وزن اسم الزمان والمكان :-

قد يستغل الشاعر الصيغ الصرفية لاسم المكان والزمان ليبدع توازيًا يقوم على تقنيات التضاد حيناً وعلى تقنيات التناظر والترادف حيناً آخر ، ومن الأمثلة على التوازي صيغة اسم المكان الذي يقوم على تقنية التضاد قوله في قصيدة :

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص٩٤ .

وتبدأ من مشرق
الحب حبًّا
وبوحاً
إلى مغرب الحب
لم يقترف فيه
حوباً

فهنا توازي يعتمد على التضاد بين " مشرق " و " مغرب " وكلاهما على وزن اسم المكان .

أما صيغة المكان التي تعتمد على تقنية الترادف فإنها في مثل قوله :
غابة
غاب عنها ضياء السرور
ناب فيها ظلام القبور ...
عن شعاع الحبور ...
شيّد البعض في
جوها مخدعه
....
تحت الحقد في
أرضها مزرعة

أنكر النهر في غابتي
منبعه
....
أنكر الفجر في غابتي
مطلعه
....
غابتي كتلة
من زفير الجحيم
من عذاب أليم
وجد النور في
ليلها مصرعه

إنّ الدالآت :" مخدعه ، مزرعه ، منبعه ، مطلعه ، مصرعه " كلها على صيغة اسم المكان وقد كوّنت توازيًّا إيقاعيًّا على المستويين الداخلي الدلالي والخارجي الموسيقى .
ولم تقتصر دواوين الزهراني على هذين النموذجين في اعتمادهما على التوازي الصرفي على وزن اسم المكان بل إن التوازي الصرفي على اسم المكان منتشر في قصائده ودواوينه .

٥- المصادر :-

لقد شاع استخدام الشاعر للمصادر شيوعاً يكاد يتغلب على المشتقات في العدد .
ويكفي هذا المثال ليثبت استخدام الزهراني للمصادر من أجل تحقيق التوازي على المستوى الصرفي إذ يقول:[١]

سيف النعامة
من تراب
صاغه للجبن
في أعرافها الجدباء
ما تسميه نبراس الشجاعة ...
****
تهوى به
فيلألىء الشك
المموسق
بالتردّد
والتقهقر
في براعه
ويحزّ دون هوادة
بيمين خشيته
المشينة
بسمة الإقدام
في مهد الوداعة ...
****
ثقب من الخيلاء
ينعق فيه
بوم الجهل
يهزع صوته
كدوي رعد الليل
يظهر في فقاقيع
العقول
عواء ذئب جائع
ويجوس في الظلماء رعباً
جهوري السطو
لم يكشف قناعه ...

---

١ - ديوان تماثل ، ص٣٣-٣٤ .

وهكذا يمضي الشاعر في هذه القصيدة على هذا المنوال من تكوين توازي صرفي على وزن المصدر فقد ورد في هذا الشاهد كثير من أوزان المصادر ، التي تكون من بعضها توازٍ داخل المقاطع ، ومن بعضها الآخر توازٍ في ختام كل مقطع فمن توازي المصادر داخل المقاطع قوله في أحد المقاطع " بالتردّد والتقهقّر" هذان مصدران من الخماسي كوناً إيقاعاً موسيقيًّا لاتحاد الوزنين وكونا إيقاعاً دلالياً بسبب الترادف الذي يجمعهما .

أما على مستوى ختام المقاطع فقد اتحدت كلها في الوزن وكونت توازياً دلاليًّا أيضاً . وهذه الدالات هي: " الشجاعة ، براعة ، الوداعة ، قناعة ، النصاعة ، الضراعة ، البشاعة ، المناعة ، الجماعة ، شفاعة، طاعة، الصناعة ..." .

ب- التوازي الصرفي من حيث الإفراد والتثنية والجمع :

إن المفرد هو ما دل على واحد من جنسه وأما المثنى وهو ما دل على اثنين من جنسه ، والجمع هو ما زاد عن ثلاثة فما فوقها وغالباً ما يستخدم الزهراني هذا المستوى الصرفي لتحقيق توازٍ دلالي وإيقاعي.

فقد يستخدم التوازي على مستوى مقطع من المقاطع أو قد يستغرق قصيدة كاملة ، وقد يكون جزء من مقطع، ومن أمثلة ذلك قوله في أحد مقاطع قصيدة " التجول في متاهات الذكريات " [1]

نسير صباحاً ، إلى الحقل . نرسم مستقبل العمر بين السنابل .

ويمتد حتى يعانق اطلالة الشمس

نكتب بالضوء بعض الرسائل

نسير صباحاً . يُدَوْزن أفراحنا حين تختل

أوزان أوتارها من هجير المآسي . غناء البلابل .

نسير صباحاً . وننحت في صفحة الفجر

للأمل المرتجى صورة ترتوي من ينابيع بابل .

نسير صباحاً . إلى الحقل نقطع من رحلة العمر أولى المراحل

نسير صباحاً . نسابق سرب الندى

حين يمشي الهوينى على شرفات الورق .

ويكتب في راحتيه حروف الفلق .

ويمسح من وجنتيه دموع الشفق .

وينسل منه إلى الأرض . يرسم من ناصع الماء بعض الدوائر

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص١٤٢-١٤٣-١٤٤.

وينبت من نفحة الطين والماء شاعر

وتشرق في ذهنه الغض أحلى المشاعر .

يركض في غمرة الشوق خلف المحابر

وينهكه الركض . لكنه يمتطي

بعد طول الشرى صهوات المنابر

وينشد للكون ملحمة العشق .

تنصت للشدو كل الضمائر .

ويكتب مقطوعة من شجون الهوى

فوق خدّ النسيم المعنى إلى طيف محبوبة لاح خلف الستائر .

ويحمل في دورق القلب

بعض رحيق الأماني وعطر البشائر

يقدّمه ساعة الفجر للمرآة الحلم

كي تفتح الباب للشمس . توقظ أنفاسها ألف طائر .

ويرفع أشرعة الصبر في لجة اليأس

كلّ صباح إلى جزر الحلم فرداً يسافر

وتصغر في عينه أبحر الخوف

تذوي أمام عصا عزمه الفذ كل المخاطر

وتنساب في روحه دمعة الندم العذب

حين يلوح لعينيه جيش الظلام المحاط بسور المقابر .

نلاحظ أن الجمع في هذا الجزء من أحد مقاطع القصيدة " التجول في متاهات الذكريات " قد خلق توازياً دلالياً وتوازياً إيقاعياً يعاضد المعنى العام للقصيدة فالجموع التي وردت في هذا الشاهد هي : " السنابل، الرسائل ، البلابل ، المراحل ، الدوائر ، المشاعر ، المحابر ، المنابر ، الضمائر ، الستائر ، البشائر ، المخاطر ، المقابر" لقد جاءت كلها على وزن " فعالل" وقد خلق ذلك توازيًّا موسيقيًّا بسبب ذلك الاتحاد في الوزن ، بالإضافة إلى كون هذه الجموع على صيغة جمع التكسير الذي ساهم في بناء المعنى العام للقصيدة، إذ إن الشاعر في هذه القصيدة يتذكّر كيف كان مجتمعه القرويّ الزراعي ، فقد كانوا يستيقظون صباحاً ويتجهون للحقل ويزرعون ويحصدون إلى قرب المغرب ، بعد ذلك يعودون إلى منازلهم ليلاً ويتناولون وجبة

العشاء مع العائلة ثم يحتسون القهوة وهم يتدفؤون بالنار ويستمعون إلى قصة من فم والدهم ، والشاعر في هذه القصيدة قد برع في وصف هذه الذكريات الجميلة ولكنه في الختام قال : [1]

يذكرنا أننا سوف نرخي عنان المجاديف

تعبر وجه البنفسج بحثاً عن الأمل المنتظر

لقد ذكر الشاعر " الأمل المنتظر " والأمل المنتظر يعني أنَّ الشاعر وهو يروي الذكريات ، كان ممّا يتذكره أنهم كانوا يعملون بجد وهم رغم سعادتهم بهذا العمل إلا أنهم كانوا يطمحون من ورائه إلى التغيير والتقدم إلى حال أفضل ، فإذا علمنا أن جمع التكسير هو تغيير في صورة المفرد حتى يكون جمعاً ، ندرك السر في غلبة جمع التكسير ، كذلك غلبة الجموع على الفاظ كان يمكن أن تكون مفردات يدّل على شعور داخلي ، فالشاعر يرى أن الماضي رغم قسوته إلا أنه يحمل صفات تمسح تلك الآلام ومنها الاجتماع والجماعة فقد كان الناس يعملون معاً ويأكلون معاً ويشربون معاً ويتسامرون معاً ويحلمون معاً ويأملون معاً ، ويبدو أن الشاعرقد افتقد هذه الروح الجماعية وأصبح لا يراها إلا في متاهات الذكريات ، فلقد تحققت آمالهم وذهبت متاعبهم ولكنهم فقدوا أجمل شيء في الحياة البشرية ألا وهو تقاسم الحياة والهموم والأفراح وقد يرد الجمع في شعر الشاعر لمعانٍ أخرى غير معنى الحنين إلى الروح الاجتماعية ، ومن هذه المعاني المبالغة كقوله في بعض مقاطع قصيدة " قراءة في عينيك" [2]

وقرأتُ في عينيك معنى الحب

مكتوباً بأطراف الهدب

****

ولكم بحثت بكل شوقي كي أرى

معناه في الكتب

****

ويئست ثم وجدت معنى الحب

في عينيك مكتوباً كإشعاع الشهب

إن هذا المقطع يقوم على تقنية توازي صرفي هي اتحاد وزن الجمع ، إذ وردت هذه الجموع في نهاية كل مقطع من هذا الشاهد : " الهدب ، الكتب ، الشهب " ، والسبب في لجوء الشاعر للجمع مع أنه بإمكانه استخدام المفرد في هذه المواضع وهو سبب يتفرّع إلى فرعين سبب إيقاعي موسيقي وسبب آخر هو إيقاعي دلالي ، إذ إنَّ معنى القصيدة هو التغزل بالمحبوبة وحبها وبالحب في عينيها ، والشاعر يريد أن يبين مقدار هذا الحب ، فأتى بهذه الجموع ليكبّر حجمه ، إذ إنه في المقطع الأول قرأ الحب في عيني حبيبته بأطراف الهدب فهو يريد تكثير أهدابها ، فالعينان الجميلتان تتسمان بكثرة الأهداب ، فكان من أسباب حب الشاعر لحبيبته هو كثرة أهدابها وهذا كناية عن شبابها وجمالها .

وفي المقطع الثاني أتى " بكتب " ليبالغ في كثرة بحثه عن معنى الحب الذي لم يجده إلا في عيني حبيبته .

---

١ - المصدر السابق ، ص١٤٩ .
٢ - المصدر السابق ، ص ١١٢ .

وفي المقطع الثالث يريد أن يبين قوة الإشعاع فقال كإشعاع الشهب ؛ لأن الإشعاع من شهاب واحد ليس كالإشعاع من مجموعة الشهب ، لقد أراد الشاعر أن يبين قوة الحب هنا باستخدام الشهب معرفة بـ(ال) لتستغرق جنس الشهب كلها . وفي هذا مبالغة لبيان شدة حبه لمحبوبته .

وقد يخلق بالجمع توازياً إيقاعياً ودلالياً من أجل بيان الكثرة ولكن ليست كثرة المبالغة تأتي دائماً لبيان الحب، وقد تأتي لبيان كثرة البؤس وآثار الحرب ومن ذلك قوله في قصيدة " زنبقة على ضفاف الجرح " من ديوان تماثل: [1]

سل اليتامى عن الآباء إذ نحروا

وهم يرون – ولم تجد النداءات

سل الثكالى وقد شاهدن في ألم

نــاراً بأكبــادهن البيض تقتــات

سل العفيفات عن ليل لبسن به

عـاراً تخر له في الوحل هـامات

إن لفظتي " اليتامى " و " الثكالى " خلقتا توازياً إيقاعياً ودلالياً ، إذ هما يدلان على كثرة اليتامى وكثرة الثكالى أما السطر الأخير فقد توازت العفيفات مع هامات توازياً إيقاعياً ودلالياً وقد كانت العلاقة بين العفيفات والهامات علاقة السببية ، فسقوط العفيفات سبب سقوط الهامات .

وأيضاً دلَّ الجمع هنا على كثرة من فقدن عفتهن في أثناء هذه الحروب .

ثالثاً / النوازي النحوي في شعر حسن الزهراني:-

لقد " نوّه إبراهيم مصطفى في إحياء النحو إلى نظرة الإمام الجرجاني الجديدة التي تقوم على أن النحو ليس كله إعراباً وإنما هو شيء له علاقة بنظم الكلام نظماً عهد السبيل إلى الإفهام ، والإبانة ، والوضوح" [2] **.**

وهذا الكلام يشير إلى علم المعاني الذي يعني دراسة خصائص التراكيب اللغوية في علاقتها بالتعبير عن المعنى .

ولقد شغل معنى التراكيب النحوية علماء النقد والبلاغة منذ ذلك العصر إلى وقتنا الحالي ، فقد انشغلوا بأسباب اتخاذ تركيب دون تركيب ، وقد استفاد علم الأسلوب من هذه الدراسات ، فأخذ يبين أسباب تكرار أسلوب أو تركيب نحوي دون غيره داخل قصيدة أو عدة قصائد ، أما إذا كان تكرار هذا التركيب يحقق توازيًّا في النص ، فسمي توازياً نحوياً .

وإنّ تكرار تركيب نحوي بطريقة متوازية ومنتظمة يحقق إيقاعاً موسيقيًّا وغايات بلاغية .

---

١ - ديوان تماثل ، ص ٨٦ .

٢ - إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو النص ، ص٢١٣ ، نقلاً عن مصطفى ، إبراهيم مصطفى (بلا تاريخ) إحياء النحو ، ص١٢ .

وشعر الشاعر يكتظ بالتوازي النحوي الذي ينتج الإيقاع على المستوى الخارجي الشكلي وعلى المستوى الداخلي الدلالي ومن ذلك قوله :[1]

كل صباح إلى جزر الحلم فرداً يسافر

وتصغر في عينه أبحر الخوف

تذوي أمام عصا عزمه الفذ كل المخاطر

وتنساب في روحه دمعة الندم العذب

حين يلوح لعينيه جيش الظلام المحاط بسور المقابر

لقد توازت الأبيات توازياً تاماً في بداية (٢،٣،٤) بينما زاد عنها البيت الخامس بدالّه واحدة في البداية وهي دالة حين .

فقد تركبت هذه الأبيات من

فعل مضارع + شبه جملة + فاعل مضاف + مضاف إليه

وشبه الجملة اتحدت في السطر (٢،٣،٥) من الشاهد ؛ إذ كانت جاراً ومجروراً في هذه الأبيات الثلاثة ، بينما شبه الجملة كانت ظرف مكان في السطر (٤) من الشاهد .

ولقد كان للتوازي النحوي في هذه الأبيات وقعاً موسيقياً لاتحادها في البناء التركيبي للجمل ، وكذلك كان لها وقع دلالي ، إذ إن تكرار هذه البنية بهذا النظام يجعل المتلقي يعيش الحدث فالشاعر يرسم المشهد حيًّا ومباشراً أمام المتلقي بتكرار الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر ، وكذلك تكراره التقديم (تقديم شبه الجملة) على الفاعل ، يدل على أنه يركز على الموصوف وهو الحب والذي تعود عليه هاء الغيبة المتصلة ، وهو في هذا الشاهد من أحد مقاطع قصيدة " التجول في متاهات الذكريات " يعاضد المعنى العام للقصيدة ؛ لأن الشاعر في هذه القصيدة يتذكر أيام الحب والإخاء والصفاء ، ولم تكن هذه البنية مختصة بهذا المقطع من القصيدة ، بل إنها البنية الغالبة على القصيدة كلها وإن اختلفت في بعض أجزاء التركيب أو ترتيبها ؛ وذلك لأنه يسرد ذكرياته ، ومن المؤكّد أن يكون السرد سلسلة من الأحداث المتتالية ، وهذا مقطع آخر من تلك القصيدة يبين كيف تتوالى الأفعال التي تدل على الحدث:[2]

نسير صباحاً . إلى الحقل نقطع من رحلة العمر أولى المراحل

نسير صباحاً . نسابق سرب الندى

حين يمشي الهوينى على شرفات الورق .

ويكتب في راحتيه حروف الفلق .

ويمسح من وجنتيه دموع الشفق .

وينسل منه إلى الأرض . يرسم من ناصع الماء بعض الدوائر .

---

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص١٤٤ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٤٤ .

وينبت من نفحة الطين والماء شاعر .

وتشرق في ذهنه الغض أحلى المشاعر .

ويحمل في قلبه قلم الحب

يركض في غمرة الشوق خلف المحابر .

وهكذا الأبيات السابقة واللاحقة لهذا المقطع تتشابه وتتوازى في هذا البناء التركيبي .

وإذا كانت الذكريات قد فرضت عليه هذا البناء السردي ، فإنَّ الذهول والفجيعة والمصائب تفرض عليه أبنية تدل على ذلك الذهول وتلك الفجائع ومن ذلك قوله :[1]

أبتاه كيف قتلت أمي كيف أطفأت الضياء ؟

أبتاه كيف زرعت في دربي الشقاء ؟

أبتاه كيف قتلت أغلى الناس من أجل النقود

إن هذه الأبيات أنتجت توازياً معتمداً على عدة تقنيات منها تقنيتي التكرار ، والبناء التركيبي ، فالتكرار كان بتكرار بداية السطر " أبتاه كيف " أمّا التوازي البنائي وهو موضع الشاهد ؛ فقد بنيت هذه الأبيات كما يلي:

المنادى +اسم الاستفهام + فعل الماضي + تاء المخاطب الضمير المتصل + مفعول به قد تأخر عن الجار والمجرور في قوله :

" أبتاه كيف زرعت في دربي الشقاء " ، وقد اشتمل السطر الثاني والثالث على جار ومجرور بينما خلا السطر الأول منها .

وموضع الشاهد هو الصيغ المكررة ، لأنه هو من أنتج هذا التوازي الذي ساهم في إيصال الشعور للمتلقي.

وتكرار هذا البناء التركيبي بهذه الدالات هو للتأثير على المخاطب ، والسيطرة على مشاعره وإخضاعها لما يريده المتكلّم ؛ إذ إنّ النداء بما يحمله من تخصيص المنادى بالخطاب ، واسم الاستفهام وما يحمله من التعبير عن مشاعر المتكلم وذهوله من شناعة وعظم ما حدث ثم ليأتي الفعل الماضي قاطعاً الأمل في إيقاف الحدث أو منع المخاطب من فعله ، فلقد فعله وحدث ما حدث ، وإنّ التوازي بتكرار هذه التراكيب ، هو الذي يحقق التأنيب ويبين الظلال الشعورية للدالات ، إذ إن ذكر البناء مرة واحدة ، لا يوصل المعنى بمقدار الإلحاح عليه بإعادة البناء مرات عديدة ولقد كان أسلوب الشاعر في هذه القصيدة وهي قصيدة " أبتاه كيف قتلت أمي " يعتمد على توازيات تكرارية أو بنائية مقطعية متنوعة مثل :[2]

أبتاه حين أقول "ماما" بعد هذا اليوم ..من ذا يستجيب

أبتاه حين أقول "بابا" بعد هذا اليوم ..من ذا يستجيب ؟

لقد كرر الشاعر السطرين باستثناء دالة " ماما " في السطر الأول ، ودالة " بابا " في السطر الثاني .

---

١ - المصدر السابق ، ص١٨ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٩ .

ولقد بنى هذا التوازي بهذا البناء التركيبي :-

منادى + ظرف زمان +فعل مضارع + منادى + ظرف زمان +اسم اشارة + مشار إليه + اسم استفهام + ذا + فعل مضارع

ويستمر الشاعر في هذه القصيدة في إيصال مشاعر الفتاة المنكوبة باستخدامه لتقنيات التوازي ، فهو في المقطع التالي يبين أثر الفجيعة في حياة الطفلة وكيف أنها فقدت من يعتني بها ويرعاها ، وما كان من الشاعر ليصل إلى تصوير المشاعر مع تصوير الفكرة لولا أنه استخدم أسلوب التوازي الذي يعتمد على تقنية التوازي البنائي والتوازي التكراري في هذه الأبيات :[1]

من ذا سيوقظني أصلي الفجر بعد وفاة أمي يا أبي ؟

من ذا سيجلو من حنايا القلب غمي بعد أمي يا أبي ؟

من ذا يمشط شعري المنكوب بعد وفاة أمي يا أبي ؟

من ذا يرتب لي فساتيني الجميلة بعد أمي يا أبي ؟

من ذا يعلمني القراءة والكتابة بعد أمي يا أبي ؟

إنّ المتلقي يستشف من هذا البناء التأنيب الهادئ الذي يستمر على المدى الطويل ، وقد تكوّن هذا البناء من:

اسم الاستفهام + ذا + فعل مضارع مع سين المستقبل في سطرين وبدون سين المستقبل في ثلاثة أبيات + مفعول به " وتتنوع المتعلقات بالمفعول به " + ظرف زمان مضاف + مضاف إليه وهو مضاف + مضاف إليه + حرف نداء + منادى .

إنَّ البدء بـ" من " للاستفهام وتكرارها يدل على حيرة الفتاة وحزنها من عدم وجود من يرعاها ؛ لأن من يستفهم بها عن العاقل ، ثم مجيء الفعل المضارع وتكرره في الأبيات مقترناً بالسين حيناً ومجرداً عنها حيناً آخر يدل على خوفها من المستقبل والحاضر المؤلم ، ثم مجيء الجملة التكرارية في نهاية كل سطر لتبين سبب القلق وهو وفاة أمها وزمنه وهو بعد وفاة أمها ، أما " يا أبي " فهو ذلك التأنيب الهادئ الحزين المؤلم، إذ إنها الآن في هذه الأبيات بدأت عاطفة ألمها و فجيعتها تظهر ، إذ بعد أن كانت تحاصر أباها بالتأنيب لتؤثر في عاطفته لم تكن مشاعرها الخاصة تظهر لأن المتلقي يشعر في تلك الأبيات التي كانت موجهة لأبيها بالشعور الذي كانت تريد أن يشعر به أبوها .

أما في هذه الأبيات فقد بدأ المتلقي يشعر بشعورها بل بدأ يبكي معها ، وقد ذكر الشاعر ذلك على لسانها عندما قالت قبل هذه الأبيات :[2]

واليوم يعلن قلبي المضنى لكل

الناس من حولي حداده .

---

١ - المصدر السابق ، ص١٩ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٩ .

ولقد تناوبت الأبنية المتوازية في هذه القصيدة بين شعور التأنيب ، وشعور الحزن واللوعة ولم تكن هذه القصيدة وحدها التي لعب فيها التوازي النحوي دوراً لإيصال دلالة المعنى للمتلقي ، بل أنتج التوازي النحوي دلالات مختلفة باختلاف الأبنية في شعر الزهراني ومنها قوله :[1]

فما بالكم في دجى

ريبة تمترون ؟ ...

ومتى من سبات

الضغينة

تستيقظون ؟ ...

ومتى

بعد طول العمى

تبصرون ؟ ...

ومتى بعد سطو الغباء

على وعيكم

تفقهون ؟ ...

لقد جاء هذا التركيب على هذا النحو :

واو العطف + اسم الاستفهام متى + الجار والمجرور + فعل مضارع من الأفعال الخمسة + الفاعل الضمير المتصل " واو الجماعة " .

ولقد جاء هذا البناء ؛ ليبين أن الشاعر وصل إلى درجة لا تحتمل من التذمر من صفات المخاطبين ، فهو يبدأ باسم الاستفهام "متى؟" ؛ ليدل على أنه يريد الخلاص من أفعالهم التي حولها إلى أسماء ليدل على الثبوت وقد قدمها على أفعال الخلاص ؛ ليدل على ضيقه منها وتذمره ، ثم يأتي الفعل الذي يأمله في الآخر مع الفاعل الضمير المتصل " واو " الجماعة ، التي تدل على المخاطبين وقد جعل هذا الفعل في آخر المواضع لأنه لا يهمه الفعل بذاته ، لكن ما يهمه هو الفعل متصلاً بالجار والمجرور ومتعلقاً به والسبب الثاني : أنه يائس من وقوع هذا الفعل منهم وما يثبت ذلك قوله :[2]

كشف الله لي

بعد طول الأسى

زيف ما تدعون

زيف ما تدعون

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ١٤٢ ـ ص ١٤٣ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٤٣ .

زيف ما تدعون

وفي قصيدة " شلال سماوي " نرى أنّ القصيدة تتكوّن من أربعة مقاطع مقطعان منها يتوازيان نحويًّا بالبناء التالي :-

الجار والمجرور + الفعل المضارع + الفاعل الضمير المستتر الذي تقديره نحن + جار ومجرور متعلق بالفعل + المفعول به والمفعول به قد يتقدم على الجار والمجرور المتعلق بالفعل وقد يتأخر عنه ، وقد لا يوجد .

وهذان المقطعان اللذان يتكونا من هذا البناء هما :[1]

بالشعر ...

نفتح للقلوب

نوافذاً بيضاء

نمتاح الضياء

معتق الأنفاس

من شمس الفضيلة ...

****

بالشعر ...

نسمو بالنفوس

إلى مجرّات اليقين

نرسم الآمال

بالكلمات

في مقل الكواكب

نجعل الإخلاص

نوراً في الدروب

المستحيلة ...

أما المقطع الثالث فقد اختلف عن المقطعين السابقين ، إذ بدأ بالفعل المضارع المتضمن الفاعل المستتر قبل الجار والمجرور " بالشعر " فقد قال فيه :[2]

---

١ - المصدر السابق ، ص٨-٩ .

٢ - المصدر السابق ، ص٩ .

ونهزّ بالشعر

المشاعر

توقظ الإحساس

من ديجور غفلته

وتجعل راية

الإيمان بالرحمن

في الدنيا

دليله ...

أمّا المقطع الرابع فقد اختلف بناؤه اختلافاً جذريًّا ، إذ إنه تحول إلى جملة اسمية في السطر الأول ؛ إذ يقول:[1]

الشعر شلال

سماوي المنابع

ترقب الأرواح

لثمته النبيلة ...

إن الشاعر قد برع في اختيار الأبنية المناسبة للمعنى في مقاطع القصيدة ؛ إذ إنه في المقطع الأول قدَّم معمول الفعل المضارع عليه ليلفت الانتباه إليه وليبين أنه هو موضع الاهتمام ، وكذلك للحصر والتخصيص، ثم يأتي بالأفعال المضارعة التي تدل على الحاضر والمستقبل أي أنها تدل على الاستمرار ، وهو بذلك يقصد أن فوائد الشعر لا تنتهي .

ثم يختلف البناء قليلاً في المقطع الثالث ويمكننا أنه نسميه توازي تركيبي ناقص ؛ إذ إنه رتب الجملة الفعلية ترتيباً طبيعيًّا ، فلقد قدّم الفعل المضارع ثم شبه الجملة الجار والمجرور ، وهذا التقديم لأن الفعل هنا هو موضع الاهتمام أما في المقطع الرابع ، فقد استخدم الجملة الاسمية في بدايته مخالفاً المقاطع الثلاثة الأولى؛ لأنه يعرِّف الشعر ويصفه بصفات ترفع من شأنه ، وباستخدامه الجملة الاسمية يريد أن يوحي بثبات هذه الصفات فيه ، لأن الجملة الاسمية تدل على الثبات ، بينما الجملة الفعلية تدل على التجدد ، وهذا ما يؤيد المعنى العام للقصيدة ، فالقصيدة هي في الإشادة بالشعر .

وليست الجملة الخبرية في شعر الزهراني مقتصرة على هذه القصيدة بل إن الجمل الخبرية تغلب على دواوين شعره خاصة ديوان أوصاب السحاب الذي يتكون من تسع وعشرين قصيدة كلها تعتمد على الجملة الخبرية ما عدا ثلاث قصائد تقريباً يغلب عليها الجمل الإنشائية مثل قصيدة شروق الغروب ، فإن أغلب مقاطعها تبدأ بالاستفهام ، أو تبدأ بجمل استفهامية ، إذ يقول :[2]

---

١ - المصدر السابق ، ص٩ .

٢ - المصدر السابق ، ص٤٨ .

من أين تقترف الصعاب

ومن يفك القيد

ومن رمش الصباح

ويرشد الشمس

التي ضلت

إلى درب الصواب ؟؟ ...

ثم يأتي المقطع الثاني مبتدئاً بجمل خبرية ، ويليه المقطع الثالث مبتدئاً بجمل إنشائية إذ يقول [1] :-

(لقمان) . ! .

كيف أصب عقلي

في يدي

وأسير زهواً

في خيوط

من شعاع الوعي

أشعل زند بوحي حكمة

للمد لجين إلى (ضريحك)

يسألون جنادل الأوهام :

هل أبقى لنا (داود)

تحت فسائل الإخفاق

(مزماراً)

وما يشفي غليل العدل

من (فصل الخطاب ..) ؟؟

والمقطع الرابع :- يبدأ باستفهام :[2]

ماذا يحاك لنا

وراء خنوعنا العاتي .؟؟

---

١ - المصدر السابق ،ص٤٩ .
٢ - المصدر السابق ، ص٥٠ .

والمقطع الخامس يبدأ : بجمل خبرية ، ثم يأتي المقطع السادس مبتدئاً بجمل إنشائية :[1]

هل غادر (الرؤساء)

قاعات التنابز والتناحر والخواء .؟؟

أما المقطع الأخير فقد بدأ نصفه الأول بجمل خبرية ثم أتى نصفه الثاني بجمل إنشائية إذ يقول : [2]

كيف يجيء فجر

من دياجي الغرب ؟؟؟

من ألغى نظام الكون في تفكيرنا !!؟

أم أنها قامت (قيامتنا)

وحاق بنا لفرط غبائنا

سوووووووء العذاب ...؟؟؟؟

إذن يتبين لنا ممّا سبق أن ديوان أوصاب السحاب قد غلب عليه الجمل الخبرية حتى في القصائد التي تخلق توازياً إنشائياً فهي لا تخلو من الجمل الخبرية .

وكذلك بقية الدواوين فإن التوازي النحوي تغلب عليه الجملة الخبرية إلا ما ندر في بعض القصائد فإن الجملة الإنشائية تخلق فيها توازياً نحوياً تكاد تتساوى فيه مع الجمل الخبرية مثل ديوان " قطاف الشغاف " الذي تغلب على قصائده الجمل الخبرية ما عدا بعض القصائد التي تتساوى فيها الجمل الانشائية والخبرية مثل قصيدة "حصار الأسئلة" التي يقول فيها : [3]

من أنت ؟؟!

يأتيني سؤال من تخوم النفس

ينحت في سراب الصّمت

أشباح الوصايا ...

****

من أنت ؟!

يسألني فؤادي

حين أسأله

فتسقط بسمتي الحيرى

---

١ - المصدر السابق ، ص٥٢ .
٢ - المصدر السابق ، ص٥٣ .
٣ - ديوان قطاف الشغاف ، ص١٣٦ .

على طين البكاء صريعة

من بين أروقة الثنايا ...

****

من أنت ؟

من يسأل ؟

ومن سيجيب ؟

إن قضيتي أم القضايا

وهكذا في بقية مقاطع القصيدة إذ يفتحها بالسؤال ويكمل بالجمل الخبرية .

إن التوازي النحوي عند الزهراني متنوع بتنوع الجمل ؛ لأن من هندسه هو شاعر فنان يعرف كيف يبني القصيدة بناءً هندسيًّا متناسباً ومتوازياً .

لذلك فإن جميع دواوينه تحمل نفس الأسلوب الرائع في التوازي النحوي الذي سلكه في ديواني " أوصاب السحاب " و " قطاف الشغاف " ، ولعلّ السبب في غلبة الجمل الخبرية على الجمل الإنشائية في شعره هو أنه شاعر رومانسي يعيش التفرّد الفكري والوحدة الروحية ؛ لذلك تقل الجمل الطلبية عنده التي غالباً ما توجه للآخر ، بينما هو يعيش الذاتية .

❖ التكرار في شعر حسن الزهراني :

معنى التكرار لغة : التكرار مشتق من الفعل كرر ، و " الكرّ : الرجوع . يقال : كرّة وكرَّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى والكرَّ : مصدر كرّ عليه يكرّ كرّاً وكروراً وتكراراً : عطف .

وكرَّ عنه : رجع ، وكرَّ على العدو يكرّ . ورجل كرَّار ومكرّ . وكذلك الفرس . وكرّر الشيء وكركره . أعاده مرة بعد أخرى " [1] .

ويقول ابن سيده في المخصص : " والألف في تكرار عوضاً عن الياء في تكرير " ويجعلون ألف التكرار والترداد بمنزلة ياء تكرير وترديد "[2] .

أما في الاصطلاح فإن التكرار يعني إعادة الدالة لفظاً ومعنى أو إعادتها معنى فقط شريطة أن تكون في نفس السياق والتكرار اصطلاحاً هو " تكرار كلمة أو لفظ أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما كالتوكيد أو الانتباه أو التهويل أو التعظيم " [3] .

وهذا التعريف يتفق مع ما عرّفه به الإمام الزركشي حيث قال :" وحقيقته إعادة اللفظ أو مرادفة لتقرير معنى" [1]

---

١ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كرر .

٢ - ابن سيده ، المخصص .

٣ - عبد الشافي أحمد الشيخ ، ظاهرة التكرار في القرآن الكريم ، ص٦ نقلاً من شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ص ١١ وما بعدها .

ويتبين من التعريفات السابقة هو الاعتبار بالمعنى ، فإذا تطابق المعنى سمي تكراراً وإن اختلف اللفظ .

على أنه قد يلتبس على بعض الناس مفهوم هذا المصطلح مع مفهوم مصطلحات أخرى كالإعادة والتوكيد ولكن أبا هلال العسكري يوضح الفرق بين التكرار والإعادة ، إذ يقول : " الفرق بين التكرار والإعادة : أن التكرار يقع على إعادة الشيء مرة وعلى إعادته مرات .

أما الإعادة فتكون للمرة الواحدة فقط " [٢] .

" ألا ترى أن قول القائل : أعاد فلان كذا ، لا يفيد إلا إعادته مرة واحدة ، وإذا قال كرر كذا ، كان كلامه مبهماً لم يدرَ أعاده مرتين أو مرات " [٣] .

أما الفروق بين التوكيد والتكرار فقد بينها الزبيدي بقوله :

" التأكيد شرطه الاتصال وأن لا يزيد عن ثلاثة ، والتكرار يخالفه في الأمرين " [٤] .

ويضيف الزركشي في برهانه فرقاً بين التوكيد والتكرار ، إذ يقول " واعلم أن التكرير أبلغ من التأكيد لأنه وقع في تكرار التأسيس " [٥] .

ولقد كان التكرار ظاهرة معروفة عند العرب عامة والشعراء خاصة ، وعندما بدأ علماء اللغة والبلاغة يدرسون الأساليب اللغوية والبلاغية قد تعرضوا لظاهرة التكرار بشكل مختصر مثل الجاحظ وغيره .

وعندما بدأ البحث في إعجاز القرآن تعرض علماء اللغة والبلاغة والباحثون في إعجاز القرآن للتكرار ، لأن التكرار قد ورد في القرآن الكريم لفظاً ومعنى ، إذ إنّ بعض سور القرآن تعرف به مثل سورة الرحمن .

ولكن كان من العلماء القدامى من نظر للتكرار نظرة ذم فأخذ يبعد صفة التكرار عن القرآن الكريم فهذه الدكتورة كاميليا عبد الفتاح تذكر ذلك ؛ إذ تقول :" عيب على الشاعر العربي القديم التكرار من قبل النقاد العرب القدامى خاصة علماء اللغة أمثال الأصمعي وأبي عبيدة والأخفش وغيرهم ، واعتبر التكرار أحد عيوب الشعر ، وأحد مبادئ النقد اللغوي في القرن الثاني الهجري على يد متقدّمي اللغويين من العرب وبادر هؤلاء إلى وضع شروط تبيح التكرار للشاعر "[٦] .

ولقد سبقت نازك الملائكة الدكتورة كاميليا في ازدرائها لموقف النقاد القدامى من التكرار ؛ إذ " بحثت في كتابها " قضايا الشعر المعاصر وأوضحت من خلاله أنّ التكرار بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند إليها في تقييم أساليب اللغة " [٧].

وفي الحقيقة أن هاتين النظرتين لموقف العرب من التكرار فيها من الميل عن الإنصاف درجات عالية ، فهذا الدكتور زهير منصور يذكر بأن العرب اهتموا بهذه الظاهرة ودرسوها ؛ إذ يقول :" يعدّ التكرار من ظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من

---

١ - المرجع السابق ، ص ٧ نقلاً عن البرهان في علوم القرآن ٣ /١٠.

٢ - أبو هلال العسكري ، الفروق اللغوية ١٣٨/١ .
٣ - المرجع السابق ١٣٨/١ .
٤ - الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ٣٤٤٨/١ .
٥ - البرهان ، ١١/٣ .
٦ - كاميليا عبد الفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ،ص١٥٦ .
٧ - عبد الشافي أحمد علي الشيخ ظاهرة التكرار في القرآن الكريم ، ص١٥ ، نقلاً عن : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص٢١١ .

الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا فوائدها ووظائفها كما أن دراستهم للنص القرآني والبحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظاهرة . " [1] .

وقد كان موضوع التكرار عند العرب القدامى مجال بحث عند كثير من الباحثين المحدثين ، فقد درسوا هذه الظاهرة " وسجلوا عليها ملاحظاتهم ، وبينوا أنواعها وأقسامها ، والحسن منها من القبيح ، أمثال الأستاذ: عبدالله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب " [2] .

وفي الحقيقة " أن التكرار المطلق لا يوصف بالذم أو المدح ، إلا إذا كان مما يمكن الاستغناء عنه ، وكان الذي تكرره خالياً من أي معنى جديد يضاف إلى الأول فعندئذٍ يكون مذموماً ولغواً "[3] .

ولقد تبين مما سبق أن التكرار من الأساليب البلاغية في بعض القصائد الشعرية القديمة ، وأن التكرار ظاهرة تطرق إليها النقاد القدامى بالشرح والتوضيح .

أما ظاهرة التكرار في العصر الحاضر فقد ارتبطت بالشعر الحر واعتبرت سمة من سماته .

" ولقد تحدثت نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " عن هذه الظاهرة ، وعرضت أنواعاً من التكرار . ومن ذلك :

تكرار اللفظ ، وتكرار الجملة ، أو بيت شعر ، أو مقطع ، وتكرار الحرف ، وقد جمعت كل انواع التكرار السابقة في ثلاثة أقسام حسب الوظيفة التي تؤديها في السياق الشعري " [4].

فهذه الأقسام هي :

١- التكرار البياني : وهو تأكيد للكلمة المكررة .

٢- تكرار التقسيم : وهو تكرار عبارة أو كلمة في نهاية كل مقطع من القصيدة .

٢- التكرار اللاشعوري : وهو الذي يأتي في سياق شعري كثيف . [5]

وظاهرة التكرار من أبرز خصائص أسلوب حسن الزهراني الشعري في شعره عامة ، وشعر التفعيلة خاصة ولقد شمل التكرار عنده جميع أنواع التكرار واحتوى على جميع الفوائد وصوّر به شتى المشاعر النفسية التي خالجته .

أ- التكرار في متن القصيدة :

١- تكرار الأداة :-

لقد كرَّر الشاعر بعض الأدوات اللغوية من حروف وأسماء كحروف النداء والاستفهام وغيرها ، وكأسماء الاستفهام وغيرها .

---

١ - زهير أحمد المنصور، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ف١:ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، دراسة أسلوبية ، نادي الأحساء الأدبي ، الأحساء ، ط١ ، ١٤٣٤ هـ ، ص ١٣ .

٢ - عبد الشافي أحمد علي الشيخ ظاهرة التكرار في القرآن الكريم ، ص١٥ .

٣ - المرجع السابق ، ص١٥ ،.

٤ - زهير أحمد المنصور ، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ف١ : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، دراسة أسلوبية ، ص ١٥ ،نقلا عن نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر).

٥ - ينظر نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٦٣ وما بعدها .

ومن ذلك قوله : [1]

كـم ليلة من ليـالـي العمر داجبة

تنـام عيني ويضنـي عينك الأرق

وكم سكبت دموع الشوق ساخنة

مدى غيابي وأدمـى طرفك الأفـق

يـا وردة مـا تسنـى عطـرهـا أبداً

يفوح منـها على طول المدى عبق

يـا بلبلاً بذر الأنغـام فـي شجنــي

مـن صوته نـاصع التحنـان ينبثـق

يـا نحلـة تعشق الأزهـار طلعتهـا

بـهـيـة عندمــا يبـدو لهــا الفلـق

يـا كـوثراً كـم روى قـلبـي بـرقته

فمنـه يصطبح الصَّــادي ويـعتبـق

يـا نخـلة شمخت من طهر قـافيتي

وعطـفها لمعـاني هـاجسي طـبـق

يـا مـن يعود إليـك القـلب مبتهـلاً

يستلهم الرشد إن ضلت به الطرق

يتضح من هذه القصيدة أن هناك عدة أنواع من التكرارات ، ولكن موضع الشاهد هو تكرار أداتين إحداهما اسم والأخرى حرف ، أما الاسم فهي كم الخبرية وقد تكررت مرتين متتاليتين في بداية السطر، ثم مرة في ثنايا البيت والغرض من هذا التكرار هو بيان الكثرة كثرة عطاء أمه له ، وتضحياتها من أجله ، وما ذلك الذكر لذلك العطاء إلا لأن الشاعر يريد أن يبرر لنفسه وللمتلقي سبب تعلقه بأمه ، ويكون بذلك أدعى للانجذاب لعاطفته نحوها ؛ فهو يريد من المتلقي أن يتفاعل معه ويشعر بصدق عاطفته .

أما الأداة الأخرى حرف النداء "يـا " التي تستعمل لنداء البعيد فقد استخدمها وكررها مع صفات وصف بها أمه كانت تلك الصفات منبع عطاء وسعادة للشاعر ، ولكن بعد وفاتها قد حرم من تلك الصفات التي كانت تغدق عليه ذلك العطاء ؛ لذلك يشعر بحرمانه منها ويشعر ببعدها عنه ، فاستخدامه لحرف النداء " يـا" التي تستعمل للمنادى البعيد يدل على مدى شوقه لها ، فهو يكرر ذلك الحرف ، لأنه يريد أن يلفت الانتباه إلى مدى ذلك الحرمان وذلك البعد عن ذلك العطاء .

---

١ - ديوان ريشة من جناح الذل ، ص١١-١٢ .

ولاستخدامه لحرف النداء " يـا " دلالة أخرى لو استخدمه في حياة أمه عند ذلك يدل على مدى تعلقه بتلك الصفات إلى درجة أنه لو ابتعد عنها لحظات لشعر ببعدها عنه وأخذ يناديها بذلك الحرف وهذا بخلاف قوله في نفس القصيدة :[1]

أمـــاه يـا شمعة بالـحب تأتلـق

لكي تضيء حياتي وهي تحترق

أمّاه يا بسمة تحيي رفات دمـي

إذا استبدت به الأحزان والحرق

فإن لفظ الأمومة بما يشعر بالقرب من القلب لا يتناسب مع حرف النداء "يـا" التي ينادي بها البعيد .

ولكنه قد يستخدم مع " أماه " "يا " حرف النداء للبعيد مثل قوله :[2]

وصرخت : يـــا أمـــــاه أين أنا

بل أين أنت ؟ وصرختي تخبو

وقد استخدمها هنا مع التأجج العاطفي وشعوره بالحرمان الأبدي من أمه فقد جمع بين "يـا" حرف النداء الذي يدل على البعد وبين " أماه " لفظ الحب والحنان والقرب ، ليدل على دهشته فهو مندهش لا يدري من هول الصدمة بم ينادي أمه إذا اجتمع البعد والقرب معاً .

وقد ينادي بحرف النداء "يا" ليدل على بعد الحب وتجافي المشاعر بين الزوجة وزوجها إذ يقول الشاعر في قصيدة " واأسفا " على لسان الزوجة المطلقة : [3][4]

يا من طعنت فؤادي الحانـي

أعد الفـؤاد (بجرحه) وكفـى

مـا بتّ أرجـو منك مرحـمـة

أو أن تعيد لمن جرحت شفا

يا ظالمي يا من قضيت على

حلمي وأبدلت الوصال جفـا

وقد تنادي الشاعر امرأة ؛ ليشعر المتلقي أنه يعيش غربة روحية فكأن هذا الشاعر بعيد عن واقع الحياة كبشر ؛ فبينما شعوره كشاعر يملي عليه نشر الحب والسلام ، تهوّن عليه وتذكره بقسوة الحياة وصعوبة أداء الرسالة الشعرية فهذه هي تخاطبه في قصيدة " دانة الأحلام " :[5]

---

١ - المصدر السابق ، ص٣٤ .
٢ - المصدر السابق ، ص ٣٤ .
٣ - ديوان أوصاب السحاب ، ص١٠٧ .
٤ - كان شرط الزوجة الثانية طلاق الأولى فطلقها بعد عشرة عشرين عاماً من الحب والعطاء والتضحية .
٥ - ديوان قطاف الشغاف، ص٤٥ .

يا هارباً من نار حسك لم تزل

دنياك إن وعدت بخير تخلف

وبعد ثلاثة أسطر يكرر حرف النداء "يـا" :[1]

يا ساعياً خلف الكمال أما ترى

ريح التناقض بالأماني تعصف

وبعد ثلاثة أسطر يكرر حرف النداء "يـا " :[2]

يا عاشق الأوزان ما لنميرها

ثغر يميّز في ثراه القرقف

بعد ذلك يخاطبها هو ويكرر حرف النداء "يـا" ليبين أنها بعيدة عنه روحيًّا وبعيدة عن أهدافه السامية:[3]

يا دانة الأحلام إن قصائدي

بسمو غايتها النبيلة تعرف

وقد يكون استخدام " يـا النداء " للتعظيم عند مناجاة الله سبحانه وتعالى ؛ إذ إنه بالرغم من أن الله أقرب إلينا من حبل الوريد إلا أنّ الإنسان عليه ألا ينسى علو الله تعالى وجلاله فيستشعر البعد لاستشعاره النقص وتكريره لـ " يـا النداء " للفت انتباه المتلقي حتى يستشعر بذلك البعد العلوي وذلك الجلال الإلهي في قوله:[4]

يامن شفا (أيوب) ليس لنا

ربّ سواك عليـه نعتمـد

يـا ربّ جد بشفـاء والـدي

وامنن فأنت العون والسند

إنَّ فاجعة الشاعر بأمه في ديوان ريشة من جناح الذل جعلته يلجأ إلى التكرار كثيراً ليهوّل المصيبة ومن ذلك تكراره لحرف الاستفهام "هل" مقترناً بالفعل الماضي "مت " إذ يقول : [5]

هل مت يا أمي ؟ فواعجباً

عن أي داء يعجز الطـب

---

١ - المصدر السابق ، ص٤٥ .
٢ - المصدر السابق، ص٤٦ .
٣ - المصدر السابق ، ص٤٧ .
٤ - ديوان ريشة من جناح الذل ، قصيدة " صبح الفاجعة " ، ص٢٣ .
٥ - المصدر السابق ، ص ٣١ .

هل مت يا أمي ؟ فمن ليدٍ

كسبت وضاع بفقدك الكسب

هل مت يا أمي ؟ فواأسفي

إذ ضم صافي وجهك الترب

إنَّ استخدامه حرف الاستفهام "هل" ليستفهم من أمه عن موتها استعمال مجازي لأن الميت لا يخاطب، لأنه لا يشعر بمن حوله ، ولكن الشاعر يعبر عن رفضه لهذا الموت بهذا السؤال ، فهو لا يريد أن يصدق أن أمه ماتت .

أمّا تكراره لذلك الاستفهام بالأداة "هل" فذلك لـ " يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي. ولكن "هل" التي تدل على عدم التصديق و الإنكار لشدة هول الفقد لأمه عند سماع خبر الموت ، تتحول إلى "لقد" ذلك الحرف الذي إذا جاء مع الفعل الماضي يدل على التحقق والتأكيد ، ويكرره الشاعر مع الفعل الماضي "مت" وفاعله الضمير المتصل "تاء الفاعل " في قوله:[1]

فقد متِّ يا أمي وفي النفس حاجة

إلى عطفك الدفَّاق يكتمها الثغر

لـقد مـت يـا أمـي ومـا زال بينـنـا

حديث تربي في مرابعه الطَّهر

لـقد مـت يـا أمـي ورحلـة حبّنـا

لها فوق أسرار المدى حولنا سرُّ

لـقد مـتّ لـم نكـمـل بقـيّـة دربنـا

وموتـك في مرآة أفراحنـا كسـر

لـقد متّ يـا أمي وفي الصدر زفرة

تهزّ الجبال الشم لو بثها الصدر

لقد متّ يا أمي رضيت بما قضى

إلهي له الحمد المضاعف والشكر

إنّ الشاعر بعد فترة من وفاة أمه أخذ يستوعب موتها وفراقها ، عندئذٍ آمن بموتها ؛ لذلك أتى بالفعل الماضي مؤكّداً بحرف تحقيق هو " قد" في أحد الأبيات و " لقد" في خمسة أبيات .

إنّ هذه الأبيات تدل على أن الشاعر قد استسلم لفكرة موت أمه واستسلم للحزن ، وسلّم أمره لقضاء الله وقدره ، لكنه كرر هذه الجملة المؤكدة بـ"لقد" ؛ لينقل للمتلقي عاطفته المتلوّعة من هذا الموت ، وأمر آخر

---

١ - المصدر السابق ، ص٤٠-٤١ .

قد رامه من وراء هذا التكرار ، إذ إنه يخاطب أمه فكأنه بإسناده الفعل إليها يعاتبها على موتها وما يدل على ذلك هو تكملة الأبيات ، فكأنّ أمّه تخلت عن عهود الحب معه وتركته يكمل الدرب وحده ، وفي هذه الأبيات وبهذا التكرار المكثف تتضح عاطفة الحب من الشاعر لأمه دون مبالغة أو زيف .

ومن الحروف الأخرى التي كررها الشاعر " حرف السين " الذي يدل على المستقبل في قوله : [1]

سـأكون أكبر من سفاهـتكـم

وأرش فوق هوانكم عطري

سأكون فــي بيـداء ظلمتكـم

نوراً . ويسحق ليلكم فجري

سـأمدّ فوق بطـاحكم سحبي

وأشق في صحـرائكم نـهري

سـأظـل دومـاً نصب أعينكم

أنّـى اتَّجـهتـم أبـد الـدهــر

سأظل فوق رؤوسكم عـلماً

أنى لـكم أن تطمسوا ذكري

إنَّ " السين " هنا تدل على المستقبل ، وتكرارها هنا تأكيد على أنه مصر على مقابلة الإساءة بالإحسان، فهو لن يتغير كلما ازدادوا ظلماً له ، سيزداد كرماً معهم وعدلاً يسحق ظلمهم .

أيضاً من الحروف التي كرّرها "لا النافية للجنس " في قوله : [2]

لا عذر بعد كمال دين طاهر

يخضر من صافي نداه الفدفد

لا عذر للغاوين بعد يقيننا :

أن الرحيل من الحياة مؤكد

لقد كرّر لا النافية للجنس واسمها . وذلك لتأكيد نفي العذر ؛ ليحذرهم قبل موتهم من سوء المصير ؛ ليداركوا أنفسهم ويخلصوا الدين لله تعالى .

إن الشاعر يوظف تكرار الأدوات " توظيفاً بلاغياً يزيد من روعة الأسلوب ، ويضفي على كلامه بسبب التكرار رونقاً وجمالاً ، ويلبس تعبيراته ثوباً قشيباً " [3] فمن الأدوات التي كرّرها أدوات الاستفهام ، وهي

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ، ص١٠٨ .
٢ - المصدر السابق ، ص٩٠ .
٣ - عبد الشافي أحمد علي الشيخ ، ظاهرة التكرار في القرآن ، ص١٥ .

أسماء وحروف ذكرنا فيما سبق تكراره لأحد حروف الاستفهام "هل" وفيما يلي تكراره لأسماء الاستفهام في قصائده ومن ذلك قوله : [1]

متى سيشرق فجر العيد يا أبت

روحي على شاطئ الأحلام تنتظر ؟

متى سألبس (فستاني) ليبصره

جيراننا وأراهم منه قد بهروا ؟

متى سأستقبل الزوّار في فرح

وفي يدي طبق الحلوى .وهم زمر ؟

متى ؟ ويأتي جواب غاضب ويد

هوجاء تغتال هذا الحلم يا سحر

لقد كرّر الشاعر أداة الاستفهام (متى) وذلك لأن اهتمامه كان منصباً على الزمان ؛ لأن ابنته مرضت في أيام العيد، ممَّا جعل مشاعره ومشاعرها تتجه صوب الزمان .

واسم الاستفهام " متى" وإن كان على لسان ابنته المريضة إلا أنه يدل على انشغاله بزمان شفاء ابنته ولكنه لم يعبر عن ذلك مباشرة ، إذ أسقط على العيد هذه التمنيات والإسقاط من فوائد التكرار ، " وهذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه . فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري " [2]

وليس الزمان فقط من يشغل حيزاً في نفس الشاعر بل إن المكان أيضاً يشغل باله ويظهر ذلك في سؤاله عن المكان بأداة الاستفهام "أين" وقد يسبق اسم الاستفهام حرف جر ويتكرر مثله وذلك مثل قوله : [3]

من أين تهتبل المفاخر ؟؟

هل لها من دون باب الذل ...باب ..؟؟

من أين تقترف الصعاب

ومن يفك القيد

ومن رمش الصباح

ويرشد الشمس

التي ضلت

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٧٤ .

٢ - زهير أحمد المنصور، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ف١ : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، دراسة أسلوبية ، ص ١٣.

٣ - ديوان اوصاب السحاب ، ص٤٨ .

إلى درب الصواب

ويبدو أن الأرض العربية وما دخلها من احتلال وذل سكنت في اللاشعور عند الشاعر ؛ لذلك عندما سأل عن المفاخر استخدم أداة الاستفهام "أين" أما استخدامه لحرف الجر "من" قبلها فقد كان للدلالة على البداية ، بداية المكان ؛ ولارتباط الإنسان بالمكان فقد كرّر اسم الاستفهام " مَن " الذي يسأل به عن العاقل:

وهذا يدلّ على أن الشاعر يبحث في الكون عن المخلص ، وأن باله مشغول بالمخلص الذي وعدت البشرية به منذ مئات السنين الذي يملأ الأرض قسطاً وعدلاً كما ملئت ظلماً وجوراً ، وتكراره "من" يدل على شوقه لمعرفته ولقدومه ، وإن كان لم يصرح في سؤاله بشخص المخلص الموعود ، إذ جعل السؤال عامًّا ليثير المتلقين ويحمسهم ليحاولوا التخلص من الأسر والذل والاحتلال .

٢- تكرار الجملة :-

إنّ الأمثلة السابقة لتكرار الأدوات كانت أغلب المكررات تأتي في أول الأبيات متتالية وقد وصفت نازك الملائكة هذا النسق من التكرارات بأنه " أبسط الأنواع " إذ ذكرت " أن أبسط أنواع التكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، يلجأ إليه صغار الشعراء ، ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة " [١].

والشاهد من هذا القول " ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق" يعني أن هذا اللون البسيط من التكرار يضفي عليه الشاعر من الظلال النفسية ما يلونه بألوان المشاعر والغايات مما يجعله نوعاً أصيلاً من أنواع التكرار ولم يقتصر حسن الزهراني على هذا النوع من أنواع التكرار بل غلب عليه تكرار أول سطر من مقاطع القصيدة المعاصرة ومن التكرارات التي يكرر فيها الشاعر أول بيت من كل مقطع من مقاطع القصيدة تكرار الجملة الاستفهامية مثل تكرار الشاعر السؤال " من أنتَ " ست عشرة مرة متبوعاً بعلامة استفهام واحدة ما عدا في السطر الأول من المقطع الأول متبوعاً بعلامتي استفهام وعلامة تعجب والسطر الأول من المقطع الثاني أتبع السؤال بعلامة استفهام واحدة وعلامة تعجب واحدة .

وفيما يلي بعض من مقاطع تلك القصيدة التي يتكرر فيها السؤال بداية كل مقطع : [٢]

من أنتَ ؟؟!

يأتيني سؤال من تخوم النفس

ينحت في سراب الصمت

أشباح الوصايا ...

****

من أنت ؟!

يسألني فؤادي

---

١ - زهير أحمد المنصور ،دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ف١ : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، ص ١٥ ، نقلاً عن " قضايا الشعر المعاصر " ، نازك الملائكة .

٢ - ديوان قطاف الشغاف ، ص١٣٦ .

حين أسأله

فتسقط بسمتي الحيرى

على طين البكاء صريعة

من بين أروقة الثنايا ...

****

من أنت ؟

من يسأل

ومن سيجيب ؟

إن قضيتي أم القضايا ...

.....إلخ

إنّ هذه القصيدة أي قصيدة " حصار الأسئلة " تحكي حكاية الشاعر مع أسئلة فؤاده ، إذ إن الشاعر يذكر في هذه القصيدة أن فؤاده يسأله من أنت ؟ وفي الحقيقة أنَّ هذا السؤال هو علامة على تساؤل الإنسان عن حقيقته ، فإن الغموض الذي يحيط بأسرار الأشياء تشغل بال الشاعر وتحاصره ولكن إيمانه بالله تعالى يجيب عن هذه الأسئلة التي تتلاشى أمام تسبيحه .

وتكرار السؤال " من أنت؟ " بهذه الصورة يدل على قلق النفس البشرية بكل ما يخفى عنها في الوجود.

ومن الجمل التي كرِّرت في أول كل مقطع وقد ربط اسم الاستفهام بينها جملة

" هزم الهلال

فكيف لا أبكي

ألا أبكي " [1]

وقد كرر هذه الجمل مرتين متطابقة ، وست مرات استبدل " ألا أبكي " بجملة " متى أبكي ؟" أي كرر هذه الجمل بهذه الطريقة :-

هزم الهلال

فكيف لا أبكي !!!

متى أبكي ؟؟ [2]

وقد كررت الجملة الأولى وحدها في مقطعين بهذه الطريقة " هزم الهلال " إنَّ الشاعر بهذا التكرار " حرك فضاء النص الشعري ونقله من السكون إلى الحركة "[1] فالشاعر قد خلق بهذا التكرار " دلالة نفسيّة قيّمة ،

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ٤٩ .
٢ - المصدر السابق ،

أو لنقل هو جزء من الهندسة العاطفية للعبارة "[٢] حاول الشاعر أن " ينظم كلماته بحيث "[٣] أقام " أساساً عاطفيًّا"[٤] .

فالشاعر يتحدث عن هزائم العرب والمسلمين ويدرك ما للعاطفة من تأثير على المجتمع العربي والإسلامي؛ لأنها تشحذ الهمم وتوقد العزائم في النفوس فهو بحاجة إلى استدرار البكاء ليحرك النفوس نحو الخلاص من حياة الذل والعبودية .

وقد يكرر الشاعر جملة الطلب للتأكيد مثل قوله :[٥]

أفق فقد حقق الساعون مطمحهم

ولـم تحقق مع من حـولك الأمـلا

أفق فما دمتَ تشكو الفقر مكتئباً

فلست في عرف أعداء النهى رجلا

ومن الجمل الانشائية التي كررها الشاعر جمل النداء ومن أمثلة ذلك جملة : " مساء الموت يا أمي " ؛ فلقد كررها في رأس أغلب مقاطع القصيدة من قصيدة " مساء الموت " إذ كررها خمس مرات على مستوى القصيدة ، أما "مساء الموت يا أبي " و " مساء الموت يا قومي " فقد كررهما مرتين على مستوى القصيدة ، أما " صباح الموت يا أمي " فقد كررها ثلاث مرات ؛ والشاعر كرر نداء الأم خاصة ؛ ليشعر تلك الأم بالذنب ؛ لأنَّ الأم بما تحمل من عواطف لا تتحمل أن تفتقد ابنها ساعات ولا يهنأ لها بال إلا عندما تجده ، أما هذه الأم فقد رأى الشاعر أنها مغلوبة على أمرها ، ولم تستطع مشاعر الأمومة أن تحركها وتثيرها للبحث عن ابنها المفقود وقد كرَّر جملة "مساء الموت يا أمي " أكثر من جملة " صباح الخير يا أمي " وذلك لما في المساء من مشاعر الخوف من الظلام وغيرها ، ولما كان الطفل يلجأ إلى حضن أمه في المساء أكثر من الأوقات الأخرى ،فكان تكرار المساء أدعى لإشعار الأم بالذنب نحو طفلها المفقود .

وقد يكرر الشاعر الفعل والفاعل المستتر في أول السطر كقوله :[٦]

جاءت من القدر المجهول ..بسمتها

نورٌ.. ودمعتها الخرساء زلزال

جاءت إلى القدر المجهول ما علمت

أنَّ الحيــاة تبــاريح وأهـوال

إنَّ الشاعر نظَّم هذه القصيدة في يوم مولد ابنته " آمال " ؛ لذلك من الطبيعي أن يسيطر عليه حدث الولادة والمجيء ؛ إذ نجده يكرِّر " جاءت " ، وكأن حدث المجيء والولادة قد شغل باله ، فهو بين فرحه برؤيتها

---

١ - زهيرأحمد المنصور ، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ف١ : التكرار في شعر أبي القاسم الشابي .
٢ - علي الحمود ، ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي ، موقع توفاز .
٣ - المرجع السابق .
٤ - المرجع السابق .
٥ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٧٤ .
٦ - المصدر السابق ، ص ٦٦ .

وبين قلقه على مستقبلها في الحياة المليئة بالأهوال ، ثم يسيطر الشاعر على مشاعر القلق ، ويطلق العنان لمشاعر الفرح والسرور ؛ إذ إنه يرحب بولادتها قائلاً :[1]

أهلاً بمن بزغت من ثغر قـافيتي

وضمها من شفيفي الشعر موآل

أهلاً بمن وجهها فجر .. ونظرتهـا

سحر .. وهمتها للروح شلال

أهلاً بعصفورة القلب التي صرخت

فأمطرت في جديد العمر آمال

إن تكرار الشاعر لبداية السطر " أهلاً " ليعبر عن مدى فرحه بقدوم ابنته ، أدى لتدفق هذا الكم من الترحيب للتأكيد على تلك الفرحة وذلك السرور .

أمّا تكراره للجملة الفعلية التي تتكون من الفعل الماضي والفاعل الضمير المتصل " تاء الفاعل " فقد كان تكراراً مكثفاً إذ كرّر الفعل " أتيت " تسع مرات لفظاً ومعنى ، ومرة واحدة تكرار معنوي إذ يقول:[2]

وجئتكم من (رُبا زهران) يحملني

شوقـي إليكـم ونور الحـب يدنينـي

أتيت من (باحة) الأحلام مزودتي

كـتـاب ربـي - وأوراق الـريـاحين

أتيتكم فـي فؤادي ألـف سـاجـعة

يحبكـم شـدوها بـالـقـرب يـغرينـي

أتيتُ يـا مكة الإسـلام بـوصلتـي

قلبي. وصوت الهدى الرقراق يحدوني

أتيت يـا مكة الإسلام في قـلمـي

عطر القوافي سرى من نبض مكنوني

أتيت أبحث بعد الجـدب عن مطـر

يستلّ بالسعد جذر الحزن من طيني

أتيت أمشي وحـولـي ألف راحـلـة

---

١ - المصدر السابق ، ص ٦٦ .
٢ - المصدر السابق ، ص١٢٦-١٢٧ .

شوقي بآلام شوك الدرب ينسيني

أتيت وحدي وحولي ألف قـافلة

فلم أشـاهد يداً مُدَّت تواسينـي

أتيت أبحث عن نفسي فقد رحلت

وخلـفتـني لأشتـات العنـــاوين

أتيت متّزراً صبري . ولـي أمـل

بالله من نزعات اليأس يحميني

إنَّ الشاعر في هذه القصيدة يعبر عن مشاعره عندما ذهب إلى مكة المكرمة ؛ فقد كان إتيانه إليها حدث مهم في حياته ، بل وإتيانه لها هو أهم حدث يشعر أنه قام به ، لأن إتيانه لها كان لأهداف سامية وغايات نبيلة ؛ لذا كرّر الشاعر الفعل " أتيت " مسنداً للفاعل " تاء المتكلم " ، ليلفت الانتباه إلى عظمة هذا الحدث في حياته، ولقد تزامن الإتيان مع الإحساس المباشر ؛ لذا يكرر في نفس القصيدة الفعل " أحسست" ليعبّر عن المشاعر والأحاسيس التي أحس بها عند قدومه إلى مكة شرفها الله تعالى إذ يقول : [1]

أحسست نور الهدى ينساب في جسدي

كالنهر يطفئ أشواق البساتين

أحسست بـرد خشـوع دبَّ فـي كـبـدي

فـأخمدت كفّه أعتى بـراكينـي

أحسست أنـي ولـدت الآن يـا بـلـداً

إلـيه تشتـاق أرواح المـلايـين

أحسست صوت الآذان العذب يغسلني

من لوعتي وبعذب الشدو يشجيني

ولقد كان لحبّ الوطن نصيب من التكرار الشعوري إذ يقول : [2]

أهواك لا شيء غير الحب يدفعني

إليك يـا فجر عمـري وابتسامـاتي

أهواك يا زورقي يا وجه بوصلتي

يـا بحر عشقي و يا أولى محطاتي

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٢٧ – ١٢٨ .
٢ - المصدر السابق ، ص ٢٦ .

أهواك يا وطني المنقوش في كبدي

يـا شمعة ملأت بـالحـب مشكـاتي

أهواك يـا قـلمي يـا عطر محبرتي

يا صفحة عشقت ضوء اشتعالاتي

إن الجملة " أهواك" تتكون من فعل مضارع ، وفاعل ضمير مستتر وجوباً تقديره "أنا" والكاف " كاف الخطاب ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به ، وقد كرّر الشاعر هذه الجملة الفعلية ليعبر عن شدة حبه وهواه لهذا الوطن فالتكرار بهذا النسق والترتيب قد أحدث موسيقى متناسقة ؛ لأن " هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جوًّا موسيقيًّا متناسقاً ، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرّرة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما" [١] .

٣- تكرار الضمائر :-

تكرار ضمير المتكلم "أنا" في قوله :[٢]

أنـا مـؤمـن بـالله أسـألــه

عونــاً يشدّ بعزمه أزري

أنا ما حملت السوء في نفسي

وجمعت جمر الحقد في صدري !

أنا لست منكم . لست أشبهكـم

حتى يصـد شـروركـم شـري

إنَّ الشاعر يحمل بين جنبيه قلباً ينبض بالإيمان ، وهذا الإيمان هو سبب ثقته بنفسه وسبب صموده أمام شرّ الأشرار ، فهو يرى الحقّ حقاً فيتبعه ويرى الباطل باطلاً فيتجنبه ، لذلك نشأ عنده " أنا محبة " ، فتكراره الضمير " أنا" تشعرنا باعتزازه بنفسه ولكنها تشعرنا بمأساتها فهو يعيش في جماعة يقابلون إحسانه إليهم بالإساءة ، لذا يرى أنه لا يجب أن يعاملهم بالمثل ؛ لأنه يشعر بأنه ليس شريراً مثلهم ، فإيمانه بالله ميّزه عنهم بالخير .

وقد يجتمع حرف التنبيه والضمير في مثل قوله :[٣]

ها أنتِ فوق جناح الفجر سابحة

لا تعلمين بمــا يخفـي لك الـقـدر

ها أنتِ يا حلوتي تمضين باسمة

---

١ - زهير أحمد المنصور، دراسات أسلوبية في الشعرالعربي الحديث ، ف : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، دراسة أسلوبية ، ص ١٥ .
٢ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ١٠٦ .
٣ - ديوان تماثل ، ص٧٨ .

تمازج الشوق في عينيك والحذر

لقد استخدم الشاعر مع ضمير المخاطب (أنت) هاء التنبيه التي تستخدم مع اسم الاشارة ، وقد كرّر ذلك مرتين؛ وفي ذلك دلالة على أنَّ ابنته تعيش حدث دخولها المدرسة لأول مرة ، فكأنها لا تسمع والدها ، وذلك لفرحتها وانشغالها بتلك الفرحة والسرور عن كل ما حولها .

٤- تكرار الاسم الواقع مبتدأ:-

قد يكرر الشاعر الاسم الواقع مبتدأ في الجملة الاسمية ومثل ذلك قوله :[١]

الشعر لحن التّقى في ثغر ساجعة

على غصون المنى والحب يشجيها

الشعر وجهي وكفي وانتفاض فمي

بقبلة لجبين الحق أهديهـــا

الشعر بوصلة للصــاعدين إلى

بوّابة الشمس يعليهم ويدنيهـا

الشعر ذاكرة التــاريخ مـا وهنت

تجري بأعذب ما تهوى سواقيها

الشعر منتجع العشــاق ترسلـه

آمــالـهم لـذر الآلام يطـويهـــا

إنّ الشاعر كثير ما يستخدم لفظ الشعر في قصائده وإن لم يستخدم اللفظ نفسه فهو يستخدم مادة الشعر أي حروفها كشاعر وشعور ، ولا نبالغ إذا قلنا أن لفظتي شعر وشاعر قد تردا في أغلب قصائد حسن الزهراني؛ والشاعر هنا كرّر لفظ " الشعر " ليعبرّ عن مكانة الشعر في نفسه ، وتكرار لفظ الشعر بهذه الصورة فيه من التناغم الموسيقي وفيه من جذب انتباه المتلقي ما يجعله ينجذب لمعرفة الخبر والصفة اللتين يريد الشاعر أن يصف بهما الشعر .

٥- تكرار شبه الجملة كالجار والمجرور :-

إنَّ الزهراني يكرر في مواضع مختلفة الجار والمجرور ، فقد يكرره في بداية الأبيات وقد يكرره في ثناياها وقد يكرره في نهايتها :-

ومن أمثلة شبه الجملة " الجار والمجرور " التي كرّرها الشاعر في بداية الأبيات قوله :[٢]

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص ٨ .

"بالشعر" في مطلع أغلب مقاطع قصيدة " شلال سماوي " .وقد كرّره في أول القصيدة بالرغم من أن حقه التأخير ، ليلفت الانتباه إليه وليبين أنه موضع الاهتمام .

ومن الأمثلة الأخرى على مجيء شبه الجملة الجار والمجرور في بداية الجملة قوله : [1]

له من سجايا وجه (أمي) وعطفها

سنـا تسلب اللـب المكيـن سواطعه

له من شذا ريحان أمي وشيحهـا

صباحات عطر باكر الورد شـائعه

له من خطـا أمـي وبسمة ثغرهـا

نواميس بشر لا تجاري شـرائعـه

إنّ (هاء الغيبة) الضمير المتصل بحرف الجر اللام ، تعود على قبر أمه والشاعر بحرف اللام يمنحه بعض صفات أمه ، وذلك لأنه يشعر بأنه في المكان الذي يحوي جسد أمه ، وكذلك يشعر بقربها ، فهو من شدة حبه لأمه يتخيل أن هذا القبر يحمل صفاتها .

ومن أمثلة الجار والمجرور المكرر الواقع في آخر السطر قوله : سر بنا ... سر بنا [2]

٦- تكرار الاسم الواقع منادى :-

من أكثر الأسماء التي يكررها الزهراني في شعره هي الأسماء الواقعة منادى فقد يكون المنادى بلدة أو مدينة مثل : " يا جارة القيصوم " كررها في مقطع واحد مرتين :[3]

يا جارة (القيصوم)

غني لحن قافيتي

فقد أصغت (براقش)...

وترنمي ببديع

أشعاري

فنار الحقد

تلتهم القلوب

اليابسات كأنها

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ، ص١٢٦ .
٢ - المصدر السابق ، ص١١٠ .
٣ - ديوان أو صاب السحاب ، ص ٦٠ ، ص ٦١ .

بعض الحشائش...

لمعت نجوم قصائدي

وتراجعت

حتى توارت

من سماء دفاتري

سود الهوامش ...

يا جارة القيصوم

من عامين في عامين ....إلخ

إنّ تكرار المنادى له أغراض وغايات نفسية ؛ منها أن يكون الغرض من تكرار المنادى التعريض ، ومن ذلك تكراره للمنادى " يا عصبة المليار " في قصيدة " بيان الدرة " ؛إذ كرّر هذا المنادى على لسان الدرة أربع مرات والخامسة قد غير لفظ "عصبة" واستبدلها بـ"معشر " وقد كررها متباعدة وهذا هو الغرض من تكرارها لأن بيان الدرة طويل فخشي أن ينسى تعريضه بهذا المنادى فكان يكرره كلما تباعدت المسافات بين الأبيات .

وقد يكرر الشاعر منادى خيالي يدعى "طائر الأحلام" فقد ناداه بقوله " يا طائر الأحلام " فقد ناداه في بداية المقاطع "الرابع والخامس والسادس " أي كرر المنادى "طائر الأحلام" ثلاث مرات .

وقد يكرر الشاعر نداء العاقل بدون حرف نداء ليدل على قرب المنادى منه وذلك مثل قوله : [1]

صغيرتي كان حلماً ان أراك على

بـوّابة العلـم يروي عينـك السحـر

صغيرتي كـان حلمـاً أن أراك وقد

فاحت بعطر التقى من ثغرك السور

٧- تكرار ظرف الزمان :

إنّ الشاعر له علاقة بالزمان ونستطيع أن نتلمس ذلك من خلال قصائده ، أما تكراره لها فذلك يكشف أنَّه يربط بعض الأحداث بالزمن ومن ذلك قوله : [2]

غداً سيفتح باب الـهـم (يـا سحـر)

وتمتطـي قـلبك الأعبـــاء والكـدر

غداً تسيرين في درب العناء كـما

---

١ - ديوان تماثل ، ص٧٧

٢ - المصدر السابق ، ص٧٧ .

سرنا . ويشقى خطا أحلامك السفر

غداً حقيبتك السوداء تملؤني

خوفاً . وتملؤها الأوراق والصور

غداً تجرعك الأيـــام علقمهـــا

ويرتمي فوق نامي صبرك الضجر

إنَّ الشاعر قد كرّر لفظ " غداً " الذي يدل على زمن المستقبل ، وفي حقيقة الأمر أن من يقرأ الأبيات لأول وهلة يظن أن الشاعر يكرر " غداً" لأنه في اللاشعور قلق على مستقبل طفلته ، ولكنه يكرر "غداً" لا خوفاً على مستقبل ابنته فقط ، ولكنه قلق من المستقبل على نفسه ؛ فما بعد الشباب إلا المشيب ، والإنسان بعد هذه المرحلة يكون قلقاً على وضعه بعد ذهاب قوته وتقاعده عن العمل ، وربما يشير بـ"غداً" لليوم الآخر ، فقد يكون لا شعور الشاعر ، يسطر قلق الشاعر من مصيره وكأنه يشير إلى قوله تعالى :" غداً تعلمون من الكذّاب الأشر " ؛ لأن موضوع الآخرة والحساب قد شغل تفكيره منذ الصبا ؛ وذلك يرجع إلى نشأته في أسرة تخاف الله تعالى وتخشى عذابه .

وقد كرر الظرف مع اسم الإشارة مما يدل على المساء الذي يتحدث عنه الشاعر كان حاضراً فيه وقت نظم هذه القصيدة وتكراره لـ "هذا المساء" لأنه وقت اجتماعه بالحبيبة ، إذ أصبح المساء عند الشاعر بمنزلة الحبيبة بل سبب من أسباب اجتماعه بها ، وكأن الشاعر كان ينتظر وقت اجتماعه بحبيبته وعند قربه منه أخذ يكرره ، ليعبّر عن مدى فرحته وسروره بقدومه إذ يقول في قصيدة " هذا المساء " : [1]

هذا المساء

الشعر يهطل

من سحاب الصدق

والنغم الموشى

بالمحبة

والبراءة

والنقاءْ ...

****

هذا المساء

تمضين في طرقات قلبي

في هدوء

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٦٩ .

وردة حمراء

زاهية تفوح

يصادق الآمال

في قلق الصفاء ...

****

وهكذا يمضي الشاعر في وصف المساء مكرراً " هذا المساء " في بداية كل مقاطع القصيدة ، ما عدا المقطع الأخير فقد كرر هذا المساء في بدايته ونهايته التي كانت خاتمة القصيدة كما كانت بدايتها .

وانصرام الأعوام يشكّل عند الشاعر قلق ، قلق من انتهاء العمر ، واقتراب الأجل ، وهذا من أسباب خوفه من المستقبل الذي أشرنا إليه سابقاً ، لذا نراه يكرر لفظ "عام" مسنداً إليه الفعل "تولّى " إذ يقول : [1]

عام تولّى وعام بعده هلاّ

ونحن ما بين ــلو- أوليت ــ أو هلاَّ

عام تولّى دنونا من منيتنا

عــاما . وقد ذبلت أحلامنــا الوجلى

وبعد بيتين يكرر لفظ "عام" مرة أخرى بقوله : [2]

عامٌ تولى وراء الوهم راكضة

أرواحنا وأساطير الهوى تتلى

وما يدل على أن الشاعر قلق من المستقبل ، حزين لانتهاء العمر قوله في ختام القصيدة : [3]

أعمالنا دوّنت بالحرف في كتبٍ

محفوظة عند رب الكون لا تبلى

العمر يسلب منا كلّ ثانية

فهل لنـا همـم تستنطـق العقـلا ؟

النبض ينذرنا . والرعب يعصرنا

والحزن يأخذ من ساعاتنا الأغلى

تلوكنـا عـاديات الوهـم في شغفٍ

---

١ - ديوان قطاف الشغاف ،ص٣٢ .
٢ - المصدر السابق ، ص٣٢ .
٣ - المصدر السابق ، ص٣٣ .

ونحن فـي غمرة من عينـا قتلـى

مــاذا نـقـول إذا نــادت منيتنـــا

ما عذرنا حين نلقى ربنا الأعلى ؟

وقد يكون تكرار الشاعر للألفاظ الدالة على الزمان تكرار لا شعوري بسبب دهشته وتدفق مشاعر الحزن والأسى من نفسه كما نجد ذلك في قول الشاعر: [١]

شهران والدمع في خدي يستبق

ومهجتـي من غدير الهـمّ تغتبق

شهران مذ متّ يا أمي وقافيتـي

خرساء يسري بها في ليلة القلق

شهران مرَّا وليل البؤس منصلت

والنفس تعصرها الأحزان والحرق

شهران مرَّا وبـاب البـوح منغلق

والقلب فـي وهـج الآهــات يحترق

شهران يهجرني شعري ويقتلنـي

صمتي وروحي بقبو الخوف يختنق

شهران لا قلمـي ضمته محبرتـي

ولا حروفــي تلقَّى ومضهــا الـورق

شهران نـــــار البكــاء تصهرنــي

شهران مـا لاح فـي أفق المنى فلـق

إنَّ الشاعر مندهش من وفاة أمّه ؛ لذا نراه يحسب الوقت مذ فارقها وبالرغم من أن الوقت في نظره يمضي سريعاً إلا أنّ حزنه لم يتغير ، إذ ما زال حزنه كأول يوم ماتت فيه أمّه وارتباط الألفاظ الدالة على الزمن بالمدة التي قضاها بعد فقد أمه في حزن كانت موضع تأثير في نفس الشاعر ؛ لذلك تحول الشهران إلى ثلاثة أشهر في قصيدة " لغز في محاق العشق "[٢] وقد كررها في أول الأبيات من الأبيات (٣،٥،٦،٨،٨،٨،٩).

وبعد أن مر نصف عام كذلك ذكرها في قصيدة " النار والبرد "[٣] ولكنه لم يكرر المدة .

---

١ - ديوان ريشة من جناح الذل ، ص٤٧ .
٢ - المصدر السابق ، ص٥٧
٣ - المصدر السابق ، ص ٦٣

أما بعد أن مضى عام فقد كرر "عام" في قصيدة " الوردة البيضاء"[1] وكان يكررها في بداية مقاطع القصيدة ماعدا المقطع الأخير فقد ذكر "عام " فاعل لجملة سبقته .

وبعد ما مضى عامان ، رثى أمه في قصيدة " من ألحان هزار اليتم "[2] وقد كرر لفظ " عامان " أربع مرات في بداية الأبيات من البيت الأول إلى الرابع .

٨- تكرار الأرقام :-

قد كرّر الشاعر في دواوينه بعض الأرقام مثل قصيدة "غابة الأربعة " ، إذ كرر رقم " أربعة " سبع مرات في آخر القصيدة : [3]

غابتي كل سكانها

أربعة

...

نصفهم أربعة .

عشرهم أربعة .

كلهم أربعة .

...

إنها غابتي

غابة الأربعة

...

غابة الأربعة

٩- تكرار الأعلام :-

يندر تكرار الأعلام عند الشاعر ، ولعلّ ذلك بسبب كونه مواطن في مجتمع محافظ ، ماعدا بعض الأعلام العامة التي تعتبر رمز كاسم "ليلى " في قصيدة " ما زلت ملهمتي "[4] إذ كرّر لفظ "ليلاي" ست مرات.

١٠- تكرار الأسماء الدالة على المكان :-

---

١ - المصدر السابق ، ص٦٧

٢ - المصدر السابق ، ص ٧٨

٣ - ديوان تماثل ، ص٣٠ .

٤ - ديوان صدى الأشجان ، ص٤٥ .

مثل "غابتي" في قصيدة " غابة الأربعة "[1] قد كررها الشاعر في بداية كل مقطع وتبلغ عدد التكرارات خمس مرات بالإضافة لما ورد بدون إضافة لياء المتكلم .

وكذلك كرّر لفظ "جبل" في بداية مقاطع قصيدة "بيرق السروات"[2] ، فقد كرّره مرتين بصيغة المفرد النكرة في بداية مقطعين متتالين وذكره بصيغ الجمع ومعرفاً بأل في مواضع أخرى .

ب- تكرار نهايات القصائد :-

إنّ من السمات البارزة في أسلوب الشاعر ظاهرة تكرار نهاية القصيدة ، وتتنوع المكرَّرات في نهايات القصائد كما تتنوع في أوائل الأبيات والمقاطع وأثناء القصائد .

كما يختلف مقدار التكرار في نهاياتها فقد يكون تكراراً ثنائيًّا وقد يكون ثلاثياً وقد يكون أكثر من ذلك ومن أمثلة ذلك :

تكرار الجملة الخبرية المعطوفة كقوله في ختام قصيدة "صوتان" :[3]

فقد رحلت

بعض أحزان

قلبك منذ

الصبا

ثم عادت إليك ...

ثم عادت إليك

لقد كرَّر الشاعر الجملة المعطوفة تكراراً ثنائيًّا ، وكأن الشاعر في مكان فارغ يعيش فيه وحده فلا وجود حتى للأشياء من حوله ، لذا يتردّد صوته كالصدى ؛ وقد يكرّر الشاعر جزء من جملة ليلفت انتباه المتلقين إليه وذلك مثل تكراره للمضاف والمضاف إليه في قوله :[4]

يصرخ الصمت

من صمتنا

حين نضرب أكباد إذعاننا

كي نحوز بخيباتنا بعض إعجابهم ...

بعض إعجابهم ...

---

١ - ديوان تماثل ، ص٢٥-٣٠ .
٢ - ديوان أوصاب السحاب ، ص٩٧ .
٣ - ديوان قطاف الشغاف ، ص١٣٢ .
٤ - المصدر السابق ، ص١١٣ .

إنّ تكرار ختام القصيدة " كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات "[1] ، لذلك نجده يكرّر أسلوب الإغراء في ختام القصيدة في قوله :[2]

إن كنت

تبغي الفوز

والنجاح

والغنى :

عليك

بالتمثيل

والغناء

والكرة

عليك

بالتمثيل

والغناء

والكرة...

وقد يجعل الزهراني التكرار تأكيداً لإعلانه عن مشاعره في ختام قصائده وذلك مثل قوله :[3]

فما هم يعادل همّ قلبي :

عندما هزم الزعيم

عندما هزم الزعيم

إنّ الشاعر كرر الجملة الظرفية في ختام القصيدة ليبين أن سبب حزنه هو وقت هزيمة الزعيم ولم تكن الجمل الخبرية وحدها ما ختم به الشاعر قصائده ، ولكن الشاعر قد يكرّر جمل إنشائية في ختام القصائد؛ ليلفت انتباه المتلقي ، وليطلب منه جواباً ، فهذا هو في قصيدة " ما من ماء " يقول : [4]

ضاق بي وسع الفضاء ...

فجئت أسأل

---

١ - زهير المنصور ، دراسات في الشعر العربي الحديث ، ف١ : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، نقلاً عن نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر.

٢ - ديوان قطاف الشغاف ، ص١٨٤ .

٣ - المصر السابق ، ص٥٧ .

٤ - المصدر السابق ، ص٣٧ .

مستبد الجدب :

أين الماء ..؟؟ أين الماء ..؟؟

أين الماء ؟؟

ولم يكن الاستفهام وحده الذي كرره الشاعر ثلاثياً بل أيضاً هناك من الجمل الخبرية ما كرره ثلاثياً مثل قوله في قصيدة " سبات الضغينة " :[1]

كشف الله لي

بعد طول الأسى

زيف ما تدّعون

زيف ما تدّعون

زيف ما تدّعون

إن تكرار هذه الكلمات بشكل أفقي يؤكد عمق المأساة التي يعيشها الشاعر .

إنّ مشاعر اللوعة والأسى من حال الأمة قد دفعه لمثل هذا التكرار وقد تكون مشاعر الأسى داخلية ممن يحيطون به ، ويحاربون رسالته كشاعر ، فيعبر عن شعوره بالجرح منهم بتكراره للجملة الخبرية في قوله:[2]

فاختر لحبرك

طرساً رحيماً

فقد أثخنته الجراح

أثخنته الجراح .

ولكن رغم جراح الحبر ، فإن هناك آمالاً ومنى ستأتي للشاعر وشعره وستنصفه ممّا لاقاه من ظلم ؛ لذا كرّر الشاعر الجملة الظرفية التي تدل على المكان في قوله : [3]

هنا مشرق الأمل

المرتجى والمنى الآتية ...

****

هنا مشرق الأمل

المرتجى والمنى الآتية ...

---

١ - ديوان أوصاب السحاب ، ص١٤٣ .
٢ - المصدر السابق ، ص٤٣ .
٣ - المصدر السابق ، ص١١٢ .

وإذا كان هناك أمل في مكان قريب من الشاعر ، فإن رحاب تلك الطفلة المنكوبة ، لا ترى أملاً في " لقاء والدها" قريباً بل هي يائسة من لقائه في هذه الحياة وتأمل أن تلقاه في الآخرة ؛ إذ يقول الشاعر في ذلك:[1]

هذا قضاء الله يا أبتـي

وليس بوسعنا دفع القضاء

فإلى لقاء في حياة غير

دنيـانـا فقد عز اللـقـــــاء

فإلى لقاء في حياة غير

دنيـانـا فقد عز اللـقـــــاء

. . . . . .

١ - ديوان صدى الأشجان ، ص٢١ .

الخاتمة

إنَّ علم الأسلوب يطالب النقّاد بالرجوع إلى اللغة عند تحليلهم للنص الأدبي وبيان قيمته الأدبية.وبالرغم من أن البلاغة القديمة كانت هي الأداة التي يستعين بها الناقد لتحليل وتقييم العمل الأدبي إلا أنَّ النقّاد في العصر الحديث حكموا عليها بالموت واتجهوا إلى التحليل الأسلوبي كأداة نقدية حديثة ؛ لذلك عند تحليلي لشعر حسن الزهراني هنا اتخذت من أدوات الأسلوب وسيلة لتحليل ونقد النصوص الشعرية ومن الأدوات التي استخدمتها: ظاهرة الانزياح والتكرار والتناص والتوازي . ولقد توصلت من خلال دراستي إلى إن شعر حسن الزهراني ينقسم إلى قسمين كل قسم له خصائصه الأسلوبية التي لا تختلط مع الأخرى ، وهذان القسمان هما الشعر المعاصر والشعر العامودي .

و إن شعر التفعيلة أو " الشعر المعاصر " توجد فيه الظواهر الأسلوبية التي تميز الشعر في العصر الحديث كالانزياح والتكرار والتناص والتوازي ، وقد تبين من خلال الدراسة براعة الشاعر حسن الزهراني في هذه الظواهر الأسلوبية ، فقد تبين أن التناص عنده يشتمل على أنواع التناصات ، الدينية والأدبية ، وقد اتضح أن التناص الديني عنده أكثر كثافة من التناصات الأخرى ، وأنه ينقسم من حيث الدلالة إلى قسمين : فالقسم الأول التناص الديني المبدع : وهو ذلك التناص الذي يبدع معنى جديداًعلى أساس معنى سابقٍ ، والقسم الثاني : هو التناص المؤكد الذي يأتي به الشاعر ليؤكد به معنىً في نفسه، وقد بينت الدراسة أن تناص شعره من القرآن الكريم أكثر من تناصه من الحديث النبوي الشريف ، وكذلك تناص شعره الأدبي يأتي في المرتبة الثالثة من حيث نسبة التناص في شعر الزهراني، وأن الأمثال والحكم والشخصيات الأدبية لها دور في تناص شعره مع التراث .

ولم يكن التناص هو الظاهرة الأسلوبية الوحيدة في شعر الزهراني ، بل تبين من خلال الدراسة أن الانزياح أكثر ظاهرة أسلوبية في شعره ، وقد اشتمل الانزياح في شعره على جميع أنواع الانزياحات ، ولقد برع الشاعر في استخدامها للتعبير عن المعنى ، وكان الانزياح الدلالي أكثر حضوراً في شعره من الانزياح التركيبي ، وقد بينت الدراسة أن التوازي والتكرار قاما بدور كبير في جمال المعنى والمبنى ؛ لما يحدثاه من إيقاع داخلي وخارجي في شعره .

هذا والشكر لله على ما أتم وأنعم والصلاة على خير الأنام محمد ﷺ .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ- الدواوين الشعرية :-

١- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان صدى الأشجان ، الإيناس ، نادي الباحة الأدبي ، الباحة ، ط٢ ، ١٤٢٦هـ .

٢- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان ريشة من جناح الذل ، ردمك ، الباحة ، ط١ ، ١٤٢٠هـ .

٣- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان قُبلة في جبين القِبلة ، الباحة ، ط١ ، ١٤٢٣هـ .

٤- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان تماثل ، الرياض ، ط٢ ، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م .

٥- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان قطاف الشغاف ، الباحة ، ط١ ، ١٤٢٧هـ .

٦- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان أوصاب السحاب ، الباحة ، ط١ ، ١٤٢٧ هـ .

٧- حسن بن محمد حسن الزهراني ، ديوان هات البقية ،بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٣م .

٨- الخنساء ، ديوان الخنساء ، تقديم إبراهيم شمس الدين ، مؤسسة النور للمطبوعات ، ط١ ، ج١ .

٩- لبيد بن ربيعة ، ديوان لبيد بن ربيعة ، دار صادر ، ج١ ، (٢٤٧ صفحة) .

١٠- المتنبي ، أحمد بن الحسين ، المتنبي قصائد اختارها ماهر الكيالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٨ .

١١- ابن هاني الأندلسي ، محمد بن هاني الأزدي الأندلسي ، ديوان ابن هاني الأندلسي ، تحقيق كرم البستاني ، دار بيروت ، ج١ ، (٣٩١ صفحة) .

ب- المصادر والمراجع العربية والمعربة :-

١- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر .

٢- إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٨٤م .

٣- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ،١٩٥٢م .

٤- إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو النص ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط١ ،٢٠٠٧م-١٤٢٧هـ .

٥- الأبشيهي ، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي ، المستطرف في كل فن مستظرف ، تحقيق د. مفيد محمد قميحة ، عدد الأجزاء ٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦م .

٦- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ٢٠٠٠م .

٧- أحمد البايبي ، القضايا التطريزية في القراءات القرآنية ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ٢٠١٢م.

٨- أحمد بن حنبل ، أبي عبدالله الشيباني ، مؤسسة قرطبة ، مصر .

٩- أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة.

١٠- أحمد درويش ، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشروق ، ط١ ، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

١١- أحمد محمد قدور ، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، صفر ١٤٢٢هـ (مايو) ٢٠٠١م .

١٢- أحمد محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا.

١٣- انتصار سالم إبراهيم السامرائي ، الأصالة والتجديد في الدرس اللغوي عند الدكتور حاصد ياسر الزيدي، دار الينابيع ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ٢٠١١م .

١٤- ابن جني ، أبي الفتح عثمان بن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق الدكتور الهنداوي ، دار القلم، دمشق ، ط٢ ، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م .

١٥- ابن حجة الحموي ، تقي الدين أبي بكر علي بن عبدالله الحموي الأزراري ، خزانة الأدب ، وغاية الأرب، مكتبة الهلال ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م .

١٦- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، طبعة محمد علي صبيح ، ١٣٧٢هـ .

١٧- ابن سيده ، المخصص ، تحقيق : مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي ، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م .

١٨- ابن عقيل ، بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري ، شرح ابن عقيل ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الخير ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م .

١٩- ابن كثير ، مختصر تفسير ابن كثير ،تحقيق محمد علي الصابوني ، دار القرآن الكريم ، بيروت ، ط٨ ، ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨١ م ، مجلد٢

٢٠- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، عدد الأجزاء ١٥ .

٢١- الأصبهاني ، أبو نعيم ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٤ ، ١٤٠٥هـ.

٢٢- ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب في كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .

٢٣- أبو الهلال العسكري ، جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطماس ، دار الجيل ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م .

٢٤- أبو الهلال العسكري ، الحسن بن مهران ، ت ٣٩٥ هـ أو ٤٢٠ هـ ، كتاب الفروق ، قدّم له وضبطه وعلق على حواشيه وفهرسه د. أحمد سليم الحمصي ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ط١، ١٩٩٤م – ١٤١٥هـ .

٢٥- أبو الوفاء العرضي ، فتح البديع في حل الطراز البديع ، تحقيق رنا الدقاق ، دار سعد الدين ، ط١، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م .

٢٦- ابن يعيش ، موفق الدين بن يعيش ، تحقيق د. إيميل بديع يعقوب ، الناشر دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط١ ، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م .

٢٧- البخاري ، صحيح البخاري ،بحاشية أحمد السهار نفوري ،ت ٢٥٦هـ ، تحقيق وتعليق تقي الدين الندوي، دار البشائر البنانية ، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٤٣٢ هـ ، ٢٠١١ م

٢٨- بييرجيرو ، الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط٢ ، ١٩٩٤م .

٢٩- تودروف وآخرون ، أصول الخطاب النقدي ، تر. أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧م.

٣٠- ثائر زين الدين ، خلف عربة الشعر (دراسة في الشعر العربي الحديث) ، اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٦م.

٣١- الثعالبي ، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي ، ت٤٢٩ هـ ، الإعجاز والإيجاز ، طبع دار البشائر ، دمشق ، ٢٠٠١م .

٣٢- الجاحظ ، أبو عثمان عَمرو بن بحر ، كتاب الحيوان ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط٢ ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي وأولاده ، مصر ،١٣٨٤.

٣٣- جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٦م .

٣٤- جراهام ألان ، نظرية التناص ، ترجمة د. باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط١، ٢٠١١م .

٣٥- جمعة حسين يوسف حسين الحبوري ، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢م -١٤٣٣هـ .

٣٦- حاتم الصكر ، ترويض النص ، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر ، إجراءات ومنهجيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

٣٧- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار المغرب الإسلامي ، ١٩٨١م .

٣٨- حافظ المغربي ، التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي ، شعر عبد القادر القط نموذجاً .

٣٩- الحاكم النيسابوري ، محمد بن عبدالله أبو عبدالله ، مستدرك الحاكم – المستدرك على الصحيحين ، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطاء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م .

٤٠- حسام سعيد النعيمي ، أبحاث في أصوات العربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ١٩٩٨م .

٤١- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م .

٤٢- حسين عقلة الجداونة ، التوسع في الموروث البلاغي والنقدي ، دراسة في مفهوم الإبداع باللغة العربية عند العرب ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م.

٤٣- حسين مروّة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨م .

٤٤- حكمة فرج البدري ، معجم آيات الاقتباس ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠م .

٤٥- الخطابي ، العزلة ، تحقيق ياسين محمد السواس ، دار ابن كثير ، وإحياء علوم الدين .

٤٦- الزبيدي ، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، طبعة الكويت .

٤٧- الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار إحياء التراث العربي ، ومؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٤١٧هـ -١٩٩٧م .

٤٨ – زهير أحمد المنصور ، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، نادي الأحساء الأدبي ، الأحساء ، ط١ ، ١٤٣٤هـ –٢٠١٣م .

٤٩- سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية ، دراسة في ديوان أمل دنقل ، المركز القومي للنشر ، إربد ، ١٩٩٩م .

٥٠- السخاوي ، شمس الدين أبو الخير محمد بن عبدالرحمن بن محمد ، المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث على الألسنة ، تحقيق محمد عثمان الخشت ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .

٥١- سعاد بسناسي ، التحولات الصوتية والدلالية في المباني العربية ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن، ٢٠١٢م .

٥٢- سعد بو فلاقة ، شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي ، في دار المناهل ، بيروت ، لبنان، ط١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .

٥٣- سيبويه ، عمر بن عثمان بن قنبر الملقب بسيبويه ، الكتاب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٤٠٨هـ - ١٩٩٨م .

٥٤- السيوطي ، جلال الدين ، ت ٩١١ هـ ، تحقيق الدكتور عبدالله بن عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز هجر للبحوث والدراسات العربية والإسلامية (الدكتور / عبد السند حسن يمامة) ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٤ هـ ، ٢٠٠٣ م .

٥٥- شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ط٢ ، مصر ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .

٥٦- شلتاغ عبود شراد ، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ، دار المعرفة ، ١٩٨٧م .

٥٧- شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، بيروت .

٥٨- شيماء رشيد محمد زنكنة ، الخلاف النحوي في ترتيب الجملة ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، ١٤٣٢هـ.

٥٩- صبيح التميمي ، دراسات لغوية في تراثنا القديم ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط١ ، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م .

٦٠- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، ١٩٩٢م .

٦١- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٩٨م .

٦٢- صلوح مصلح ، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي ، رسالة مقدمة إلى كلية التربية بجدة للبنات ، إشراف الدكتور أحمد سيد محمد ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .

٦٣- ظاهر الدين ، بلاغة الالتفات في القرآن الكريم ، أطروحة أُعدت لنيل درجة الدكتوراة ، بإشراف فضيلة الدكتور الأستاذ محمد يوسف بشاور ، باكستان ، ١٣٩٣هـ .

٦٤- الطبري تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن ، تحقيق د. عبدالله بن عبدالمحسن التركي ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٤٢٢هـ ، ٢٠٠١ م .

٦٥- عادل مناع ، نحو اتجاه جديد في دراسة النصوص اللغوية ، مصر العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط١ ، ٢٠١١ .

٦٦- عادل نذير بيري الحساني ، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس ، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع بكربلاء ، ط١ ، ٢٠١٢م – ١٤٣٣هـ .

٦٧- عبد الحفيظ مراح ، ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية ، إشراف الدكتور حسين أبو النجا، ١٤٢٦هـ - ١٤٢٧هـ .

٦٨- عبد الحميد إبراهيم ، نقاد الحداثة وموت القاريء ، نادي القصيم الأدبي ، بريدة ، السعودية .

٦٩- عبدالرحمن بن حسن المحسني ، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي ، النادي الأدبي بالباحة ، ١٤٣٣هـ .

٧٠- عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط٣ .

٧١- عبد عون الروضان ، موسوعة شعراء العصر الجاهلي ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط١ ، ٢٠٠١/١/٨م .

٧٢- عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، دار الفكر، دمشق ، ط١ ، رجب ١٤٢٨هـ - آب (أغسطس)٢٠٠٧ .

٧٣- عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، صححها وعلق على حواشيها السيد محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م .

٧٤- عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٨م .

٧٥- عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

٧٦- عبد العليم محمد إسماعيل علي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٣٢هـ .

٧٧- عبدالله محمد الغذامي ، الصوت القديم الجديد ، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م .

٧٨- عبدالناصر هلال ، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٢م .

٧٩- عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري ، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٠م .

٨٠- عدنان بن ذريل ، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة) ، اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠م.

٨١- عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م .

٨٢- عصام شرتح ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .

٨٣- الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، نهج البلاغة ، تحقيق وشرح الشيخ محمد عبده ، المكتبة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،١٤٢٢هـ .

٨٤- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ١٩٧٨م .

٨٥- عمر عبدالواحد ، دوائر التناص ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، المنيا ، ٥ ميدان الساعة ، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٦- عمار ساسي ، المدخل إلى النحو والبلاغة في إعجاز القرآن الكريم ، عالم الكتب الحديث ، إربد،الأردن، ط١ ، ٢٠٠٧م .

٨٧- فيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب فيروز آبادي ، القاموس المحيط ، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .

٨٨- كاظم جهاد ، أدونيس منتحلاً ، دراسة في الاستحواذ الديني وارتجالية الترجمة ، يسبقها ماهو التناص؟، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣م .

٨٩- كاميليا عبدالفتاح ، الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني ، النادي الأدبي بالباحة، ١٤٢٩هـ .

٩٠- مالك بن أنس ، موطأ الإمام المالك ، أبي عبدالله الأصبحي (ت ١٧٩هـ) ، تحقيق : محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي ، مصر .

٩١- محمد إبراهيم الطاووسي ، إشكاليات الإيقاع في شعر السياب (دراسة تحليلية) ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، ١٤١٨هـ .

٩٢- محمد بن عبدالله بن حسين الشدوي الغامدي ، شعراء من منطقة الباحة بين الظل والتأثر ، نادي الباحة الأدبي ، ط١ ، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م .

٩٢- محمد عبدالله جبر ، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية لبعض الظاهرات النحوية ، دار الدعوة ، ط١ ، ١٤٠٩هـ .

٩٤- محمد عبدالمطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م.

٩٥- محمد عبدالمطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٩٥م.

٩٦- محمد عبدالمنعم خفاجي ، د. محمد السعدي فرهود ، د. عبدالعزيز شرف ، الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م .

٩٧- محمد بن عبده بن محمد شبيلي ، الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي الحديث ، قيمه الفنية في موازين النقد رسالة الماجستير ، الرياض ، ١٤٠٥هـ .

٩٨- محمد سليمان (عيال سلمان) ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٧م .

٩٩- محمد فتح الله الصغير ، الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨م ــ ١٤٢٨هـ .

١٠٠- محمد الماكري ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩١م .

١٠١- محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠١م.

١٠٢- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٣، ١٩٩٢م .

١٠٣- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ١٩٩٠/١/١م .

١٠٤- محمد مفتاح ، المفاهيم معالم : نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،١٩٩٩م

١٠٥- محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٨م .

١٠٦- محمد مفلح بن محمد المقدسي ، الآداب الشرعية والمنح المرعية ، فصل فتن المال والنساء والعداوة والمراء والمسلمين والعلماء والمنافقين ، الجزء الثالث .

١٠٧- محمد نسيب الرفاعي ، تيسير العلي القدير لاختصار تفسير ابن كثير ، مكتبة المعارف ، الرياض،طبعة جديدة ، ١٤١٠هـ ،١٩٨٩م .

١٠٨- محمود عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ط١ ، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م .

١٠٩- مسلم ، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري ، صحيح مسلم ، بشرح النووي ، بإشراف حسن عباس قطب ، ، دار عالم الكتب للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م .

١١٠- مصطفى السعدني ، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال جزى وشركاؤه ، ١٩٩١م .

١١١- مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، ط٤ .

١١٢- المقدسي ، شمس الدين أبي عبدالله محمد بن مفلح المقدسي الحنبلي ، دار ابن حزم ، ٢٠٠٥م .

١١٣- منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

١١٤- نعيم اليافي ، أطياف الوجه الواحد ، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق (دراسة) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا .

١١٥- النووي ، المنهاج شرح صحيح مسلم ، دار الخير ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م .

١١٦- هادي نهر ، علم الأصوات النطقي (دراسات وصفية تطبيقية) ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط١ ، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م .

١١٧- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار السيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م .

١١٨- يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للطباعة والنشر ، الأردن ، ط١، ١٩٩٧م .

١١٩ – يمنى العيد ، القول الشعري ، الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، دار الفارابي ، ٢٠٠٨ .

جـ - المقالات و الدوريات و المواقع الالكترونية :-

١- أحمد عبد المجيد خليفة محمد خليفة ، قضية السجع في القرآن الكريم ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة ، موقع جامعة أم القرى ، http://uqu.edu.sa

٢- أحمد محمد ويس ، الانزياح وتعدد المصطلح ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث ، الكويت ، يناير (مارس)١٩٩٧م .

٣- الشعر ودلالات التكرار ، الاثنين ٢٠٠٨/٧/٢١م ، موقع فداء http://fedaa.alwehda.gov.sy
٤- جميل حمداوي ، القصة القصيرة بالمغرب ، نظرة بانورامية ، ٢٠١٣/٥/٥
٥- موقع الألوكة الأدبية واللغوية ، http://www.alukah.net
٦- حسين ميرزاني ، التناص الأدبي ومفهومه في النقد العربي الحديث ، بإشراف الدكتور سيد إبراهيم أرمن ، موقع ديوان العرب ، منبر حر للثقافة والفكر والأدب http://www.diwanalarab.com
٧- خليل موسى ، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة ، http://www.palmon.net
٨- زهير أحمد المنصور ، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، http://uqu.edu.sa
٩- زيدان محمد صالح عودة ، ظاهرة الانزياح في شعر الصعاليك (دراسة أسلوبية) ، رسالة جامعية،اليمن ، ٢٠٠٨م ، موقع رئاسة الجمهورية – المركز الوطني للمعلومات ، http://www.yemen/nic/info
١٠- شربل داغر ، التناص سبيلاً على دراسة النص الشعري ، في مجلة فصول العدد الأول ، صيف١٩٩٧م ، القاهرة .
١١- صالح علي سليم الشتيوي ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد ٢١ ، العدد (٣+٤) .
١٢- عبدالرحيم حمدان حمدان ، استدعاء التراث الأدبي ، قسم ٢ في تجربة فوزي عيسى الشعرية ، ٣١ تشرين الأول (أكتوبر)٢٠١٠م ، http://www.diwanalarab.com
١٣- عبدالشافي أحمد علي الشيخ ، ظاهرة التكرار في القرآن الكريم ، موقع ملتقى طلاب وطالبات جامعة الملك فيصل بالدمام ، http://www.ckfu.org
١٤- عبدالله خليف خضير عبيد الحياني ، التوازي التركيبي في القرآن الكريم ، إشراف الأستاذ الدكتور هاني صبري علي آل ياسين ، موقع مجالس الطريق إلى الجنة ، http://way2jannah.com
١٥- عشتار داود محمد ، تقنية التوازي بين تعدد البُنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث ، العراق، منتديات ستار تايمز http://www.startimes.com
١٦- علي صديقي ، مشكلة تأصيل مفاهيم النقد الغربي في النقد العربي المعاصر ، مجلة الكلمة ، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث ،ع (٧٤) السنة التاسعة عشر ،شتاء ١٤٣٣/٢٠١٢هـ ، http://www.karma.net
١٧- علي بن محمد الحمود ، ظاهرة التكرار في شعر عبدالرحمن العشماوي (ديوان عناقيد الضياء نموذجاً) ، موقع أوفاز ، منتديات الأدب الأصيل ، http://www.owfaz.com
١٨- عمرو الشاعر ، أصوات الحروف لها دلالات مستقلة قائمة فيها ، موقع أمر الله للدعوة والدراسات القرآنية ، ٢٠٠٩/١/١٢م ، http://amrallah.com
١٩- فايز القرعان ، تقنيات التوازي البلاغية (الممثلون لنزار قباني) ، رابطة أدباء الشام ، http://www.odabasham.net
٢٠- فتح الرحمن يوسف ، الشاعر حسن الزهراني ، النقد في السعودية متأخر كثيراً عن الإبداع الشعري ، الشرق الأوسط ، ع : ١١٥٦٢ ، الأحد ١٤ شعبان ، ١٤٣١هـ ، ٢٥يوليو٢٠١٠م .
٢١- فتحية كحلوش ، نظرية الانزياح : من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية ، موقع مكتبتنا العربية ، http://almaktabah.net ، ٢٠٠٩/١٢/٢٨م .

٢٢- السيد / قليل يوسف ، مدخل إلى الأسلوبية ، موقع الأديب والباحث عبدالنور إدريس ، http://abdannour ofer.blog.net
٢٣- ماجد جابر ، (الانزياح الدلالي في الشعر الحديث) ، ٢٠١٣/٣/١٥م ، ٤:٠٣am ، http://www.mraabr.com
٢٤- محمد بلوحي ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، موقع شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية ، ٢٠١٠/٢/٤ ، ٧:٣٠pm ، http://www.dhifaf.com
٢٥- محمد خمشوش ، التناص الأدبي ، النشأة والمفهوم ، العدد رقم : (١٥١٤٠) ، يوم السبت ١٦ أبريل ٢٠١١ ، http://www.14october.com
٢٦- محمد رمصيص ، القصة الومضة بين اقتصاد الحكي وانزياح المعنى ، ٢ آذار (مارس)٢٠٠٨م، http://www.diwanalarab.com
٢٧- محمد عزاب ، قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر ، ٢٠٠٩/٨/٩م ، الساعة ٥:٥٥ ، منتديات مريمين ، http://www.mariamin.com
٢٨- نعيمة فرطاس ، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجاً) ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع:٤٣٤ ، حزيران ٢٠٠٧م .
٢٩- نور الهدى لوشن ، التناص بين التراث والمعاصرة ،
٣٠- موقع الباحث العربي ، http://baheth.info
٣١- التفسير ، موقع آل البيت الملكية للفكر الإسلامي ، http://www.altafsir.com

ملخص الرسالة

الأسلوب هو طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة ، والأسلوبية هي دراسة للتعبير اللساني ومن أدوات الأسلوبية دراسة الانزياح والتوازي والتكرار والتناص كأدوات تبين خصائص أسلوب شاعر دون آخر .

والشاعر حسن الزهراني من الشعراء الذين تكثر هذه الظواهر في شعره ؛ لذلك كانت الظواهر الأسلوبية في شعر حسن الزهراني هي موضوع رسالتي وقد تم بناء الرسالة على ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة وقائمة بأهم المصادر والمراجع وقد كانت هذه الفصول هي :

الفصل الأول : ظاهرة التناص في شعر حسن الزهراني .

الفصل الثاني : ظاهرة الانزياح في شعر حسن الزهراني .

الفصل الثالث : ظاهرة التوازي والتكرار في شعر حسن الزهراني .

وقد توصلت من خلال هذه الدراسة إلى نتائج من أهمها :

أن الشاعر البارع هو من يستطيع أن يوظف التراث الديني والأدبي والتاريخي توظيفاً يخدم المعنى الجديد الذي يريد إيصاله للمتلقي وكذلك توصلت إلى نتيجة مهمة وهي أن الشاعر السعودي وأخص حسن الزهراني قد وصل إلى درجة عالية في مستوى التعبير؛ وذلك من خلال دراستي لظاهرتي الانزياح والتوازي في شعره .

The way is a process to express thoughts through language also stylistic is a study to verbal expression . The tools' way is the study of displacement ,parallel and repetition that expresses the poet's his or her own thought and way. The poet Hasan AL-Zahrani is one of the poets that we can measure these phenomenon at this poems so the way to express poet's thoughts at Hasan AL-Zahrani is the subject of my thesis . This thesis consists of three chapters ,introduction ,conclusion ,references and index. The chapters are:

First chapter: The phenomenon of intertextuality at Hasan AL-Zahrani poems.

Second chapter: The phenomenon of displacement at Hasan AL-Zahrani poems.

Third chapter: Parallel and repetition phenomenon at Hasan AL-Zahrani poems.

Through this study we have results; the most important results that masterful poet who can use the Islamic, literary and historical new meaning heritage to the receiver also the results reveals that the Saudi poet specially Hasan AL-Zahrani has a high degree and level in expressiveness through my study to the phenomenon of displacement and the phenomenon of displacement at his poems.

الموضوع:.....

اجتمعت اللجنة المشكلة بموجب قرار سعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي رقم: ١٢٦/٢/٤ وتاريخ: ١٤٣٥/٤/٢٤ المبني على توصية مجلس كلية الآداب في جلسته الثانية عشرة بتاريخ: ١٤٣٥/٣/١٥ بناء على توصية مجلس قسم اللغة العربية في جلسته الخامسة عشرة بتاريخ: ١٤٣٥/٣/١١ وبعد المناقشة خلصت اللجنة إلى إجازة الرسالة والتوصية بمنح الدرجة.

أعضاء اللجنة

الاسم	التوقيع
١- أ.د زهير أحمد المنصور	.....
٢- أ.د ظافر بن عبد الله الشهري	.....
٣- د. عثمان الحاج كنة	.....