بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــــــة اليرمـــــــوك
كليـــــــــــــــة الآداب
قـــــسم اللغـــــة العربيـــــة

الانزياحات الأسلوبية في شعر محمد بنِّيس

Stylistic Deviations In Pennis`s Poetry

إعداد
مريم طه عارف عفانة

إشراف الأستاذ الدكتور
يونس شنوان

حقل التخصص: الأدب والنقد

١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانزياحات الأسلوبية في شعر محمد بنّيس

إعداد

مريم طه عارف عفانة

ماجستير في الأدب والنقد، جامعة اليرموك، ٢٠٠٧م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

أ. د. يونس خيرو شنوان ..... مشرفا ورئيسا

جامعة اليرموك

أ. د. محمود محمد درابسة ..... عضـــــواً

جامعة اليرموك

أ. د. محمد أحمد القضاة ..... عضوا خارجيا

الجامعة الأردنية

د. نايف خالد العجلوني ..... عضـــــواً

جامعة اليرموك

د.حامد كساب عياط ..... عضـــــواً

جامعة اليرموك

تاريخ المناقشة ١٧/ ٧/ 2012

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهـــــــداء

إلى الشمس التي تلقي بدفئها... ولم تغب عني بنورها...

إلى أعز وأجمل حقيقة ... عرفها التاريخ...

إلى العين التي تحرسني... واليد التي تباركني...

إلى أمي... الحبيبة

من بعثت في نفسي الأمل... وأضاءت الشموعَ في طريقي...

إلى من لازمتني أفراحي وأحزاني....

إلى أختي... جُمانة

إلى قطرات الندى... ورحيق الصباح...

إلى ولديّ... علي وكرم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

بعد أن تم- بعون الله تعالى- إعداد الأطروحة يشرفني في هـذا المقـام أن أتقـدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان إلى كل من قدّم لي عوناً أو نصحاً أو إرشاداً أفـدت منـه، وكان له كبير الأثر في إخراج هذه الدراسة على هذه الحال، وأخص بالذكر أستاذي الفاضـل الدكتور يونس شنوان الذي تفضّل مشكوراً بالإشراف عليها، ومنحني الكثير من وقته وجهـده ورعايته.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الكرام الذين تفضلوا بقبـول مناقشة هذه الأطروحة، وهم:

الأستاذ الدكتور يونس خيرو شنوان.

الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة.

الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة.

الدكتور نايف خالد العجلوني.

الدكتور حامد كساب عياط.

فجزاهم الله عني خير الجزاء، لما بذلوه من جهد في قراءة هذه الأطروحة وتقويمهـا، وأتقدم بخالص شكري وتقديري إلى أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية فـي جامعـة اليرموك على جهودهم الطيبة في خدمة اللغة العربية، وتقـديم النـصح والإرشـاد والعـون لطلبتهم، نفع الله الأمة بعلمهم، وجزاهم عني خير جزاء، وأخص بالذكر الدكتور خليل الشيخ ، والدكتور موسى ربابعة، والدكتور علي الحمد، والدكتور خالد بني دومي، والـدكتور سـالم الهدروسي، والدكتور زياد الزعبي، والدكتور فايز القرعان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهـــــــداء	ج
شكر وتقدير	د
قائمة المحتويات	ه
الملخص باللغة العربية	و
المقدمة	١
التمهيد	٧
الباب الأول: الانزياحات الصوتية	**٤٣**
الفصل الأول: الجناس	٤٣
الفصل الثاني: التكرار	٥٨
الفصل الثالث: تشابه الأطراف	١٠٣
الفصل الرابع: رد الأعجاز على الصدور	١٠٨
الباب الثاني: الانزياحات الاستبدالية	**١١٥**
الفصل الأول: المجاز	١١٨
الفصل الثاني: التشبيه	١٢٩
الفصل الثالث: الاستعارة	١٤٥
الفصل انرابع: الانزياح التشخيصي	١٧٢
الباب الثالث: الانزياحات التركيبية	**١٨١**
الفصل الأول: التقديم والتأخير	١٨٢
الفصل الثاني: الحـــــذف	٢٠٧
الفصل الثالث: الالتفات	٢٢١
الفصل الرابع: الاعتراض	٢٤١
الخاتمة	٢٥٥
قائمة المصادر والمراجع	٢٥٧
الملخص باللغة الانجليزية	٢٧١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص باللغة العربية

الانزياحات الأسلوبية في شعر محمد بنّيس

إعداد: مريم طه عارف عفانة

إشراف: الأستاذ الدكتور يونس شنوان

تتناول هذه الدراسة موضوع الانزياحات الأسلوبية في شعر محمد بنّيس، ساعية إلى تحديد الظواهر الأسلوبية التي أسهمت في إبراز طريقة بنّيس الخاصة في تشكيل نسيجه الشعري، وإظهار العناصر اللغوية التي تشكلت منها الدلالات الجديدة.

فحاولت في كل فصل أن تستقصي الظاهرة الأسلوبية على اختلاف أنواعها، متجاوزة الدلالة السطحية؛ لتكشف عن مواضع الانزياح التي خرج بها الشاعر في اللغة عما هو مألوف ومعتاد؛ لتظهر الأبعاد الجمالية والفنية من جهة، ولتبرز براعة بنّيس في اختيار عناصره اللغوية التي تسهم في تشكيل بنائه الشعري.

فجاءت هذه الدراسة التطبيقية الشاملة لتغطي أكبر مساحة ممكنة في شعره بما يظهر آثار توظيف الانزياح في شعره فنيا وجماليا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، وبعد:

فتتحاور هذه الرسالة مع شعر محمد بنّيس، الشاعر المغربي الحديث من خلال أعماله الشعرية في الفترة من (١٩٦٩-٢٠٠٢)، معتمدة على المنهج الأسلوبي موضحة الظاهرة الأسلوبية ومن ثم تفسيرها وفق منهج علمي. وتتبع الكيفية التي استطاع الشاعر التعامل بها مع اللغة بطريقة خاصة لتجسيد تجربته الشعرية.

ولأهمية المثيرات الأسلوبية في بناء شعرية النص؛ فقد حاولت الدراسة الكشف عن دور تلك المثيرات وما حملته من دلالات أغنت النص الشعري. فلكل شاعر أسلوبه الخاص الذي يمنح نصه طريقته الأسلوبية. والأسلوب: اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. وهذه الاختيارات الخاصة هي التي تشكل الأسلوب الذي يميز الشاعر عن غيره، ويميز نصوصه الشعرية بعضها من بعض.

يعد النص صلة الوصل بين المبدع والمتلقي؛ لهذا فقد جاءت هذه الدراسة البحثية للكشف المباشر عن الانزياحات الأسلوبية في جانبها التطبيقي الذي سيختص بالتحليل، لإضاءة المسار في النص الشعري، وفهم الأبعاد اللغوية ودلالاتها. لقد تميزت الأسلوبية بقدرتها على الربط بين اللغة والأسلوب في دراسة النص الأدبي، فالأسلوبية تصف النص حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة، وتنظر إلى النص الأدبي على أنّه إبداع لغوي بالدرجة الأولى.

والشاعر محمد بنّيس من شعراء الحداثة، وله طريقته الخاصة في تشكيل السمات الأسلوبية لشعره، وهذا ما جعل شعره طافحا بالانزياحات الأسلوبية، ومنحه القدرة على حمل رسالة إنسانية عكست قدرة تجربته الشعرية على الاستمرار والعطاء- وهذا ما تظهره الدارسة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في دراستها–، فكان شعره – بما امتاز به من قوة وأصالة وتجديد– مساحة واسعة تستحق أن تفرد لها دراسة خاصة في مجال الانزياحات الأسلوبية في الشعر الحديث. دون أن نغفل ذكر أنّ هذا الشاعر هو ناقد أكاديمي بنيوي تكويني. له طريقته الخاصة في النظر إلى المجتمع من حوله والانطلاق منه إلى العالم.

وقد تناول كثير من الدارسين موضوع الأسلوبية، ركـزوا – خاصـة فـي العـصر الحديث– في دراساتهم على جوانب كثيرة من الأسـلوبية مـن مثـل؛ الأسـلوبية البنائيـة، والأسلوبية اللغوية الوصفية، وأسلوبية الانزياح وغيرها نذكر من هذه الدراسات: "الأسـلوبية" لمنذر عياشي، و "البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب، و "الأسلوبية والأسـلوب " لعبـد السلام المسدي، و "اللغة بين البلاغة والأسلوبية" لمصطفى ناصـف، و "مـدخل إلـى علـم الأسلوب" لشكري عياد، وغيرها من الدراسات التي ستذكر في قائمـة المـصادر والمراجـع لاحقا، وقد أفادت منها هذه الدراسة.

وأما فيما يتعلق بالدراسات التي كان ميدانها شعر محمد بنيس، فهي – حسب علمي–

دراسة" الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى"، "لسيد حامد النـساج ١٩٨٥"، حيث تناول مجريات تطور الأدب المغربي قبل الاستقلال وبعده؛ ففسر النضوب الكتـابي لأنّ الجهود كانت تتجه للكفاح ضد النظام الاستعماري. ثم يذكر أسماء الشعراء المغاربـة الـذين نشروا دواوينهم من بينهم محمد بنيس. وقد أفدت من الكتاب بتتبع المراحل الأولـى لإنتـاج الشعر المغربي وأهم الأسماء التي طبعت الذاكرة بشعرهم.

دراسة "تلاقي الأطراف: قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب الكبير"، "لعبد العزيز المقالح ١٩٨٧". واستعرض الكاتب البدايات الأولى في الشعر المغربي الجديد حيث اعتبر أن المغرب والجزائر وتونس هي المسمى للمغرب العربي واستثنى ليبيا منها. واتخذ ثلاثة نماذج

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هي عبد الملك مرتاض من الجزائر، ومحمد برادة ومحمد بنيس مـــن المغـــرب. وقـــد أورد المقالح بعض النماذج لقصائد شعراء من العهد الخمسين؛ وقد عدّ تلك البدايات ركيكة، وأنهـــا فاقدة لقدرتها على التعبير. أفدت كثيرا من الكتاب حيث استطعت تبين مدى تأثر بنـــيس بمـــن سبقه من شعراء مغاربة أمثال الشاعر أحمد المجاطي والشاعر المهدي أخريف. كما ويؤكد أن الشاعر يتأثر بمن سبقه لكن المبدع ما يلبث أن يثبت وجوده بالانطلاق نحو الجديد.

دراسة" الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي"، "لمحمد المـــاكري١٩٩١" فتنـــاول التجربة الفضائية في الشعر المغربي متخذا من بنيس وعبدالله راجع وأحمد بلبـــداوي أمثلـــة لتاريخ الإنتاج الشعري بالمغرب. وقد استعرض الماكري بيان الكتابة لبنيس، مفصلا النقـــاط التي ركز عليها بنيس في بيانه. كما وتناول طريقة بنيس في رسم النص الشعري بما يعـــرف بالأشكال الهندسية.

دراسة" شواطئ الضياع"، "لعبد الواحد لؤلؤة ١٩٩٩". تحدث في البدايـــة عـــن عـــدم إنصاف المشرق لأدب المغرب العربي من حيث دراسته، ثم تناول من الجذور الرئيسية لثقافة بنيس فاعتبر أن ثقافة المشرق الشعرية هي المركز الشعري، فقد وعى المغرب العربي ثقافـــة أوربا الشعرية خاصة الفرنسي وما جاء منها مترجما من لغة أوربية إلـــى اللغـــة الفرنـــسية وبعض الإسبانية، وقد أسهم هذا مع ثقافة المركز الشعري في خلق المحيط الشعري الذي يمثله شباب المغاربة في العقود الثلاثة الماضية. وبين لؤلؤة أنّ بنيّس قـــد تـــأثر بعمليـــة المثاقفـــة والتفاعل بين الثقافة التراثية والثقافة الأخرى ابتداء من كتابه "كتابة المحو" الذي يقترب بآرائه من آراء ت.س إليوت. ويتابع لؤلؤة أنّ ديوان ورقة البهاء ١٩٨٨ و ديوان هبة الفراغ ١٩٩٢ تظهر فيها أثر تلك المثاقفة. كما وقدم لؤلؤة تفسيرا لديوان "مواسم الشرق" و "كتـــاب الحـــب" لمحمد بنيس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دراسة " القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة"، "لإدريس بلمليح ٢٠٠٠"

أورد الكاتب فصلا تحدث فيه عن التعلق التخيلي في شعر محمد بنيّس، فالتفاعل الإبداعي تفاعل مع العالم قبل أن يكون تفاعلا باللغة . هذا التفاعل يتم داخل مجالات تصورية تقابل مجالات الإدراك لدى البشر.

و"دراسة كريمة رفعي" جاءت باسم "مكونات الخطاب في شعر محمد بنيّس ظواهر بلاغية –شعرية" ٢٠٠٢، حيث حاولت الباحثة في دراستها العمل على مقاربة المكونات الشعرية الدالة والإيحائية، انطلاقا من المتن الشعري لبنيّس، باعتباره متنا له خصوصياته على مستوى الميكانيزمات الجمالية، و على مستوى الموقف الاجتماعي والإنساني أيضا. واشتملت أطروحتها على سبعة فصول، تناولت فيها الباحثة اللغة وخصوصيتها عند النقاد القدامى والمحدثين، وفي الفصل الثاني جاء تحت اسم المصطلح والمفهوم حيث تناولت مفهوم البلاغة ابتداء من أرسطو ثم عبد القاهر الجرجاني إلى التوجهات المعرفية المعاصرة. أما الفصول الثالث والرابع والخامس والسادس، فجاء فيها تنظير عن مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء والمحدثين، وارتباط الخيال في خلق الصورة الشعرية، وكيف تلعب النظرية الاستبدالية دورا في بلاغة التصوير الاستعاري، إضافة الى بلاغة التشبيه ورمزية الصورة التشبيهية. وجاء الفصل السابع الأخير بمسمى التصوير الرمزي؛ لتبرز إيحائية الرموز الطبيعية في رسم الصورة. وقد أفدت من الدراسة في تفسير بعض ظواهر استعارية للنظرية الاستبدالية. وتفسير بعض ظواهر التشبيه.

دراسة " يقول الشاعر" "دراسات في الشعر الحديث لأحمد العمراوي ٢٠٠٧" اعتبر العمراوي أنّ الديوان الشعري للشاعر هو قبر الشاعر الذي يحمي لغته من الضياع والتعفن، كل شاعر سيختار قبره مسبقا وسيؤثثه بطريقته الخاصة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهناك دراسات تناولت ظاهرة الانزياح الأسلوبي عند غير محمد بنّيس منها: دراسة توفيق محمد القرم، جاءت تحت عنوان "الانزياح الأسلوبي في شعر السياب" عام ٢٠٠٧م، وهي من رسائل الدكتوراة جامعة اليرموك، ودراسة سالم عايد الدهام تحت مسمى "الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان" ٢٠٠٨م، جامعة اليرموك.

والحقيقة أن تلك الدراسات لاغنى للدارسة عنها فهي تمهد الطريق لبدء الدراسة بجوانب أخرى لم تدرس بشكل كامل ومفصل- حسب علمي-. هذا من جانب الدراسات لكن هناك المقالات التي تعد أيضا مصدرا مهما لاستقاء المعلومات، منها:

مقال حسن حلمي " الفراغ هبة" طقوس محمد بنيس، مقال قاسم حداد " الشاعر السجالي" محمد بنيس. مقال أحمد دلباني" الكتابة وانهيار المتعاليات" الشاعر المغربي محمد بنيس. مقال عبد المنعم رمضان " محمد بنيس وعالمه". مقال عبد الوهاب معوشي" شطحات محمد بنيس. ومن المقالات المهمة التي أمدتني بحجر أساس لتكوين رؤية نقدية عن بنّيس مقالة في جريدة الشرق الأوسط بقلم الشاعر محمد بنّيس نفسه" لا حاضر لي ولا مستقبل في المغرب"، ومقال " دهشة القراءة مستحيل الكتابة" مجلة القدس العربي.

يتبين مما سبق أن شعر محمد بنّيس قد خضع للدراسة من جوانب مختلفة، وستعمل هذه الدراسة على استكمال تلك الدراسات وأن تضيف بعدا جديدا ، وهي لا تدعي الكمال، ويكفيها أنها تحاول – في حدود قدرتها- أن تضيف شيئاً ما إلى الدراسات السابقة. ولتحقيق هذه الغاية؛ جاءت دراستي في مقدمة وتمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة، وقد تناول التمهيد مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الأسلوبية، التي تشكل الجانب التنظيري جانباً مهماً وأساساً للدراسة. لا غنى للباحث عنها واشتمل أيضاً على التعريف بالانزياح وأنواعه

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والمسميات المختلفة له، وعلاقة الأسلوب بالانزياح والأسلوبية، ولمحة بسيطة عن بدايات الشعر المغربي المعاصر وأشهر أعلامه والآراء التي دارت حوله.

أما الباب الأول فيقع تحت مسمى الانزياحات الصوتية ويشتمل على أربعة فصول:الفصل الأول: الجناس.

الفصل الثاني: التكرار.

الفصل الثالث: تشابه الأطراف

الفصل الرابع: رد الأعجاز على الصدور.

أما الباب الثاني فقد جاء تحت اسم الانزياحات الاستبدالية، واشتمل على أربعة فصول أيضاً،الفصل الأول: المجاز.

الفصل الثاني: التشبيه.

الفصل والثالث: الاستعارة.

الفصل والرابع: الانزياح التشخيصي.

أما الباب الثالث فقد جاء تحت مسمى الانزياحات التركيبية، وقد اشتمل على أربعة فصول أيضاً،

الفصل الأول: التقديم والتأخير.

الفصل الثاني: الحذف

الفصل الثالث: الالتفات.

الفصل الرابع: الاعتراض.

ثم انتهت الدراسة إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدارسة .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

الأسلوب

يرتبط الأسلوب بعلم اللغة والدراسة الأدبية؛ ولذا فهو يعد من المجالات المهمة، من حيث حداثة العلوم اللغوية والأدبية، وتطورها بسرعة، ويكمن الخلاف بين باحثي الأسلوب، من حيث تبعية الأسلوب لعلم اللغة العام كالنحو والدلالة، أم هو أقرب إلى مجال الدراسات الأدبية والنقدية. إنّ ميدان علم الأسلوب هو البحث في لغة النص ونحوه، لكن الوقوف عند حدود وصف اللغة لا يغطي أدبية النص في النصوص الأدبية والشعرية على وجه الخصوص؛ وذلك لأنّ مستخدم اللغة في هذه النصوص يحملها دلالات إضافية وجدانية ليست موجودة في أصل وضع اللغة، وهنا ندخل إلى النقد وأدبية النص. ويجدر بالدارسة في البداية أن تبحث في معنى الأسلوب لغة واصطلاحاً حسب ما جاء في الكتب النقدية والبلاغية المتعددة.

الأسلوب لغة:

لمادة سلب معانٍ لغوية متعددة، وستقف الدارسة عند ما له علاقة بدلالته الاصطلاحية وقد جاء في اللسان: يقال للسطر من النخيل: أسلوب، كل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب.ويُقال: أنتم في أسلوب سوء. ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق التي تأخذ فيه. والأُسلوب بالضم: الفن.فيقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين فيه[1].

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر: بيروت، ١٩٩٨م، مادة سلب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأسلوب اصطلاحاً: هو فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، أو تقريراً أو حكماً أو أمثالاً، وبذلك يكون"للأسلوب" معنى أوسع، فهو يتجاوز هذا العنصر اللفظي ليشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة الإقناع أو التأثير[1].

الأسلوب عند المتقدمين

يقول ابن قتيبة: (... – ٢٧٦هـ): "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب، ما خص الله به لغتها دون جميع اللغات"[2].

ويفسر قوله في افتتانها في الأساليب: "فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأتِ به من وادٍ واحدٍ بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء، ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحسد وجلالة المقام"[3].

يتبين للدارسة، أن ابن قتيبة لم يغفل عن أهمية تعدد الأساليب في الكلام، من أجل إرادة الإفهام أحياناً، وأحياناً للتوكيد، وقد يستخدم الكناية أو الاستعارة وموافقة الكلام للحال. لكن في الحقيقة لم يصرح ابن قتيبة عن معنى الأسلوب بشكل صريح. أما الباقلاني (..– ٤٠٣ هـ) فيرى أنّ لكل كاتب وشاعر طريقة يعرف بها، فالقارئ البصير يستطيع أن

---

(١) الشايب، أحمد، الأسلوب، طبعة (٨)، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، ١٩٨٨م، ص٤١.

(٢) ابن قتيبة، أبو عبد الله مسلم، تأويل مشكل القرآن، طبعة (٣)، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨١م، ص١٢-١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠-١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتعرف إلى أسلوب صاحبه، وعدّ البعض أسلوب الشاعر في المدح مثلا يختلف عنه في الغزل. ونظر الباقلاني للقرآن على أنه متفرد بطريقة أسلوبه[1].

وعرّف الجرجاني (٠٠-٤٧١هـ) الأسلوب بقوله: "واعلم أن الاقتداء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدع الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله"[2].

ويرى حازم القرطاجي (..- ٦٨٤هـ) أن هناك فرقاً واضحاً بين الأسلوب والنظم، يقول: "لما كانت (الأغراض) الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها نقتني لجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها البعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الأسلوب؛ لأن الأسلوب يحصل من كيفية استمرار أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان

---

(١) خليل، ابراهيم، الأسلوبيات والنقد الأدبي، أفكار، ع ١٥٨، تشرين الثاني، ٢٠٠٠م، ص٢٥.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني: السعودية، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بمنزلة النظم في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب"[1].

ويؤكد حازم القرطاجني بهذه الكلمات والجمل ما نص عليه ابن قتيبة، بتعدد طرق التعبير، أما الأسلوب فقد حدده حازم بتأليف المعاني، عندما قال: "وصف المحبوب، ووصف الخيال، ووصف الطلول، ووصف يوم النوى، وجهة وصف الطلول"[2].

ويتناول ابن خلدون(..– ٩٠٨) الأسلوب بطريقة مختلفة عن سابقيه، فيقول: "ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة تنتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء وفي القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية مقصود

---

(١) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، (ب. ن): تونس، ١٩٦٦م، ص٣٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1].

وقد عرّف (أحمد الشايب) الأسلوب بقوله: "وأعود مرة أخرى إلى تعريف الأسلوب، فقد غمّ الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك، أعود لأقول، إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار عرض الخيال أو هو العادات اللفظية المتسقة لأداء المعاني"[2].

فالأسلوب عنده: "صورة ذهنية تتملأ بها النفس وتطبع الذوق من الدراسة والمرانة وقراءة الأدب الجميل وعلى مثال هذه الصورة الذهنية تتألف العبارات الظاهرة التي اعتدنا أن نسميها أسلوباً؛ لأنها دليله وناصيته الناطقة الفصيحة"[3].

وكأن (الشايب) يريد أن يؤكد كلام ابن خلدون، مضيفاً أن عملية التذوق لا تكون دون دراسة وممارسة وقراءة الأدب، كل تلك العوامل تعمل على صقل قدرة الناقد والباحث على صقل موهبته، وتكوين صورة ذهنية قادرة على حمل معاني التعبير، التي يرشب الكاتب بالتعبير عنها، فقراءة الأدب الجميل،- وتحديده الجميل-، يكسب الكاتب حقلاً واسعاً يستطيع به أن ينتقي ما يناسب الحالة التعبيرية عنده.

---

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، طبعة (٢)، دار الكتب العلمية: بيروت، ٢٠٠٣م، ص٦٦٠- ٦٦٢.

(2) الشايب، أحمد: الأسلوب، ص٤٣.

(3) المرجع نفسه، ص٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبين للدارسة من الآراء السابقة أنّ الصورة الذهنية هي المنشأ الأول للأسلوب، من خلالها يعبر إلى المعاني بل طريقة من طرق التعبير يسلكها المتكلم كخطاب الطلل وغيرها[1].

وتتوصل الدارسة أنّ الشايب يحدد تحقق الوصول لحسن التعبير من خلال الحرص الشديد على الدقة سواء في أداء الفكر أو في صوغ الخيال هذا أولاً، أما ثانياً: التصرف الشديد في بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها، وبالقصر أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى[2].والأسلوب الأدبي – حسب رأي الشايب- ينحل إلى عناصر ثلاث: "الأفكار والصور والعبارات وكذلك يكون الاختيار الذي يتناول الأفكار والصور والعبارات عملاً أسلوبياً، و طريقة الصياغة التي تتصرف في تلك العناصر بما تراه أليق بموضوع الكلام"[3].

إن (الشايب) يريد أن يصل إلى أن طريقة الكتابة هي التي تعطي للكاتب مساحة من عملية الاختيار والانتقاء بآلية يصل بها إلى الإيضاح والتأثير على المتلقي.

ويوافق الكاتب محمد لطفي على أنّ "الصورة الظاهرة لعقل الكاتب وروحه وفكرته ومرماه، فلكل كاتب وشاعر أسلوبٌ يميزه عن سواه، ولكل أسلوب مذاق عند القارئ الفطن، ولكل ذي أسلوب ممتاز مقلدون يتتبعون خطاه ويترسمون طريقته"[4]. وحتى لو وجد فإنّ لكل

---

(1) الشايب، أحمد: الأسلوب، ص٤٤.

(2) عياد، شكري، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال برس: القاهرة، ١٩٨٨، ص٢٧.

(3) الشايب، أحمد: الأسلوب، ص٥٢.

(4) جمعة، محمد لطفي، الأسلوب والخطابة عند العرب والإفرنج، عالم الكتب، (ب. م)، ١٩٩٩، ص٢٣-٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسلوب خصائص تميزه عن غيره وتعطيه تفردا، والشاعر يختلف عن غيره باستخدام أدوات تعبيرية تزيد من أدبية النص[١].

هذا من حيث الثقافة العربية، لكن قد يقترب تعريف الأسلوب في الثقافة الأوروبية من التعريف العربي، فالأسلوب (Style) كلمة مأخوذة من كلمة لاتينية (Stylus) وهي تعني "المِرقم" أداة الكتابة على ألواح[٢] وتعني سبيل الإقناع في أوروبا[٣].

ثم أصبحت تعني الطريقة التي يعبر بها عن الفكر أو تعنى الزي أو اللباس أو الأناقة فقد اقترن مفهوم الأسلوب بالبلاغة منذ أوائل الفكر الأوروبي أكثر من اتصاله بفن الشعر، و كان يعد (تكنيكاً) لإقناع القارئ، ولذا جاء تحت موضوع أوسع هو الخطابة[٤].

ويعد الأسلوب واحداً من أقدم المصطلحات المقلقة في النقد الأدبي، المثير للخلاف والجدل، وأحد هذه الاستعمالات التي تطرحها الساحة النقدية: أن النقد لا يؤمن بأن بعض المؤلفين أو كتبهم يمتلكون أسلوباً أو هم أسلوبيون على النمط الحديث وآخرون ليسوا كذلك[٥].

نحن نفترض أن كل النصوص، يكون الأسلوب فيها ظاهراً وواضحاً، فالأسلوب مظهر أساسي لكل اللغات، ليس فقط للنصوص المميزة أو لنصوص دون غيرها[٦].

---

(١) جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، طبعة (٢)، مركز الإنماء الحضاري: حلب، ١٩٩٤، ص١٧.

(٢) البعلبكي، منير، المورد الوسيط، دار العلم للملايين: بيروت، ١٩٧١م، مادة (Style).

(٣) النحوي، عدنان علي، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٣، ص٥٠.

(٤) العيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراثا، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٩٣م، ص٧.

(٥) A Dictionary of Modern Critical Terms, Edited by Foger fowler, Rout Ledge and Kegan Paul, London, 23, p. 236.

(٦) Ibid ، page 236

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن التعريفات التي طرحها الغرب قولهم: "أن الأسلوب طريقة للتعبير، تصف المصطلحات اللسانية وتفسر وتوضح استخدام بعض الحقائق اللسانية المستخدمة دون غيرها، وأهمية تلك الأساليب اللسانية، ويعد مصطلح (طريقة للتعبير) مصطلحاً مثيراً للجدل والخلاف[١].

والأسلوب والأسلوبية فرع من دراسة الأدب، وقد أطلق بعض مؤلفي الأدب والنقد على أي اقتراب أو عملية تعطي أهمية للأدب وعناصره اللغوية بالأسلوبية" وهذا فهم خاطيء؛ لأن الأسلوبية بمفاهيمها ومبادئها معزولة عن النقد[٢].

والأسلوبية أقل إسهاباً وأكثر فردية وأكثر آلية من النقد عموماً، وفي الوقت نفسه فإن كلمة (Style) تحمل معنىً إضافياً ليس مرتبطاً بشكل دقيق بالأسلوبية، ولكن غالباً بالبيان أو علم البلاغة[٣] وقد "حاول أفلاطون وتلاميذه فصل الأسلوب عن الأدب انطلاقاً أن هناك كتابات تخلو من الأسلوب، وكتابات أخرى يتحقق فيها هذا الأسلوب، وكان رد الفعل المباشر لمثل هذا الرأي أن عدّ الأسلوب صفة لازمة لكل إبداع فني"[٤].

إن الإطار اللغوي لا يتم التحكم به بشكل مطلق عن طريق المفاهيم التي نريد التعبير عنها، فهناك طرق بديلة تتمثل بوضع الرسائل في كلمات، ويتم اختبار الاختيار خلال التبادل للمبادئ غير لغوية، حين أقول: "أغلق الباب" أو "أتساءل إذا كنت تمانع في إغلاق الباب، رجاءً؟" فهذا محدد بحقائق شخصية وموقفية معقدة لبناء حدث التواصل كجزء من الجملة[٥].

---

(١) Foger, Fowler: Page 236

(٢) .Ibid, Page 236

(٣) . Ibid, page 237

(٤) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٦٧.

(٥) .Foger fowler, p237

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعتمد الأسلوب على الصورة الأمامية لخاصية محددة، أو مجموعة من الخصائص لقاعدة لغوية،، نشعر بأن هذا النص يعود لمؤلف معروف أو بيئة ثقافية، ويمكن اقتراح أسلوب العد.عادة نقوم بالعد لإثبات افتراضات بوجود اتجاه نحوي أو معجمي يشرح إدراكنا الحسي[1].

تحتوي فكرة الأسلوب على فكرة الاختيار خلال طرق متساوية من طرح فكرة واحدة، فالاقتراح بالنسبة للنقاد الحديثين من خلال صياغة جديدة، لمن يقومون بالتغيير في الكلمات لا بد لهم من تغيير المعنى، إن اتجاه النقاد الجدد يعرف الاستعمال الزائف للمعنى، قد تحوي الجمل محتوى متكافئ (عبارات) ولكن تطرح بطرق مختلفة كي يستطيع القارئ فهم معنىً محدد وخاص. اقترح (ريتشارد أوهمان) بأن هذا التمييز/ الاختلاف بين محتوى المعنى والأسلوب أو الإطار البلاغي، تم شرحه بواسطة الانقسام العميق في القواعد الذي وجد في اللغويات المنتجة/ المتولدة. إن التقارب الحديث بين اللغويات والانتقاد في نظرية الأسلوب مهم لأصحاب الأسلوب بوصفه مادة أكاديمية ولدت مع ميلاد اللغويات الحديثة، واكتملت باستخدام بعض التقنيات اللغوية.

وقد استمدت "قواعد الأسلوب عند اللاتين في الآداب الأوروبية في عصر التنوير من قواعد الخطابة التي استخلصها(أرسطو) وتابع التأليف الكثيرون بعده"[2].

وتتوصل الدارسة بعد القراءة المتأنية للتعريفات العربية والأجنبية، أنّ كلا الثقافتين قد اتفقت على إنّ الأسلوب هو ما يعطي خصائص التميز و التفرد لكل كاتب، وإنّ الأدوات

---

(1) Foger fowler, p237

(2) شكري عياد: اللغة والإبداع، ص٢٢. (يمكن الاستزادة بالمعلومات عن علم الأسلوب بالرجوع الى كتاب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس). مادة <style

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعبيرية التي يوظفها الكاتب هي ما يحول الأسلوب الأدبي داخل النص إلى أدبيـة للـنص.

ويمكن إيراد بعض التعريفات للأسلوب على النحو الآتي:

(بيفون): الأسلوب هو الرجل.

(فلوبير): الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء.

و يقول آخر: الأسلوب خطاب لا يعترف إلا بنظامه الخاص، الأسلوب يخلق نظامـه بعد أن لم يكن ويتحلى به.

ويعرفه (ستاروبنسكي): الأسلوب اعتدال وتوازن بين ذاتيـة التجربـة ومقتـضيات التواصل.

و كذلك قال عنه(ماروزو): الأسلوب اختيار وانتقاء.

وآخر يقول: إن الأسلوب مفارقة وانحراف عن نموذج معيـاري أو خـرق للعـادة.

وغيره يقول: الأسلوب يتجدد بما يولده النص على القارئ أو المتلقي[1]. وتميل الدارسة إلـى تعريف ماروزو، والسبب أنه لا يفصل في الأختيار والانتقاء بل هو متروك لحريـة الكاتـب باتخاذ الطريقة الأفضل للتعبير، إضافة إلى قصره بالنسبة للباقين.

وعلى الرغم من هذا التعدد، لكن لا نستطيع فصل الاسلوب كنظام عن نظام آخر هو النظام اللغوي[2]، فيختار منها ما يتوافق مع أفكاره، لهذا فالأسلوب هـو اختيـار (Choice)، "فاللغة قبل أن يستخدمها الكاتب تكون في حالة سكون، لكن عند دخـول اللغـة فـي حالـة الاستخدام تنقسم عندها إلى قسمين:

---

(١) النحوي، عدنان: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، ص٦١– ٦٢.

(٢) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ١٩٩٠، ص٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. الخطاب العادي أو النفعي.

٢. الخطاب الأدبي الذي يحمل الأسلوب حسب رأي فريناند دي سوسير"[١].

وما زالت تسمية (الأسلوب) حائرة بين المدلول اللغوي الصرف، أي في كل استعمال خاص للغة، والمدلول الأدبي الذي تنصرف إليه كل الكتابات المأثورة عن (الأسلوب)، و الحقيقة إنّ تمييز الظاهرة الأسلوبية والمقصود بها الاستعمال الفني للغة بوصفها ظاهرة لغوية خاصة، هي ما يميز بين الأسلوب والأسلوبية.

فالأسلوبية وليدة القرن العشرين، اتصلت بالدراسات اللغوية التي تولد تأثيرات جمالية[٢]. وتتوصل الدارسة إلى قوة العلاقة بين الأسلوبية والأسلوب، تتأتى من مبدأ الاختيار والانتقاء من تحديدات الأسلوب؛ فالأسلوب مصطلح مساند ومقدم خدماته للأسلوبية فهو الذي يقدم المادة المدروسة[٣]، وبذلك يستطيع الباحث الدارس التمييز بين المصطلحين، فالأسلوبية دراسة اللغة، ودراسة الكاتب المتحول باللغة، ودراسة العمل الإبداعي- فهي دراسة للتعبير اللساني، أما الأسلوب فهو طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة[٤].

ويعد ("شارل بالي) مبتكر مصطلح (الأسلوبية) Stylistics "اهتم بدراسة الأدوات (Mechanisms) والمظاهر أو الآثار (Effects) التعبيرية في كل لغة، ويعتمد هذا المفهوم اعتماداً كاملاً على التفرقة بين الخصائص المنطقية (Logical) للغة وخصائصها العاطفية (Affictive) فالجانب المنطقي للغة، أي التعبير عن الأفكار المحضة، وتوصيل الحقائق في ذاتها أمر تجريدي لا يتحقق إلا باللغة التي يصطنعها العلم ومن ثم هي غير كاملة، ويتابع

---

(١) النحوي، عدنان: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، ص٦٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٦.

(٣) العيد، رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراثا، ص٢٤.

(٤) جيرو، بيرو: الأسلوبية، ص٦-١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شارل حديثه: أما تفكيري (الحي) على حد تعبيري هو ذو مادة أخرى تختلف عن الأفكار المحضة، إنها اللغة الفعلية التي تنتشر في كل مكان معبرة عن الآلام والعواطف والأحكام التي مصدرها الإحساس، والأحكام التي مصدرها القيمة"[1].

وقد اعتبر (سبتزر)[*] أن "الأسلوبية تمثل قنطرة بين نظامين، وكان بينهما نوع من التباعد هما علم اللغة والنقد الأدبي، وبذلك يمكننا من رؤية مدى ارتباط الأدب باللغة التي هي مادته الأساسية في الخلق والإبداع، بينما (ستاروبنسكي)[**] يرى أن الأسلوبية قد أزالت الحواجز بين اللغة؛ وتاريخ الأدب، ولهذا أصبحت علماً شاملاً للدلالات المنبثقة من الأثر الأدبي"[2].

وتعد الأسلوبية جسرا يصل بين النقد إلى نسيج العمل الأدبي من خلال تجاوزه عملية التحليل المحض، فتكشف طبيعة العمل الأدبي بعلاقاته الداخلية، لأن الدراسة اللغوية عندما تتجه إلى خدمة الأدب؛ فإنها تتحول إلى أسلوبية، فالبناء المعجمي هو الذي يستطيع تقديم المعنى من خلال مستويات البناء. وما فيه من وحدات تكوينية يمكن النظر على أنّها علامات أو رموز. وقد أصبحت إزالتها الحواجز من اللغة والأدب أصبحت عاملاً فاعلاً قي قراءة النص قراءة لغوية نقدية، ويمكن القول أنّ الهدف أن تصل الأسلوبية إلى نقد الأدب فالأدب هو قوام وجودها[3]. وبعد فإنّ ربط النقد بالأسلوبية يؤهل النقد الكشف عن المظاهر

---

(1) السيد، شفيع، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي: القاهرة، ١٩٨٦م، ص٩٤- ٩٥.

(*) سبتزر: هو مؤسس الأسلوبية التكوينية (١٨٨٧- ١٩٦٠) التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكاتب، ونظرت إلى الأسلوب أنه انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر.

(**) ستاروبنسكي: توفي (١٩٧٢) اعتبر أن الأسلوب هو مسبار القانون للعالم الداخلي للنص الأدبي.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٢٧٢.

(3) المرجع نفسه، ص٢٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتعددة للنص الأدبي [1]، فإذا كان "النقد الأدبي يعنى بالبنية اللفظية ولكن بصورة غير منتظمة أو غير مطردة، فالسمة الأساسية في الدراسة الأسلوبية أنها تبتدئ دائماً من النص الأدبي نفسه، وهنا يكمن تفسير المقولة: إنّ الدراسة الأسلوبية تختلف عن النقد الأدبي"[2].

لقد اتهمت البلاغة بأنّها تقليدية، وأنها قد توقفت عند حدود معينة من البلاغة القديمة، اتهمت البلاغة بأنّها تقليدية، وأنها قد توقفت عند حدود معينة من البلاغة القديمة، لكن بوجود الأسلوبية فقد استطاعت ملء الساحة من جديد، فاتصلت البلاغة بالأسلوبية والنقد.ومن هنا لا يمكن أن نفصل بين علمي(الأسلوب والأسلوبية) و(البلاغة الجديدة): "فهي تقوم على أساس أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع للملامح المنبثقة عنه، حتى إذا بلغت عملية التصنيف درجة محددة من التجريد الذي يسمح برصد أشكال التغيير وقوانينه العامة المستخلصة من البحوث التجريبية والمتوافقة أو المتخالفة مع ما استقر في الوعي النقدي من معطيات، أمكن عندئذٍ الدخول في دائرة البلاغة العامة إذ تستقطب خلاصة نتائج الأسلوبية. وتتلمس أسس الاتساق والانتظام المعرفي والتقنين فيها، فهي تبني نظرياتها بالمفهوم العلمي لمصطلح النظرية، باحثة عن آليات تماسكها وطرق قيامها بوظائفها، وهي أيضا تحل المشكلات الناجمة عن تماس بعض نتائجها أو تناقضها في الظاهر عن الأبنية العميقة التي تكمن تحتها بما يسفر عن اكتشاف الفلسفة التي تحكم حركتها، والإطار الشامل الذي تنتظم فيه الظواهر"[3].

ولا يستطيع الباحث أن يقول: إنّ الدراسة الأسلوبية تكتفي برصد هذه الأشكال التعبيرية فحسب، بل تتجاوزها إلى عملية الكشف عن أفكار النص الأدبي وجمالياته من خلال

---

(1) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص٢٦٩.

(2) العيد، رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص٢٦.

(3) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان: بيروت، ١٩٩٦، ص٢٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الربط بين الأدب ومادته الموروثة، والحقيقة أن هذه المساحات كانت محجوزة فقط للنقد الأدبي، لذا أمكن القول إنّ "الأسلوبية تمثل محوراً نقدياً في إطار التركيبات الجمالية بجانب غيرها من المحاور الأخرى المتعاصرة التي اعتمدت على قضايا اللغة والإيقاع والبنية الموسيقية"[1].

"إن الخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر، لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأول أو من قبيل الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد"[2].

الأسلوبية والنص[*]

ينطلق هذا المذهب من مفهوم اللغة عند(سوسير) وأتباعه، فاللغة عندهم نظام من العلاقات، فتحدد دلالة كل عنصر من عناصرها من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، فهناك نوعان من العلاقات: "الأول علاقات رأسية، ترابطية (تعتمد على تداعي المعاني) بين الكلمة وقريباتها أو نظيراتها في الاشتقاق، وبينها وبين مضاداتها ومرادفاتها... الخ.

الآخر: علاقات أفقية، أي بين أجزاء الجملة بعضها ببعض، فالفعل يتطلب فاعلاً... الخ"[3].

---

(1) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٦٩.

(2) عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، ١٩٧٠م، ص٨٩.

(*) يمكن الاستزادة بالرجوع لكتاب جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٦، ص٤٣.

(3) عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تدرس الأسلوبية العلاقة بين الوحدات المختلفة للنص من خلال عدة مستويات: النحوية والصرفية والمعجمية التي تشكل البنية العامة للنص، وبذلك يرتبط الخطاب الأدبي من زاوية النص بالقواعد اللغوية، واستخدام تغييرات جديدة مغايرة عما هو موجود في الخطاب العادي.

وقد ذكر بيير جيرو (Guiroud) " أن علم النحو يخترق النص مضيفاً بعداً ثالثاً إلى بعدي المعنى واللفظ هو العمق، مستقطباً عناية الأسلوبية على نحو ما، فلا أسلوب دون نحو، ويوضح (جيرو) علاقة النحو بالأسلوب، بأن النحو يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تتبع الأسلوبية وجوه التصرف به عند استعمال اللغة"[1].

وبهذا يتبين للدارسة أن التداخل بين الأسلوب والأسلوبية والنص هو أساس تلك العلوم الأدبية، فلا يمكن النظر بدراسة مصطلح الأسلوبية بعيداً عن الأسلوب وتداخلهما مع النص، ذالك أنّ البحث الأسلوبي يتشكل في نطاق الدراسة (اللغوية)، أو البحث اللغوي بصفة عامة، من حيث اعتماده على إمكانات اللغة وعلى مناهجها المختلفة، وعلى حقولها المتعددة، "فالدراسة اللغوية تقدم عوناً جليلاً فيما تقدمه من إمكانات النحو والصوتيات، وبما يقدمه من مباحث التركيب فيما يتصل بالمفردات والجمل، وما يعتري الجملة أو الجمل من تقديم وتأخير وحذوف وزيادة إلى كثير مما كان يندرج تحت مسمى علم المعاني"[2].

لهذا يمكن القول "إن النص ينشأ من اللغة"[3]، باستخدام خاص للغة، ومن هذا الاستخدام "تتولد التراكيب والإبدالات التي تجعل للنص قانونه الخاص، فيرسخ الحكم النقدي دعائمه وأسسه ومن ثم موضوعيته، لتبرز الخواص المميزة له، وذلك لإظهار مدى انحراف

---

(1) خليل، إبراهيم، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية: بيروت، ١٩٩٧، ص٣٧.

(2) العيد، رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص١٩٣.

(3) المرجع نفسه، ص١٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص الأدبي عن حدود الظاهرة اللغوية ودرجة الخرق للنمط، وذلك كله في رقعة ضيقة محددة، فالانحراف هو الأسلوب، وعلم الأسلوب هو علم الانحرافات؛ وهذا يعني أن البحث الأسلوبي هو علم الانحرافات (Science des e'carts)" [1].

الانزياح (L'ecart)

مصطلح (L'ecart) عسير الترجمة، فوضع رواد اللسانيات والأسلوبية مصطلحات بديلة عنه"[2]، وهي متوافرة في الدراسات العربية والغربية على حد سواء، مما أدى إلى خلق إشكالية لتداخل المصطلح مع مصطلحات أخرى في الدرس الأسلوبي، يقول أحمد ويس: "لا يقتصر هذا التعدد في المصطلح على الكتب العربية التي تحدثت عنه، بل إنّه يرد أيضاً في الكتب الغربية، وقد تجاوزت هذه المصطلحات الأربعين"[3].

ويعد عبد السلام المسدي أحد الذين قاموا بإحصاء مصطلح الانزياح وتتبعه في الكتب النقدية فأورد منها قائمة طويلة[4] ومثله أحمد ويس[5].

والانزياح في اللغة مصدر للفعل انزاح أي ذهب وتباعد[6] وهو بذلك أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، الذي يعني في أصل لغته التباعد. "ويقابل مفهوم الانزياح (Lecart) باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً مجموعة مصطلحات أخرى مثل: الانحراف

---

(1) شبلز، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع: جامعة الملك، سعود، ١٩٨٧، ص١٦١.

(2) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، طبعة (٤)، دار سعاد الصباح: الكويت، ١٩٩٣م، ص١٦٢.

(3) ويس، أحمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٥م، ص٣٠.

(4) للاستزادة يمكن الرجوع لكتاب: مسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح: الكويت، طبعة (٤)، ١٩٩٣م، ص١٠٠-١٠١.

(5) للاستزادة يمكن الرجوع لكتاب: أحمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٣٢.

(6) ابن منظور: لسان العرب، مادة (زيح).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(deviation)، والمنافرة (Impertionce) والغرابة (Lebrangte)... الخ وقد أطلق عليها العالم الفرنسي (جان هولينو) عائلة الانزياح"[1].

والحقيقة أن مصطلح الانحراف على ما يحمله من دلالة سلبية إلا أنه الأكثر شيوعاً واستعمالاً، يليه الانزياح ثم العدول، وقد ارتأيت أن أستخدم مصطلح الانزياح في الرسالة ابتعاداً عن الخلط بين المفاهيم وتوحيداً للمفهوم.

وتتفهم الدارسة تعددية المصطلح عند الدارسين، إنّما يعود إلى أهميته وتعدد جوانب دراستهم له، لكن بالوقت نفسه يوضح اختلاف منهل ثقافة الدارسين، وتشدد البعض تجاه رأيه باستخدام المصطلح." وهذا التعدد يسلط الضوء على القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر، حيث إن هذا التعدد لا ينطبق على واضعي المصطلحات فقط، بل على مستخدميها من النقاد والباحثين أيضاً فيدل على عدم وضوح رؤيتهم وتشتتهم"[2].

ويعرف الانزياح (Deviation) اصطلاحاً[*]: "استعمال المبدع للغة، صوراً مفردات وتراكيب استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد، بحيث يؤدي ما ينبغي له أو يتصف به، من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر، ولهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني"[3] "يقوم على مخالفة الطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير"[4]، وبهذا تتجلى نظرية الانزياح في خرق الشعر لقانون اللغة.

---

(1) ويس، أحمد: الانزياح من منظور والدراسات الأسلوبية، ص٤٩.

(2) المرجع نفسه: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٤٩. القرم: الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ص٤٦.

(*) عرّف (نعيم اليافي) الانزياح: خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيباً (الانزياح والدلالة) مجلة فيصل، ٢٢٦، سبتمبر/ أغسطس، ص٢٨.

(3) المرجع نفسه، ص٧.

(4) عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر: الرياض، ١٩٨٥م، ص٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرتد مصطلح الانزياح إلى (أرسطو) وما تـلا (أرسـطو) مـن بلاغـة ونقـد[1]، "ومصطلح التغيير الذي وضعه المترجم العربي مقابل الميتافورا، وشـرح الفلاسـفة دلالاتـه الواسعة من خلال شواهد من نصوص شعرية ونثرية من الأدب العربي كان يمكن أن تـؤدي إلى وحدة مصطلح الانحراف المعاصر. وهذا ما فعله (بول ريكـور) حـين ذهـب إلـى أنّ (الميتافورا) الأرسطية بمفهومها الواسع الذي ينطلق من الابتعاد أو الانحـراف عـن اللغـة المألوفة مؤشرٌ عام على النظرية العامة للانحراف التي أصبحت مقياساً للأسلوبية عند بعـض المؤلفين المعاصرين"[2].

يرتبط الانزياح بثنائية (القاعدة/ العدول) التي انبثقت من البلاغـة العربيـة القديمـة وتبنتها الأسلوبية الحديثة[3]، فهو من حيث المسمى في النقد العربي القديم "سـمي بمـسميات مختلفة مثل: العدول، التغيير، الانحراف، التحريف، الخروج واللحن"[4].

ولا يمكن أن نستثني النقد القديم ونظرية النظم لعبد القاهر الجرجـاني عـن مفهـوم الأنزياح، فقد ذكر : "الكلام على ضربين: ضرب أننا نصل منه إلى الغرض بدلالـة اللفـظ وحده....، وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ علـى معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل[5].

---

(1) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٩١.

(2) الزعبي، زياد، المثاقفة وتحولات المصطلح، وزارة الثقافة: عمان، ٢٠٠٧، ص٢٨.

(3) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٣، ص١٧٢.

(4) ويس، أحمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٢م، ص٢٢.

(5) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٢٦٢.

(الأسلوب= النظم عند عبد القاهر الجرجاني أو هو ترتيبات مفردات اللغة ترتيباً مبنياً على العلاقـات النحوية، أو معاني (نحو كما يمليها) شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب: القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونفهم مما سبق أنّ الدلالة السطحية للكلام هي المعنى الأولي أو الظاهر، في حين تكون الدلالة العميقة وهي التي يحاول الناقد البحث عنها وتفسيرها هي المعنى الثاني المتصل بالجمالي واللغوي. والدلالة الثانية هي المنزاحة عن المعنى المباشر وهي نتيجة للدلالة الأولى.من خلال اتحادها مع الدلالات الأخرى في إطار علاقات الكناية والاستعارة والتمثيل الذي يحتويها النص.

ومن خلال نظرية "معنى المعنى" لعبد القاهر الجرجاني يمكن تفسير دلالة المجاز وأدبية الأسلوب اللّذين يأتيان من خلال الكلام على النحو الآتي:

معنى أول	معنى ثانٍ
دلالة اللفظ	دلالة معنى اللفظ (معنى) المعاني.
المعاني الأولى	الثواني يشار إليها بالمعاني الأولى
مفهوم من نفس الألفاظ	(الكلام المنزاح) [1]
(الكلام على ظاهره)	

ومن خلال هذا العرض يمكن تلخيص نظرية النظم بأنها تشبه ما قيل في الانزياح، فلو تصورنا أن الأسلوب هو خط مستقيم يمثل أحد جانبيه القطب النثري الخالي من الانزياح، والجانب الآخر يمثله القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجات التغيير، فإن

---

[1] العين، خيرة، شعرية الانزياح: دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة: الأردن، ٢٠٠١م، ص٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسلوب أي إنسان سيقع ما بين هذين القطبين، وكلما اقترب من أحدهما تحددت معالم هذا الأسلوب[1].

تمكن (جان كوهن) من الاقتراب من مضمون نظرية النظم للجرجاني، فطرحها بأسلوب جديد، يقول: "ليس تغير المعنى بالطبع عملاً مجانياً، إذ يوجد في المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة، ونحن بهذا التغير ننتج أنواعاً مختلفة من المجازات، إذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية أو الكلية تكون بصدد المجاز المرسل[2] فالأول يتغير لدلالة جديدة تتجسد في المعنى الثاني من خلال اشتباك الدلالة الأولية بعلاقات الاستعارة والكناية والتمثيل، لتتحول عنها، وبذلك تتوازى نظرية (كوهن) مع نظرية الجرجاني، في أن كليهما يؤمن بقدرة الدلالة على التحول والتغير إلى مستوى جمالي من خلال ارتباطها مع مكونات النص الشعري.

إن صفة النص الشعري انمنزاح الخروج عن القواعد والانحلال من دائرة المتوقع، فقيمته الجمالية تتأتى من كونه يمارس عنفاً تجاه المعقول فيهدمه، لأن الحرية اللغوية هي الفيصل الجمالي فيه، يقول (كوهن) : "إنّ الانزياح هو خاصية أسلوبية لبراعة الشكل الشعري في قول الأشياء وإعادة صياغتها، وتلك استجابة أولية لدافع الشعر وإقامته في اللغة، بحيث إن لا معقولية الشعر ليست موقفاً مسبقاً إنها حقيقة، وقد تكون في نصيب الشاعر من الحرية"[3] وبذلك يمكن القول أن الانزياح عند كوهن "هو تجربة في اللغة أو هو اللغة التي أعيد إليها ما

---

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٢٣- ٢٤.

(2) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

(3) المرجع نفسه، ص١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت تفتقد إليه"[1]. ولذا يمكن القول إنّ: "مفهوم الانزياح مفهوم ضارب في أعماق الفكر النقدي"[2]. إنّ الشاعر يخرق اللغة بالانزياح ثم ما يلبث أن يعيد الصورة إلى حضرة اللغة[3]، بعد أن يعيد صياغتها بطريقة جديدة ، فهذه اللغة الجديدة هي التي أراد النقاد تفسيرها ومناقشتها في ضوء نظريات عديدة، والانزياح لغة [4].

وتجد الدارسة أنّ (رومان ياكبسون) قد حاول تدقيق مفهوم الانزياح فسماه "خيبة الانتظار" من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، وعبارة (ياكبسون) الانجليزية هي (Deceived expectation) وهو ما يعني حرفياً: (تلهف قد خاب). وقد أكسب مفهوم الانزياح الأسلوبية ثراء في التحليل، ذلك أنّها تتعامل بمقاييس الاختيار والتوزيعية فتتكاثف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية[5][*].

---

(1) العين، خيرة: شعرية الانزياح، ص١٢٧.

(2) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٠٧.

(3) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، دار العالمية للكتاب: الدار البيضاء، ١٩١٠م، ص٣٦.

(4) العين، خيرة: شعرية الانزياح، ص٢٥- ٢٧.

(5) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص١٦٤.

(*) ومن ذلك باب (تضمين الحروف) أي استعمال بعضها مكان بعض، أعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما لا يتعدى بحرف والآخر بالآخر، فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى الآخر. فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه، وذلك كقول الله عز وجل اسمه: ﴿أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَائِكُمْ﴾(سورة البقرة، آية ١٨٧) وأنت لا تقول: رفثتُ إلى المرأة، وإنما تقول: رفثت بها أو معها، لكن ما كان الرفث هنا في معنى الافضاء، وأفضيتُ (إلى)، فجئت (بإلى) مع الرفث إيذاناً وإشعاراً أنه بمعناه[6] هو الاتساع الذي يتحدث عنه ابن جني هو الانزياح، فالطبيعي

أن يقول: أحل لكم ليلة الصيام الرفث بنسائكم.

أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم.

فإن عمدت إلى أن تقرن الرفث، بحرف هو من توابع الإفضاء تكون قد أسقطت جدولين من الاختيار غير متألفين ابتداءً، وأفرغتهما في جدول توزيعي واحد مما أحدث اسمه الأسلوبية. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقسام الانزياح

يشمل الانزياح اللغة الشعرية في مجاليها مجال الدالات والمدلولات، ومجال المدلولات "يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية والصرفية والنحوية والنظامية، ويمكن أن نطلق على هذا المجال مكانيزم اللغة الشعرية، ومظاهره الأسلوبية في التكرار والحذف والتقديم واستخدام صيغ وتراكيب وضمائر معينة"[١].

وينقسم الانزياح إلى مستويين:

١. الانزياح السياقي (المنافرة)

لقد عدّ جان كوهن الانزياح السياقي أنواعا هي: القافية والجناس والحذف و التضمين على المستوى الصوتي، والإسناد والتنافر والنعت الزائد والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي [٢] ، فهو يعتبر أنّ كل صورة من هذه الصور هي خرق لقانون اللغة، فالدور السالب الذي يؤديه الانزياح في الشعر الذي يستلزم الدور الموجب[٣]، "فالشاعر يؤثر في الرسالة لأجل تغير اللغة، ويهدف من صوره كلها إلى استثارة العملية الاستعارية"[٤].

يدعم الانزياح السياقي دلالات **الانزياح الاستبدالي** (المستوى الثاني) من خلال استغلال مستوييه: الصوتي والتركيبي، إذ تستثمر اللغة طاقاتها في كلا المستويين لدعم الاستعارة وتوضيحها وإبرازها في النص من خلال خلخلة التركيب، وكسر بنى التوقع فيه،

---

(١) الهاشمي، علوي، أفكار أولية حول بنائية النص الشعري، مجلة شؤون أدبية، السنة الخامسة، ع١٦، الشارقة، ١٩٩١م، ص٨.

(٢) كوهن، جان:: بنية اللغة الشعرية، ص١١٠.

(٣) الرواشدة، أميمة، شعرية الانزياح "دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية، أمانة عمان: عمّان، ٢٠٠٥، ص٣١.

(٤) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لشد القارئ وهدم توقعاته الأولية العادية اتجاهه، أو من خلال التركيز على جانبها الصوتي، لجلب إصغائه وتوجيه اهتمامه نحو الاستعارة.

والحديث عن بنية اللغة في مجال المدلولات "يجعل الدارس يصب اهتمامه مباشرة بطبيعة التخيل وطريقة عمله ودرجة فعاليته، ويتحكم في مجال المدلولات، هذا قانون العلاقات المنطقية من الواقع والخيال أو بين الحقيقة والمجاز، وهذا امتداد لقانون المجاز اللغوي الذي يحكم العلاقات بين الخاص والعام في المجال الأول، فعلى قدر ما تكون عليه طبيعة العلاقة بين الحقيقة والمجاز تكون درجة الخصوبة في هذا المجال وفاعليته الغنية"[1].

وهذا المجال يمتد عبر النص، فتدخل فيه الرموز وانزياح دلالاتها، وكلما ابتعدت الدلالة في مستوى المدلولات عن الواقع المرئي أو المتوقع اكتسبت شعرية أكبر، واقتربت من حقيقة الانزياح الذي يصر على مخالفة الواقع والمتوقع، إذ إن الانزياح يتعلق باللامعقول على صعيد الحياة، واللا متوقع على صعيد المتلقي، ويكتسب أهميته من كونه يعبر من خلال هذا الابتعاد عن أزمة الشاعر ورؤيته الخاصة[2].

ويمكن أن نستنتج من القول السابق أنّ الانزياح يتجسد بشكل واضح في مجال المدلولات، وبالتالي تمنع المنافرة الحاصلة داخل النص الشعري بطريقة تحقق شعرية النص الشعري.

معيار الانزياح

تعد لغة النص الأدبي لغة مميزة؛ لأنّها خاضعة لاختيار الكاتب أو الشاعر من معجم اللغوي، فيستطيع تكوين رسالته وإحداث الأثر المرجو منها، وبالتالي يتحقق التواصل مع

---

(1) الهاشمي، علوي: أفكار أولية حول بنائية النص الشعري، ص٨.

(2) العين، خيرة: شعرية الانزياح، ١٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتلقي. وتبعا لهذا التسلسل؛ فقد رُبط بين الانزياح والاختيار على أساس أن الكتابة أو الـنظم قوامها اختيار المعجم الخاص لإحداث الأثر الفني، يقول (جوزيف شريم): "إن الكتابة إجمـالاً والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من = الاختيار= يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت مـن أبيات قصيدته"[1]، "ولهذا فالجمل تولد عن طريق سلسلة مـن الاختيـارات للكلمـات داخـل الجملة"[2].

وتستنتج الدارسة من قول جوزيف شريم: أنّ اختيار الكلمات ورصها لتكوين الجمـل هي ما يعطي خصوصية لتلك الكلمة، ، فإذا وضعت الكلمة في جملة أخرى سيكون لها فاعلية مختلفة تبعا للسياق الواقعة فيه. لكن يأخذ الدارس عدد استخدام الشاعر لتلك الكلمة ودراسـتها ضمن تركيبها في مجموع الأعمال للشاعر؛ عندها يمكن الوصـول إلـى نتيجـة أسـلوبية إحصائية للشاعر مع غيره من الشعراء. ويعلق برند شبلز على هذا فيقول: "ومن هنـا فمـن المستحيل الوصول إلى استنتاج أن كلمة "الحرية" تحمل هذا المعنى بعيداً عن قـراءة مكثفـة لعمل ما لكاتب بعينه، ومن غير المعقول أن يستنتج الخواص المميزة لموضوع ما بملاحظـة الموضوع نفسه دون أية مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى، فيمكن تحديده على أنه متميز عن اللغة العادية بنمط معين، ومن ثم يعرف الأسلوب بأنه انحراف عن المعيار الموجـود أو بأنه "خروج عن القاعدة اللغوية"[3].

---

(1) شريم، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنـشر: بيـروت، ١٩٨٤، ص٤٠.

(2) ليونز، جون، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية: القاهرة، ١٩٨٥، ص١٣٢- ١٣٦.

(3) شبلنز، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٦١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهذا يأخذني إلى طرح سؤال حول كيفية تحديد مستوى المعيار؟ أعتقد أن عبارة ريفاتير بقوله عن تعريف الأسلوب: "إنه انزياح عن النمط التعبيري المتعارف عليه"[1]، هو الأنسب في تحديد المعيار، فريفاتير يحدد المعيار عندما قال: النمط المتعارف عليه، أي (الدارج في الاستعمال)، "الاستعمال المألوف، والتعبير البسيط، والتعبير الشائع عند فونتاي، والكلام الفردي عند شارل بالي، والوضع الحيادي والدرجة الصفر عند رولان بارت، النمط العام والاستعمال العادي عند شبتزر والاستعمال السائر عند ويلك دوارين، الاستعمال المتوسط عند ستاروبنسكي، والسنن اللغوية عند تودروف، والنمط عند ريفاتير"[2].

ومن المهم الالتفات إلى أن" مفهوم الانزياح لا يخضع لمعيار محدد، بل تتألف في تحديده وبيانه جملة أدوات وعوامل"[3]، إضافة إلى تغير مفهوم الانزياح بما يتوافق والثقافة السائدة،" فالعدول عند شبتزر ليس عدولاً مطلقاً، أي ذلك الذي يفلت من قبضة الاستعمال، بل هو عدول قد يصبح غداً استعمالاً عادياً؛ وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها"[4].

والحقيقة أنّ تحديد المعيار من خلال مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع يصطدم بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، وتزداد هذه الصعوبة عندما ينظر لمفهوم الاستعمال الشائع على أنه نسبي لا يمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح[5]، وبالإضافة إلى ذلك إنّ الإقرار بوجود لغة عادية أو شائعة الاستعمال يسمح بإمكانية التفريق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، رغم اشتمال كل من اللغتين على الانحرافات؛ لأن" انحرافات اللغة الشعرية تتميز بتأثيرها الجمالي والفني المقصود عن انحرافات اللغة اليومية، وهو أمر يمكن معه

---

(1) عزام، محمد، الأسلوبية منهج نقدي، وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٩، ص٣١.

(2) المرجع نفسه، ص٣٠.

(3) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٣٠.

(4) ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت: الكويت، ٢٠٠٣م، ص١٢.

(5) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكشف عن الفروق بين اللغة اليومية واللغة الشعرية"[١]. ويختلف دارسو أسلوبية الانزياح في تحديد معيار الانزياح، فتجد شارل بالي يحدد المعيار من خلال "العاطفية هي النموذج المعياري التي تُقاس به خصائص اللغة، فهي الطريقة للتعبير الذهنية أو المنطقية التي يمكن أن تُسمى لغة التجريد أو لغة الأفكار الخالصة، فالصيغة المجردة التي لم تتأثر بشيء ما، ولم تصدره عن عاطفة معينة هي القاعدة أو الاستاندر (Standar)، وفي مقابلها توضع الصيغة الأخرى المتأثرة بالمصلحة أو الشعور بالفرح أو الحزن بالاستحسان أو الاستهجان"[٢].

وقد "عدَّ جان كوهن لغة النثر العلمي معياراً لتحديد الانحراف، وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ويجعل من الشعر ما يشعر مجاوزة تقاس درجة إلى هذا المعيار"[٣].

وقد أطلق (رولان بارت) على النثر العلمي (بدرجة الصفر) [٤]، ويقول بارت: "إننا يجب أن نتجه بداهة إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية، أي نحو العالم، فالانزياح وإن لم يكن مُنعدماً في لغته، فإن من المؤكد أنه قليل جداً"[٥].

اعتمد ريفاتير معيار (القارئ العمدة) لتعيين الانزياح، وعلى ذلك" فالقارئ "العمدة عند ريفاتير هو محصلة ردود أفعال عدد من الخبراء اللغويين تجاه النص"[٦]، ويتصل معيار

---

(١) ربابعة، موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٥٢.

(٢) السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص٩٥.

(٣) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٣.

(٤) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٣٥.

(٥) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٣.

(٦) عزام، محمد: الأسلوبية منهج نقدي، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذوق بمعيار (القارئ العمدة)، ولكن لا يكفي ذلك فلا بد أن يتصف بالخبرة والدربة إضافة إلى الثقافة،" وعدّ البعض الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات"[١].

وعند شكري عياد فقد نظر إلى السياق على أنه معيار داخلي: "وافترض أن السياق يقوم بدور المعيار، وأن الأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا السياق، هو أمر مثمر"[٢]، وهذا يعني أن "السياق معيار يميز من أنماط الانزياح ذلك النوع، الذي يتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه"[٣]، فعندما تدخل الكلمة في تركيب ما،" فإنها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات"[٤].

ويمكن النظر في الآراء السابقة على أنّها اجتهادات ومحاولات لتحديد المعيار، تتغير حدوده وفقًا لتغير الثقافة السائدة لكل زمن. وكدارسة لشعر محمد بنّيس فأنا أميل إلى دمج تلك الآراء كلها للحصول على الشمولية في تعيين المعيار بمقارنة الأعمال الشعرية للشاعر نفسه بما قدمه سابقا مع ما قدمه جديدًا، ضمن فترة زمنية كنت قد حددتها بالمقدمة. فمن خلال قراءة السياق الشعري لأعمال بنّيس يمكن تبين ما هو السياق العادي و السياق غير العادي. فيكوّن نسقا لغويًا هو النسق الأسلوبيّ. يتعرض لاقتحام عنصر غير متوقع، وهذا يعد- في رأيه ريفاتير- انحرافاً سياقياً، وله تأثير واضح في الأسلوب"[٥]، عندها يصبح الأسلوب انزياحا من قاعدة الاستخدام اللغوي بحيث تصبح القاعدة الأسلوبية هي الإشارة الصالحة اجتماعياً للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق [٦].

---

(١) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٤٧.

(٢) عياد، شكري: اتجاهات البحث الأسلوب، ص١٤٨.

(٣) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٣٧.

(٤) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ١٩٨٧م ص٣٦.

(٥) خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان: عمان، ٢٠٠١م، ص١٤٥.

(٦) أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، دار المسيرة: عمان، ٢٠٠٥م، ص٢٣٦- ٢٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر المغربي المعاصر بالمغرب

تضاربت الآراء حول بداية الشعر المغربي المعاصر، فحسب رأي محمد بنيّس فقد عدّ عام ١٩٧٦ هو عام بداية الشعر المغربي المعاصر حيث قال: "وجاء اللقاء الشعري الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب في الموسم الثقافي لسنة ١٩٧٥م، فاتضح لي أن الشعر المغربي دخل مرحلة أعلى من تجربته، وأن هذه السنة يمكن أن تكون مفترقاً بين حالات الشعر المغربي الحديث"[١].

ويرى بنيس أن التأسيس الحقيقي لظاهرة الشعر المغربي المعاصر تمثل بالنماذج المتميزة التي طرحت مع أواسط الستينات للشعراء الرواد: أحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، ومحمد خمار الكنوني، ومحمد الميموني، وأحمد الجوماري وعبد الكريم الطبال[٢]. أعتقد أنّ الاختلاف في سنة التأسيس التي طرحها بنّيس يعود إلى نضج النماذج التي يمكن اعتبارها ممثلا لبدايات الشعر المغربي. فقد استطاعوا هؤلاء ترسيخ قصيدة مغربية حديثة[٣].

وقصد بنيس بالشعر المغربي المعاصر بالمغرب "المتن الذي يجمع القصيدة الإيقاعية-الدلالية المكتوبة باللغة العربية الفصحى، والمنشورة في الجرائد والمجلات والدواوين الشعرية القليلة، وهذا التجديد يستثني الشعر المغربي المكتوب باللغة الفرنسية والشعبي المعتمد بالأساس على اللغة الدارجة والتقاليد الشفوية في الحفظ والتوصيل"[٤].

ورأى بنّيس أنّ الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى لا إبداع فيه، لماذا؟

---

(١) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٩م، ص٩-١٢، المقدمة.

(٢) المرجع نفسه، ص١٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٦.

(٤) المرجع نفسه، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأنّ من وجهة نظره لم يستطع – الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى– أن يبدع نصا مغاير النص الجاهز (النموذج المشرقي)، إضافة إلى إنّ الشعر المغربي مبعدا منسيًا بين رفوف بعض المكتبات العامة والخاصة، وقد تحوّل إلى مادة متحفية، حيث كان الدارسون يستشيرون تلك المادة كمادة وثائقية شبه رسمية تبين وتظهر علامات مرحلة من المراحل هذا عند البعض، وعند البعض الآخر كانت سببا للكسب. يقف عند رغبة ملء الصفحات البيضاء، وتدنيس براءتها بما يدعونه من أبحاث ودراسات [1]. لقد عدّ الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى شهادة حية على حركة العمل الوطني في الفترة من العشرينات إلى السبعينات، حيث كانت في القرن التاسع عشر مجرد نزوة، لكن عندما صارت هذه الحركة مرتبطة مع الحركة الوطنية، فقد أصبحت قانوناً ارتبطوا به وجدانيا، سواء عند الوطنيين من الشعراء أم القراء، وهذا ما سمي بالانبعاث في الشعر المغربي [2].

لقد خلّف القهر والتغريب للشعراء المغاربة المتقدمين– منذ العشرينات إلى السبعينات– موقفا وطنياً وعربياً، فمن الجانب الوطني كان لهم موقف شعري واحد: نسيان هذا الموروث، سواء أكانوا من الباحثين فيه أم لم يكونوا. هذا من جانب، ومن الجانب الآخر عربياً توجه بعض الباحثين إلى متن آخر، وهو الحركات الشعرية العربية في المشرق منذ الانبعاث إلى المعاصرة رابطين بينه وبين المتن الشعري القديم في حدود ترميم الذاكرة[3]. لهذا فقد عدّ متن هذه الحركات الحديثة مقدسا، وكان كل تحول في الوعي الشعري الإجماعي في المشرق، ينعكس تبعاً لإعادة كتابة قوانين النص الأصل في التحول الشعري الإجماعي في

---

(١) بنيس، محمد، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص١١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢.

(٣) المرجع نفسه، ص١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المغرب[1]. لكن المحاولة لإثبات وجود الشعر المغربي وتطويره أولا وتأثر السابق باللاحق من ناحية ثانية وغياب مبادرة السؤال والتأسيس من ناحية ثالثة كل ذلك ألغى فاعلية البحث في ماهية الشعر وفاعلية المشاركة في تنوير الشعر المغربي[2].

لكن مع أواسط السبعينات وجد الشعر المغربي نفسه من جديد أمام مفترق طرق، جيل الخمسينات يتجه في أغلبه نحو الصمت، كأن القصيدة المعاصرة قد شاخت بعيد ولادتها، وقد فاجأ الشباب المطبعة فأخذوا ينشرون دواوينهم إلى الأسواق بعد أن دفعوا ثمن طبعها من فقرهم، لقد ظل الشعر في المغرب المعاصر على هامش الحديث السياسي الذي يتحكم في كل المبادرات هو يجعل من الشعر تابعاً لا مبدعاً أسيراً ولا متحرراً، والكلمة الأولى لتصريف حقيقته السياسية، وطبعاً كان لهذا التهميش دور سلبي في الاستمرار الشعري والتطور فيه"[3].

ويمكن القول :إنّ البحث في المتن الشعري المغربي يستلزم البحث في العلاقة الجدلية التي تربط بين الإبداع بوصفه فناً إنسانياً ذاتياً، وبين الواقع الاجتماعي والسياسي بوصفهما مرجعية الشاعر، خاصة أن الكثير من الشعراء المغاربة كانوا منضوين تحت لواء أحزاب سياسية، وكانوا يناضلون من أجل التغيير والحرية مدمجين مواقفهم النضالية في تجربتهم الشعرية.

ومن هؤلاء الشعراء السياسيين محمد الحبيب الفرقاني[4]، وهو سياسي شاعر ينتمي إلى الحركات التقدمية المغربية، فقد وجد في الشعر عوالم جديدة تسعف في التوفيق بين

---

(1) بنيس، محمد: حداثة السؤال، ص١٤.

(2) المرجع نفسه، ص١٤.

(3) المرجع نفسه، ص١٥.

(4) محمد حبيبي الفرقاني: ولد عام ١٩٢٦م بقرية (أزرو) قرب مدينة مراكش تابع دراسته فحصل على شهادة العالمية ١٩٥٠م، تولى عدة مناصب في عدة مدارس. www.google.com.hespress.com\writers.35051.html.2011

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المواقف النضالية والعوالم الشعرية، فجاء على لسانه في مقدمة ديوانه "نجوم في يدي"[1] . لقد أثرت الحركات السياسية التقدمية في الشعر العربي الحديث فألبسته الطرافة والجدة. فتحرر الشعر من النزعة الأرستقراطية التي ربط بها بعد الاستقلال، فالشاعر الجديد يجد نفسه في غربة عن عواطفه الصادقة، وعن الشعب المتظلم من حوله إذا لم يضع شعره وعواطفه في خدمة الحرية وخدمة الأهداف الحيوية للشعب[2].

والحقيقة أنه لا يمكن فصل الحديث السياسي أوإنكاره وما قدمه من إمكانات لفرض التحولات الشعرية، والثقافية عامة في المغرب الحديث، لكن معضلات النص الشعري، سواء أكانت تاريخية أم ثقافية فقد تعرضت للاختزال، ما دام الحديث السياسي قد حدد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري التاريخي[3]. والحقيقة أنني أميل إلى الرأي الذي يضع الإبداع بعيدًا عن القوانين السياسية، فللإبداع قوانينه وجدليته، فلا بد من الخروج من دائرة التبعية لأحدهما، بأن الإبداع تابع للحديث السياسي.

وكان للشاعر محمد السرغيني[4] رأي مخالف لبنيس من جانبين :

الأول: اعتبار عملية التصنيف التي وضعها بنيس عبثية، فقد عدّ السرغيتي أن الشعراء الذين يعدون مؤسسين لحركة الشعر المغربي الحديث هم ثلاثة فقط: محمد السرغيني، وأحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني

---

(1) ديوان " نجوم بين يدي" محمد الحبيب الفرقاني، www.google.com.hespress.com\writers.35051.html.2011

(2) المرجع نفسه، ص١٣.

(3) بنيس، محمد : حداثة السؤال، ص١٦.

(4) محمد السرغيني: الدكتور محمد محمد علال السرغيني، ولد عام ١٩٣٠م، في مدينة فاس بالمغرب، حاصل على إجازة في الآداب من جامعة بغداد ١٩٥٩م، وشهادة الأدب المقارن من جامعة محمد الخامس ١٩٦٣، ودكتوراة الدولة من السوربون ١٩٨٥م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورأى السرغيني أن هؤلاء الثلاثة هم الأقدم في المغرب في ممارسة الكتابة الشعرية العربية بمفهومها الحديث[١].

ثانياً: عدّ السرغيني السبّاق إلى بث القيم الشعرية الجديدة في المغرب بحكم تفاعله على حركة التجديد، وقراءته للشعر المغربي الفرنسي والإسباني على وجه الخصوص[٢].

وثالثاً: أنه هو قد عرّف تدرجاً تصاعدياً في سيرورته الشعرية، فتجاوز مرحلة التأسيس على حد قوله[٣].

وبهذا فقد نظر إلى بداية القصيدة المعاصرة بالمغرب على أنّها كانت في الستينات لكن رياحها الأولى كانت في الخمسينات، اعتماداً على أداء الشعراء الذين نفاهم السرغيني من قائمته[٤].

ويقول السرغيني: إن عام ١٩٦٤م حاسم فهو يمثل انفجار الشعر المغربي الحديث، إذ ظهرت حركة التأليف والنشر، وظهرت مجموعة من التيارات الشعرية الطلائعية، وقوى في السبعينات.

لقد أثرت الظواهر السياسية والاجتماعية في تأخر القصيدة المغربية، فقد وضعت المغرب تحت الحماية الفرنسية والإسبانية، وحال هذا دون الارتقاء الفكري والثقافي بين المغرب والمشرق، ناهيك عن الوضع السياسي داخل المغرب والصراع، ومتطلبات المصلحة الوطنية. ومن خلال الظروف الاجتماعية والسياسية ظهر الشعر المغربي المعاصر و تكثف الاتصال بين المشرق والمغرب، وظهور فئة من الشعراء المشارقة أمثال، بدر شاكر السياب ،

---

(١) مقال متى ظهر الشعر المغربي المعاصر؟ ومع من بدأ؟ .Elbou3amrani.blogvie.com ص٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأدونيس ونزار قباني ...الخ ومن خلال اطلاع المغاربة على إنجازات المشارقة بدأ الـوعي يتسرب إلى الجامعات المغربية، وأصبح بإمكان الباحثين البحث في هذا الشعر [1].

ويؤكد الجوماري[*] قوله: "منذ ١٩٦٠ بدأت رحلة مع القصيدة المعاصرة، ففي هـذه المرحلة تعرفت على عبد الوهاب البياتي وكاظم جواد وصلاح عبد الصبور، وخليل حـاوي والسياب"[2].

إن الوقوف على الآراء المختلفة لمعرفة بدايات للشعر المغربي المعاصـر، لا ينفـي حقيقة أن هناك تجربة طويلة مقدارها ستون سنة توجت بالدواوين والنصوص النثريـة التـي تكشف هذه التجربة، وأن تلك المسيرة قد استطاعت أن تخلق شعراً جديراً بالقراءة والتحليـل والتفسير، فصدرت كتب تجمع أهم الشعراء المغاربة من ذلك أنطولوجيا صغيرة من الـشعر المغربي قام بترجمتها عبد اللطيف اللعبي وقد اختار الشعراء الذين يكتبون باللغـات الـثلاث "العربية والفرنسية والأمازيغية، وأنطولوجيا الشعر المغرب المعاصر لمحمد العمراوي الـذي قام بتهيئتها وترجمتها بالاشتراك، مع الكاتبة والمترجمة كاثرين شاريور والصادرة عن بيـت الشعر رون ألب، وقد حاول الكاتب العمراوي أن يعطى لمحة من الشعر المغربي المعاصـر في الأربعين سنة الماضية معتمداً على مقياسين، المقياس الأول: الشعراء المؤسـسون الـذين استطاعوا التأثير في الأجيال اللاحقة مثل أحمد المجاطي ومحمد السرغيني وعبد الله مراجـع ومحمد بنيس الذي له مصدره الواضح فهو من المؤسسين للثقافة المغربية وقد بدأ منذ نهايـة الستينات.

---

(١) بنيس، محمد: حداثة سؤال، ص١٦.

(*) الجوماري: أحمد الجوماري، ولد في مدينة الدار البيضاء وتوفي فيها سنة ١٩٩٥. له ديوانان: (أشعار في الحب والموت) ١٩٧٩، (دعوة إلى الـرقص مـع الـذئاب) ١٩٩٥. www.almoajam.org\ poet_details.

(٢) مقال: متى ظهر الشعر المغربي المعاصر؟ ومع من بدأ؟ . elbou3amrani.blogvie,com ص٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقياس الثاني: هم الشعراء الذي بدأوا تجربتهم بعد الثمانينات مثل سعد سرحان وأحمد بركات وعبد العزيز أزغاي وأحمد العمراوي... الخ.

وتعد هذه الأنطولوجيا هي الأوسع في تاريخ الترجمات إلى اللغة الفرنسية[1].

التعريف بالشاعر محمد بنِّيس

شاعر مغربي، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي، ولد سنة ١٩٤٨م في مدينة فاس، تابع دراسته الجامعية بكلية الآداب بفاس، وقد حصل على دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف عبد الكبير الخطيبي في موضوع ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية سنة ١٩٧٨م.

نشر قصائده الأولى سنة ١٩٦٨م، وفي ١٩٦٩ نشر ديوانه (ما قبل الكلام)، أسس سنة ١٩٧٤م مجلة الثقافة الجديدة، التي بقيت دوراً حيوياً في الانفتاح على التجارب الأدبية والفنية والفكرية الجديدة في الثقافة المغربية، وعلى أهم التيارات الإبداعية والفكرية والأوروبية، والفرنسية خاصة، وقد تم منعها في ١٩٨٤م، بعد أن صدر منها ثلاثون عدداً، وعلى إثر منع المجلة، أسس مع أصدقائه محمد الديوري وعبد اللطيف المنوني وعبد الجليل ناظم دار توبقال للنشر، التي تميزت بتوجهها للتحديث في الثقافة العربية، وأسس برفقه محمد بنطلحة وحسن نجمي" د. صلاح بوسريف "بيت الشعر في المغرب" وكان رئيسه من ١٩٩٦م حتى ٢٠٠٣م، ومما قام به في أثناء رئاسته لبيت الشعر توجيه نداء إلى اليونسكو لإحداث يوم عالمي للشعر، وقد تمت الاستجابة لندائه وأعلنت اليونسكو في ١٩٨٩ من ٢١ ماس يومياً عالمياً للشعر، يسكن في ميسة المحمدية على شاطئ المحيط الأطلسي، ويعمل منذ ١٩٨٠م أستاذاً لشعر العربي الحديث بكلية الآداب في الرباط.

---

(١) حوار صالح دياب مع محمد العمراوي، www.alquds.co.uk\data\2006-06-27.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أعماله

١- في الشعر:

- ١٩٦٩، ما قبل الكلام.
- ١٩٧٢، شيء عن الاضطهاد والفرح.
- ١٩٧٤، وجه متوهج غير امتداد الزمن.
- ١٩٨٠، في اتجاه صوتك العمودي.
- ١٩٨٥، مواسم الشرق (١٩٨٦ طبعة ثانية، ١٩٩٠ طبعة ثالثة، ٢٠٠٠ طبعة رابعة.
- ١٩٨٨، ورقة البهاء، ٢٠٠٠ طبعة ثانية.
- ١٩٩٢، هبة الفراغ، ٢٠٠٧ طبعة ثانية.
- ١٩٩٤، كتاب الحب (عمل شعري- فني مشترك مع الفنان العراقي ضياء العــزاوي)؛ ٢٠٠٩ طبعة ثانية.
- ١٩٩٦، المكان الوثني.
- ٢٠٠٠، نهر بين جنازتين.
- ٢٠٠٢، الأعمال الشعرية (مجلدان).
- ٢٠٠٣، نبيذ.
- ٢٠٠٦، هناك تبقى، دار ورد: دمشق.
- ٢٠١١، سبعة طيور.
- **في الدراسات:**
- ١٩٧٩، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة)؛ ١٩٨٥ طبعة ثانية.
- ١٩٨٥، حداثة السؤال (دراسات)؛ ١٩٨٨ طبعة ثانية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ١٩٨٩- ١٩٩١، الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها (أربعة أجزاء)؛ ٢٠٠١ طبعة ثانية.
- ١٩٩٤، كتابة المحو؛
- ٢٠٠٤؛ الحداثة المعطوبة (مذكرات ثقافية)؛
- ٢٠٠٦، الحق في الشعر (مقالات).

٢- في النصوص:

- ١٩٩٦، شطحات لمنتصف النهار (سيرة ذاتية)،
- ١٩٩٨، العبور إلى ضفاف زرقاء.
- ٢٠١٠، كلام الجسد.

٣- في الترجمات:

- ١٩٨٠، الاسم العربي الجريح، عبد الكبير الخطيبي، دراسة، دار العودة: بيروت، ٢٠٠٠، طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط؛ ٢٠٠٩ طبعة ثالثة.
- ١٩٩٧، الغرفة الفارغة، جاك آنصي، ديوان شعري، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة.
- ١٩٩٨، هسيس الهواء، برنار نويل، أعماله شعرية، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.
- ١٩٩٩، قبر ابن عربي، يليه آياء، ديوانان شعريان عبد الوهاب المؤدب، ديوانان شعريان، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة.
- ٢٠٠٢، أوهام الإسلام السياسي، عبد الوهاب المؤدب، دراسة (ترجمة بالاشتراك مع المؤلف)، دار النهار، بيروت- دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.
- ٢٠٠٧، رمية نرد أبداً لن تبطل الزهر، ستيفان ملارمي، قصيدة، طبعة مزدوجة اللغة، إيبسيلون، باريس، طبعة عربية، دار توبقال: الدار البيضاء.
- ٢٠١٠، القدسي، جورج باطاي، ديوان شعري، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الأول

الانزياحات الصوتية

الفصل الأول: الجناس

الجناس واحد من الفنون البديعية التي شاع استخدامها وكثُر في العصر العباسي، وقد ظلّ يتردد على مختلف ضروبه في شعر الشعراء ونثر الكتاب حتى يومنا هذا.

الجناس لغةً: الجنس: الضرب من كل شيء وهو من الناس أو الطير، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة وَالتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله[1].

الجناس اصطلاحاً: "هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[2].

توسع العرب كثيراً في دراسة الجناس*، فهو يعد من أقدم الأساليب التي عنيت باهتمامهم، وفي الدراسات اللسانية النصية الحديثة، فقد أضافت نوعا يسمى الجناس المطرف، وهو كالتام إلا أنه يختلف عنه بزيادة حرفٍ في الآخر، وسواء أكان الجناس تاماً أم الجناس المطرف، فقد عدّ جميل عبد المجيد أن لحظة تكرار اللفظ بتمامه (الجناس التام) يرتد في ذهن السامع/ القارئ، أو يرتد ذهنه إلى الطرف الأول من طرف الجناس، فيجد اللفظ هو نفسه ومن ثم – ظنا- المعنى المعجمي هو نفسه فبينهما – توهما- سبك معجمي[3].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة: جَنَسَ.

(2) أبو العدوس، يوسف، البلاغة العربية، (د. ن)، اربد، ٢٠٠٢، ص٢٩٤.

* للاستزادة يمكن الرجوع الى العديد من الكتب مثل: ابن المعتز "كتاب البديع" ص٢٥، غريد الشيخ"المتقن في علوم البلاغة"ص١٤٩، وكتاب يوسف أبو العدوس "البلاغة العربية"، ص٢٩٦.

(3) عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانية النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٨، ص١٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كل هذا في لحظة أو في جزء منها، ثم حين يعود إلى السياق أو يستكمل الاستماع/ القراءة، يتبين له زيف ما ظنه. وكذلك الأمر مع الجناس المطرف، بيد أن لحظة التوهم أقل بكثير من السابقة، لأن في اللفظ المكرر نفسه، وباستكمال سماع قراءة الحرف الأخير منه يتبين للسامع القارئ أنه قد وهم"[1].

وعند البعض فالجناس من المحسنات المعنوية* التي تعد نوعاً من أنواع التكرار.والتي يلعب دوراً مهماً بوصفها قيمة إيقاعية موسيقية، وقيمة دلالية تعبيرية، كما سيلاحظ القارئ في النصوص التطبيقية على شعر محمد بنّيس، ناهيك عن أن الجناس يعمل على إمتاع القارئ، ويبعد عنه الملل، ويساعد في تثبيت المعنى في الذهن، ويُولد إيقاعاً موسيقياً ينساب بها الشاعر لإطلاق العنان لشعريته [2].

إن القول في تأليف الكلام يعتمد على اللفظة المفردة، وخاصة في تكرار حروفها أو تنافر مخارجها، وربما كان اتصال ذلك بالتأليف أهم، فاللفظة المفردة لا يستمر فيها هذا التكرار أو التنافر إلا لمسافة محدودة، في حين أنه يأخذ في التركيب بعداً زمنياً يساعد على زيادة الثقل أو التنافر[3]. ويتجاوز الأمر إلى منبهات أسلوبية ترتكز على القيم الصوتية الخالصة، كالجناس والسجع والمزاوجة، وهذا لا ينفي اتصالها بالنواحي الدلالية أيضاً، ولا

---

(1) عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانية النصية، ص١٠٥.

* يمكن الرجوع لكتاب جرمانوس فرحات (الجناس)، تحقيق إنعام فوال، دار المشرق: بيروت، ١٩٩٠م، ص ٢٢٨. وقد ذكرت في الموضع السابق أقصد بالمحسن المعنوي من ناحية تكراره داخل السطر الشعري وأثره معنويا على المتلقي. وليس المقصود بالمجانسة كما ذكرها جرمانوس ذكر ركنين في البيت فلا يوافقه الوزن فيضمر الواحد ويعدل بقوته إلى مرادف.مثال: فما مكثنا دام الجمال عليكما إلاّ أن تشد الأباعر. فأرادت الشاعرة أن تجانس ما بين الجَمال والجِمال فما ساعدها الوزن والقافية فعدلت إلى الأباعر.

(2) المرجع نفسه، ص١٠٦.

(3) عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان: مصر، ١٩٩٥م، ص١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمكن قياس طبيعة اختيارها وضبطه إلا بدخولها في التركيب، حيث تفرز إيقاعات معينة ذات تناسب صوتي أو دلالي[1].

"وتقوم اللغة على ثنائية الدال والمدلول، فالدال هو الصوت المنطوق أو المكتوب، والدلالة هي المحتوى الذي يشير إليه ذلك الصوت"[2]، وهما يرتبطان بطرفي الاتصال بين المبدع والمتلقي حسب رأي ياكبسون، لأن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها، فكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظ يتكون من[3]:

سياق

مرسل — رسالة — مرسل إليه[4].

اتصال

سنن

وبذلك يستند الخطاب الألسني في نظرية الإخبار إلى عناصر ستة هي:

١- "المرسل: وهو يولد الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزة على نقطة الإرسال، وتنزع الى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع، ويتجلى ذلك في طريقة النطق، وفي أدوات تفيد الانفعال كالتأوه والتعجب والاستنفار"[5].

٢- المرسل إليه: وتتولد عنه الوظيفة الإفهامية التي تتجسم في صيغ الدعاء، والأمر ....الخ.

---

(١) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص١٣٧.

(٢) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف: القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٣.

(٣) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص٢٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٧.

(٥) عزام، محمد: الأسلوبية منهج نقدي، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣- "السياق context، ويولد المرجعية referentille: وهي المؤدية للإخبار، باعتبار أن اللغة تحيلنا الى أشياء وموجودات نتحدث عنها وتقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث"[١]. وقد عبر بعض الدارسين عن كلمة السياق للتعبير عما يكتنف الكلمة أو الجملة من عناصر لغوية داخل النص (أي سلسلة الألفاظ التي تسبقها والتي تلحق بها داخل الجملة). وكلمة وضع situation للدلالة عما يرتبط بالكلمة أو الجملة من عناصر ومعطيات غير لغوية قائمة خارج النص[٢].

٤- "الصلة: contact وتولد الوظيفة الانتباهية (phatique) وتكمن في الحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز أثناء التخاطب، وفي مراقبة عملية الإبلاغ والتأكد من نجاحها، وتتمثل في العبارات التي ترد في المكالمات من مثل (ألو تسمعني ؟أنت معي)، والتأكيد والتكرار والإطناب"[٣].

٥- "السنن code وتولد الوظيفة المعجمية (glose)، ومدارها أن يتأكد أحد طرفي جهاز التخاطب من أنه يستعمل النمط اللغوي الذي بستعمله الطرف الآخر، ومن ثم فإن التخاطب يكون قائما على التفاهم المتواصل، مثل عبارات: ماذا تعني؟ ماذا أقول"؟[٤].

٦- "الرسالة (massage)، وعنها تتولد الوظيفة الإنشائية (poetique)، وهي الوظيفة التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لا تعبر إلا عن نفسها، فتصبح هي المعنية بالدرس. وقد ربط بين الرسالة والوظيفة الأدبية، أن هذه الوظيفة ليست موجودة في

---

(١) عزام، محمد: الأسلوبية منهج نقدي، ص٢١.

(٢) الزيتوني، عبد اللطيف، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان: بيروت، ٢٠٠٢، ص١١٠.

(٣) عزام، محمد: الأسلوبية منهج نقدي، ص٢٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلام العادي، فقد أطلق عليها رولان بارت درجة الصفر، أي أن اللغة الأدبية في الكلام العادي درجة الصفر؛لهذا فقد اعترض آخرون على أن المعيار لا يمكن تحديده في الكلام الذي تكون في اللغة درجة الصفر، وخرج ياكبسون من هذا المأزق عندما قال: إنّ أيا كانت الرسالة فهي تحتوي وظيفة أدبية، لكن درجتها تختلف من نص لآخر"[1].

ويقوم تراث الفكر الأسلوبي على ثلاثة دعائم هي: المرسل أو الكاتب والمرسل إليه أو المتلقي والرسالة أو الخطاب وهذا المثلث وثيق الصلة بنظرية الإبلاغ المستمدة من نظرية الإخبار، كما ضبطها كل من شانون ووافار منذ عام ١٩٤٩، وتنص أن كل عملية تخاطب تقتضي جهازا أدنى يتكون من باث ومتقبل وناقل. والباث هو المتكلم ويقوم بعملية التركيب، أي صياغة المفاهيم والمتصورات المجردة في نسق كلامي محسوس، ينقل عبر القناة الحسية بوساطة الأداة اللسانية، أما المتقبل فهو المخاطب، ويقوم بعملية التفكيك التي تنطلق من موضوع حسي لإرجاعه الى دلالاته المجردة، فقد بلغت هذه النظرية تمامها عند ياكبسون[2].

وكل عامل من عوامل السيرورة اللسانية يقوم على وظيفة لسانية، أهمها التي تعتمد عليها الدّارسة في دراستها هي الوظيفة التعبيرية (الانفعالية)، "فهذه الوظيفة تركز على المرسل، فهي تعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، مستخدماً طرقاً ووسائل متعددة يخترق بها سيرورة الكلام، ليضيف عنصراً جمالياً، وبالوقت نفسه دلالة يريدها الشاعر، وبالمقابل فالتوجه نحو المرسل إليه من خلال الوظيفة الإفهامية، حيث يحرف الكلام من وجهة

---

(١) عزام، محمد: الأسلوبية منهج نقدي، ص٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نظر تركيبية وصرفية، وحتى فونولوجية في الغالب"[1]. ويكون ذلك بتركيز الرسالة على نفسها، وهو ما أطلق عليه ياكبسون "الوظيفة الشعرية للغة"[2]، إذ "تعالج اللغة بعلاقتها مع الوظائف الأخرى"[3] "فاللغة ليست إلا حاملاً للفكر، فهي وسيلة والفكر غايتها"[4].

ومن خلال اللغة تجري العملية الشعرية، وهذا الإجراء يتخذ مستويين: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، ويرتبط النظم بعلاقة الصوت والمعنى، لهذا فهو بنية صوتية-دلالية، بينما توجد الاستعارة مثلاً كمستوى دلالي، كما سيظهر في الباب الثاني من الدراسة.

وبدراسة الأعمال الشعرية لبنيس، تبين اتكاء الشاعر على الجناس الناقص بوصفه إيقاعاً يلعب دوراً في الموسيقى للقصيدة البنيسية، وهي كالتالي:

ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (الكلمة):

كلمتي ورديةٌ، هي الفراشُ في الفضاءُ،

تذوب لوناً وضياء،

تصعد من وجه الصباح وعيونه العطاشْ،

ثم تغيب مع مَقْدم النجوم

بين منابت الكُروم[5].

ورد الجناس الناقص في كلمتين هما الفضاء والضياء، ثم تلاها في المقطع قبل الأخير:

---

(1) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٩.

(2) المرجع نفسه، ص٣٠.

(3) المرجع نفسه، ص٣٥.

(4) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٣٤.

(5) بنّيس، محمد، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ج١، (د. ت)، ص٤١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كلمتي

زُمرّدٌ يضحكُ بين شفتَيْكْ.

حملتُهُ من رحلتي

عبر البحار والغَمامْ

من قلعةٍ مسحورةٍ ترقد في (كهف الحِمام) [1].

ورد الجناس الناقص في لفظتي (الغمام، الحمام). لقد استخدم بنّيس الجناس الناقص بطريقة متواترة؛ ليساعد هذا على توليد الموسيقى الداخلية للمقطوعة، وتدخل الموسيقى الداخلية ضمن الإيقاع، فالقصيدة الحديثة يقوم فيها الإبداع بالوزن والقافية، إضافة إلى علاقات الألفاظ من الجانب الصوتي والتراكيب اللغوية. فترى بنّيس يحاول أن يرفع ويُعلّي من قيمة كلمته وفاعليتها، فاستخدم العنوان (كلمة) ثم كرر "كلمتي" بداية كل مقطع، واستخدم الجناس الناقص في نهاية السطر الشعري الأول والثاني، فكلمته حرة طليقة يطلقها أينما يريد. هي حرة في الفضاء كالفراش تطير حيثما يريد. وفاعلية كلمته تتعدى التعبير عن الحرية إلى الذوبان لإعطاء اللون والنور. إن كلمته غالية (زمرد) تجلب الخير، لهذا قال "الغمام" لكن كلمته ليست كغيرها من الكلمات فهي ترقد في كهف الحمام.

إن بنيس يحاول أن يقول إنّ كثيراً من الكلمات الصغيرة تعكس جانبين: جانباً لينّاً، وجانباً قاسياً، ويستطيع صاحب الكلمة وصاحب السلطة أن يعطي الخيار لكلمته لتكون جالبةً للخير.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ص٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد أراد بنّيس أن يقول للقارئ "إن الشعر إيقاع لا عروض"[1]، فالإيقاع يعد أوسع من العروض، تقول خالدة سعيد "إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب، إن الإيقاع ليس مجردَ تكرارٍ لأصوات وأوزان وليس عدداً من المقاطع، ليس قوافي تتكرر، هذه كلها عناصر إيقاعية، ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع، الإيقاع صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[2].

فخالدة سعيد ترى أن الإيقاع يشمل الوزن والقافية، مع عناصر أخرى كالعلاقات بين الأصوات والتراكيب في إنتاجيتها الدلالية.

وقد استخدم بنّيس هذه التقنية الصوتية في أكثر من مقطوعة من الديوان نفسه، ففي قصيدة (آخر مذكرات المعتمد بن عبّاد)، يقول:

أرضاً أتيتُ

سجناً إليها: مَغْربَ الشمسِ التي ولدت على عتبات بيتي

مجنحةً، وأنتِ

نُورِي الذي أودعتُهُ بين الغُصونْ.

وسألت عنك الغابرينَ فما أجابتني الحصونْ.

مدنٌ وأودية تفجرُ في قرارتها السكونْ [3].

---

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، طبعة (٢)، دار توبقال للنشر: المغرب، ٢٠٠١م، ص١٢٨.

(2) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديثة، طبعة (٢)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٩، ص١٠٧.

(3) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استخدم الشاعر الجناس الناقص في نهاية المقطع ليبدأ مقطعاً جديداً، بحيث كان الجناس متتابعاً؛ ليحقق موسيقى عالية للنص، وهذا يعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مع إحداث عنصر المفاجأة لدى القارئ، وتتأتى عنصر المفاجأة من أنّ القارئ يتدرج في التواتر الإيقاعي الموسيقي، فيشارك الشاعر في توقع استمرار ذلك التواتر، لكن يفاجئه الشاعر باستخدام لغة تكسر توقعه، لكن في الوقت نفسه تخدم رؤية الشاعر، من خلال القافية فهي محطات استراحة يقف فيها الشاعر، فللسكون الوقفة قيمة إيقاعية لا تقل عن العناصر الأخرى، وهذا يذكرنا بما لاحظته نازك الملائكة في" قضايا الشعر المعاصر" التدوير. والشاعر محمد بنّيس في قصيدته يحاول باستخدام تقنية الجناس مع الوقفة (السكون) مع القافية أنْ يخلق أصوات تتجانس وحالته النفسية. ففي البداية عندما وقف على(آخر مذكرات المعتمد بن عباد)، ربما وضعته تلك المذكرات لأمير وشاعر قرطبة المعتمد بحالة مشابهة من الظلم لمن حوله له*. فالشاعر المعاصر يستخدم القناع التاريخي كعنصر جديد يضاف إلى عناصر القصيدة مع الموسيقى والصورة واللغة[1]. فصنع من تلك الشخصية التاريخية قناعا يتخفى وراءها؛ ليستطيع التحول في البعد التاريخي للزمن والبعد النفسي للفكر[2].

ويمكن تبين ذلك من خلال قراءة المقطع الأخير، حيث يقول:

لا أهلٌ

ولا وطنٌ يطلُّ عليَّ من ليل النُّجودْ.

هل هذه الدنيا عقابي سره سر الوُجودْ؟

---

(1) المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤية والتشكيل، دار العودة: بيروت، ١٩٨١، ص١٩٥ .

(2) المرجع نفسه، ص١٥٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أم هذه الدنيا عذابٌ ينتهي تحت اللُّحود[1].

تتوالى الموسيقى محصورة بالجناس، في أواخر السطور الشعرية، فقد استخدم الجناس الناقص بقوله: (النجود) (الوجود)، مستعينًا بالوقفة العروضية السكون مع القافية ليرفع من إيقاعية الموسيقى.وهذا من خصائص شعر الشطر الواحد الذي ينبغي أن ينتهي بقافية، أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية، وبهذا يبتعد الشاعر المعاصر عن التدوير الذي يقضي على القافية[2]. وبالوقت نفسه تثري الأصوات رؤية الشاعر الشعرية وتخدم إحساسه، وتلفت نظر المتلقي إلى المعنى المراد من اللفظ المجانس. وبهذا فإنه كثيراً "ما تطرأ درجة ثانية من الموسيقى من العنصرين المتجانسين، تثري وقعهما الصوتي ليقوى دورها الدلالي"[3].

فمثلاً في قوله:

متى إشبيليا أعُودْ

إليكِ، بما اكتنزت من الرعود[4].

حاول الشاعر من خلال استخدام الجناس الناقص بقوله (أعود) (الرعود) إلى التأكيد أن إشبيليا تتميز بكثرة حدوث الرعد فيها، لكن تلك الرعود مكتنزة لا تُسقط الأمطار بانتظار

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج1، ص٥٥.

- يعد المعتمد بن عباد ذائع الصيت في الجود، وفي الجهاد بلاء عظيم، وفي الأدب منزلة عالية. عاش في القرن الخامس الهجري. نفى المرابطون المعتمد بن عباد إلى مدينة أغمات التي كانت تبعد عن مراكش ثلاثة فراسخ، حيث كانت مدينة أغمات من المدن الكبرى المنتعشة اقتصاديا قبل مراكش. كان منفيا هناك لمدة أربع سنوات حتى توفي، وقد عاش في شقاء وبؤس وضيق. يمكن الرجوع لكتاب المعتمد بن عباد الملك الجواد الشجاع الشاعر، للمؤلف عبد الوهاب عزّام، دار المعارف: مصر، ١٩٥٩، ص ٧-٦٦.

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين: بيروت، ١٩٨٩، ص١١٨.

(3) ياكبسون، رومان : قضايا الشعرية، ص٣٣.

(4) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج1، ص٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عودته. فعودته إلى إشبيليا سببها الرعود التي تحملها المدينة، وهنا يحمل المكان دلالة الإثارة والقوة؛ يرجع الشاعر إلى عمق التاريخ الأندلسي وأيام العرب فيها . ربما أرد أن يذكر العصر الذهبي للعرب في الأندلس؛ لأن عصره ليس ذهبيا. إن التناغم الإيقاعي الذي يحدثه الجناس الناقص يعد متوافقا متناغما بين الرعد والغيث. وهذا الجرس الإيقاعي هو العودة إلى تاريخ سابق له أهمية في مرجعية الشاعر. فإذا عقدنا مقارنة بين الرعد الحقيقي والرعد المجازي بواسطة الجناس يحمل دلالة؛ بأنّ تلك الذكري تلمع في ذاكرة الشاعر فيتجذر في عمق التاريخ الاشبيلي.

وقد يستخدم الشاعر الجناس بطريقة يلحظ بها المتلقي نوعاً من التكامل، فمثلاً يمكن تبين ذلك من ديوان"ما قبل الكلام" في قصيدة (طريق الكلمات):

وهشَّمت النار موكبتي النُّشورْ

عمودٌ من الملحِ، كفَّنته بالتُّرابْ،

بدون صلاةٍ دفَّنتهُ، عند حُدود السَّرابْ[1].

جاء الجناس (التراب) (السراب) جناساً ناقصاً، ولعبت لفظة (السراب) دوراً متعالقاً مع التراب، إذ يتلازمان معاً حين يتكون السراب فوق التراب، ليعبر الشاعر عن حالة العدم واللاجدوى. وفي موضع آخر يلعب الجناس دوراً في إعطاء التكامل أيضاً:

نُوري الذي أودعتُهُ بين الغصونْ.

وسألتُ عنكِ العابرينَ فما أجابتني الحُصُونْ.

مدنٌ وأودية تفجر في قرارتها السُّكُونْ[2].

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٦٧.

(2) المرجع نفسه، ج١، ص٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد جاء الجناس الناقص في لفظتي (الغصون) و (الحصون)، فالغصون المرتفعة العالية التي لا نصل إليها إلا بعد مشقة، والحصون التي كان ديدنها الحركة والصوت وجلبة الحرب، وتتميز بالمنعة والقوة، هي الآن في المدن لا توصف إلا بالسكون. لقد حمل الجناس الناقص دلالة شعور الشاعر بالحسرة والغربة والتحسر على الماضي. ربما لأن ذلك الماضي كان مشرقا مضيئا بالنسبة له. ربما منغصات الحياة والخوف من السجن ومحاربة كلمته من قبل الدوله هي ما تجعله يشعر بالغربة وان كان داخل مكانه الخاص.

وفي مقطع آخر، وإن كان الجناس ليس متواتراً مع وجود فاصل بينه وبين السطر الشعري الذي بعده،. ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (ضياء) يقول:

أسابيعُ. أنتِ التي تعلمينْ

بما يتوارى من الشكّ خلف السنِينْ.

كأنّي بوجهك كنت احتميتْ

وحيداً، وكنت رميتْ

جنوني على عتبات الحنينْ[1].

يأتي الجناس الناقص من خلال لفظتي (السنين) (الحنين). "إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة، التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً"[2]. وتبعاً لهذا فالشاعريتلاعب بالألفاظ بما يراه مناسباً يخدم رؤيته الشعرية فيورد الجناس الناقص على نحو يفصل فيه سطران شعريان بينهما، وكأنه يريد أن يذكر نفسه أو القارئ أن ما خلفته تلك

---

(١) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٧.

(٢) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، طبعة (٢)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٢، ص٦٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

السنين هي الحنين، فذكرياتنا الجميلة وإن كانت مؤلمة تحمل في طياتها الكثير من العاطفة وحرارة الحنين لها.

إنّ الشعر الحديث يخاطب المتلقي، بنموذج حديث يكسر توقع المتلقي الذي يبحث عن المفهوم التقليدي للبيت، فلا يجده في نماذج بنيّس، فتصبح القراءة في هذه الحالة كتابة لا نهائية يمارسها القارئ بكل حرية، وتبعاً لانفجارات الوعي واللاوعي[1]. فالقارئ عندما يواجه النص يضع احتمالات لقراءته. ومن ذلك استخدام الشاعر علامات الترقيم مساعداً إضافياً للقراءة، فتلاحظ الدّارسة أن الشاعر قد امتنع عن استخدام علامات الترقيم في نهاية كل سطر شعري، في حين استخدم النقطة والفاصلة بعد كلمة (أسابيع، وحيداً). وفي موضع الجناس الناقص استخدم النقطة في نهاية السطر الشعري؛ لأنه يريد أن يقيم توازناً دقيقاً بين الوقفة العروضية (مستخدماً تفعيلة بحر المتقارب فعولن) والوقفة الدلالية.

وبدراسة تلك النماذج يظهر أن بنيس قد استخدم من البحور أحادية التفعيلة؛ لأنه يعتمد تفعيلة واحدة، وتتكرر حسب حرية الشاعر، مفضلاً الوحدة الوزنية في البحور الصافية، تقول نازك: "وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة، لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها. وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل[2]. وبدراسة الأعمال الشعرية يظهر أنّ الشاعر قد جاءت أشعاره على ثلاثة أبحر هي المتقارب، والمتدارك، والكامل مرتبة حسب الأهمية والتكرار. والشاعر المعاصر، قد حاول التجديد وكسر النموذج

---

(1) بنيس، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٦٢

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، طبعة (٨) دار العلم للملايين: بيروت، ١٩٨٩.ص٦٦- ٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقليدي لكنه في الوقت نفسه لم يلغِ الوزن ولا القافية بل أباح لنفسه أن يدخل عليهما تعديلاً جوهريا تخدم شاعريته. فهو على يقين أنّ الوزن والقافية عصب الشكل الشعري"[1].

إن استخدام الجناس مع التنويع بالقافية وفق آليات غير متعمدة من الشاعر ساعدت على خلق عفوية ونظام جديد، وفي الوقت نفسه خلْق انزياحٍ إيقاعيٍّ للقصيدة عند الشاعر، فالدال العروضي متعدد هو الآخر، إنه عنصر مؤسس لبناء النص، وتعدديته تأتي من رؤية مغايرة للعروض، فيما هي تهتدي برؤية مغايرة للإيقاع، ولعلاقة الإيقاع بالممارسة النصية[2]، وكأن بنيس أراد أن يخلق فاصلاً بين مرحلتين متمثلة الأولى بالقافية القديمة الموحدة، والأخرى قصيدة الحداثة، التي قد تتخلص كلية من القافية، ويمكن ملاحظة هذا في ديوان "ما قبل الكلام"، قصيدة (طريق الكلمات) في المقطع (٤) يقول:

قافية موحدة

ومَا كنتُ أعرِفُ غيرَ السَّبيلِ إليْكْ.

مَسالِكُ تَصعَدُ فوْقَ الجِبَالِ، بَعيداً، لتَحْنُو عَليْكْ.

ولَكِنَّ ريحِي القَديمةَ شاخَتْ علَى قدَميْكْ.

عَمودٌ مِنَ المِلحِ، دفَنْتُهُ بالتُّرابْ،

بِدُونِ صلاةٍ دفَنْتهُ. عندَ حُدودِ السَّرابْ [3].

تلاحظ الدارسة في هذا المقطع قافية بروي (الكاف)، وقافية بروي (الباء) .لقد استطاع بنيس من خلال انزياحاته الإيقاعية أن يسلك طريقة سبقه إليها شعراء معاصرون أمثال بدر شاكر السياب، وأدونيس، في تهديم القافية الموحدة، فوظف الجناس مراعيا التنويع للقافية بطريقة خدمت شعريته وخدمت في الوقت نفسه لغته الشعرية، وساعدت على تحقيق الدلالة

---

(١) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٦٥.

(٢) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص١٤٠.

(٣) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللغوية التي يصبو إليها الشاعر، وأسهمت في تحقيق ظاهرة لغوية وإيقاعية موسيقية أدت السبك القوي للنص الشعري. لقد تحقق السبك من حسن اختيار الألفاظ مع حسن التجاور في التراكيب، لقد استطاع أن يعلي من قيمة الموسيقى الداخلية للنص بدقة توزيعها وصحة اختيارها ومواءمتها للحالة الشعورية التي تمثّل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة. فتكثيف الإيقاع بواسطة تشغيل العناصر الإيقاعية، يتضمن الدوال المتوازية والمتكررة التي تتفاعل داخل النسق النصي والتي تدخل في علاقة بناء النص، فتعطي ضمانة للاستمرارية في بناء النص وعنصراً مولداً للاسترسال النصي[1]. وبالوقت نفسه يعطي فسحة للشاعر لكي يأخذ نفسه ويرتاح.

لاحظت الدارسة أنّ ظاهرة الجناس الناقص قد تجمعت في الديوان الأول (ما قبل الكلام)، ربما يعود السبب إلى تأثره الواضح بعدد من الشعراء ذكرهم في مقدمة الأعمال الشعرية الجزء الأول حيث يقول: "كانت القراءة مستولية عليّ، منذ الصبا. ومع الستينيات قرأت دواوين الشعر بعد أن قرأت القرآن، خاصة دواوين وأعمال أبي القاسم الشابي، وجبران خليل جبران، وأبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري. وجدت في هذه الدواوين والأعمال الرحمة التي كنت أفتقدها"[2]. وتلاحظ الدارسة أن الشاعر قد تأثر في بداياته الشعرية بأبي القاسم الشابي. ربما الجو السياسي التي مرّ بها الشاعر بعد حدوث هزيمة ١٩٦٧م، وما خلفته من إحباط جعل الطبيعة هي مهربه وتمرده على ما حوله من معالم مادية.

---

(١) بنيس، محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص١٥٥.

(٢) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية،ج١، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: التكرار

التكرار لغة: كرر الشيء تكريراً وتكراراً: أعاده مرة بعد أخرى[1]. وجاء أيضاً: إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً[2].

اصطلاحاً: حسب الاصطلاح البلاغي يعد نوعاً من الحشو، نكرر فيه ألفاظاً بصيغها للتأكيد عليها، وإظهار أهمية مدلولاتها، نحو: تكلم، لقد راقني كلامك، وراقتني لهجتك[3].

ويعد التكرار سمة لدى كثير من الشعراء، تتفاوت بينهم كَمّاً وطريقةً في الاستخدام، وهي سمة قديمة متجددة، أخذت في الشعر الحديث صوراً، لم تكن موجودة في القديم، وقد يكون هذا نابعاً من التجديد في الشعر الحديث شكلاً ومضموناً، والذي يتمثل أكثر ما يتمثل في الشعر الحر، وما جاء بعده في قصيدة النثر.

إن القناعة بأهمية التكرار ورسوخها تأتي من خلال النظر إلى كثير من الدراسات سواء في القرآن الكريم أو غيره التي تناولت التكرار، وأثبتت فعاليته وقدرته التعبيرية، في خلق جماليات خاصة، تتجاوز الجرس الموسيقي والإيقاع، إلى نثرته على السبك المعجمي والحبك النصي[4]. ويمكن النظر إلى أن تحقق جمالية الخطاب للغوي تكون من خلال احتوائه على العديد من الظواهر البلاغية والصرفية والتركيبية التي تغنيه وتثري جانبه الدلالي

---

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة: استانبول، ١٩٨٩م، مادة (كرر).

(2) السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنسي أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف: الرباط، ١٩٨٠م، ص٤٧٦.

(3) ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب: دمشق، ١٩٨٠م، ص١٠٨.

(4) عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٨م، ص٧٥، ص٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والإيقاعي، لتُصبح لغةً قابلةً للتحقيق والتواصل والتفاعل بين الأفراد بشكل يحرك الفكرة والوجدان لاستقبال الإرسالية واستطعام حلاوتها [1].

وتتدرج أهمية التكرار؛ لأنّه من الآليات المؤثرة في المستوى الأفقي للغة كما تؤثر على مستوياتها الدلالية. "ويعد التكرار أحد عوامل الربط التي تظهر في مستويين: أحدهما لفظي، والآخر معنوي؛ أي أنه خاصية أساسية في بنية الخطاب اللغوي عامةً والشعري بشكل خاص، و له أيضا دورٌ دلالي يستشف من صيغته وتركيبه، فتوظيفه في النص الشعري لا يكون بلا وظيفةً فالشاعر يلجأ إلى التكرار ليوظفه توظيفاً فنياً في النص الشعري المعاصر، وذلك لدوافع نفسية وأخرى فنية. أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، ومن ناحيةِ الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء"[2].

في حين تعد الدوافع الفنية آلية لتحقيق نغمية النص الشعري، فينشر التكرار في القصيدة "لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل، والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية، فقابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة"[3].

---

(1) رفعي، كريمة، مكونات الخطاب في شعر محمد بنيس، ظواهر بلاغية، شعرية، رسالة دكتوراة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية: فاس، ٢٠٠٢، ص١٥٣.

(2) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف: الاسكندرية، (د. ت)، ص١٧٢.

(3) المرجع نفسه، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد هذا العرض البسيط للتكرار، تجد الدارسة وبناءً على ما تقدم أن بنّيس قد استخدم ظاهرة التكرار للتعبير عن مكنونات نفسه، "محققا نغمية النص الشعري ورمزيته"[1]. ويمكن من خلال الأمثلة الآتية تلمُّس ذلك.

ديوان "شيءٌ عن الاضطهاد والفرح"، قصيدة (قاموس مفتوح) يقول:

رِجَالٌ يُسْرِجُونَ الرِّيفَ وَسَاعَةٌ أُخْرَى غَرْنَاطَةٌ

تَتْلُو عَلَى مَدْرِيدَ شِعْرَ قَتِيلِهَا وَسَاعَةٌ أُخْرَى

سَحَائِبُ تَرْتَوِي بِالشَّمْسِ وسَاعَةٌ أُخْرَى ظِلالُ

بِدَايَةِ الأَوْرَاسِ وَسَاعَةٌ أُخْرَى مُهَاجِرَةٌ إِلَى مَذَاوِدِ

فَاسَ وَسَاعَةٌ أُخْرَى فَرَاشَاتٌ لِمفْتَرَقِ النَّهارِ

نَيَازِكُ جَمْرَةٍ تَتَرَاسَلُ

الشُّرُفَاتُ فِي مِعْرَاجِهَا فَأَقُومُ

مِنْ فَرَحِي أُمَزِّقُ مَا تَبَقَّى مِنْ حِجَابِ الضَّوْءِ

قُولِي سَاعَةٌ

أُخْرَى[2].

في تكرار كلمة (ساعة أخرى) يمزج الشاعر الماضي بالحاضر، والعربي بالعجمي، والحياة بالموت؛ فغرناطة الاسم العربي القديم ترسل إلى مدريد العاصمة الحديثة شعر قتيلها، ليمتزج الزمان بالمكان، فساعة أخرى تظهر ظلال بداية الأوراس الجزائرية، لينتقل في حركة زمكانية أخرى إلى فاس في المملكة المغربية.

---

(1) رفعي، كريمة: مكونات الخطاب في شعر محمد بنّيس، مرجع سابق، ص١٥٤.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكأن تكراره لكلمة (ساعة أخرى) هنا بمثابة التوزيع الزمني الواحد على أماكن مختلفة ومتقاربة جغرافيا في الوقت ذاته. وقد اتخذ بنيس من طريقة التكرار الحر وسيلة لبناء الإيقاع النصي التي لا تنضبط فيه القافية في موقع محدد، فهي تسري في جسد النص كبذور مشعة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، "فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تتعدم فيه الحدود والمراتب والموانع"[1].

واتخذ تكرار الكلمة عنده شكلاً آخر، حين يكرر الكلمة لا لذاتها، بل باشتقاقاتها المختلفة، وهو ما يُعرف بالجناس الاشتقاقي في البلاغة العربية، وهو استخدامات أو اشتقاقات من مادة لغوية واحدة، وهو ما أطلق عليه ديبوجراندو دريسلر التكرار الجزئي (Partial Reccurrence) وقد "عدّ وسيلة من وسائل السبك المعجمي"[2]، ومثل هذا قوله في المقطع السادس من ديوان "شيءٌ عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (معلقات الرفض والفجع):

نَرْفُضْ

مَنْ شَرَّدَ فَرْحَتَنَا

أهدانا الدمعَ

ولا أسماء سوى أبناء الدمعْ

رفضٌ

يتضاعفُ في أفقٍ

يتلاشى

فيه الخوفْ

---

(1) بنيس، محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص١٥٥.

(2) المرجع نفسه، ص١٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرفض سماءٌ خضراءُ

تكسونها من برد الكلماتْ

وتعيد إلينا

وردة حلمٍ

تخفيها الحجراتْ[1]

يُلاحظ بداية، أنه يضبط الكلمة الأولى (نرفضْ) بالسكون، علماً أن الضمة لا تؤثر في الوزن، ولكن يبدو أن الوقف منذ البداية يلفت الانتباه ليلتفت السامع إلى ماهية هذا الرفض، ثم يأتي بالمقطع الثاني بالمصدر (رفضٌ) مبيناً أين يكون الرفض الحقيقي، في حين يأتي في المقطع الثالث ليعرف ما هو الرفض، بعد تعريفه بأل التعريف: (الرفض سماءٌ خضراء). ملحقاً كلمة سماء بصفة (خضراء) ليحدث بالمزاوجة اللفظية دهشة وإثارة.

ويمكن هنا ملاحظة أنه في المقطع الأول الذي بدأ بالزمن المضارع (نرفض) أتبعه بالحديث عن الزمن الماضي، الذي اتشح بالسواد والأحزان، وأعطى دلالة الثبات على حاله وانتهت، وفي المقطع الثاني المبدوء بـ (رفضٌ) هو الزمن الحاضر الذي تزامن فيه الرفض مع تلاشي الخوف وامّحائه.

أما المقطع الثالث المبدوء بـ (الرفض) فهو الحاضر والمستقبل، الذي ستعود فيه الورود التي أطفأتها الحجرات والظلم، لتجد أن التنويع في الاشتقاق، كان محركاً لإيقاعات الزمن من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.

وكذلك جعل بنيّس شكل التكرار المتوالي أفقياً ورأسياً، فتقع في أول السطر الشعري، بحيث تبدو وكأنها نقطة الارتكاز الذي يتفرع عنها الحدث ومنها يتطور.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٨١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن الدافع الحقيقي لذلك التشكيل الذي رسمه الشاعر جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي تصدر عن الشاعر. فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس[١].

فساعد ذلك على زيادة البنية الإيقاعية للمقطوعة، إذ "للتكرار أثره الواضح في البنيـــة الدلالية في القصيدة"[٢].

ويتحدث أحد الدّارسين الأسلوبيين، عن علاقة طبيعة اللغة بالتنوع والتكرار، فيبين أن "ضغط الرصيد المعجمي على المتكلم يتناسب عكسياً مع تقدمه في سلـسلة الكـــلام، يتـــزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم، فإذا انطلقت الجملة على لسانه وبدأها بفعل مـــثلاً، انسحبت كل الأفعال من الضغط وبقيت الأسماء والحروف، وهكذا كلما تقدمت سلسلة الكـــلام خفَّ الضغط"[٣].

وتأتي أيضاً أهمية الإيقاع "بمساهمته في تماسك النص، في حين يؤدي انخفاض درجة الإيقاع بالتعبير إلى التشتت"[٤] لكن هل يمكن اعتبار الإيقاع هو المسبب لجمالية النص الأدبي؟

الجواب بالطبع لا، فالإيقاع يسهم في السبك والتماسك معاً، فالتكرار يخلـق الإيقـــاع، والإيقاع مبني على التكرار على مستوى الحروف والكلمات، والإيقاع في الشعر جـــزء مـــن طبيعة الشعر.

---

(١) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٦٣.

(٢) عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص١٤٢.

(٣) عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص١٣٠.

(٤) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب: بيروت، ١٩٩٥م، ص٣٢، ص٦٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي ديوان "مواسم الشرق" في المقطع الثالث من قصيدة (موسم النيل) يقول:

أقولُ لمن يشتهي سُدَّةً في الهباءْ

تَخُونُ هديلَ الصباح تخون الكواكب بين الكُرُومِ

تَخُونُ دماء الأحبةِ وهي تسافر في رحم الأغنيات

تَخُونُ الرياحَ التي امتلأت بالشطوط

تَخُونُ الهَوَى المُستريح على بُقْعَةِ الضوءِ أنت تَخُونْ

وكم خُنْتَ فينا صفاءً من العندليب تخونُ الحياة تخونُ

رمالاً تحلقْنَ حَوْلي تَخُونُ المنازلَ خفَّت حنيناً

إليهم تخون انتشاءً تدلَّى على كتفي بارتعاش رحيمٍ

تَخُونُ الشوارع واسعةً بالغبار وبالومض سيدةً

وتَخون"[1].

يكرر كلمة (تخون) اثنتي عشرة مرة، ويرد اللفظ (خنت) مرة واحدة، وكأنه يريد التأكيد على خيانات من يتسيرون في الفراغ والهباء طلباً للشهرة والسيادة والتغطرس، ويخاطبه بضمير المخاطب (أنت) ويعلنها أمامه (أنت تخون) في نهاية النصف الأول من المقطع، وفي نهايته يقول: (وتخون)، ويجعل الخطابين: (أنت تخون) و (تخون) كلٌ واحدة في نهاية السطر، وكأنه يريد أن يقول إن نهاية الخائن هي أن يكون في آخر الأشياء والأماكن.

تلاحظ الدارسة أنه في البداية جعل السطر الشعري متوسطاً في الصفحة، ثم أخذ يراوح بين الكتابة والفراغ، ويجعل هناك مسافات فراغية، وفي هذا أيضاً تكرار شكلي (طباعي) تضافر مع التكرار الصوتي ليشكل مقطوعة متناغمة في تكرار الصوت والشكل،

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٣٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

هي لعبة السواد والبياض، بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرك النص، يبدل جموده حيوية، من جسد ميت لجسد حي. ما يتقطر من بين صلب النص وترائبه، لذةً ومتعةً يأتي، متاهاً ونقصاناً وانشقاقاً أيضاً. "إن بنية المكان مأهولة بالإيقاع والتركيب والدلالة، كل منها يستدعي شقيقه والنص نسيج له الامتلاء والفراغ"[1]. إضافة إلى تأكيد المعنى الذي أراده الشاعر من خلال قضية فعل الخيانة الذي يعبث بالأشياء الجميلة، كهديل الصباح والكواكب والكروم ودعاء الأحبة المسافرة في رحم الأغنيات.

"إن اللغة حقاً أداة زمانية؛ لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً معيناً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلاً يجعل له دلالة معينة، تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان للمادة الغفل، بحيث تكتسب معنىً خاصاً"[2]. وهذا ما اتضح للدارسة من خلال التوزيع الخاص الذي اتبعه الشاعر في توزيع كلمة"تخون" بين البياض والسواد، "فاللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، فنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية في الوقت نفسه تشكيل لحيز مكاني، فاللغة في المستوى تشكيل صوتي له دلالة مكانية. والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة[3].وفي ديوان "هبة الفراغ" قصيدة (ظلال) يقول:

---

(1) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص١١٢.

(2) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٤٧.

(3) المرجع نفسه، ص٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظلالٌ يُوَشْوِشُ

فيها التماعٌ

خفيضٌ

لِنَجمٍ

تلطّف بي لَيْلُهُ

فاكتسيتْ

ظلالٌ أوسَعُ

عَوْدَتَها

من عواصِفَ

كنت مزجتُ بها

جسدي

فانتشيتْ

ظلالٌ يُوسّدُ

شُعْلَتَها

قَلَقٌ

ومغيبٌ

فتحتُ رِواقَهُمَا

فانْحَنَيْتْ

ظلالٌ تُوَيِّدُها

طُرُقٌ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تستعيدُ الطفولةُ فيها

سلالةَ تيهِ

تعلقتُ وردتَهُ

فاحتميتْ

ظلالٌ تُقودُ

طيورَ الخزامَى

إلى جَمْرةٍ

وسَعتْنِي

مَنَاكِبُها

فارتَوَيْتُ[1]

تجد تكرار كلمة (ظلال) عنوان القصيدة بداية كل مقطع من القصيدة، يكرر بنّيس كلمة الظلال في هذا المقطع بشكل واضح، واعتمد في الجملة التابعة لها (للفظة ظلال) على الإبدال من يوشوش إلى أوسع، إلى يوسد، تؤيدها، تقود، وفي هذا الإبدال أوجد حركية في الدلالة، وأنتج نغمة موسيقية حققت تجاوباً بين الإيقاع والدلالة.

فالشاعر يؤكد كلمة (ظلال) من خلال تكرارها في كل مقطع في هذه القصيدة القصيدة، مبيناً في نهاية كل مقطع الأثر الذي تركته هذه (الظلال) في حال الشاعر، وقد عمد إلى جانب تكرار كلمة (ظلال) في بداية المقاطع إلى تكرار القوافي المتشابهة في نهاية كل مقطع، الفاء والفعل الماضي المقصور والضمير المتصل التاء (فاكتسيتْ، فانتشيتُ، فانحنيتْ، فاحتميتْ، فارتويتْ)، والساكنة. وهو يريد بهذه الصيغة التكرارية أن يظهر أثر تلك الصيغ في

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص١٥٠– ١٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استمراريةُ بناء النص، وكونهاعنصراً مولداً للاسترسال النصي. وبالوقت نفسه يشكّل هذا التكرار للوحدة الصوتية سلسلة صوتية، فتكون نسقاً فرعياً ينتشر في كامل النص. وتوزيع هذه الوحدات المتساوية صوتياً أو صرفياً يغيّر موقع القافية، وينوعها في الوقت ذاته. لقد حققت القافية للنص السابق بناء إيقاعيا فالقافية في الشعر المعاصر "كلمة لا يبحث عنها قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة (ما) من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"[1]. تحقق القافية للنص بناء إيقاعيامتجددا على الدوام بحسب النصوص والذوات الكاتبة وتاريخ الكتابة، "وفيه يتحقق الاسترسال والتوقف طول الوحدة وقصرها اتصال الإيقاعات وانفصالها، وللتفاعلات حركية معلنة؛ مما يجعل هناك انسجاماً إيقاعياً بين بدايات المقاطع ونهاياتها"[2].

وفي ديوان "هبة الفراغ"، قصيدة (سماء الوصل) يجعل من كلمة (سماء) لازمة تبدأ فيها أسطر المقطوعة، يقول:

سَمائي

تَحتَهَا السَماواتُ تَعويْ

سَماءُ السَّيفْ

سماءُ وهبتُكَ ما تشاءْ

سماءُ القَولْ

سَماءُ من لا سَمَاءَ لَهْ

---

(1) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٦٧.

(2) المرجع نفسه، ص٦٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

سماءُ الطُمأنِينَةْ

سماءُ كُنْ لَهمْ

سمائي

سَماءُ الوَصل[1]

فهو يرفض كل سماء أمام سمائه، معطياً من خلال تكرار كلمة (سماء) صفاتٍ عدة لسمائه لا توجد في سماوات أخرى. واعتمد في عملية التكرار الإبدال للجملة التابعة، فقال:

سماء الوصل

سماء السيف

سماء القول

سماء من لا سماءَ لَهْ

سماءُ كُنْ لهمْ

فاستخدم الاسم النكرة سماء مضافا إلى المعرفة ليؤكد على فاعلية تلك السماء، (سماءه)، وعندما أراد نقل فاعلية تلك السماء لهم قال: **كُنْ لهم**، ويجعل ختام مقطوعته هذه تكراراً لعنوانها، وكأن سماءه دائرة مغلقة لا تتخللها سماوات أخرى فيعنون المقطوعة بـ (سماء الوصل)، وينهيها بـ (سماء الوصل).

وفي محاولة منه لتقليد (نشيد الأنشاد) شكلاً وفي بعض المضمون، نراه أيضاً يتأثر بالتكرار الموجود في هذا السِّفر من العهد القديم، وهو السفر الذي كان مصدر تأثير في كثير من الشعراء المجددين في الشعر العربي في القرن العشرين، وقبل مدارسة التكرار في قصيدة

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(إليك) أرى أنه من الأنسب وضعها كاملة على صورتها في ديوان "كتاب الحب" أمام القارئ، يقول بنيس:

إلَيك

لأعضائي ارتيابٌ هل هذه أعضائي؟ لأعضائي انفلاتٌ

ونأيٌ إلى أين تمضين يا صديقاتي؟ أطوفُ بالمدينة

الأسوار المدينةِ البيوت. المدينة الشواطئ. المدينة

السراديب. باحثاً أطوفُ عن نجمةِ آشُورَ أو أغنية غرناطَةَ

القريبة. أطُوفُ بين كُتب وعرَّافات واثقاتٍ من خطوط

كفِّك. وأستحلفكُنَّ. يا بنات القيروان. لي قناديلُ احترَقَ

زيتُها. والعظمُ عظمي. تهبُّ عليَّ صورةٌ فأقول لشهوتي

ممشاي أنتِ. مساقِطُ عطْرِكِ الأبديِّ واسعةٌ لمَّاماتُ

أنفاسٍ. فضاءاتٌ فيها اختلط الوجهُ بالوجه. شاحبةٌ.

أطوُفُ بيدٍ كنتُ أهديتُها ظلالا وقرنفُلاً من شرفاتها هيَّأتُ

مستقبلاً لأنفاسي. والصخرةُ القلب لمعت في فجرها

جغرافيّةٌ جديدةٌ للأنهار والسهوب والممرات والرحيل

والوشوشات والغناء. لمعان عابرات بهنَّ كنت التقيت بين

بياض كتب سعيدةٍ. واحتفى المتاهُ بالمتاه. إلى أين نمضي

أيتها اليدُ المذعورة بالمستحيل؟ لم تعد لدينا غيرُ الأسوار

فالأسوارِ فالأسوارِ. بلى. جهتنا المتَاهُ. على رمالٍ تكبُرُ

بما تبقَّى من دمائنا. وأقول السَّابقين واللاحقين. رمال

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تجرُّ خلفها رباباً بأصابع مدمّاة. وفي وحدتها تنقرُ: أنتَ

لي. في زمنٍ لا يطيق أن يكون زَمَني [1]

في السطر الأول يكرر اللفظ (أعضائي) ثلاث مرات، معلناً حيرته منذ البداية، فالأعضاء مرتابة، ثم يسأل في ريبة أشد: هل هذه أعضائي؟ ثم يعلن ابتعادها عنه قائلاً: لأعضائي انفلاتٌ ونأيٌ...

ثم يكرر كلمة (المدينة) أربع مرات في أوصافها المتقاربة مكانياً، وقد تكررت كلمة (المدينة) ثلاث مرات في (نشيد الأنشاد)، وقبل تكراره هذه الكلمة يقول (أطوف)، وبعد انتهائه من تكرارها يقول: باحثاً أطوف... فالمدينة بأسوارها وبيوتها وشواطئها وساردیبها مكان للطواف المتكرر، وتكرر الفعل (أطوف)، في القصيدة أربع مرات أيضاً، وكأن كل حارة في المدينة، وكل مكان فيها يحتاج إلى طواف لاتساع جهاتها وكثرة شوارعها. لقد استغل الشاعر التكرار ليضمن استمرارية نصه؛ فالتكرار عنصر مولد للاسترسال النصي وتنويع دواله، وبه دفع القصيدة لتتحرك نحو السطر الشعري الأخير، ليحدث التتابع والصيرورة. فالتكرار قد يكون في اللفظ والمعنى معاً وهو التكرير اللفظي، وبتعبير اللسانيات النصية "إعادة العنصر المعجمي نفسه"[2].

إنّ الشاعر المعاصر يريد أنْ يعبر عن تجربة الحياة التي هو منخرط فيها،وهي تجربة الحياة في المدينة ذاتها. فالشاعر يدرك أنّها الوجه الحضاري للأمة وخاصة السياسي "[3].

وعلى الرغم من أن الشاعر "يعدد مظاهر المدينة وما فيها من منازل وشرفات، وتلك المنازل بجمالها تعبر عن أن للمدينة وجهها المادي، الذي يكشف عن روحها وجوهرها، وهو

---

(1) بنيس، محمد : الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢٩٣.

(2) عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص٨٤.

(3) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٢٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الوجه الذي لا يمكن أن تكون مدينة إلاّ به، ولا شك أن الإطار المادي للمدينة العصرية يختلف كثيراً عنه فيما مضى. فالجدران العالية والأسوار والشرفات والأعداد الغفيرة من الناس الذين يعيشون فيها، كل هذه ظواهر مميزة للمدينة العصرية"[1]. وإحساس الشاعر بعامل الزمن في المدينة جعله يقول:

وفي وحدتها تنقرُ: أنتَ

لي. في زمنٍ لا يطيق أن يكون زَمَني

إنّ الإحساس بعامل الزمن في المدينة يظهر على معالم الحياة فيها، وعلى علاقات الناس فيما بينهم، بل هو ميزان العلاقات بينهم، فكل فرد له زمنه الخاص، ينظم في حدوده مشاغله الخاصة وعلاقاته بالآخرين [2].

وفي المقطع الثالث من قصيدة (لك هذا الوهب) من ديوان (نهر بين جنازتين) الذي تكررت فيه كثيراً كلمة (نهر) يقول:

النهرُ
النهرُ
تحاشَ أن تنطقَ
لاَ
نَهْرَ إلا النَهْرُ
خشْيَةَ
أنْ تموتَ
في النَفي"[3]

---

(1) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٣٠.

(2) المرجع نفسه، ص٣٣١.

(3) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٦٠٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

قد يكون من الصعب هنا تحديد دلالات النهر، وأبعاد معانيه لدى الشاعر، لأن كلمة (النهر) دخلت في هذا الديوان الأخير- من الأعمال المدروسة هنا معجم الشاعر-، ويمكن القول هنا إن هذا النهر لا يؤدي المعنى الإيجابي في نفس الشاعر، فكأنه في السطرين الأولين: (النهر... النهر...) يستنكر على المخاطب تمسكه بنهر واحد، ويأمره أن يتحاشى التمسك بنهر واحد خشية الموت في المنفى، فهناك أنهار تهب الحياة[1]. إضافةً إلى أن النظر إلى عنوان القصيدة (نهرٌ بين جنازتين) يعطي دلالة سلبية لذلك النهر، على الرغم من أنه في بعض المعتقدات يُستعمل النهر للتخلص من رماد الجثمان برميه فيه كدلالة على قدسية ذلك الرماد، وهذه المزاوجة تفارق اللغة العادية من جانب وتفارق المزاوجات الكلاسيكية من جانب آخر، بحيث تقترب من اللغة اليومية ولغة الخيال، فقد استخدم الشاعر -الصفة شبه الجملة (بين جنازتين)- استخداماً مجازياً ينبع ويعبّر عن تجربته ومشاعره. وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة (نهرٌ بين جنازتين) في قدرته الإيحائية وظلالها المعبّرة والمنبهة للخيال، وهي في مجموعها تشحن الجو العام بمواقف الحياة والتجدد والألم والمعاناة، فالمتلقي يقف وجهاً لوجه أمام حياة بدايتها سارة لكن تحيط بها المعاناة والمخاطر.

ثمة نمطٌ تكراري ربما يكون الوحيد من نوعه لدى الشاعر، ألا وهو تكرار الكلمة واشتقاقاً لها من باب السخرية والتهكم، نجده في ديوان "مواسم الشرق قصيدة (موسم الواقعة):

واحدة لا تكفي

ليس الدمع شهادة ميراث غادرْ صوتك ما نطق اللوحُ به

حقٌّ لا تُحرقْ ما تتنفسه رئتاك نهارُك في سلسلة الرجم

الحق هو الحق إذا الحق تحقق فيه الحق ألا لا حقَّ لمن

---

[1] عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص١٠٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لا حقّ له الحق هو الحق هنيئاً يا سيدي الأدرد يا سيدتي

الدرداء[1]

ففي تكرار كلمة (الحق) في هذا الأسلوب تأكيد من الشاعر على غياب الحق والعدالة، فيكرره أمام الذين يدعون ممارساتهم للعدالة، وإحقاق الحق، ولكنهم بعيدون عن هذا، بل ويصفهم بالأدرد، والدرداء الذي لا أسنان له، فكيف يقوم الأدرد بممارسة فعل الأكل إن لم يكن يملك الأسنان؟ بل كيف سينطق بالحق والعدالة؟ وكذلك الذين لا يمارسون الحق فكيف يرون العدالة وإحقاق الحق؟!

ويقترب هذا الأسلوب من أسلوب ت.س. إليوت في استخدام أسلوب المفارقة الساخرة للتعبير عن رفضه لمسألة معينة[2].

وتجد من أمثلة تكرار الجملة الفعلية في قوله في المقطع الخامس من ديوان "مواسم الشرق" قصيدة (موسم المشاهدة):

دِفءٌ قديمٌ يوقِظُ السُّوسَانْ

دِفْءٌ صديقُ النَّبعِ تتبِعُهُ الرِّمالُ فَأَنْتَ يا صَوْتي

اتجه نحو اكْتِمَالِ البَرْقِ تِلْكَ شَرارةٌ لَمَعَتْ بحالَةِ عِشْقِكَ

المَنْفيِّ تَرْميني ظلالاً كُنْتُ أسمَعُهَا

آنَ للْكَلاَمِ أنْ يَفِرَّ من عَذَابِهِ

آنَ للْكَلاَم أنْ يَسْتَقِرَّ في مكانِهِ

آنَ للْكَلاَم أنْ يَتَدَحْرَجَ حافِياً حتى يُلاَمِ القَرَارْ

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٧٦.

(2) لؤلؤة، عبد الواحد، الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م، ص ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آنَ للْكَلاَم أنْ يُخَالِطَ النُّهارْ

تَمَهَّلْ يا فَضَاء الوَقْتِ

لا تَسْحَبْ يَدَيْكَ تعال رَافِقْنِي

وَخَبِّئْنِي[1]

فتكرار الجملة الفعلية (آن للكلام أن...) ثم الفعل المضارع بعدها، جاء مرتبطاً بحركة الزمن والزمن النفسي داخل المقطع، الذي يبدأ بالماضي (القديم)، ولكنه يتحلل من القديم، ينشر دفئه ثم يأمر صوته (الكلام) مبيناً له استشرافات مستقبلية، فيأمر صوته أن يتجه نحو اكتمال البرق ليشرع بعدها بتكرار جملة (أن للكلام أن...) تأكيداً لصوته المخبوء، وإظهاراً لقدرته على تحقيق ما يريد، وهو الذي يقول في بداية المقطع:

(دفء قديمٌ يوقظ السوسان) يريد أن يحافظ على هذا الدفء ولكن من خلال اليقظة والمسير قدماً، فيقول في نهاية المقطع:

تَمَهَّلْ يا فَضَاء الوَقْتِ

لا تَسْحَبْ يَدَيْكَ تعال رَافِقْنِي

وَخَبِّئْنِي.

فهو يريد أن يعود إلى دفئه ومخبئه في إطار الوقت والزمن، ولكن ليس الزمن الماضي إنما الحاضر والمستقبل، وقد يكون المستقبل فقط لأن الحاضر مؤلم.

وقد اتخذت الكتابة عنده شكلاً معبراً يرفع من القيمة الدلالية والإيقاعية للقصيدة، فقد أفرد الشاعر كلمة (خبئني) مفردة على طرف السطر الشعري، تاركاً فضاءً، والفراغ دال من بين الدوال المهيئة لنسق الخطاب، ولا يكون في هذه الحالة انفصال بين السمع والرؤية، لأن

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاع يضع الرؤية في السمع، وهذا من اختصاص طبيعة اللغة حسب رأي سوسير[1].

وكتابة (خبئني) بهذه الطريقة هو ليس عبثياً، فبنيس يعلم أنّ الخطاب متصل بالمعنى لا ينفصل عنه، ومتصل بالوقت نفس بالإيقاع. فالإيقاع تنظيم لكل من المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب[2].

فجعل كلمة (خبئني) منفردة وقبلها فراغ إنما هو تعبير الشاعر عن قوة تلك الكلمة في العمل وإيقاع الفعل باستخدام صيغة الفعل الأمر، بضرورة الحث على بدء العمل، فلم يعد هناك وقت للكلام، فالوقت والعمل قد اندمجا معاً عند بنيس.

ومن أمثلة التكرار الجملي، أسطرٌ ضمن قصيدة (موسم الواقعة) يكرر فيها اللفظ والشكل، في فضاء شعري متناسق، يقول:

لَنْ

يَتْجَدِلَ البَجعُ الفِضّيُّ عَلَى بَوّابَةِ

قَصْرٍ لَنْ يُرهِقَ كَفَّيْهِ بِعُكّازَةِ شَحّاذْ

مَا بَيْنَ الهَامِشِ

وَالحِكْمَةِ أَيّامٌ حُبْلَى بِشَوَاطِئَ مِنْ

تَلْوِينِ خَلِيلٍ وَالعُشْبِ الوحْشِيِّ

عَلَى دَفْتَرِ صَفْوَانْ

يُعَاشِرُ قُبَّةَ نفْسِي

قَدِيمِ

---

(1) بنيس، محمد : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ص١١١.

(2) المرجع نفسه، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مَسَا

لِـــكَ هـــذا الخـــرابِ الـــصَّديقْ

يُعَاشِـــــــرْ قُبَّـــــــةَ نَفْـــــــي

قديمِ

مَعَا

رِكَ هَـــــذَا الخَـــــرَاب الـــــصَّديقْ

يُعَاشِـــــــرُ قُبَّـــــــةَ نَفْـــــــي

قَدِيمِ

مَهَا

لِـــكَ هَـــذَا الخَـــرَاب الـــصَّديقْ[1].

يُلاحظ هنا محاولة أخرى للتكرار، يكرر فيها جملة (يعاشر قبة نفيٍ قديم) ثـم يـأتي بصيغة منتهى الجموع (مفاعل) فاصلاً إياها إلى (مَقا) تتوسط السطر، و (عِلَ) تبـدأ سـطراً جديداً.

إن إحساس الشاعر باللغة تدفعه إلى إحداث تغيير جوهري بالقاموس اللفظي، فيستعمل ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة [2]،"فالشاعر الحديث يفضل التضحية بالقيمة الأصلية أو القيمـة المفروضة للكلمة بغية إعطائها معنىً جديداً إيحائياً وخلاقاً"[3]. فتراه يقول (يعاشر قبـة نفـي قديم)، فكيف استطاع أن يجمع بين يعاشر، قبة، نفي، وقديم؟ اسـتخدم الـشاعر المزاوجـات

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج1، ص٤٦٣- ٤٦٤.

(2) الملائكة، نازك، مقدمة ديوان شظايا ورماد ضمن ديوان نازك الملائكة، طبعة (٢)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٩، ص١١.

(3) خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، طبعة (٢)، دار الفكـر للطباعـة والنـشر: بيروت، ١٩٨٦م، ص١٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاسمية ليبرز ذلك التكرار على نحو غير عادي، متخذاً أيضاً الكتابة بأسلوب مغاير لما هو سائد. وبنّيس شاعر واعٍ لفاعلية التلاعبات الخطية، فهي تعبر عن مزاج فنتازي وبراعته برسم نصه الشعري، فتضع الشكل إلى جانب المضمون في انسجام كامل ثانية [1]. إنّ الهاجس الشعري عند الشاعر المعاصر هو كسر وهدم العبارة التقليدية(الجملة التامة)،ولهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالباً إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو علامات موزعة[2].

فقال:

قُبَّـــــــــةَ نفْـــــــــي

قَديمِ

مَسَا

كِ

قُبَّـــــــــةَ نَفْـــــــــي

قَديمِ

مَعَا

رِكَ

قُبَّـــــــــةَ نَفْـــــــــي

قَدِيمِ

مَهَا

كِ

---

(1) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٢.

(2) المرجع نفسه، ص١٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن قراءة النص السابق وتأمله يأخذ الدارسة إلى تفحص تلك الجملة التي خرج بها الخيال الشعري عن حدود المألوف في اللغة، إلى اللامألوف فجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين ومتباعدين، كما يفعل أهل الحداثة في لغتهم، فيمكن بالشعر أن نقول ما لم تقله اللغة [1].

ويؤكد الشاعر أهمية الاهتمام باللفظة وإعادة الاعتبار لها من خلال وضعها في كيان خاص، فاعتمد التركيب القائم على التناسب بين القبة والنفي، فالقبة مرتفعة عالية بعيدة الوصول منعزلة، وأما النفي فيحمل دلالة السلب، (والقبة والنفي) دالان من حقلين مختلفين جمعت بينهما الشعرية في مزاوجة تقوم على التناسب في الدلالة والإيحاء، وبما أن الشعر قائم على تكرار موسيقي، فما الإيقاع الشعري إلا المسافة الفاصل: بين تكرارين موسيقيين، والتكرار من أخص خصائص الشعر "فالموسيقا بحد ذاتها تكرار والشعر لا يستغني عن الموسيقا"[2].

استخدم بنيس طولاً متساوياً في السطر الشعري المكرر، حسب توزيع محكم للتفعيلات على النحو الآتي:

لِكَ هذا الخرابِ الصَّديقْ

يُعَاشِرْ قُبَّةَ نَفْيِ

قديمِ

مَعَا

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، طبعة (2)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٥، ص١٢٥- ١٢٦.

(2) عاشور، فهد، التكرار في شعر محمود درويش، المطابع المركزية: عمان، ٢٠٠٤، ص٢٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رِكَ هَـــــذَا الخَـــــرَاب الـــــصَّديقْ

يُعَاشِـــــــــرُ قُبَّـــــــةَ نَفْـــــــــي

قَدِيمِ

مَهَا

واكتفى بتفعيلتين إلى ثلاثة إلى واحد، فطول السطر الشعري غير ســائغ ولا مقبــول أكثر من ست تفعيلات في السطر الواحد[1]. لماذا؟ أعتقد أنّ الإجابة تكمن في تفسير عز الدين إسماعيل:"إن التفعيلة ليست صوتاً مفرداً بل عدداً صغيراً من الأصوات ينضم بعــضها إلـــى بعض في نسق بعينه، ومن هنا أمكن أن يقوم سطر شعري على تفعيلة واحــدة؛ لأن التفعيلــة ذاتها بنية موسيقية منتظمة"[2].

لم تعد اللغة وحدها تلعب دورًا مهما في تشكيل القصيدة البنيسية بل هي في مجموعها تشكل كتابة شعرية جديدة فالشاعر قد استخدم التكرار اللفظي مع التكرار الشكلي مع التكرار التفعيلي، يقول جبران: "إن خير الوسائل، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هــي فــي قلــب الشاعر وعلى شفتيه، وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس على عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر إلـــى عـــالم الحفــظ والتدوين"[3].

لقد استطاع الشاعر المغربي أن يتخلص من النفس التقليدي السائد، وهو التي يـــسعى للانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية النظمية، حيث تلتقي فيمـــا بينهـــا

---

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٩٧- ٩٨.

(2) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٨٣.

(3) جبران، خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار الجيل: بيروت، ١٩٩٤، ص٥٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دلالياً ونظمياً، وتتفصل عروضياً[1]. إن الشاعر الحديث لا ينفك يوظف كل امكانيات الـنص الشعري فاستخدم بنيس في هذه القصيدة تفعيلات بحرين شعريين هما: المتـدارك والكامـل، فجعل الجزء الأول منه على تفعيلة بحر المتدارك وتحول منه إلى الجزء الثاني إلـى تفعيلـة بحر الكامل، وتلاحظ الدارسة أن البيت الشعري تام من الناحية العروضية، وإن تنـوع فـي استخدام البحر في كل مقطع، فالوقفة الإيقاعية متوافرة في كل الأبيات، لكن الوقفـة الدلاليـة والنظمية مفقودة. لقد استطاع الشاعر المعاصر أن ينوع في أسلوبه الشعري فتملص من الوقفة العروضية بين الأسطر الشعرية بالتنويع في استخدام التفعيلة الشعرية، فينتقل من تفعيلة بحـر إلى تفعيلة بحر آخر، وكأن الانتقال لبحر جديد هو إيذان بوقفة انتهاء الدلالة، ولـذا انفـصلت عروضيا عن الأخرى، ليست وقفة، ولكن بتنويع عروضي. والحقيقة أنّ مثل هـذا التـداخل ممكن بين التفعيلات وبخاصة التنويع بين التفعيلات التي بينها (علاقة تداخل) ولكـن لا بـد لإنجاز هذا بصورة مقبولة مراعاة التداخل وتحقيقه[2].

ومن أنماط التكرار لديه نجد التكرار الجملي، فثمة قـصائد ضـمت تكـرار الجمـل المختلفة التي تؤدي معنى أو غرضاً معيناً في أماكنها، يقول في ديوان (ورقة البهاء):

فاسٌ عن فاس نأتْ

مجذوب يستقصي أخبار الجوع

ويثبت فيها نخلة صرخته

فاسٌ عن فاسٍ نأتْ

فَقْرٌ يَتَجَوَّلُ بينَ مَنَازِه مُنْهَدِمة

وَيُدَوِّنُ تَشْرِيعَاتِ إِقَامَتِهِ

---

(1) بنيس، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٥٥.

(2) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَاسٌ عن فَاسٌ نأتْ

دِمَنٌ تَتَرَاسَلُ في عيدٍ مَمْنُوعْ

أَوْ يَحْضُنُهَا وَسْواسُ مِياهٍ مُنْسَحِبَةْ[1].

يكرر جملة: (فاس عن فاس نأتْ) ربما هو النأي الاجتماعي، وانحلال العقد الاجتماعي بين أهل فاس وتاريخها، فثمة جوع وفقر ومنازه (رمز الرفاهية) منهدمة، والعيد ممنوع، فكان التكرار تأكيداً لهذا التفكك بين أطراف فاس، ونلاحظ أنه أبعد جزءاً من الجملة عن جزء آخر، فاتخذ اللفظ (نأت) مكاناً بعيداً، دلالة على النأي والبعد، وقد استطاع أن يلعب بالتكرار المكاني للكلمة ليرفع من الدلالة التي يريدها أن تتحقق. إنّ فاس بالنسبة للشاعر مدينة الذكريات، وهي جامعة للماضي والحاضر والمستقبل، حتى معالمها محفورة بذاكرته[2]. واستخدم الشاعر لعبة البياض وسيلة في إعادة بناء البيت. إنّ الكتابة الشعرية تتوافق مع حالة الشاعر الشعرية "فوقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"[3]. فكان أن كرر الجملة لفظاً وشكلاً، فالتكرار يكون على مستوى الجملة الظاهرة، وتكرار على مستوى تحقيق الدلالة في الواقع، فالفقر والعيد عناصر تتكرر في الواقع الاجتماعي في حياة القرية أو البلد وهي فاس.

وفي ديوان بنيس يتخذ التكرار شكل جمل إنشائية على اختلاف أنواعها بشكل لافت، فتراه يكرر الأنماط اللغوية المختلفة، الاستفهام والتمني، والنهي، ونجد الاستفهام أكثر هذه

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٨٢.

(2) بنّيس، محمد، كتابة المحو، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١٨.

(3) بنّيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص١٢٨- ١٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأنواع تكراراً، وكأنّ سؤال الذات والبحث عن الإجابة داخل القصيدة مترابطا مع البحث عن كل من الذات والعالم[1].

فيكرر الاستفهام بـــ (هل) في ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (حلم) يقول:

شَبَحٌ يمشِي

بَيْنَ الأسوارِ، أنَا أمْشِي

هَلْ أحلمُ؟ لا أحدٌ يَدْرِي

هل أحلُمُ، في مُنْتَصفِ الطُّرَقاتْ

هل أحْلُم؟

لا أحدَ يُبَلِّغ ما تُخْفيهِ عن العينِ الفلواتْ[2].

يكرر سؤاله: (هل أحلم...) ليعرف أنائم هو أم مستيقظ! فهذا هو المقطـــع الـــسادس والأخير من قصيدة (حلم)، وما زال لا يدري إن كان يحلم أم لا، فهو ينهي مقاطع القـــصيدة بهذا المقطع دون أن يكون هذا الحلم مؤكداً، ودون أن يتيقن من وجود العلم الذي ربما يـــصل به إلى ما لا تبلغه العين.

وتصل درجة عدم اليقين عنده حداً جعله يقول في السطر الأول: **شَبَحٌ يمشِي** ثم تلاها **بَيْنَ الأسوارِ**، قد تكون هذه الأسوار محيطة بالشاعر لهذا يتعذر عليه الإبـــصار فيقـــول: **أنَـــا أمْشِي** ليبدأ بعدها التكرار، فبعد حالة الخيال التي يمر بها وهو يشاهد شبحا يمـــشي، شـــبح لا وجود له إلا في مخيلته، تأتي تلك الأسوار ثم (أنا أمشي) فقد انتقلت الحالة إلى الشاعر لـــيعلم أن عالم الأحلام محيط به وبغيره. أعتقد أنّ الشاعر يريد الهروب من الواقع إلى الحلم، ربمـــا

---

(1) بنّيس، محمد: كتابة المحو، ص١٩.

(2) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأن ما مرّ به بنّيس في مراحل حياته المختلفة جعل الحلم تنفيسًا عن نوازعه الداخلية، فحلمه ملك له يشكله كما يريد دون ضوابط أو سلطة.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قوله في ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" المقطع الأول من قصيدة (رواه حفدة باب المحروق):

تعفّنَ رأسِيَ المقطوعَ هلْ مستطيلُ القبْرِ

ينساهُ؟ تشوّهَ شكلُ جسمِي بعْد ليلِ السّلخْ هل

مستطيلُ القبرِ ينساهُ؟ تكسّر منّي الكتفانِ

سنبلةٌ هوتْ وهوتْ طيورُ الفجرْ هل مستطيلُ

القبرِ ينساهُ؟[1].

قبل كل جملة مكررة يسكن الشاعر كل كلمة قبلها: (المقطوعْ، السلخْ، الفجرْ) ليكون التسكين تكراراً مبطناً أو مخفياً ليظهر بعده التكرار الظاهر، وهو السؤال المتحرك بعد الساكن (هل مستطيل القبر ينساه؟) فالوقفة تعد من عناصر البيت، فهي دال ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين، غير عروضيين هما: المكان والترقيم، فلم يستخدم الشاعر أي علامة من علامات الترقيم باستثناء استخدام علامة الاستفهام (؟).

فالسكون هو الموت، والسؤال هو السؤال عن وجود الإنسان، الذي لا بد أن يحتويه مستطيل القبر، حتى لو انفصل الرأس عن الجسد، وحتى لو انسلخ الجسد وأكلته الطيور، فإن السؤال الوجودي الحائر عن هذا القبر ولزوميته للإنسان ما يزال يتكرر. أعتقد أنّ الشاعر أراد أن يقول أن القبر جامع لكثير من الأجساد، فقد يكون فيه من مات مقتولا أو تعذيبًا. ساعد

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

التكرار المعجمي اللفظي[1] على حمل دلالة معنوية من خلال لفظة (القبر) فالقبر مكان ضيق مظلم، ربما أراد الشاعر أن يعطي دلالة الضيق النفسي الذي يشعر به و يمر بها أثناء تجربته الشعرية. فقد كرر استخدامها ثلاث مرات وبنفس الموضع (هل مستطيل القبر ينساه؟) بعد أن يطرح الجملة الفعلية الماضية (تعفن، تشوّه، تكسّر) التي تحمل دلالة الزيادة والكثرة ليدلل على المبالغة في الحدث، ثم يتلوها الكلمات (المقطوع، السلخ، الفجر) تكرار بتسكين الحرف الأخير. لكن علاقة المقطوع، السلخ هي علاقة تناسب حيث تعطي كل منهما دلالة الانفصال والسلبية، لكن المنعطف في سؤاله الثالث، حيث جاءت كلمة سنبلة وطيور الفجر التي تحمل دلالة إيجابية وأملاً وتفاؤلاً بمجيء يوم جديد يحمل ضوءاً وبهجة، لكن الشاعر يصدمنا بقوله:

سنبلةٌ هوت وهوتْ طيور الفجرْ

لم قدم الشاعر الاسم (سنبلة) على الفعل (هوت)، ثم عطف عليها الجملة الفعلية (هوت طيور الفجر)؟ . تكمن الإجابة في دلالة كلمة (سنبلة)، فالسنبلة لا تتواجد في القبور بل في الأرضي الزراعية، لكن الشاعر يعلم بذلك فقال : هوت، لأنّ لا معنى لوجودها عند الأموات. أمّا قوله: هوت طيور الفجر، فهي نتيجة لموت السنبلة . وهل من الممكن القول أنّ بنّيس يرى مدينته فاس مقبرة لشعراء حاولوا الخروج عن التقاليد الشعرية؟...

ولهذا هو يعبر عما يختلج في نفسه، وعن قضايا وجودية وحياتية بالخروج عن اللغة الواقعية فيحاور الواقع من خلال لغةٍ خلاقة وعلاقات جديدة بين الألفاظ، لهذا تراه يميل إلى التعامل مع لغة الحياة اليومية، منها ينتقي ألفاظه وعلى هدي نظامها في تركيب الجملة والعبارة تسير أقدامه أحياناً.

---

[1] المقصود بالتكرار المعجمي: تكرار نفس المعنى واللفظ للكلمة الواحدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قد يكون الموضوع متعلقا بقضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته، لا سيما الموضوعات التي تتحدث عن الموت، فهي التي تسيّره. وكلمة (المقطوغ، السلخ) يومية. يقول ت. س إليوت: "إن الشعر يجب أن لا يبتعد ابتعاداً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها"[1]. إنّ تعبير الشاعر بهذه الألفاظ؛ لرغبته بالتعبير عن تجربته الحياتية على حقيقتها حتى وإن كانت مؤلمة قاسية، فاستقباله لتلك التجربة عقلاً وقلباً معاً يجعله أقرب إلى صدق استخدام الصور الحية سواء أكانت وصفية أم ذهنية محطماً بذلك القوالب التقليدية، لذا نرى بنّيس يستبدل التعابير والمفردات القديمة بتعابير جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب[2]. وقد جاء تكرار كلمة (القبر) حاملة دلالة سلبية؛ ليوحد العلاقة بين (المقطوع، السلخ، القبر) في علاقة تناسب.

ومن أدوات الاستفهام المكررة في الديوان كلمة (كيف)، ومن أمثلة ذلك قوله في ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (عاد الغريب):

كَيْفَ السُّجُونُ تَوالدتْ عَبْرَ العُصورْ؟ كَيْفَ الدِّماءُ

تَدَفَّقَتْ مِنْ وَاحَةِ العِصْيَانْ؟ كَيْفَ السُّؤالُ يَعُودُ

فِي وَهْمِي وَفِي صَحْوِي بِلاَ أَلْوَانْ؟

كَيْفَ السُّكُونُ يَفِيضُ خَلْفَ

سَتَائِرِ الأَوْجَاعِ يَفْلِتُ مِنْ مَنَاخِ

الغَيْبِ يَخْتَرِقُ الجِدَارَ يَصِيرُ لَوْحَاتٍ

مِنَ الغَضَبِ الذِي يَعْلُو إِلَى سَقْفِ

---

(1) النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، طبعة (3)، ١٩٧١م، ص١٩.

(2) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العُيُونْ؟ كَيْفَ الغُيُومُ تُصَاحِبُ

الأَصْوَاتَ تَنْشُرُنَا عَلَى وَهَجٍ يَطُوفُ بِنَا أَمَامَ دِمَائِنَا؟

كَيْفَ الجُنُونْ؟[1].

لم يخرج الجو العام لهذا الاستفهام عن جو المقطع السابق، الذي تكـررت فيـه الأداة (هل)، فهو يعبر عن ظروف القمع العربي المستبد، وأظن أنّ بنّيس ليس بعيدًا عن جو القمع؛ فالتصوير الذي أردفه بالسؤال الاستفهامي يوضح تجربة شهدها الشاعر في حياته. فهو يسأل عن تكاثر السجون، وتدفق الدماء، ثم يأتي بسؤال في تكرار (كيف) للمرة الرابعة تتناسل منه الصورة الشعرية؛ فالسكون يفيض خلف ستائر الأوجاع، ثم يفلت من مناخ الغيب، وبعد ذلـك يأتي ليخترق الجدار ليصير لوحات من الغضب، وهو الغضب الذي يعلو إلى سقف العيون.

فالسؤال هنا مادة خصبة لتوالد الصور الشعرية التي تمتد في تعبيرها عـن مكونـات خلف السؤال الذي يخرج من وظيفة الاستفهام، إلى امتدادات خبرية تعزز معنـى الاسـتفهام والهدف منه.

وكرر استخدام (هل) في قصيدة (وجه متوهج عبر امتداد الزمن) حيث يقول:

هَلِ البَيَاضُ كَفَنٌ؟

هَلِ الوَدَاعُ مسْرَحٌ يَكْفِي لَهُ هَذَا الشُّحُوبْ؟

هَلِ الضَّجِيجُ سُفُنٌ؟

وَهَلْ أَصَابَتْكَ طُفُولَةُ النُّدُوبْ؟[2]

---

(1) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٦٧.

(2) المرجع نفسه، ج١، ص٢٠٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كرر الشاعر استخدام (هل) مع تغيير الاسم بعدها، إن الأسئلة التي يطرحها الشاعر ليست بعيدة عن حياتنا، فليس كل البياض كفنًا، وليس الشحوب سببه الوداع، ولا يكون الضجيج مصدره فقط من السفن، وطبيعي أن تصيبَ الطفل الندوب، لكن ليس هذا ما أراده الشاعر بالتكرار الاستفهامي، بل أراد أن يكون الإثبات حاملاً لدلالة التكرار السلبية، والتي تعكس نظرة سوداوية عند الشاعر. تأخذني هذه الأبيات إلى قصيدة (أمل دنقل) عندما كان على فراش المرض-" قصيدة ضد"-، يتداخل هذا النص مع نص بنيس.

يقول بنيس في المقطع العاشر:

هُوَ البُكَاءْ

يألَفُنا[1]

لقد ألف الإنسان البكاء منذ اللحظة الأولى التي يخرج فيها إلى الحياة. فإذا كان البكاء أنيسًا لنا فعلينا أن لا نتعجب من ارتباط حياتنا بأحداث مأساوية، تتدغم مع فعل البكاء.

ومن ديوان "كتاب الحب" قصيدة (رسالة إلى ابن حزم) يقول:

يَا ابْنَ حَزْمْ

هَلِ الأُلْفَةُ طَبِيعَةٌ أَمْ حَالةْ

هَذَا العَهْدُ عَهْدِي

يُرْغمُنِي عَلَى السُّؤَالِ

فِي نِهَايةِ قَرْنٍ لَهُ انْتِصَارُ الدَّمِ وَاضْطِرَابِ المقَاصِدْ.

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ شَعْبٍ يُقَاوِمُ المَنَافِي والعَذَّابَاتْ؟

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ قَرْيَةٍ أُبِيدَتْ بِكَامِلِهَا؟

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هَلْ أحَدّثُكَ عَنْ طُيُورٍ حَديديّة تُدَمّرُ مَا تَشَاءْ؟

هَلْ أُحَدّثُكَ عَنْ مُتَحَضّرِينَ يَقْتُلُونَ وَيُحْرِقُونَ الغُرَبَاءْ؟

هَلْ أُحَدّثُكَ عَنْ قَوارب المَوْتْ؟

هَلْ أُحَدّثُكَ عَنْ إخْوَةٍ لي يَصْرَعُونَهُمْ وَاحِداً وَاحِداً هُنَا

وَهُنَاكْ؟

عَمّ تُرِيدُ أنْ أُحَدّثَكَ يَا ابْنَ حَزْمْ؟[1]

فهو يكرر السؤال بـ (هل) موجهاً خطابه وسؤاله لابن حزم، فهو يسأله عن طبيعة الحب (الألفة) وابن حزم هو صاحب كتاب (طوق الحمامة في الألفة والألاف)، مخبراً ابن حزم أن هذا العهد يرغم الشاعر على السؤال لأنه في نهاية قرنٍ بدلاً من أن يكون حضارياً كان ملطخاً بالدم، ومن الأسئلة الآتية هي جميعها سؤال العارف، فهو يستنكر ويستكثر هذه الخسارات، وهذه الانكسارات، ومع ذلك فهو يتحدث عما يريد ولكن من خلال السؤال نفسه، فهو سؤال العارف كما سبق ذكره، وهو يعلن عن وجود شعب يقاوم المنافي والعذابات، ويعلن عن وجود القرى البائدة بالقتل بأكملها، ويعلن عن وجود الطائرات المدمرة، وعن الذين يتحدثون باسم الحضارة وهم في الحقيقة مجرمون قتلة، ويعلن عن وجود قوارب الموت، وعن إخوته الذين يقتلون واحداً واحداً، ثم يتجه إلى ابن حزم بسؤال شمولي يلخص ضمناً لحل التكرارات السابقة فيقول: "عم تريد أن أحدثك يا ابن حزم؟" في إعلان عن كل هذا الخراب المتكرر الذي يصيب هذا الوطن العربي والعالم في غياب للكلمة الصادقة وغياب للعدالة.

وبالمقابل يكشف هذا الاستخدام حجم ثقافة الشاعر من ناحية، وحجم مشاركة الموروث الثقافي العربي في إنتاج النص المعاصر. فقد استخدم الشاعر الموروث العربي في أربعة

---

(1) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٣٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصائد: هي القصيدة السابقة، وآخر مذكرات المعتمد بن عباد، والليلة الواحدة بعد الألفين، ومعلقات الرفض والفجع. وتسجل الدّارسة على هذا الاستخدام هذه الملاحظات:

١. ميل الشاعر إلى ذكر الاسم المنتمي إلى الموروث بشكل مباشر من خلال عنوان القصيدة، وهذا قد يتوافق نفسياً مع الشاعر المتأثر بذلك الموروث العربي.

٢. هو يود إشراك الموروث العربي القديم تجربته ومعاناته أو امتصاص تجاربهم في بناء الدلالة كآخر مذكرات المعتمد بن عباد، ورسالة إلى ابن حزم.

لقد كرر الشاعر في هذا المقطع التركيب (هل أحدثك عن) وليس في هذه الجملة الاستفهامية التركيبية عجز لغوي؛ فقد حرص الشاعر على قيمة ما تكرر دلالياً، وحرص على الجانب الموسيقي الناتج عن هذا التكرار، لو نظرت الدارسة بالطريقة التقليدية لوجدت أنه عيب من عيوب القافية المسمى (الإيطاء) [١]، فقد ورد التكرار ست مرات، متتابعة، إلا أن في الشعر الحديث يعمل على أن "يبرز مفهوماً آخر للمتواطئ، حيث يكون التجانب خصيصة الدوال في النص، وحيث يكون الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية"[٢].

ونجد في ديوانه أيضاً تكراراً لأساليب أخرى كتكراره لأسلوب النفي في ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (آخر مذكرات المعتمد بن عباد) المقطع الثاني:

وَسألتُ عنكِ العَابرينَ فمَا أجابَتنِي الحُصُونْ

مدنٌ وأوديةٌ تفجَّرَ فِي قَرارَاتِها السُّكُونْ.

لاَ فاسُ تنشُرُ طيبَ رحمتِهَا،

---

[١] ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي: القاهرة، ٢٠٠٠ج١، ص٢٠٠.

[٢] بنّيس، محمد: الشعر العربي ببنياته وإبدالاته، ص١٤٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولاَ مُراكشُ اكتأبتْ،

ولا أغْماتُ.

لاَ أهلٌ،

وَلاَ وطنٌ يطِلُّ عليَّ من ليلِ النُّجودْ.

هلْ هذهِ الدُّنْيا عِقَابِيَ سِرَهُ سِرُّ الوُجودْ؟

أمْ هذِهِ الدُّنيَا عَذابٌ يَنْتهِي تَحْتَ اللُّحودْ؟[1]

لم يجد الشاعر من يجيبه عن حبيبته، فالمدن والأودية ساكنة هادئة، ويكون النفي في أول ثلاث أسطر من أسطر النفي، لنفي الموت (فاس، مراكش، أغمات) ثم ينفي وجود الأهل، وهم المكون للوطن، مع المكان الجزئي (المدن) ليأتي بعدها بنفي شامل، حين يقول في نهاية أسطر النفي (لا وطن...)، وبعد هذا الفراغ الذي عبر عنه من خلال النفي، فراغ الوجود يأتي ليتساءل:

هل هذه الدنيا عقابي سره سرُّ الوجود؟

أم هذه الدنيا عذابٌ ينتهي تحت اللحود؟

فاختفاء المدن والأهل والوطن يجعل الشاعر لاجئاً إلى التساؤل عن وجوده، ووجوده بعد الموت أين سيكون وما هي نهايته. وربط بنيس بين السطور الشعرية من خلال استعمال واو العطف، وهو استعمال قديم وشائع عند الشعراء العرب[2] عموماً، ومن المظاهر اللغوية الموجودة في النص الشعري المعاصر في المغرب، فهي الأداة الغالبة في خلق تواصل وتآلف

---

(1) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٤.

(2) بنّيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بين الأسطر الشعرية فلا يمكن أن يُستغنَ عن وجود واو العطف دلالياً ونظمياً لينسج لحمة المقطع وربطه بالقصيدة[1].

ويقول مكرراً أسلوب النهي في ديوان "هبة الفراغ" قصيدة (طيش):

لا تسألُوهُ

عَنِ

المسالكِ

رُبّما

ثقُلتْ عليه

ليُونةُ الأغصَانِ

فِي أفُقٍ يُهدّدُ صمْتَهُ

لا تسألُوهُ

عنِ

المهَالكِ

رُبّما

عَبَرتْ إليه نهايةٌ

مِن شوْقِهِ

لا تسألُوهُ

عَنِ

المناسِكِ

---

(1) بنّيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّهُ

طيشٌ رمَى

بدمَائِهِ

واتّقادَ للنّسيانْ[1].

أيضاً هنا في هذا التكرار يجعل للإيقاع مساحة من خلال أسلوب النهي وتكرار حرف الجر (عن)، وصيغة منتهى الجموع (المسالك، المهالك، المناسك)، ليندغم النهي مع ما بعده من إيقاعات وزنية متناسقة.

والكتابة تلعب عنده أيضاً دوراً في تلقّي النص الشعري، فقد أفرد كل جملةٍ بسطر شعري، مكرراً هذا الأسلوب في القصيدة. إن بنيس لا ينفكُ يتلاعب بنصه الشعري من خلال إدماج الكتابة مع الإيقاع العروضي مع الدلالة الشعرية. إنّ الدلالة التي يحملها النفي – هنا– هي دلالة التزام الصمت تجاه حدث جلل هو الموت. فهو يتحدث عن تجربة قد يمر بها الإنسان؛ فتحدث فيه خللاً، يؤدي به إلى اتباع طريقة لا يرضى عنها الآخرون.

إن التكرار في شعر بنيس ظاهرة واضحة جلية، ويمكن القول إنها سمة أسلوبية في شعره، يوظفها لخدمة المعنى والتأكيد على الفكرة التي يرمي إليها الشاعر، فيسهم التكرار في إيصالها بوضوحٍ حيناً، وإيحاءً حيناً آخر.

ويأتي التكرار أحياناً لخدمة الإيقاع، لذلك تجده أحياناً ملازماً للتشكيل في فضاء النص الشعري، ومنوعاً في شكل طباعة المقطع الشعري المكرر.

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص١٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن أدوات دراسة النص كثيرة، وقراءة نصوص بنيس تثير الأدوات البلاغية فيها الفضول، فالعملية التي تجري بين المبدع والمتلقي هي عملية الاتصال من خلال النص والكيفية التي تعمل فيها رقعة النص البلاغية إلى المتلقي.

فالشاعر يستخدم الخطاب البلاغي داخل النص ويميزه عن غيره عبر الأشكال البلاغية المتنوعة، تحملها المادة اللغوية التي تُبنى من خلال تقنية من تقنيات الشكل البلاغي. لقد استغل الشاعر الرقعة النصية فوزع الأشكال عليها لتلعب دورًا في تعزيز الدلالة التي يصبو إليها الشاعر.

إن متابعة شكل الأشكال البلاغية في مجموعات محورية في البنية النصية من حيث تكثّفها أو توزعها في رقعة النص الكامل يحمل دلالة ووظيفة دلالية وقد حاولت الدراسة أن تظهره في النصوص السابقة، فوجدت الدراسة أن التكرار قد لعب ثورة تصعيد في النصوص السابقة، بحيث انطلق منها الشاعر ليعمد إلى استمرارية النص، تتوافق البنية السطحية مع البنية العميقة، والتي بدورها ساعدت في بلورة الرؤية الشعرية للشاعر.

لقد اتخذ شكل التكرار عند بنيس شكلاً متوالياً أفقياً ورأسياً، فيقع في أول السطر الشعري بحيث تبدو وكأنها نقطة الارتكاز التي يتفرع عنها الحدث، وعنها يتطور كما في قصيدة رسالة إلى ابن حزم، وقد يكون التكرار جامعاً بين الثابت والمتغير في العبارة المكررة فيكرر جملة ثم يغير في نهايتها فقط مثل قوله في قصيدة (موسم الواقعة).

وفي دراسة الأعمال الشعرية وجدت الدارسة أن الشاعر قد تعامل مع تكرار الألوان واستكشف عالمها الرمزي المشحون بالعاطفة المرتبطة بعالم الشاعر وتجربته الخاصة.

اتكأ الشاعر على الألوان (الأزرق، الأخضر، والأبيض) أكثر من اتكائه على غيرها، فشحن الأول بدلالات الاتساع والحرية والانطلاق والطهر والبهجة والعطاء الدائم، أما

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الأخضر فارتبط بدلالة الاستمرارية والخضرة في حين حمل اللون الأبـيض دلالـة الوجـع المشرف النزيه.

ويتبين من اهتمام بنّيس للألوان واستغلاله لطاقاتها التعبيرية قدرته على نقل تجربتـه الشعرية المرتبطة مع تجربته الحياتية داخل الواقع المغربي لا سيما المكان ومكوناتـه وقـد تعامل الشاعر في أعماله الشعرية مع الألوان المألوفة وغير المألوفة كافة (الأزرق والأخضر والأبيض والأحمر والأصفر) بل وتجاوزها إلى تعامل خاص مع الألوان المتداخلة (كالرمادي والبني والعسلي).

وقد استطاع من خلال تعامله مع هذه الألوان أن يحقق عاملي الإدهاش والإثارة على المستويين الدلالي والعاطفي.

أ. اللون الأزرق:

يبدو أن اللون الأزرق قد احتل المرتبة الأولى في مزاوجاته من حيـث الكـم ويليـه الأبيض ثم الأخضر ثم الأحمر والأصفر والبنفسجي والعسلي والرمادي بنسب متقاربة.

تكرر اللون الأزرق في الأعمال الشعرية في تسعة وسبعين موضـعاً حـاملاً دلالات رمزية تتمحور حول: الحرية والانطلاق والإرادة منها: ديوان "مواسم الشرق" قصيدة (موسـم الطريقة).

أنْتِ سحابتِي الزّرقاءُ تكونُ له سرُّ الكلماتْ [1].

وصديقي

الأزرقُ يكْشفُ لي عنْ نارِ سريرَتِهِ شطحاتٍ راسخةً في

الشّوْقِ لماذا تنْزِفُ تلك برودَتُها اختبأتْ في خُرْصَانِ

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٣٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الغُرفِ السُّفليَّةِ لا النّسيانُ يُهدّدُها [1].

ويقول أيضاً:

زُرقة حقلٍ كانت تجري من الأطفال رَعَوْتُ النهر إلى

حُلمي ونساءٌ هنَّ على صوتي غبشٌ وسحائب ضاءِ

سلمتُ صدايَ لعشب سَبُو[2].

يحمل اللون الأزرق دلالة إيجابية، فمن خلال السياق الشعري المتعدد يتبين للدارسة أن اللون الأزرق قد حمل دلالة الاتساع والعمق، وبالوقت نفسه اقترن بعناصر تؤكد إيجابية العطاء مثل: السحابة والنهر خاصة نهر سبو.

ب. اللون الأبيض:

أما اللون الأبيض فقد وظفه الشاعر في ثمانية وعشرين موضعاً حيث مزج فيها اللون مع الأسماء في حقل دلالي واحد.

حيث يقول في ديوان "مواسم الشرق"

هو ذا جسمي احتضانٌ للمنافي خِطَطُ التدوين ضاعت

والإشاراتُ التي خلَّفتها بين البياض انسحبت خَلْفَ سماءِ

لن تراني[3].

لقد حمل البياض دلالة سلبية؛ ليدلل على حالة المجهول الذي ترك بصمته، لكن وجوده ذو تأثير باهت.

ويقول في ديوان "كتاب الحب" قصيدة (أوراق بيضاء):

---

(1) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٤٢.

(2) المرجع نفسه، ج١، ص٣٥٠.

(3) المرجع نفسه، ج١، ص٣٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكانت الفجيعةُ

وجدوه في الصباح مشنوقاً على

الطاولة أوراق بيضاء[1].

لقد آثر القتيل أن ينسحب دون أن يترك أية آثار، ويمكن أن الأوراق البيضاء دلالة على اشتراك الكثير بموته وشنقه.فكأن البياض كان إدانه للواقع الذي تواطئ ضده باختلاف تصنيفاته وشرائحه المختلفة، دفعه ذلك إلى الانتحار والانسحاب إلى هذا المصير المأساوي، رغم وجود أشياء كثيرة لم تكتمل كان يفترض به أن يملأها، لكنه تركها تتجلى في بياض الورق، لنطق البياض بإيمآت ذلك .

وفي قصيدة أخرى من ديوان "المكان الوثني":

بقع بيضاء

تَحُفُّ ببضع خِطوطٍ متآكلةٍ

ألهذا ينهشُني موتٌ

ألهذا أستقصي باسمك يا شاعر كل ضريح[2].

تقدم الإنسان بمراحل عمرية تجعله يدخل من مرحلة القوة (الشباب) الى مرحلة التآكل والضعف(الكبر)، والمحاولات المستمرة للتغيير قد تضعف صاحبها إذا لم لم يجد تفاعلا.

إنّ بنّيس لا يزال مستمرّا بطرح أسماء تقترب من معاناته، ربما لاشتراك كليهما (أدونيس، بنّيس) بتجربة الشعر المعاصر. وهنا يحاول أن يمثل بداية معاناة أدونيس الشعرية في الوطن العربي، "فتتبع ما حفره أدونيس في الوعي بالحداثة الشعرية في مجتمع عربي لا

---

(1) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٣١٥. أعتقد أنّ قصة إلياس خوري (الوجوه البيضاء) لها دور في هذه القصيدة.

(2) المرجع نفسه، ج٢، ص٤٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يزال مغلولا بأصفاد المغلق الذي لا يكف عن العثو عهدًا بعد عهد"[1]. فجعل التجربة الشعرية الحديثة (بقعا بيضاء)، والمتروك من تقاليد الشعر العربي (خطوط متآكلة) .

يطرح بنّيس قضية تهم الشعراء المعاصرين هي قضية الحديث، فرغبة الشاعر باختراق ما هو جديد يجعله متصادما مع الواقع الذي ينظر إليه بعين الريبة[2]، والنكران أحيانا كثيرة؛ لأنّه قد خرج عن أعراف التقاليد الشعرية العربية الموروثة.

الأخضر:

أما اللون الأخضر فاحتل سبعاً وعشرين موضعاً وهو في تراكيب بنيس في حالة عشق سواء كان عشق الحبيبة أو الوطن، فالأخضر رمز للحياة والحرية والوطن.

يقول في ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (مرثية الملائكة):

كانت قبابُ الليلِ تحملُ وَرْدَها نحو الجبالِ طيورَها

من أسفل الظُلماتِ والأشْجار تَسْطَعُ تصعَدُ الأُفق

المُموَّج بالعطور وكان صدرُ الأرضِ أخضر كان

حرف الماء أخضر كان وشم الخَطْوِ أخضرَ

صِحْتُ تمّتْ نُطفَة الميلاد"[3].

لقد حاول الشاعر أن يرسم صورة جميلة لوطنه، لحظة الصفاء والسلم، فكان صدر الأرض أخضر، وحرف الماء أخضر، وحتى وشم الخطو أخضر، فالأخضر علامة إيجابية، ودلالة التفاؤل، ووضوح الرؤية عند الشاعر، بحيث إن كل علامة على الأرض هي علامة ثابتة خضراء.

---

(1) بنيس، محمد ، مع أصدقاء، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ٢٠١٢، ص٢٠.

(2) المرجع نفسه، ص٢٠.

(3) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٨٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ج. الأحمر:

أما اللون الأحمر فقد كثف استخدامه في الجـزء الأول مـن أعمالـه الـشعرية،وقد استخدمه في أحد عشر موضعاً، في حين لم يتجاوز الموضعين في جزئه الثاني.

لقد جعل بنّيس من اللون الأحمر وسيلته للتعبير عن القوة في التغيير، فحمله بـدلالات الثورة، والانطلاق نحو تحقيق الهدف، فوضع الكلمة الحمراء والثورة في حقل دلالي واحـد، حيث يقول:

كلمتي حمراء، كالريح، تُفجر الغِمَامْ

تحيلهُ سَيْلاً يحطمُ الحدودْ

يَجرف في أحشائِه مدينةً بلا فُرسَانْ،

سيْلاً يطهّر النفُوسَ من قساوةِ الأحزانْ[1].

فكلمة الشاعر ثورية، تحمل معنى القوة والانطلاق كالريح، تفجر الغمام، لتحقـق مـا تصبو إليه، كلمته قوية كالسيل الجارف يطهر النفوس من الحزن والكآبة.

وترى الدارسة أنّ الألوان المتداخلة التي تكررت عند الشاعر، قد لعبت دورًا فـي إيحـاءات الصورة التي يرسمها الشاعر.

أ- الأخضر مع الأبيض:

يقول بنّيس :

هناكَ السفحُ أخْضَرُ في البداية ثُمّ يمتزجُ البياضُ ببعضِه

كتل يقل سطوعها شيئًا فشيئًا تغرز الأرْزاتُ خُصلَتَها عُلُوّا

راسخًا يدنُو سُمُوًّا من شَفَافَيةِ الذي يمضِي ويَرجِعُ في

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جناحٍ كنتُ مُبتهجًا شربتُ لهيبَهُ بيَدي[1].

يرسم الشاعر صورة جميلة مستوحاة من الطبيعة، صورة تحمل علامات نفسية إيجابية. مستخدمًا اللونين الأخضر والأبيض، فجعل سفح الجبل أخضرًا ممزوجًا بالبياض، أعتقد أنه قصد بالبياض الماء الذي يصب في أسفل الوادي. صورة بسيطة لكنها معبرة عن الهدوء النفسي الذي يسكن الشاعر.

ويقول في الموضع الآخر:

لستُ عارِفًا إنْ كانَ منْ خارجي يجْري

أمْ

داخِلي

إنْ كانَ أخْضَرَ

أمْ أبْيَضَ

أشْبَهَ بالشّعْرةِ أمْ رعُودًا

تتكاثرَ في أعْضائي[2].

لقد استخدم بنّيس اللونين الأخضر والأبيض بنفس الترتيب السابق، ليظهر أثر نهر سبو عليه، فتاخل النهر مع الحواف الخضراء حوله انتقل إلى عمق الشاعر فاختلطت عليه الأمور.

---

(1) بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٤٩٧.

(2) المرجع نفسه، ج٢، ص٥٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- الأزرق مع الفضي:

ورد اللون الأزرق ممزوجا مع اللون الفضي على النحو الآتي:

لُغَةٌ

بِها فَتشْتُ عنْ جَسَدِي

كُهوفًا تَستَلذُ الأزْرَق

الفضّيّ

بين يدينِ ترتعشانْ

بِها نفَسِي

يُعيد إليّ أقْلامًا ومحْبرةً[1].

أراد بنّيس أن يجعل من تمازج اللونين الأزرق والفضي مؤالفة لامتزاج الثقافة لديه، فهو يحتفظ بما تعلمه من قراءاته الشعرية وبالوقت نفسه يريد الخروج على ما تعلمه بشيء مغاير. لغة لا تحمل في جوانبها لغة الماضي.

ويستخدم الشاعر من تمازج اللونين الأزرق مع الفضي عنوانا لقصيدته (الأزرق الفضي)، محملا اللون دلالات التعب النفسي والاضطراب والضبابية. يقول فيها:

أُفكّرُ دائمًا في الأزرق الفضّيّ

وهْو يطيرُ

فوْقَ خرائِب الأنْفاسِ

كلُّ قصيدةٍ تنْسى توازُنَها

رَماديُّ

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٥٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُفضّل أن يُقيم هُناكَ منْجذبًا إلى صفْصافةِ اللاّشيْء

خريفٌ يصْعدُ الشّهَواتِ

أسْمعُ رجْفَةَ الأجْسادِ

أسْمعُ غيْمةً

عند اشْتدادِ الأزْرقِ الْفضّيّ[1].

ترى الدارسة أنّ التغير السلوكي عند بنّيس يثري تجربته الشعرية، بما فيها من ألم وحلم وحياة؛ تراه يرسم صورة موحية ملونة.، فبنّيس شاعر يخترق اللامعقول في رسم الصورة، طالما أن هذه الصورة تحمل الدلالة التي يريد إظهارها، فألوان الفضاء الذي يأنس به ويسافر إليه، تظهر الألم المخزون داخله، فاللون الأزرق الفضي يذكرني بالغيمة الممتلئة بالخير لكن ضبابية الرؤية لدية واضطرابها عندما قال:

وهْو يطيرُ

فوْقَ خرائِبِ الأنْفاسِ

ثم أتبعها بقوله:

كلُّ قصيدةٍ تنْسى توازُنَها

رَماديُّ

واللون الرمادي غائم ضبابي، يعزز سلبية الصورة. لكن بقاء الحال من المحال، فمجيء تلك الغيمة المحملة بالخير؛ أظهرت التحول الإيجابي عند الشاعر.

تقودنا التحليلات السابقة أنّ الشاعر محمد بنّيس قد استغل التكرار بطريقة واضحة وقوية، منوعًا في الأسلوب؛ حتى لا تكون القصيدة على وتيرة واحدة.

---

[1] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٥٥٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتتوصل الدارسة أنّ استخدام بنّيس للتكرار يلعب دورا مهما في تأكيد المعنى رابطا التكرار بالمضمون . واتخذ من الألوان وسيلته في إبراز العامل النفسي عنده، والتي تعبر- ربما- عن قضايا ماضية تحمل دلالات ذات بعد نفسي.

الفصل الثالث: تشابه الأطراف

"تشابه الأطراف هو أن يعيد الشاعر لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه"[1]. ومن أمثلة ذلك قول ليلى الأخيلية:

إذا نزل الحجّاج أرضاً مريضَة تتبع أقْصَى دَائِها فَشَفَاها

شَفَاهَا من الداءِ العضالِ الذي بهَا غُلامٌ إذا هَزَّ القَنَاة سَقَاها

سَقَاهَا فَرَدّاهَا بِشُرب سِجَالَها دماءُ رجالٍ حيثُ مَالَ حَشَاها[2]

"ويقال أيضاً إن تشابه الأطراف قريب من الترديد، من حيث الالتزام بموضع محدد في الصياغة وهو المميز الأساسي له، فاللفظة الأولى تقع ختاماً (جملة أو بيت شعري)، واللفظة الثانية تقع افتتاحاً لجملة أو بيت آخر، وقد تتكاثر الألفاظ المكررة في هذا النمط لكن مع احتفاظها بالبعد المكاني"[3].

ومن خلال عملية الحضور والغياب، يتم إنتاج الدلالة في أشكال متعددة قد تتسع، وقد تضيق، وقد تتوقف، وقد تمتد. يؤثر تشابه الأطراف على البنية التحتية للنص؛ لأنّها تشكل سلسلة مترابطة الحلقات، لقد تعامل شعراء الشعر الحديث مع هذه البنية ووظّفوها توظيفاً

---

(1) أبو العدوس، يوسف: يوسف، البلاغة العربية، ص٢٩٠.

(2) الأخيلية، ليلى، ديوان، تحقيق خليل إبراهيم وجليل عطية، وزارة الثقافة والإرشاد، ص١٢١.

(3) عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاعلاً، في تحويل الصياغة إلى طابعها، وإثراء ناتجها الدلالي، وربطه بحالة العقل حين يدرك العلاقات بين مُفردات، ثم وصوله إلى المظهر الكلي، الذي يسيطر على هذه العلاقات [1].

وبعد دراسة ديوان محمد بنّيس، تقف الدارسة على عدد من مواطن تمثّل هذه الظاهرة، بما لها من دور في الإيقاع الموسيقي، ومن أمثلة ذلك قوله في المقطع الحادي والثلاثين من ديوان "وجه متوهج عبر امتداد الزمن":

قَطَرَاتٌ

تَسْبِقُ كَفِّي

تَبْحَثُ عَنْكَ وَعَنِّي

بَيْنَ مَضَايِقِ ذَاكِرةٍ زَرْقَاءْ

زَرْقَاءَ بِعِشْقِ

الأَرضْ [2].

فجعل من كلمة (زرقاء) نهاية سطر وبداية آخر، ويبدو أن (زرقاء) هنا دلالة الماء (قطرات)، ودلالة السماء أيضاً، فهو بحر الوطن الأزرق، وهي سماء الوطن الزرقاء، هذا الأزرق الجميل الذي يغلف الذاكرة الجميلة مع المخاطب. لقد تجاوز الشاعر في استخدامه لظاهرة تشابه الأطراف مستوى الجملة والبيت وإحكام السبك بين أجزائه، وهو إحكام عبّر عنه البعض بقوله: "وفي هذا النوع أعني تشابه الأطراف، دلالة على قوة عارضة الشاعر

---

(1) عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٩٠.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتُصرفه في الكلام، وإطاعةُ الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإن معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به، حتى كان معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحداً"[1].

وفي دائرة اللون أيضاً يقول في ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" قصيدة (عين على نخلة) المقطع الثالث:

والوردةُ

تكشفُ عن شمسٍ زرقاءَ تحبُ

على كتفِ الموتى

دميَ النازفِ

مِرآةً

تخطفُ منّي ورقاتٍ بيضَاءْ

بيضاءَ بأوجَاعي[2].

الشمس التي كشفت عنها الوردة، هي شمس زرقاء تحب أن توضع على كتف الموتى، ولكن دمه النازف مرآة تخطف منه، ورقات بيضاء (التضحية)، وهذه التضحية بيضاء لأنها مملوءة بأوجاعه. "وللألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات عاطفية وإيحائية، وقد استكشف شعراء الحداثة في الألوان طاقات تعبيرية متعددة ومثيرة، فوظفوها أسلوبياً في مزاوجات تخطت الحدود إلى مناطق الشعور"[3]. في حين يرى جان كوهن: أنّ الشعر الحديث يستغل الكلمات الحسية خاصة كلمات اللون، لكن

---

(1) عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص١٠٠.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٠٠.

(3) زرقه، يوسف، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، الجامعة الإسلامية: غزة، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢، ص٣٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منذ اللحظة الأولى وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية[1]، وقد استطاع بنيس أن يكثف الطاقة التعبيرية في اللون، فجعل اللون حاملاً للدلالة معبراً عن تجربة الشاعر الخاصة، متكئاً على اللون للتعبير عن دلالات بعينها.

ويقول في ديوان "مواسم الشرق" قصيدة (موسم الشهادة) المقطع الخامس:

تجاسر أيها القلبُ المعمَّد بالتراب ولي رهانٌ كهربـــاءٌ

كهرباءٌ غيبةٌ جُثَثٌ وَأقْبِيَةٌ لِحَاشيةٍ من الأكْفانْ[2].

جاءت كلمة (كهرباء) في تشابه الأطراف هنا، في سياق يدل علـــى القمـــع، والقتـــل والموت.

وفي ديوان "مسكن لدكنة الصباح" يقول:

مَنْ كَوَّنَ هذا الدَّم حتى فَاجَأَ

فِي الأهدابِ الرِّيحْ

الرِّيحُ تَصُدُّ الرِّيحْ

الرِّيحُ تُصَدِّقُ أهْدَابَ جَرِيحْ

وَالرِّيحُ مَقَاصِدُنَا

والرِّيحُ

أَلِفُ التَّكْوِينَ

تَنْشَأُ فِي هذا الرَّملِ كإنشادِ الملِكِ الضَّلِّيلْ[3].

---

(1) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٦.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٢٢.

(3) المرجع نفسه، ج١، ص٥١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكوين دم القتيل- كما يدل سياق القصيدة- هو إحياء آخر، وحياة جديدة، فالدم الـذي تراه العيون تتفاجأ فيه الريح التي تحيط بالأهداب، والريح تتلاطم وتصد الريح، وربما يكـون قد جعل من الريح مادة للتكرار هنا، ومادة لتشابه الأطراف كونها واحدة من أربع مواد هـي مكونات الحياة، كما يقول بعض الفلاسفة، وهي: الماء والنار والهواء والتراب.

ويقول في المقطع السادس من ديوان "نهر بين جنازتين" قصيدة (لك هذا الوهب):

من صيَّر الماءَ صحراءَ

الصحراءَ نافذةً

والنافذاتِ

لغةْ

تطل على أحدٍ

لا أحد[1].

يبدو أن الغموض هنا ناجم عن غموض الصحراء لدى الشاعر نفسه، فمـن ذا الـذي جعل الماء صحراء، ومن ذا الذي جعل الصحراء نافذة والنوافذ لغة تطل في النهاية علـى لا أحد، وكأنه يستنكر كل هذه التحولات التي لم تقضِ إلا إلى الفراغ.

فالشاعر في الصحراء هو من يرى أن سيره في تلك الصحراء لا ينتهي، والصحراء للعطشان كسراب الماء له، لقد أراد الشاعر أن يدلل على حالة الضياع والسعي وراء الـوهم والمستحيل، من خلال لفظة الماء المقترنة بالصحراء يتأتى الاستحالة. ومن خلال لفظة نافـذة والنوافذ لغة، فالصحراء واسعة لا تخلق غير صحراء، والجدب لا يخلق غير الجدب، فدلالـة الصحراء تحمل في طياتها دلالة سلبية.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٦٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع: رد الأعجاز على الصدور

رد العجز على الصدر: "هو ضرب من ضروب المحسنات البديعية اللفظية، وهو في النثر جعل أحد اللفظين المكررين (المتفقين في اللفظ والمعنى)، أو المتجانسين (المتفقين في اللفظ دون المعنى)، أو ملحقين بهما اشتقاقاً أو شبه اشتقاق في أول الفقرة والآخر في آخرها"[١].

ويكون في الشعر القديم "بأن يُجعلَ اللفظان المكرران أو المتجانسان أو الملحقان بالمتجانسين اشتقاقاً أو شبه اشتقاق"[٢]. ومثل اللفظين المكررين قول عمر بن أبي ربيعة:

ليت هنداً أنجزتنا ما تعدْ وشَفَتْ أنفُسَنَا مما نَجِدْ

واسْتَبَدَّتْ مرَّةً واحدةً إنَّمَا العاجزُ مَنْ لا يستَبِدْ[٣]

ومثل اللفظين المتجانسين قول القاضي الجرجاني:

دَعَانِي مِنْ مَلاَمِكُمَا سِفَاهاً فَدَاعِي الشَّوْقِ قَبْلَكُمَا دَعَانِي[٤]

وعند ابن الأثير فقد عدّ (رد العجز على الصدر) "ضرباً من التجنيس"[٥] في حين قسم ابن المعتز (رد العجز على الصدر) "بناءً على البعد المكاني"[٦].

---

(١) ابو العدوس، يوسف: البلاغة العربية، ص٣٠٥.

(٢) المرجع نفسه، ٣٠٥.

(٣) أبي ربيعة، عمر، الديوان، دار صادر: بيروت، ص١٠١.

(٤) القاضي، الجرجاني، ديوان، تحقيق سميح إبراهيم، دار البشائر: دمشق، ٢٠٠٣، ص٢٤٣.

(٥) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانه، دار الرفاعي: الرياض، ج٢، ١٩٨٣، ص٣٤٧.

(٦) نقلاً عن كتاب جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، ص١٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالقراءة المتأنية لأعمال محمد بنّيس الشعرية يمكن تتبع توظيفه لأسلوب رد الأعجاز على الصدور، ومن أمثلة ذلك، قوله في المقطع الثاني من ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (آخر مذكرات المعتمد بن عباد):

وتمرُّ كالأمواجِ ملحمةُ الصَّدَى

صُوَراً تُهيجُ الدَّمعُ في عَيْنِي ندَى

صُبْحٍ، فَأبْكِي، ربَّما طالَ البُكاءُ

يوْماً يليهِ غَدٌ، ويَرْتَجُ الرَّجاءُ

لَهباً على شَفَتِي... [1]

استخدم الشاعر تقنية رد الأعجاز على الصدور من خلال المراوغة في استخدام اللفظ، فرد العجز هنا جاء من لفظين ملحقين بالمتجانسين للاشتقاق (أبكي، بكاء). فالتنويع يعطي للنص حيويته وامتداداته، فلا يستطيع الشاعر أن يظل على وتيرة واحدة؛ لأنّ الدفق الشعوري هو ما يحرك الشاعر .

ويقول في المقطع الرابع من القصيدة نفسها:

ريح الدماء تهب من بحر الدماء[2]

استعمل الشاعر من بنية الجناس (الدماء)، مع اختلاف دلالي تفرضه الاستعارة ها هنا، فبحر الدماء؛ أي القتل، هو المصدر الذي يعبئ الريح بالدماء لتحمل رائحة الدم، ليدلل على كثرة إراقة الدماء. إنّ توظيف الشاعر للتكرار للفظة (الدماء) يؤكد على الصورة الدموية التي حملتها الاستعارة.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٥.

(2) المرجع نفسه، ج١، ص٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي المقطع السابع من ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (معلقات الرفض والفجع) يقول:

عينٌ في عينْ

عين تتخطفها أوجاعُ البين[1]

فاللفظان المتجانسان هنا (عين)، يتكرر مرة ثالثة ليقدم فنية ثانية، وهي تشابه الأطراف.

وقد تتكرر فنية رد الأعجاز غير مرة في المقطع الواحد، لتعبر عن معانٍ ضمنية، وتأتي بفنيات متتابعة في انسياب النص، يقول في المقطع السادس والعشرين من قصيدة (معلقات الرفض والفجع):

أشْلاَءٌ

تَتَنَفَّسُ أَرْضاً

لا تَحْيَا في الرِّيحِ

ولاَ في الرِّيحِ تمُوتْ

حِبْرٌ يُشْبِه حِبْراً

أقلامٌ تَسْرِقُ أقْلاَماً

جِلْبَابٌ يَنْهَضُ مِنْ جِلْبَاب[2]

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية،ج١، ص١٧٩.

[2] المرجع نفسه، ص٢٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلاحظ الدارسة أنّ نمو المعنى داخل السطر الشعري، تتأتى من تتابع الدوال معلقاً بعضها ببعض نحوياً في حركة شمولية. تبدأ بالمبتدأ (قلب) المجرد من اللواحق التي تخصص من دلالته ليتابع إلى (القلب) المخصص، بإضافة أل التعريف، والتي أعطت هنا معنى العموم.

ففي هذه الأسطر يكرر الشاعر تقنية رد الأعجاز على الصدور، صحيح أنه يستعمل لفظين متجانسين في كل مرة، ولكن اللفظ الثاني ليس هو ذاته الأول **(حبر يشبه حبراً)**.

فهو هنا ليس ذات الحبر، ولكنه يشبهه، يشبهه حين تجتر الأقلام ذاتها، والكتابة هي ذاتها الكتابة التي لا تؤدي رسالتها ولا تؤتي أكلها.

أقلامٌ تَسْرِقُ أقْلاَماً

ربما في تعبيره عن امتهانٍ لكثير ممن يبيعون كلمتهم الحرة، ويقومون باستبدالها وتغييبها خوفاً أو طمعاً.

جلباب ينهض من جلباب

والأقنعة أيضاً والثياب المزيفة تنسل من بعضها بعضاً، لتكمل مشهد الزيف: الحبر والأقلام (الفكر) وهو الداخل، ثم الجلباب وهو المظهر الخارجي، ليعبر الشاعر من خلال تقنية استخدام رد الأعجاز على الصدور عن مظاهر الكذب والزيف المنتشرة في هذا الوطن العربي الكبير، –وهي ظاهرة ثقافية– ومع ذلك فإن استشراف الأمل ظاهر من خلال توظيفه التقنية الفنية ذاتها بالمقطع الأخير.

قَلْبٌ يُحْرِقُ

وَالْقَلْبُ لِقَلْبٍ

قَالَ الشَّمْسُ هُنَاك [1]

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالقلب، وهو المضغة الخفية مادةً ومعنى في جسد الإنسان ونفسه، هو الذي يتحدث إلى قلب آخر ليقول له: **الشمس هناك**. الشمس الحقيقة والشمس النور، ولكنه ما زال كلاماً خفيّاً ربما يصبح جهداً ذات يوم.

ويقول في المقطع الرابع من ديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن):

كان الكتّابُ
المنفى
الإضرابْ
أنفاقاً تولدُ من أنفاق[1]

يرد الصدرعلى عجزه هنا، للدلالة على الكثرة والسوداوية، فالكتّاب (الفقر) والمنفى (القمع) والإضراب (التحدي)، كلها تحوي ذكريات ضيقة وسوداء، ولكن يمكن من خلالها أن تتوالد الأنفاق من ذاتها، يمكن من خلالها أن يستشرف شيئاً من مستقبل أفضل.

وقد يتكرر رد الأعجاز في المقطع الواحد، وربما كان في هذا إخصاباً لمعنى الفكرة في النص، فتجد بنّيس يقول في المقطع الرابع عشر من الديوان نفسه:

بَدْدْنَا أَسْرَارَ الكَلِمَاتْ
وَدَعَوْنَا الطِّفْلَ إِلَى حَجَرَاتٍ تَتْبَعُهَا الجَمَرَاتْ
قُلْنَا
يَا طِفْلْ أجْرِ إلى قَلْبِكْ
واعْبُرْ ما يَحْجُبُ عنْكَ ضِفَافَ الشَّوْقْ
قُلْنَا للْمَرْجَانِ اسكُنْ يا مَرْجَانْ
صَدَفَاتِ القَوْلْ[2]

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ص١٩٤.

(2) المرجع نفسه، ج١ ص٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكشف يحتاج إلى تضحية، وتبديد أسرار الكلمات كشف، والتضحية هي دعوة الطفل إلى الجمرات، التي لا بد من حرها حتى يتحقق كامل الكشف.

وينادون الطفل ليجري إلى قلبه (موطن المعرفة والكشف)، وما ينطبق على هذا الطفل ينطبق على المرجان (الشيء النفيس) يأمرونه أن يسكن صدفات القول ليكشف المعرفة، وقد استخدم الاستعارة في صدفات القول، ليعبر عن صعوبة اكتشاف القول فهو يحتاج إلى معرفة ودراية.

لقد استعمل تقنية رد الأعجاز على الصدور هنا، مرة للطفل الذي سيكتشف الأشياء عن طريق اللفظ (الجمرات)، ومرة للمرجان الذي سيكتشف من خلال البقاء في صدفه.

وتبين للدارسة أن محمد بنيس يستخدم رد الأعجاز على الصدور مع تحطيم الوقفة من خلال البياض، فقد استطاع باستخدام هذه التقنية أن يريح القارئ من رتابة الربط بين أبيات النص، فينفذ إلى حركة جدلية باطنية للعمل الشعري، فالبيت يتوفر على وقفة عروضية أو دلالية نظمية بأن كرر الجملة الشعرية في قالبين مختلفين مشاركاً البياض في إنتاج الدلالة.

وبعد هذا العرض يتضح أن الشكل التجريدي لبنية رد الأعجاز على الصدر هي بنية بسيطة، حيث ظل الترابط اللفظي بين اللفظين قائماً على المستوى الشكلي، فقط دون المستوى العميق، فتحولات البنية، تأخذ شكل التكرار وهو الحاكم في استكشاف تلك البنية، "فعندما يكون التحول من الطرف الأول إلى الثاني في بنية رد العجز، قد تم على مستوى الفعل، أو بالقوة، فإنه قد يظل على توحده، لكن يتم تحوله على مستوى الانقسام الداخلي الناتج من تغاير المواقف من وجهة نظر الشاعر"[1].

---

[1] عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٨٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتوظيف تقنية رد الأعجاز على الصدور والتي تعدّ نوعاً من التكرار، تحافظ على بنية النص وتماسكه، فاستغلال هذه الأساليب المختلفة يعطي قوة وتلاحماً للنص، وبالوقت نفسه تخدم الجانب الدلالي للنص الشعري.

وترى الدارسة، أن التحقيق لبنية التكرار في رد الأعجاز على الصدور، لم يكن ليتحقق إلا بمساعدة السطر الشعري المتماسك التركيب الذي يسمح بالتتابع الدلالي... توقف عند منطقة دلالية محددة[1].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٨٤.

الباب الثاني

الانزياحات الاستبدالية

تندرج الانزياحات الاستبدالية تحت مظلة النظرية الاستبدالية، ويعد (جان كوهن) صاحب مصطلح الانزياح الاستبدالي[١]، في حين استخدم البعض مصطلح الانزياحات الدلالية[٢]؛ حيث يختص هذا النوع من الانزياح بجوهر المادة اللغوية[٣].والبحث عن جوهر المادة اللغوية يتصل بما يعرف بنظرية التوصيل، حيث تعتمد هذه النظرية على وجود جهاز ثلاثي: المتكلم والمتلقي والحدث اللغوي المطروح من خلال المجال الكلامي[٤]

ولا يستثنى الرمز اللغوي بأبعاده الدلالية، فهو يقوم بمهمة إحضار صورة المخزون اللغوي إلى مجال التخاطب[٥].

وتقوم النظرية الاستبدالية على مرتكزات أساسية يحددها محمد مفتاح في النقاط الآتية:

١-" إنّ الاستعارة لا تتعلق إلاّ بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه.

٢- إنّ كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان :معنى حقيقي، ومعنى مجازي.

٣- الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية[٦].

---

(١) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٥.

(٢) ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص١١١.

(٣) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١١١.

(٤) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص٢٠٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٠٤.

(٦) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، طبعة (٣)، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية"[1]. وحسب رأي مصطفى ناصف: "أن معظم الكتاب نقاد الأدب وكتاب البلاغة يتفقون على أن الاستعارة كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة "[2]. "والغرض من إبدال كلمة مباشرة بأخرى استعارية هو غرض أسلوبي"[3].

ويبين مصطفى الصاوي الجويني أهمية الاستبدال ومكانته، وكيف يؤثر على النواحي الجمالية والإحساس النغمي، "ويتابع أن الاستبدال عامل سائد في المتعة الجمالية إنها لحظة أساسية في الفنون جميعا كما في الاستعارات الشعرية".[4]

والحقيقة أنّ رأي الصاوي يؤكد على العنصر الجمالي الذي تضفيه الوظيفة الاستبدالية في النص، ووجودها مهم في النص. واستخدام الشاعر للغة، يختلف عن الاستخدام اليومي لها، "فهو يقوم بعملية انتقاء للغة في الاستعمال الشعري، على الرغم من وجود لغة واحدة لجميع الشعراء"[5].

ومن جانب آخر فاللغة مرتبطة بمنطق العقل؛ وإذا ما كانت الدلالة متوافقة للإدراك العقلي؛ فتحقق الدلالة اللغوية عندها، وإلاّ حكم النقاد بفساد الدلالة[6] .

إنّ الحرية التي يتمتع بها المؤلف هي حرية مقيدة، لأنّه خاضع لقواعد اللغة والتركيب، فالتعبير عن فكرة ما بخطاب مغاير يخرجها من الخطاب العادي أو من درجة

---

(1) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، ص٨٢.

(2) ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، طبعة(٢)، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ص٨٤.

(3) رفعي، كريمة: مكونات الخطاب في شعر محمد بنّيس،ص١٤١.

(4) الجويني، مصطفى، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعرف: الإسكندرية، (ن. ت)، -ص١٦٥.

(5) يحياوي، راوية، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٤م، ص٧٣.

(6) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصفر للخطاب [1]. وتتبين الدارسة من ذلك أنّ خروج الخطاب عن القاعدة العامة للكلام، يميز صاحبه عن غيره هو انزياح. ويمكن رصد الانزياحات في مستوى الدلالة في مجموعتين:

أ. انزياحات استبدالية: وتتميز باستبدال علامة بأخرى.

ب. انزياحات تراكيبية: وتتميز بخلط في نظام تركيب العلامات[2].

وتبعاً لحدوث هذه الانزياحات، فقد ينتج عنها أسلوب فردي ينتج إيحاءات أو دلالات فرعية، مما يعنيني بوصفي دارسة في دراسات أسلوبية انزياحية، أن أستعرض تلك الإيحاءات أو الدلالات الفرعية.

وتندرج الانزياحات الاستبدالية، التي تحاول الدارسة تتبعها وبحثها عند الشاعر محمد بنيس بوصفها ظاهرة انزياحية في الأشكال الأسلوبية الآتية:

١. المجاز.

٢. التشبيه.

٣. الاستعارة.

٤. الانزياحات التشخيصية.

---

(١) الماكري، محمد، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي: (ب.م)، ١٩٩١م، ص٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول: المجاز

يعد الجاحظ من أوائل الذين عرضوا لموضوع المجاز والحقيقة، يقول في كلامه عن الحقيقة والمجاز: "وإذا قالوا: أكله الأسد، فإنما يذهبون إلى الأكل المعروف، وإذا قالوا: أكله الأسود، فإنما يعنون النهش واللدغ والعض فقط، وقد قال الله عز وجل: ﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾[1]. ويقولون في باب آخر فلان يأكل الناس، وإن لم يكن يأكل من طعامهم شيئاً، فهذا كله مختلف، وهو كله مجاز" [2].

وبهذا يتبين أن الجاحظ قد جعل المجاز مقابلاً للحقيقة، والحقيقة في مفهومه تعني: استعمال اللفظ فيما وضع له أصلاً.

أما المجاز عنده فهو" استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينه مانعة من إرادة المعنى الحقيقي"[3].

أما عند الجرجاني فالحقيقة هي: "كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره"[4]. أما المجاز "فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"[5].

---

(1) سورة الحجرات: آية رقم ١٢.

(2) عتيق، عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية: بيروت، ١٩٧٠م، ص١٣٥.

(3) المرجع نفسه، ص١٣٦.

(4) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة: بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٠٢-٣٠٥.

(5) المصدر نفسه، ص٣٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يستطيع أحد أن يغفل عن آراء ابن الأثير في موضوع الحقيقة والمجاز، حيث قال: "الحقيقة اللغوية: هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء، أي نفسه وعينه، فالحقيقة اللفظية إذن هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له إلى لفظ آخر غيره"[1].

ويتابع بقوله: "والذي انكشف لي بالنظر الصحيح أن المجاز ينقسم إلى قسمين: توسع في الكلام وتشبيه"[2].

واقتران المجاز بالحقيقة من قبيل أن كل مجاز له حقيقة؛ لأنه لم يطلق عليه لفظ مجاز إلا لنقله عن حقيقة موضوعه. وينقسم المجاز عند البلاغيين قسمين:

١. المجاز العقلي: يكون بالإسناد، ونسبة الشيء إلى غير ما هو له، ويسمى (المجاز الحكمي)، و (الإسناد المجازي) ولا يكون إلا في التركيب[3]*.

٢. المجاز اللغوي: يكون في" نقل الألفاظ عن حقائقها اللغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة، ويكون في المفرد، كما يكون في التركيب، المستعمل في غير ما وضع له"[4].

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٣.

(٣) السامرائي، محمد مهدي، المجاز في البلاغة العربية، دار العودة: سوريا،١٩٧٤، ص١١١.

(٤) المرجع نفسه، ص١١٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقسَّم علماء البلاغة المجاز اللغوي إلى قسمين:

أ. مجاز تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي المشابهة، ويسمى (المجاز الاستعاري) كما يسمى الاستعارة[1].

ب. مجاز لا تكون فيه العلاقة هي المشابهة، ويسمى (المجاز المرسل) وسمي مرسلاً لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة، أو لأن له علاقات كثيرة لا تحصر[2].

إن دراسة الأعمال الشعرية لمحمد بنيس تضع الدارسة أمام عدد من الأنواع والأساليب المختلفة، من تشبيه واستعارة وانزياح تشخيصي، وتستلزم تلك الأساليب بيان كيفية توظيفها في شعره، وكيف شكلت لديه ظاهرة انزياحية وبيان أهميتها في تشكل رؤيته الشعرية.

وعند النظر إلى الجمل المنزاحة عن المعيار في الأعمال الشعرية، يقف القارئ عندها أمام ما يسمى بالمجاز، وتغيير المعنى يتطلب أن يوحد في المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة، ومن هذا التغيير ينتج أنواع مختلفة من المجازات، "فإذا كانت العلاقة المشابهة بحضور الطرفين يسمى تشبيهاً، وإذا كانت العلاقة متشابهة بغياب أحد الطرفين يسمى استعارة، أما إذا كانت العلاقة المجاورة فتكون بصدد الكناية، ومجاز مرسل إذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية"[3].

وتخلص الدارسة إلى أن المجاز له مدلولان: أحدهما أولي والثاني مجازي، والشكل البلاغي يفترض مدلولاً يمكن أن يشار إليه بدالين أحدهما حقيقي والآخر تصويري.

---

(1) السامرائي، محمد مهدي: المجاز في البلاغة العربية، ص١١٤-١١٥.

* يمكن الاستزادة بالرجوع الى الكتب التالية: الخطيب القزويني "الإيضاح في علوم البلاغة "ص٢٠، عبد القاهر الجرجاني "دلائل الإعجاز"ص١٩٤، وكتاب عبد العزيز عتيق "علم البيان"ص١٤٤.

(2) السامرائي، محمد مهدي: المجاز في البلاغة العربية، ص١١٥-١١٦.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يربط بعض الباحثين بين عملية التلقي والأشكال البلاغية، على اعتبار تميز الأشكال البلاغية بخصائص تسمح لها أن تتوزع بطرق مختلفة [1].

تلك الأشكال يجب أن تفهم من السياق، وكيفية بناء تلك الكلمة مع الجملة أو الجمل الأخرى ضمن سياق واحد، وهنا تطرح الدارسة سؤالاً: لماذا هذا الاستبدال للمعنى؟

"لماذا لا يكتفي مفكك الرسالة بالخضوع للقانون اللغوي الذي يستلزم لكل دالٍ مدلولاً معيناً؟ لماذا يلجأ المتلقي إلى تفكيك ثانٍ بحيث يندرج في العملية مدلول جديد"[2].

يقول جان كوهن مجيباً عن تلك التساؤلات،" إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني، فالاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة، فالانزياحان متكاملان، لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي، فالمنافرة تعد خرقاً لقانون اللغة في الكلام؛ لأنها تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة، لأنها تتحقق على المستوى الاستبدالي، فيتبين للدارس حالتين":

١. حالة الانزياح: المنافرة.

٢. نفي الانزياح: الاستعارة.

---

(١) نقلاً من كتاب بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص١٤٥.

(٢) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٠٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إنّ دراسة الأعمال الشعرية للشاعر محمد بنّيس، يتبين للدارسة أنّ الشاعر قد استخدم المجاز في المجاوزات اللفظية لأسماء الدواوين والقصائد استخداما مجازيا على طريقة أهل الحداثة، وهذه المزاوجات هي من صنع الشاعر وابتكاره، مثل: وجه متوهج عبر امتداد الزمن(١٩٧٤)، مواسم الشرق(١٩٨٦)، ورقة البهاء(١٩٨٨)، هبة الفراغ (١٩٩٢)، كتاب الحب (١٩٩٥)، المكان الوثني(١٩٩٦)، نهر بين جنازتين(٢٠٠٠).

وتجد الدارسة أنها مزاوجات تبتعد عن اللغة العادية، فقد استخدم الشاعر الصفة والاسم المضاف إلى المضاف إليه وشبه الجملة وما بعدها استخداماً مجازياً يصعب معرفته، لكنه ينبع من تجربة تعبر عن مكنوناته الداخلية وأحاسيسه، هو – بنّيس – يوضح "إنّ للشعر المغربي أسراره الخفية على أهله فكيف يمكن لهذه الأسرار أن تتدحرج طيعة أمام غيرهم؟"[١] هو مثله مثل غيره من شعراء الحداثة يستخدمون المزاوجات في دواوينهم لتحمل تجربتهم الخاصة وتصورها على نحو مميز، فقراءة القصائد داخل كل ديوان يكشف لنا بعض الخطوط العريضة للتأويل، إضافة أنّ الشاعر قد وضع في مقدمة الأعمال الشعرية بعض العبارات لفك رموز القصيدة.

وقد استخدم الشاعر المجاز في (وجه متوهج عبر امتداد الزمن) فأسند وجه إلى متوهج، لأنه يرى أن الأحداث حية في ذاكرته، رغم مرور زمن طويل ما زالت متجددة، بحيث إن الشاعر يحييها وكأنها صورة ناطقة حية، فهزيمة (١٩٦٧م) لا زالت عالقة بالأذهان، وقراءة القصائد داخل الديوان نتلمس ذلك التوهج عبر امتداد الزمن من خلال كثرة استخدام الفعل المضارع، فقد ورد في القصائد ما يزيد على سبعين مرة، ذلك أن الشاعر يرى أن هذا الوجه ترك أثره بداخل الإنسان العربي عموما وبشكل خاص عند فئة المثقفين

---

(١) لؤلؤة، عبد الواحد، شواطئ الضياع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩٩، ص ١٠٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والشعراء، وإن مر الزمن فهو باقٍ. يعتبر بنّيس أنّ كل شيء في القصيدة وفينا وفي العالم مسكون بقلق هزيمة ١٩٦٧م[١].إنّ أحداث هزيمة ١٩٦٧ وما مرّ به العالم العربي من انكسار قد أثرت في وعي الإنسان العربي؛ فكشف قيادته العربية والمنظومة التي التي كان ينظر إليها بإعجاب، فكان لابد من الثورة والتغيير وتجدد تلك الذكرى من خلال انتهاكه للغة الأدب واستخدامها بشكل خاص ومكثف لعنوان الديوان؛ ليلفت نظر المتلقي، ويشارك في اكتشاف ماذا يريد بنّيس من هذا الانزياح اللغوي.

أمّا عنوان ديوانه(مواسم الشرق)، فاستخدم الاسم النكرة المضاف إلى المعرفة؛ ليعطي الشرق قوة إلى تلك المواسم. لقد ابتدأ الديوان بتقديم حيث يقول: " من الموت تأتي الكتابة وتأتي الكتابة من الدم أيضا، وشطر بيت المتنبي(لكِ يا منازل في القلوب منازل)"[٢]. طبيعي أن يصدر الديوان بهذه المقولة؛ المشرق بالنسبة للمغاربة هو المركز الشعري"[٣]. فربما قصد الشاعر "بالموت أولئك الشعراء الموتى من أسلافه، أمّا الدم ربما دمه هو، أنّ الكتابة ستأتي منه فهو حي مفعم بالحياة معاصر لحداثتها"[٤]. إنّ شطر المتنبي ناقص لم يكمله الشاعر بقصد تحريض ذهن المتلقي لإكمال البيت[٥]. وتطرح الدارسة سؤال : ما سبب اختيار بنّيس بيت المتنبي؟

---

(١) بنّيس، محمد، مع أصدقاء، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ٢٠١٢، ص ٩٩.

(٢) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص٣٣٧.

(٣) بنّيس، محمد، كتابة المحو، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٩٤،ص ١٢.

(٤) لؤلؤة، عبد الواحد، شواطئ الضياع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩٩، ص١٠٤.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ربما إحساس الشاعر بنّيس أنّ بيت المتنبي قادر على إيصال الإيحاء الذي يريده، وهو "إشارة إلى منازل الشعراء وطبقاتهم في عالم الشعر المشرقي، فمكانة هؤلاء الشعراء والتراث المشرقي في القلوب، وإن غابوا فهي باقية"[1].

وبقراءة الديوان تلاحظ الدارسة أنّ الشاعر ينتقل من موسم إلى موسم دون توقف، و"دون علامات تتخلل النص، لأنّ شلال الصور والكلام لا يتوقف بل مستمر في الدوران، وهذه القصائد بل القصيدة الواحدة متكاملة توضح خبرة الشاعر في حياة يتحدث عنها"[2]. ومن قراءة القصائد في الديوان يتبين للدارسة أنّ الشاعر يلجأ إلى عناصر شرقية ممثلة في الشعر المشرقي مثل بيروت، النخلة، بردى، صحراء [3]. وعلى الرغم من عشق الشاعر وانجذابه للمشرق لكنه بالوقت نفسه"ينزع إلى التحرر، التحرر من كل مرجعية، لقد اتخذت الكتابة عنده مسار المحو"[4].

وفي ديوانه التالي(ورقة البهاء) أضاف الاسم النكرة أيضا إلى الاسم المعرفة، ودراسة الديوان يتبين للدارسة إنّ في حياة الشاعر أمثلة كثيرة وعبرات من الحياة، جسدها من خلال شعره، لقد مر الشاعر بالكثير حتى استطاع أن يثبت وجوده بعيدا عن السلطة المؤسسية، وهنا يؤكد على الكتابة بدون سلطة حتى لو كانت سلطة علامات الترقيم " هو نص متعدد الصفحات بلغ ثمانين صفحة بلا عناوين، وهي ورقة البهاء لا ورقات بهاء، ينثر القصيدة أسطراً على الصفحة بما يوحي بالنثر، لكنه يقيمها على واحدة أو أكثر من التفعيلات الرسمية في تراث الشعر العربي. ولا تغيب القافية . وتجد الأسطر تتفاوت طولا، ولكنها تقوم

---

(1) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع، ص١٠٤.

(2) المرجع نفسه، ص١٠٤.

(3) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ص٣٤٠، ٣٤١،٣٤٩،٣٥١.

(4) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع، ص١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على تفعيلة"[1]. ويثير عنوان ديوانه(ورقة البهاء) تساؤلا عند الدارسة، فورقة البهاء هي نبتة يمنية، لماذا نسب اسم الديوان إليها، وقصد مدينته فاس ؟

ربما أراد أن يقول أنّ مدينته فاس هي نفسها ورقة البهاء، فهي مدينته الأولى التي ولد وتربى وعاش ذكرياته بشقيها فيها. هو لا يؤرخ لكنه يتأمل، يقول:" يتألف هذا الديوان من مقاطع ومن صفحات متعددة. في هذا الديوان لازمة تتكرر هي جواب بالنفي على سؤال: هل تؤرخ؟ إنّه إعادة كتابة لتاريخ فاس منذ القديم حتى اليوم، لكنه في الوقت نفسه ليس تاريخيًا. فهو خطاب شعري يعيد كتابة حياة مدينة ومصيرها فيما هو تأمل تاريخي الشخصيّ وتاريخ الكون. تأمل يستحضر وثائق تاريخية وحضارية إلى جانب متخيل الثقافة الشعبية ووقائع من السيرة الذاتية، لكنه لا يتتبع صيرورة الأحداث؛ لانّ ليس تأريخا"[2].

وفي عنوان ديوان آخر "هبة الفراغ"، يزاوج الشاعر بين المضاف "هبة" والمضاف إليه"الفراغ"، هو يؤمن أن منطقة اللاشعور المتمركزة بالدماغ هي "هبة الفراغ"، أراد الشاعر أن يعبر عن الذكريات الجامعة للآلام والومضات العابرة بتمركزها في منطقة اللاشعور بالدماغ معبرا عنها بهبة الفراغ؛ لأنها تعطيه شعورا بالنسيان تجاه مآسيه وآلامه. والشاعر لا يستطيع أن يكون صاحب رؤية تجاه العالم إن كان منعزلا عنه، فوفاة كل من صديقيه محمد الخمار الكنوني وعبد الله راجع قد أسدلت على الشاعر حالة من الصمت والعزلة الاجتماعية، لكن الإرادة الإنسانية والقدرة على النسيان هي ما تدفعنا للأمام. في حين يرى البعض مثل الكاتب عبد الواحد لؤلؤة: أنّ الفراغ هو فراغ في المحيط الشعري لأنّ الموت قد غيّب كل من الشاعر محمد الخمّار الكنوني، والشاعر عبدالله راجع- شاعران مغربيان عزيزان على قلب

---

(1) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع، ص١٠٩.

(2) بنّيس، محمد، دهشة القراءة مستحيل الكتابة، مجلة القدس، ص٥، www.alquds.co.uk\index.asp.23\5\2012.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بنّيس–. لكنهما غابا ، فاعتبر أن المركزالشعري في المشرق قد افتقد شعراء لهم بالغ الأهمية في تطور القصيدة الشعرية المعاصرة ، كذلك في المغرب العربي فقد غيّب الموت صديقيه[1]. ولأنّ الشاعر منكفئ على ذاته؛ فترى انكفاء في حضور المدينة المغربية (فاس) أو (صنعاء) فكأنّ المدن العربية تنعى فقدان الشاعرين تضامنا مع الشاعر[2].

وفي عنوانٍ آخر "ديوان" كتاب الحب" تلحظ الدارسة هدف الشاعر من هذه المزاوجة النسبية غير الإسنادية الإضافية أنْ يقترب من كتاب الحب لابن حزم الأندلسي، الذي حفظ فيه قصص المحبين ومعاناتهم، مبرزا ذلك من خلال القصائد التابعة للديوان، يحاول بنيس أن يبرز لنا حقيقة أن كثيراً من الأحيان ما تكون أجسادنا ملك لنا لكنها مبعثرة بأيدي محبينا، أو ربما تكون أجسادنا مبعثرة وفقاً لشهواتنا، فهناك الكثير من يجعلون أجسادهم عبيداً لشهواتهم، فجاءت القصائد التابعة لها كالتالي: إليكَ، جسدُ مَن؟، الحب متعدد، الحب سلطان، الحبُ كاشف اللذات، الحب شهوتان، الحب مكيدة، الحب هوىً، الحب بلاغة،. تدلل على عنوان ما يحمله الديوان من معان. وقد ذكر بنّيس تعليقا عن ديوانه(كتاب الحب) :" أصرح في مطلع هذا الكتاب الشعري بأنّه يتقاطع مع كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، الذي هو كتاب عن نظريته عن الحب، يعرضها المؤلف من خلال الاعتراف بقصص الحب في حياته الشخصية وفي حياة الأندلسيين. يعطي التصريح انطباعا أوليا بأنّ (كتاب الحب)، نسخة مكررة من كتاب ابن حزم. وهو انطباع سطحي، فما كتبته عبارة عن مستويات من النصوص المتقاطعة. فيها يتوافق مع ما كتبه ابن حزم وفيها ما يتعارض معه. نصوص كتبتها ونصوص غيرت فيها ونصوص أدمجتها من خارج ثقافة ابن حزم ومنظوره للحب. ومن هنا

---

[1] عبد الواحد لؤلؤة: شواطئ الضياع، ص١١٥.

[2] المرجع نفسه، ص١١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو عمل مستقل بنفسه؛ لأنّه عمل ذات مختلفة، لها إيقاعها الشخصي، ولها زمنهـا الخـاص، ومنظورها النقدي"[1].

وجاء الديوان(المكان الوثني) بتساوي الطرفين من التعريف والاسـمية والإفـراد، إن بنّيس واعٍ لهذه المزاوجات؛ فانطلاق الشاعر من فكر متجدد يجعلـه متجـدداً تجـاه انتاجـه الشعري. لقد أراد أن يلتفت المتلقي إلى عناصر طبيعية هي موجودة لكن الـشعراء ابتعـدوا عنها بحجة الحداثة مثل: الصحراء، والبحر، والحجر. إنه يريد العودة إلى الأثر الملموس مـا لم نعد ننصت إليه[2].

أمّا ديوانه(نهر بين جنازتين) [*]، فقد غاير في الاستخدام فاسـتخدم الاسـم النكـرة المفرد(نهر)، و(جنازتين)، الاسم النكرة المثنى. فكيف استطاع بنّيس أن يجمـع بـين نهـر وجنازتين؟ فما الجامع بينهما؟

لم جعل اللفظة التي تحمل معنى الحياة مفردة، وما يحمل معنى الموت مثنى؟ هل لأنّه متشائم؟

وبعد دراسة الديوان ترى الدارسة أنّ النهر يمثل الشريان الحقيقـي لـضفتيه اليمنـى واليسرى، فالشاعر يذكر سبو، الفرات، النيل، أنهر تحمل دلالة تاريخية لكنها تجمـع كلهـا حاملة دلالة العطاء والتجدد، الحياة التي تمنحها؛ لهذا هو نهر ثوري ، لكن انحدار ذلك النهـر عن مهمته وتغيير خط مساره سيؤدي إلى موت ضفتيه.

---

(1) بنيس، محمد: دهشة القراءة ، مستحيل الكتابة، مرجع سابق، ص ٥.

(2) محمد محمد بنيس: الأعمال الشعرية،ج١، ص٢٤.

(*) وقد سبقني إلى هذا الرأي (ميغيل كاسادو) في الترجمة الإسبانية لديوان" نهربين جنازتين" لمحمد بنّيس، الملحق الثقـافي لجريـدة A.B.C الإسـبانية، ترجمـة المهـدي أخريـف، مدريـد، ١٢\١٢٦ ٢٠١١. www.madarkom.com\studies\137-2011-10-31.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد حمل النهر دلالة العطاء في حالة الإبداع الشعري وإذا سقط المبدع في كتابة الشعر الجيد الذي يحمل ويعبر عن الفكر فقد أودت به تلك الكتابة إلى الجنازة. وجنازته مضاعفة؛ لأنّ إبداعه سيموت في الحياة وبعد الممات لن يذكره أحد.

لقد استطاع الشاعر أن يحقق قيما أسلوبية بتلك المزاوجات، حيث تكرر استخدام المزاوجة الإضافية المكونة من الاسم النكرة المضافة إلى الاسم المعرفة أكثر من غيرها، وكأنّ إضافتها هي ما جعلتها لامعة مميزة. وربما كتابتها في الديوان للشاعر نفسه هي ما حققت لها التميز. إضافة إلى امتلائها بالدلالات العاطفية والمعنوية من جهة أخرى جمع بين حقول دلالية لا تجتمع باللغة العادية لابتعادها عن اللغة الإخبارية مستغلا المجاز الممتلئ بالشعرية [1].

---

[1] رزقه، يوسف: مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)، الجامعة الإسلامية: غزة، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢، ص٣٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: التشبيه

التشبيه لغة: هو التمثيل: يقال شبهه إياه وبه تشبهاً: مثّله، فالشِّبه والشَّبه والشَّبيه: كالمِثل والمَثل والمثيل وزناً ومعنى[1].

التشبيه اصطلاحاً: عرّف البلاغيون التشبيه فقالوا:" هو إلحاق أمر بأمر في صفة مشتركة بينهما، بأداة ملفوظة أو ملحوظة لغرض يقصده المتكلم"[2].

ويقال أيضاً " إن كان لمشاركة؛ فإما أن يذكر المنقول والمنقول إليه معاً، وإما أن يذكر المنقول إليه دون المنقول، فإن ذكر المنقول والمنقول إليه معاً كان ذلك تشبيهاً"[3].

وعرّف البعض التشبيه" الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب"[4].

وللتشبيه أركان أربعة: المشبه، المشبه به، وهما طرفا التشبيه، والأداة، ووجه الشبه.

وطرفا التشبيه أساس، ولذا لا يمكن حذف أحدهما؛ لأن حذف أحدهما يؤدي إلى الدخول إلى الاستعارة، لكن الأداة ووجه الشبه يمكن حذفهما أو حذف أحدهما.

وأدوات التشبيه متنوعة فهناك الحروف مثل: الكاف، وكأن، وهناك الفعل من مثل: (حاكى، ويضارع، ويماثل، وشابه، وماثل) وهناك الاسم: (مثل، وشبه، ومماثل، ومشابه).

وفي دراسة الأعمال الشعرية البنيسية يجد الدارس أن استخدام الشاعر للصورة الشعرية جاء منوعاً من حيث التشكيل البلاغي، والغاية هي عدُّ مثل هذا الاستخدام ظاهرة انزياحية أسلوبية.

---

(1) المعجم الوسيط، مادة (شبه).

(2) سلامة، عبد الفتاح، نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف: القاهرة، (د. ن)، ص٢٢.

(3) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج١، ص٧٢.

(4) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٧١م، ص٢٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكما هو معروف فقد اهتمت الدراسات النقدية البلاغية بالصورة الشعرية ودرستها وتناولتها من جوانب عدّة ، "سواء من الجانب البنائي أم الوظيفي، أم من الجانبين معاً. وتعددت طرق تناولها واختلفت من دراسة إلى أخرى، وذلك تبعاً لثقافة العصر وثقافة الناقد"[1].

اعتمد الشاعر في تشكيل صورته الشعرية على المجاز والتشبيه والاستعارة ضمن الأعمال الشعرية المدروسة، وبناء عليه فإنّ الدارسة ستعنى بهذه الوسائل الصورية؛ بدراسة البنية التركيبية التي تشكلت منها الصورة، للكشف عن التشكيل الانزياحي الأسلوبي الذي اتخذه لبناء الصورة لديه، فنكشف عن الطريقة التي تعمل بها هذه الصورة، لهذا أحاول أن أبحث عن النظام البنائي أو الطريقة البنائية لدلالات الصورة وتراكيبها، وعن العلاقات السياقية التي تبنيها هذه الصورة مع السياق، فأتحدث عن كل وسيلة بلاغية على حدة، ليكون بمقدوري فهم الخصائص الأسلوبية لكل منها.

تكشف دراسة الأعمال الشعرية للشاعر أنّه يبدي اهتماما واضحا في الاستعارة، وقد أخذت نسبة عالية بالقياس إلى سائر الوسائل، ثم تلاها الاهتمام بالتشبيه، ثم الكناية.

بيد أن الاهتمام بالوسيلتين الأولى والثانية لا يلغي اهتمامه بالثالثة، لكن لا أستطيع أن أجعل الكناية لديه حالة انزياحية أسلوبية؛ لأن نسبته تقل إذا ما قورنت بغيره، وهنا من خلال عرض هذه النتيجة أطرح التساؤل الآتي: هب أن بنيساً يتماثل مع شعراء عصره في استخدام

---

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر د. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، اربد: الأردن، ١٩٨٠م، و د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى: عمان، ١٩٧٦م، د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، الأندلس: بيروت، طبعة (٢)، ١٩٨١م؛ و د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة: بيروت، لبنان، ١٩٦٢، ص٥٥، وما بعدها؛ و د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء، والتجلي "دراسات بنيوية في الشعر" دار العلم للملايين: بيروت، طبعة (١)، ١٩٧٩م، والولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي: بيروت، طبعة (١)، ١٩٩٠، ودراسة د. فايز القرعان: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، جامعة اليرموك: إربد، الأردن، ١٩٩٦م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانزياح الأسلوبي في الوسائل البلاغية للصورة الشعرية؟،" والحقيقة أن مثل هذا الطرح يتطلب عملية إحصائية مقارنة مع شعراء عصره؛ لأن ثمة صلة عقلية وفكرية بين الشعراء في كل عصر، تشكل هذه الصلة قاعدة عامة تنطلق منها التجربة الإنسانية بشكل عام"[1].

فالشاعر ابن بيئته يتحرك في تجاربه الذاتية من خلال الطبيعة العقلية والفكر العصري اللذين يعيشهما مع غيره من الناس، ولكن هناك فكر يفرض نوعاً من الأسلوب الشعري، يقول صاحب كتاب نظرية الأدب: "كل مرحلة أسلوبية لها أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة"[2].

وتعد دراسة الصورة في المقاربات الأسلوبية مهمة،" فبأي شكل من الأشكال كانت فإنها تعد دراسة للأسلوب"[3]؛ فهي تطرح تعبيراً عن عالم الشاعر الداخلي، وتجسيده عبر تشكيلات لغوية مشوقة، تلعب فيها الانزياحات دوراً أساسياً في بنائها وتشكيلها وشحنها بالطاقة الإيحائية الجمالية، فحسب رأي (جان كوهن):" أن الصورة هي خرق منهجي لقانون اللغة، فكل صورة تتميز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تكون هذا القانون"[4]، فعلى الرغم من أن الصورة تخرق قانون اللغة العادية؛ لكنها تخرقه كي تعيد بناء اللغة من جديد، بشكل جمالي معبر، وبذلك تصبح دراسة الصورة، دراسة تبين كيفية استعمال الشاعر للغة استعمالاً خاصاً يستوقف الدارس، للكشف عن خصوصية هذا الاستعمال.

---

(1) القرعان، فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، ص٤٣. لقد اعتمدت على دراسته في الكشف عن الصورة الشعرية عند بنّيس.

(2) ويلك، رينيه، وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: (د. ن)، طبعة (٣)، ١٩٨٥م، ص٢٥٥.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٤٣.

(4) المرجع نفسه، ص٤٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والخصوصية في الاستخدام "يولد دلالة هذه الدلالة معنوية عقلية، والمعنوية ليست دلالة نفس الصيغة على معناها، بل دلالة معناها على معنى آخر؛ لهذا فالكناية والمجاز والاستعارة تختص بالدلالة المعنوية والعقلية"[1].

والتشابه هو "تقارب بين الموصوف والصورة الواصفة، وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلاً أحدهما عن الآخر، منفصلاً في عرف التجربة البشرية"[2]، وبهذا فإن الطرفين في عملية التشابه يمثل أحدهما نظاماً معيناً مستقلاً عن الآخر -وإن كان شبيهه-.

وقراءة تشبيهات بنيس تجد من خلالها "اقترابها من التصور الحديث، بابتعادها عن الرؤية العلمية المنطقية في النظر إلى الصورة البلاغية؛ لأنّها تستند بالدرجة الأولى على انفعالات الشاعر الداخلية والخارجية، فكان من الطبيعي أن ينسلخ عن كل ما من شأنه أن يقيد انفعالاته وأحاسيسه إيمانا منه بأن العلاقات بين المركبات والأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية، تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال وعلى (الإسقاط الروحي)."[3]. وأكثر بنيّس من استخدام التشبيه البليغ، ومن أمثلة ذلك ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (ميلاد):

فكنتِ النشيدَ على شفتي،

وحفلَ مفاتنَ ترصُدها لغتي

وكنتِ اشتعالَ الهوى واكتمالَ القدر[4].

---

(1) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص٢٨٥.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية: تونس، ١٩٨١، ص١٤٢.

(3) رفعي، كريمة : مكونات الخطاب في شعر محمد بنيّس، ص١٧٦.

(4) محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

استخدم الشاعر التشبيه في السطر الأول بقوله:

فكنتِ النشيدَ على شفتي،

تمتاز الصورة التشبيهية بانحرافها عن المعيار المألوف للغة، فاستخدم التشبيه البليغ محذوف من الأداة ووجه الشبه؛ يهدف إلى جعل العلاقة بين المشبه والمشبه به قوية إلى حد التطابق والالتصاق. لقد شحن الصورة التشبيهية بدلالة الصورة المنطوقة. إنّ تلك الحبيبة هي نشيده الذي لا تنقطع من لسانه.

وكرر الشاعر هذا في السطر الثالث بقوله:

وكنت اشتعال الهوى واكتمال القدر

فاستخدم الضمير المتصل للتعبير عن المشبه والمشبه به الصريح بقوله اشتعال الهوى، فحذف الأداة ووجه الشبه فكان التشبيه البليغ، وعطف على جملة التشبيه (وكنت اشتعال الهوى) على (اكتمال القدر). لقد جعل الصورة التشبيهية المشتعلة محركا يؤدي إلى اكتمال القدر. وكأنّ تلك الحبيبة هي قدره. إنّ الدلالة التي يحملها التشبيه هي دلالة الاكتمال، فالوصول إلى درجة الاشتعال بالهوى يؤدي إلى تحقق القدر وهو ما يريد الشاعر الوصول إليه.

وتعد بنية الصورة التشبيهية مختلفة عن بنية الصورة الإشارية، من حيث استخدام الدالات (المستوى المكتوب) التصويرية، والخروج إلى الدلالات المرادة، "فالتشبيه يقوم على مبدأ التشابه من طرفين مذكورين، يرتبطان بأداة تشبيه ليخرجا إلى دلالة خاصة تتوفر في صورة فنية متكاملة ناتجة من الدالين"[1].

---

[1] القرعان ، فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية، ص٦٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد استطاع الشاعر أن يعبر عن حالة الاكتمال التي يشعر فيها من "الميلاد"، بأن جعل محبوبته نشيده الذي يتردد على شفتيه، وجعلها منبع اشتعال الهوى، واكتمال القدر.

واستخدم بنيس الفاصلة بعد: (فكنت) النشيد على شفتي، لأن الصورة التي يرسمها الشاعر لم تكتمل، وميلاد حبه لم ينتهِ بل هو مستمر، لهذا ألحق السطر بالسطر الثاني ثم جعل النقطة، ليبدأ سطراً شعرياً جديداً وتشبيهاً وصورة جديدة.

ويكثر الشاعر من استخدام التشبيه البليغ فتراه في قوله من نفس القصيدة، يقول:

قُرنفلةً من بعيد

رأيتك أنت،

رأيتك أنت، رأيت نشيدك سوسنةً تُولدُ[1].

استخدم الشاعر التشبيه البليغ في السطر الأول بقوله: قرنفلةً من بعيد.

وفي السطر الثالث بقوله: رأيت نشيدك سوسنه تولدُ

إن الصورة التشبيهية في مفهومها الجمالي، "تصوير لكنه الموقف الشعوري والفني الذي يمر به انشاعر، أثناء عملية الإبداع، هي وسيلة تكشف بشكل مباشر، وتدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاقاً[2].

والمشبه به بوابة لمعرفة المشبه، من خلال إنشاء جملة التشبيه، لقد حاول الشاعر أن يكمل صورة (الميلاد) التي أرادها اسماً لقصيدته، فجاءت المحبوبة مكملة لتلك الصورة التي ابتدأها، فقال عنها: قرنفلة أنت. مستخدماً التشبيه المعكوس، فاستخدام الشاعر لمثل هذا التشبيه مقصود؛ لأنه يعلم أنّ القرنفلة أشيع من محبوبته، ولكن شعور الحبيب تجاه الحبيبة الذي لا

---

(1) محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص37.

(2) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف: القاهرة، (د. ت)، ص202.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يستطيع أحد أن يشكك به، ليصل بوصفه إلى حد الكمال، لتكتمل صورة الميلاد التي يريـدها الشاعر، وقيمة التشبيه هنا مرتبطة بشعور بنيس ورؤيته الشعرية من هذا الاستخدام ثم ألحقها بقوله: رأيتك أنت، رأيت نشيدك سوسنة تولدُ.

يرى النقاد أن العنوان هو الملمح الأول للدخول إلى جو القصيدة وتحليلها وتفـسيرها، لهذا جاءت التشبيهات التي يستخدمها بنيس ملائمة ومكملة للعنـوان، مـن خـلال أنـشودة (الميلاد)، فها هو يدلل على الميلاد والولادة ويصرح بها بشكل علني بقوله: سوسنة تولد.

شبه النشيد، نشيد المحبوبة بالسوسنة، فحذف الأداة، وجعل وجه الـشبه بينهمـا هـو الولادة، ولادة النشيد، وخروجه الأوّليّ من فم الشاعر ظهور أولي للسوسنة. استخدم الـشاعر الصورة التشبيهية القائمة على التشخيص فقد نقل السوسنة من العالم النباتي إلى عالم الحيوان ليدلل على القدرة على العطاء.

إن ازدياد درجة الانحراف بين طرفي صورة التشبيه، هو نتيجة عكـسية إذ تـزداد فاعلية التشبيه، وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية، ناهيك عن رفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري، وتلحظ الدارسة ذلك أيضاً بقوله في ديوان "ما قبل الكلام" قـصيدة (قمـر الأغاني):

قمرُ الصيفِ تدلّى

ضوؤُهُ الأزرقُ عشباً، فوق شُباكِي، وظِلاّ.

وصحارَى، اتقدتْ صمتاً، تموجُ

في دُجاهَا سُفن بيضاءُ تعلُو وسروجُ:

هيَ روحِي، كيف أنسَاها؟[1].

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تقوم هذه الصورة التشبيهية على تقارب أجزائها المكانية (المشبه والمشبه بـه) فـي قوله: هي روحي. حيث جمع الشاعر فيهما بين محبوبته وروحه، في تركيبة لغويـة، توحـد بينهما، عبر عدم التصريح بأداة التشبيه، والإحجام عن ذكر وجه الشبه مـن خـلال التـشبيه البليغ، ليترك المجال مفتوحاً أمام المتلقي لتنوير طاقاته التخييلية، فيرى ما لا يُرى، ويدرك ما لا يُدرك من خلال الانزياح في قوله: هي روحي فجعل محبوبته بمقام روح، وتساوي المشبه والمشبه به لأن محبوبته بمقام روحه.

فالشاعر من خلال هذه الصورة يريد أن يوحي بعمق العلاقة وتجسد تلك المحبوبة من نفسه.

واستخدم الشاعر مثل هذا التشبيه في كثير من قصائده، فتراه يقول في ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (آخر مذكرات المعتمد بن عباد):

يغيمُ الدَّمعُ في عَيْني سَحاباً أحمرَ الوَرق،

فينشُرُ في المَدَى

شَعَباً من الظلماءِ في الأُفْق[1].

شبه كثرة الدمع في عينيه (وعدم وضوح الرؤية) بالسحاب، فذكر المشبه (تغيّم الدمع) وذكر المشبه به (سحاباً)، فأنشأ العلاقة بين المشبه والمشبه به، بحيث إن كليهما مـن جـنس واحد، فالدمع ولونه وغزارته أدت إلى حجب الرؤية للعينين مثل السحاب التي تغطّي الأرض فتحجب أشعة الشمس. إنّ إزالة الحواجز بين المشبه والمشبه به، وتقريب المـسافة المكانيـة تجعل المعنى البلاغي الذي يريده الشاعر قريباً من التصاق صفات المشبه بالمشبه به لدرجـة التوحد، فلو حذفنا مثلاً كلمة (الدمع) وقلنا: (يغيم في عيني سحاباً)، لِتمثل المعنى فـي ذهـن

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القارئ أن الشاعر يجسد في الاستعارة هذه كثافة الدموع في عينيه. وربط الشاعر بين الكناية والتشبيه من خلال قوله: (سحابا أحمرالورق) كناية عن احمرار العينين من كثرة البكاء وحرقته حاملا دلالة المعاناة.

رسم الشاعر الصورة التشبيهية بالاشتراك مع تقنية القناع، فالمعتمد بن عباد أمير يحترق شوقا للقاء ابنتيه لكن السجن حال دون ذلك. لقد تسلسل بنّيس في تجسيد الألم داخل السطر الشعري من خلال توالي معوقات الرؤية عند الشاعر، فعدم القدرة على الرؤية كان له أسباب عدة: الدمع الذي يشبه السحاب، احمرار العينين، المدي، الشعب المظلمة، الأفق. إنّ هذا التوالي إنما أراد به أن يرفع من وتيرة الألم والمعاناة الداخلية والنفسية التي يشعر بها والتي تمثلت بنفس معاناة المعتمد بن عباد. ويمكن تتبع هذه المعاناة من خلال قراءة المقطع الثاني من نفس القصيدة حيث يقول:

الليل أشباحٌ من النيران تلتهم العظامَ

والشمس سوسنةٌ، بلا خفق، تنامُ

وأنا على فرسٍ، يشدُّ بقبضتي قيد اللجامْ،

حولي العبيدُ، ولا ظلال

ليمونة بيضاء خضرتها، ولا زيتونةٍ تبني جبالْ[1]

إن التوحيد بين المشبه والمشبه به عبر صورة تشبيهية، يحاول فيها بنيس تجاوز العلاقات المألوفة، فينشئ علاقات جديدة بين الزمان والكائن، وإن كان استخدامه للكائن هو من باب الخيال، تعطي المشبه في كل مرة أبعاداً جديدة مدهشة، تعمل على تنامي الصورة

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وانتشارها عبر حلقات دائرية يشكل المشبه مركزها، والمشبه به محيطها، فاستخدم الشاعر التشبيه البليغ عندما قال:

الليلُ أشباحٌ من النيران تلتهِمُ العِظَامْ

وَالشمسُ سَوْسنةٌ، بلا خَفْقٌ تنامُ[1]

فقد شبه الليل بالأشباح (المشبه به) وحذف الأداة ووجه الشبه؛ ليتيح للمتلقي أن يرسم صورة خيالية، فعلى الرغم من أنّ الليل يكون أحيانا مصدرا للراحة والسكينة لكن الشاعر استطاع أن يكسر نمط الصورة التقليدية فحمّل الليل بدلالات أخرى. فليل الشاعر(أشباح) والأشباح بالنسبة للإنسان عالم مجهول ومخيف يبتعد عن الواقع المألوف. لم يكتف بنيّس برسم صورة تشبيهية بل استعان بالصورة الاستعارية ليؤكد على أن ليله ليس ليلا عاديا بل قاسيا يحمل في طياته الكثير من الألم والمعاناة والخوف.

وربط بين الشمس (المشبه) والسوسنة (المشبه به) فحول الشمس من عالمها إلى عالم النباتات، ومع حذف الأداة ووجه الشبه فكان الالتحام والالتصاق بين الشمس والسوسنة، ويظن المتلقي أن هذه الصورة تقليدية لكن الشاعر لم يوظف الشمس بمدلولاتها. فتلك الشمس نائمة لا يوجد فيها إشراق، وهو على الفرس مقود وليس قائدا، وبالتالي هو شكليا وظاهريا قائد لكنه لا يحقق ما هو مطلوب. لقد أراد الشاعر بتلك الصور التشبيهية المتتالية أن يؤكد على سلبية وسوداوية نظرة الشاعر تجاه الأشياء من حوله وسوداويتها.

إن الشاعر لا ينفك يربط ويوحد بين المشبه والمشبه به بإنشاء علاقات جديدة بين المكان والكائن، وهذا ما يريده بنيس، يريد أن يعطي لكل ما هو موجود دلالات جديدة، وأبعاداً تكسر توقع القارئ لتحدث عنصر المفاجأة في نفسه.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أرضاً أتيت

سجناً إليها: مَغْرِبَ الشمسِ التي وُلِدتْ على عَتباتِ بيْتي

مُجنَّحةً، وأنتِ

نُورِي الذي أودعتُهُ بين الغُصون[1].

إن قيمة التشبيه عند بنيس تتأتى من الانزياحات التي تتشكل من المشبه والمشبه بـــه، فعمل المشبه بالصورة بابتعاد الصورة عن الحقيقة؛ أي انزياح عن الحقيقة، وبذلك يحقق دلالة ووظيفة في النص من خلال انزياحه، فقد ربط هنا بين المشبه (أنتِ) والمشبه به (نوري)، فهو يرى أن حبيبته تشكل نوراً له، تنير له حياته، لكن لم تكن حبيبته نوراً تضيء له دربـــه، بـــل جعلها بين الغصون، تعطي النور لكل من حوله وله أيضاً، فهو ليس أنانياً، وهذا ما ليس مـــن صفات المحبوب، لهذا فالشاعر لا يقصد هنا الحبيبة، بل قصد أرضه، أرضه التـــي وإن بعـــد عنها ستظل موجودة وديعة محفوظة لهذا قال: (أودعته بين الغصون) لأن الغـــصون تكـــون مرتفعة عالية، وهكذا أرضه، عالية شامخة محفوظة.

حاولت الدارسة استعراض بعض نماذج التشبيه البليغ، فوجدت بعد البحث والقـــراءة والتحليل، أن بنيساً أكثر من استخدام التشبيه البليغ، ليقرب صورة المشبه مـــن المـــشبه بـــه، واستخدم في بنية الطرفين، وهو مستوى البنية التعددية، معتمداً على الخاصية الإفراديـــة، أي بنسبة (٩٠%) من التشبيهات في الأعمال الشعرية، والمقصود بالخاصية الإفرادية، أن الشاعر استخدم في (المشبه) دالاً واحداً، والطرف الثاني (المشبه به) قد احتوى على دال واحد أيضاً، هذا من جانب التشبيه البليغ، وهذا لأن" الشاعر يميل إلى رسم صورة بسيطة التكوين، ســـهلة

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الألفاظ، فهي تتحدد من البيت يلتقيان ليكونا خلقاً صورياً جديداً يمكن أن نرده بسهولة ويسر إلى صورته الواقعية قبل دخوله دالية في عالم الصورة"[1].

وتعرض الدارسة بعض الأمثلة التي وردت فيها الصورة التشبيهية بوجود أداة التشبيه، فيقول في ديوان "ما قبل الكلام" من قصيدة (الكلمة):

كلمتي بنفسجيةٌ، كأنسام الشروق[2].

حيث ربط بين المشبه كلمتي البنفسجية بالمشبه به (كأنسام الشروق)، لقد قامت الصورة التشبيهية هنا على تباعد أجزائها المكانية (المشبه والمشبه به) في الجملة السابقة، فقد جمع الشاعر فيها بين المجرد والمحسوس، في تركيبة لغوية، توحد بينهما عبر التصريح أداة التشبيه (الكاف)، والإحجام عن ذكر وجه الشبه بواسطة التشبيه المرسل المجمل، ليترك المجال مفتوحاً أمام القارئ، ليحفز الإثارة التخيلية، فالانزياح يربط بين ما لا يمكن ربطه، ويمكن ملاحظة مثل هذا التشبيه عند بنيس حين يقول أيضاً مستخدماً التشبيه المرسل المجمل

كلمتي صفراءُ تعصفُ، سريعاً، كالخريفْ

يولد طفلاً شاحباً، على أبوابنا، يخيف[3]

شبه الشاعر الكلمة، كلمة الشاعر بالخريف، جاعلاً البُعد المكاني بين المشبه (كلمتي) والمشبه به (الخريف)، متوسلاً العلاقة من خلال استخدامه أداة التشبيه الكاف، والتي تحول الشبه إلى عنصر من العناصر؛ وهو هنا اللون الأصفر.

فكيف ربط الشاعر بين الكلمة والخريف لعامل مشترك هو الاصفرار، إن مهمة الشاعر الربط بين عناصر لا توافق بينهما، فالكلمة صفراء باهتة عندما لا تؤتي ثمارها،

---

(1) القرعان، فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيدة الأبرص، ص٦٢.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤١.

(3) المرجع نفسه، ج١، ص٤١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عندما لا تكون مستثمرة بشكل صحيح، وعندما تتكر الواقع ولا تجسده، لهذا عندها تكون أهلاً لأن توصف كالخريف، فالخريف لا يحمل لنا إلا اللون الأصفر، الذي يومئ بالموت والانطفاء والتراجع، إن التكرار الذي اتخذه الشاعر في تكرار كلمة بقوله: (كلمتي) مؤكدا على خصوصية كلمته وخصوصية الأنا لديه.فإحساس الشاعر بالفردية يجعله متمردا على العبارة[1].

ومن نفس الديوان السابق يقول في قصيدة (أوراق الربيع):

حكايا شهرزاد دونما ثمر

تدلّى، أو ورُودٍ، فالظلامُ يشيبُ كالأطيافِ في السَحرِ[2].

إن بنيسًا يوظف الانزياح من خلال المفردة، فيخرجها عما هو مألوف، ليحقق التفرد والتخصص لشعره، ويشحنها بطاقة تعبيرية إضافية، فيلحظ الدارس أنه قد استخدم التشبيه، ليعبر عن فكرة يريدها، فيربط في العلاقة التشبيهية بين مفردتين بعيداً بعضها عن بعض، (فالظلام) المشبه و (الطيف) المشبه به، وتوسطت الأداة (الكاف) لتفصل بالبعد المكاني بينهما، فالربط بين الطرفين البعيدين وارد، والغرض من "الانزياح هو شرط جمالي، فلا يوجد شعر يخلو من الانزياح"[3].

هي صورة متداخلة مع صورة أخرى فكيف يشيب الظلام، كالطيف في السحر، أي إن بزوغ أول الضوء، وظهور شقشقة النور تجعل الظلام كأنه الشيب، وقد ربط الشاعر في الجملة التشبيهية بآلية الاستعارة، في الجزء الأول عندما قال: فكيف يشيب الظلام.

---

(1) خير بيك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص١٣٢

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٣.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٣٤- ٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد حاول الشاعر أن يجمع بين عنصرين: عنصر شهرزاد وحكاياها التـــي لا تثمـــر؛ لأن شهريار كان عازماً على قتلها، فكانت تلك الحكايا مجرد تأجيل لعملية القتل الحاصلة، لكن مع كل قصة من قصصها كانت إيذاناً ببدء يوم جديد لها، ، وكذلك هو الظلام لا بد أن يـــأتي عليه صباح ونور ليبدأ يومٌ جديد.

ومن أمثلة التشبيه المفصل قوله في ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (ضياء).

وعدتِ إليّ كشمسِ الصباح،

فأدفأ عطرك أرض الرياح،

وهبَّت علي البساتين لحناً تفجر ماء،

تفجر في الأفق نهر ضياء

وطاف بمجلس قلبي نشيدٌ تدلّى كقوسِ قُزَح[1].

استخدم التشبيه المرسل المفصل، ليرسم لنا صورة جميلة موحية، فشبه عودة المحبوبة إلى الشاعر، وعودتها بالنسبة إليه كشمس الصباح، واستخدم المشبه به وهو من كائنات الحياة، –لغاية في نفس بنيس–، فمعروف أن شمس الصباح تكون خفيفة لطيفة تشعرك بالدفء، وفي الوقت نفسه تشعر ببرودة الصباح، وهذه الصورة تحمل في ثناياه الحالة النفسية التي مرَّ بهـــا الشاعر عند عودة حبيبته.

وأكمل الصورة التشبيهية التي ابتدأها فقال: وطاف بمجلس قلبي نشيد، تـــدلى كقـــوس قزح، إن التشبيهات التي يستخدمها بنيس لها نكهة خاصة تصبغ شعره بطابع خاص يعبر عن بنيس وتجربته الشعرية، وقد اعتمد في تمثيل صوره التشبيهية على مستوى البنية الإفراديـــة، بحيث كان كل طرف من الطرفين يظهر دالاً واحداً.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وطبيعي أن عودة المحبوبة لها أثر في نفس الشاعر، لهذا قال إن قلبه قد فرح، حتى مجلس قلبه (الذين اختصهم بدخول قلبه) قد احتفلوا، فجاء احتفالهم من خلال نشيد تتراقص كلماته في الأرجاء مثل قوس قزح، وألوانه الشيقة، ويمكن ملاحظة مثل هذا الربط بين طرفي التشبيه من جانب البنية الإفرادية بقوله في قصيدة (طريق الكلمات) لنفس الديوان السابق:

بأرضي، يدقُّ ببابي

وَيحْمِلُني- كَالرَّضيعِ- إلى بَسْمَةِ الأُمّ. وهيَ تَنَامْ

مَعي فِي السَّريرِ، إلى رَعْشَةِ الدِّفءِ، عِنْدَ الظَّلامِ[1].

شبه نفسه بتعدية الضمير المتصل بالفعل (يحملني) بالرضيع، (المشبه به)، والدلالة التي يريدها الشاعر بهذا التشبيه التعبير هي: أنه لا حيلة له، ولا يقصد الشاعر من هذا إلا مجيئه دون إرادة ليدق بابه، فيرسله وهو خاضع إلى بسمة الأم، فالأم عندما تسلمها الممرضة طفلها تستقبله بابتسامة حنان وحب، فسلبية الألم تؤتى ثمارها بمجيء الطفل وشعور الأمومة، وربما أراد بنيس أن يقول أن كثيراً مما يجده المرء في حياته يحمل نقيضين إيجابياً وسلبياً.

وتشكل الصورة متعددة الدلالات ويمكن ملاحظة ذلك على النحو الآتي:

كأنَّ مَمالِكَ مِنْ فرَحِي

تُبشِّرُ أبناءهَا بِالزَّنابِقِ، وهْيَ تطوفُ علَى عَتَباتِ المَدارْ

كَأنَّ مَنارةَ عرَّافَتِي

تَضوَّعَ مِنهَا ضِياءُ الشُّمُوعْ

تَسُحُّهُ راحةِ طِفْلٍ يشدُّ القلوعْ،

لِيوْمِ الرُّجوُعْ[2].

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٦٣.

(2) المرجع نفسه، ص٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حاول بنيّس أن يربط بين صورتين: الصورة الأولى وهي المشبه: (كأن ممالك من فرحي)، (كَأنّ مَنارةَ عرّافَتِي)، المشبه به: (تُبشّرُ أبناءهَا بِالزّنابِق، وهْيَ تطوفُ علَى عَتَباتِ المَدارْ)، (تَضوّعَ مِنهَا ضِياءُ الشُّمُوعْ).

وتقوم الصور التشبيهية على تقارب أجزائها المكانية، فقد استخدم الشاعر أداة التشبيه (كأن)، ومن خصائص هذه الأداة (كأن) قدرتها على الجمع بين المشبه والمشبه به بنفس الجانب، فتتقدم الأداة، ثم يأتي المشبه والمشبه به، ليحمل الاتحاد والالتصاق بين كلا الطرفين، ويوحّد بينهما بالتصريح بأداة التشبيه واستخدام الأداة كأن.

هي صورة تبعث الأمل والجمال، تكشف عن شدة إحساس الشاعر بما حوله، فإحساسه بأن ما حوله يعطيه أملاً في غربته، ليأخذه إلى عالم الأحلام، أحلام يريد أن ينسجها لتنير له طريقه، لهذا هو يستخدم المنارة والعرافة ليستطيع بناء عالم جميل، وإن كان بعالم الغربة.

تلعب مسألة البساطة والتعقيد دورها في شكل التشبيه ورسم الصورة الشعرية، والتي تؤثر في إنتاج الدلالة، فعندما تكون الصورة بسيطة تقدم المعنى بيسر وسهولة تتوافق مع سهولة التركيب، لكن إذا كانت الصورة الشعرية مركبة؛ فعندها لا يأتي المعنى إلا بما يتوافق وصعوبة التركيب.

إنّ دراستي لأعمال بنّيس الشعرية أنّ الشاعر في ديوان (ما قبل الكلام) كان حالما مغنيا متأثرا بغيره من الشعراء، فقد صدّر الديوان بقوله: " إلى صديقي الكبير الشاعر محمد الخمار الكنوني أول من قال لي اكتب فكتب" [1]. فجاءت كتابته لو طرحت موضوعات جادة لكنها تظهر تأثر بنّيس بغيره من الشعراء .

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ص٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: الاستعارة

الاستعارة لغة: مأخوذة من العارية، وهي نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص آخر، حتى تصبح تلك العارية من خصائص المُعار إليه والإلصاق به[١].

الاستعارة اصطلاحاً: حسب تعريف الجاحظ، هي "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[٢].

لا يمكن أن تكون دراسة الاستعارة بمعزل عن آراء أرسطو، فقد سيطر المعتقد الأرسطي على الدراسات البلاغية الحديثة والقديمة،" فالاستعارة مجرد نقل، وإن كل اسم إما أصيل، – أي ما نستعمله كلنا–، أو لغة، أو استعارة، أو زينة، أو موضوع، أو ممدود، أو مقصود، أو مغير"[٣].

وعرَّف أرسطو الاستعارة بقوله: "الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر"[٤]، ويمكن أن نقول بدل نقل يستبدل، أي استبدال لفظ بلفظ.

وقد فرّق أرسطو بين الاستعارة والتشبيه "أما بالنسبة للتشبيه فإنه مثل الاستعارة لكنه يختلف عنها في زيادة كلمة لذلك كان أقل منها جلباً للمتعة"[٥].

وينظر البلاغيون إلى النظرية الاستبدالية من حيث الاستعارة" أنها لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق، ويكون للكلمة معنيان: معنى حقيقي، ومعنى مجازي، وتحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية"[٦].

---

(١) مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، طبعة (٢)، ١٩٩٠م، ص٣٤٣.

(٢) الجاحظ، أبو عمرو بن عثمان، البيان والتبيين، ج١، ص١٥٣.

(٣) طاليس، أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، تحقيق وترجمة شكري عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر: (ب. د)، ١٩٦٧، ص١١٣

(٤) المصدر نفسه، ١١٦

(٥) المصدر نفسه، ص١١٨.

(٦) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٣٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي موروثنا النقدي حددت الاستعارة، بأنها" علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيهـا، المستعار منه والمستعار له، وأنها تعتمد على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمـات المختلفـة على أساس من التشابه، وبذلك تكون الاستعارة "انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلـى بيئـة لغوية أخرى، علاقتها المشابهة دائماً"(١).

أعتقد أنّ جميع التعريفات السابقة تشترك بأنّ الاستعارة تقوم على عنـصر المـشابهة لكن الطرف الثاني محذوف، لهذا عملية الربط تقوم على قدرة الذهن في الربط بـين اللفظـة المذكورة وبين العنصر المحذوف. وأميل إلى التعريف أنّ الاستعارة تشبيه حذف أحد ركنيه . وتبعا لوجود أحد الطرفين تحدد الدارسة نوع الاستعارة.

ويمكن أن تتبين الدارسة أهمية الاستعارة والغرض منها والفائدة من خلال قول أبـي هلال العسكري "وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفـضل الإبانـة عنـه أو تأكيـده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسب المعرض الذي يبرز فيه"(٢). في حين جعل عبد القاهر مزية الاستعارة من خلال تأكيدها للمعنى وزيادته شدة ومـن ذلـك قولـه: "وكذلك ليست المزية التي تراها لقول: "رأيت أسداً" على قولك "رأيت رجـلاً لا يتميـز عـن الأسد في شجاعته وجرأته" إنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواة الأسد، بل إنـك قـد أفـدت تأكيداً أو تشديداً وقوة في إتيانك لهذه المساواة في تقريرك لها، فليس تأثير الاستعارة إذن فـي ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به"(٣).

---

(١) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٩٤.

(٢) العسكري، أبوهلال : كتاب الصناعتين، ص٢٩٥.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٥٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأكد الجرجاني وظيفة الاستعارة تتمثل في أنّ لكل صوره بلاغية فضلاً عن المعنى المعجمي معنى إضافياً هو المقصود، فهو يعطي صورة واضحة عن الانزياح ويتناول المعنى بطريقة ليست مألوفة.

و يمكن تلخيص الآراء السابقة أنّ الاستعارة مجاز لغوي، استخدمت فيه بطريقة بعيدة عن أصل اللغة. لغرض تتجاوز فيه الصورة البلاغية المعنى المعجمي إلى معنى إضافي هو المقصود، فيؤثر في الخطاب الشعري؛ لينقله من المألوف إلى غير المألوف.

ووصف سعد مصلوح الاستعارة ليبين أثرها في المتلقي قائلاً: "هي اختيار معجمي تقرن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام– منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة المتلقي، بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[1].

لبذا فالكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من السياق، وعلاقتها مع الألفاظ الأخرى، فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد في تفاعلها،" والاستعارة تعني أنّ لدينا فكرتين لشيئين مختلفين يعملان معاً، المشبه والمشبه به، أو المحمول والحامل، وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة، ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتي المعنى"[2].

ويعد (ريتشاردز) الاستعارة "تفاعلاً بين السياقات المختلفة، على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها"[3].

---

(1) مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: جدة، ١٩٩٣م، ص١٨٣.

(2) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٥٠.

(3) المرجع نفسه، ص١٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتعد آراء (ريتشاردز) مهمة من حيث المنظور الدلالي، فقد لعبت دوراً مهماً في تجاوز "(التعريف الاسمي) الذي كان سائداً في البلاغة القديمة، إلى ما يطلق عليه (التعريف الواقعي) الذي يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستثمارية وتلقيها في الآن ذاته"[1]. وهذا يعني أنه يتخذ بديلاً هو "اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى بحيث يؤدي هذا القول دوراً مباشراً بوصفه حاملاً لمعنى تام ومكتمل في إنتاج الدلالة الاستعارية"[2]. وبهذا يمكن إدراج أقسام الاستعارة حسب تقسيمات البلاغيين إلى قسمين، من حيث حضور المشبه به أو غيابه:

أ. الاستعارة التصريحية.

ب. الاستعارة المكنية.

أ. الاستعارة التصريحية

يعرّف علماء البلاغة الاستعارة التصريحية، بأنها الاستعارة التي يصرح فيها بلفظ المشبه به، أو هي ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، وقد أطلق علماء البلاغة حذف المشبه وإبقاء المشبه به بالاستعارة التصريحية، واعتمدوا ثلاثة عناصر للاستعارة: المستعار منه (المشبه به)، والمستعار له (المشبه)، والمستعار وهو اللفظ الذي يؤخذ من المشبه به إلى المشبه[3].

---

(1) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٥١.

(2) المرجع نفسه، ص١٥٢.

(3) أمين، بكري شيخ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين: بيروت، ١٩٨٢م، ص١١٨، ١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتعد الاستعارة التصريحية" أبسط صور الاستعارة"[1]، وهي لون من ألوان المجاز التي" تعمل على إثراء الدلالة وتحقيق القوة التعبيرية على مستوى التركيب والنص"[2]،" لما لها من أثر في الجملة يتمثل في اتساع وعدول باللفظ عن الظاهر إذا وقع على الصواب"[3].

لهذا فإن الاستعارات التي يوجدها الشاعر في النص الشعري، هي في مجموعها مجموعة من الانزياحات، التي تمثل خروجاً على النمط المألوف في الاستعمالات اللغوية منتجة علاقات جديدة، مما يسهم في مفاجأة المتلقي وشحن ذهنه وإثارة استغرابه؛ ففي إجراء الاستعارة خروج بالكلمة أو التعبير عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي يقصده الشاعر لغرض قد يكون المبالغة، أو التوكيد، أو التهديد...، فيكون الشاعر قد نقل المتلقي إلى أجواء النص وحفزه على تمثل رؤيته وتلمس أبعادها وآثارها الوجدانية.

ومن نماذج الاستعارة التصريحية في شعر محمد بنيس قوله في ديوان "كتاب الحب" قصيدة (الحب متعدد) :

هل أدمَنْتَ النَّظر؟

أقْبلت بالحديث؟

بأيِّ رَوْع أجبْتَ؟

أي يد لمَسْتَ؟

كيف شربتَ فضلةً في إنائه؟

تشهَّيتَ سماعَ اسمه؟

---

(1) أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٨٨م، ص١٨٣.

(2) المرجع نفسه، ص١٨٣.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٣٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كَم ليلةً سهرتَ؟

وهل هذا القلقُ لَكْ؟

متى هَجمتْ عليكَ حُمْرَتُكَ؟

أو جمُدَتْ عيناكْ؟

أنا أيضاً من هؤلاء وهؤلاء[1]

يستهل بنيس مقطعه الشعري بسؤال استفهامي، موظفاً أداة الاستفهام لتعبر عن كل سطرين شعريين (هل، بأي، كيف، كم، هل، متى).

فبالأسئلة التي طرحها يعبر عن مشاعره تجاه الحبيب، فَتُكوِّن تلك الأسئلة النسيج الشعري، المكون من مجموعة من العناصر اللغوية، المختارة التي تشكل معها صوره ولغته الاستعارية، حيث يقول: (هل أدمنت النظر)؟

أما موطن الاستعارة، ففي قوله (أدمنت النظر)، حيث شبه الشاعراستمرارية النظر والتأمل لمحبوبته بالإدمان، فصرح بالمشبه به الإدمان، وغيب المشبه بجامع الاستمرار وعدم القدرة على التوقف، على سبيل الاستعارة التصريحية، فالاستعارة تعتمد على العلاقة بين المستعار منه والمستعار له بجامع (الاستمرار)، وهنا يبدو أن بنيس أكثر عناية باختيار عناصره اللغوية، فهو يبدأ في تشكيل صوره عن طريق الاستفهام في بداية كل سطر شعري، ليست مضمنة على مستوى التركيب فقط، فبدأ (بهل، بأي، أي، كيف، كم، هل، متى)، ونجده قد استخدم نسقاً معيناً مكرراً في كل سطر شعري" بالبدء بالسؤال؛ ليحطم هذا النسق السؤالي، بقوله: في السطر الأخير (أنا أيضاً من هؤلاء وهؤلاء).

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢١٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كسر الشاعر توقع القارئ بما حققه من استمرار طرح الأسئلة، ليعطي جملة خبرية اسمية مفادها أنه من هؤلاء"، منهيا بذلك أسئلته ومبديا اعترافه، أنه يشترك مع غيره بمروره بتلك المراحل العشقية.

إن الصور التي يبثها بنيس، هي صور مفعمة، مليئة بصور الحب وحالاته، فبعد التكرار السؤالي في كل سطر شعري، تتضح ملامح صور مكتظة بألوان الحب تعبيراً عن معاناة العاشق، فالشاعر يوسع من معاني مفرداته ويزيد من تفاعلها مع بعضها البعض بعلاقتها مع المفردات الأخرى بالسياق. والحقيقة أنّ تلك المفردات التي يذكرها بنّيس(الحب متعدد، إليك، هل أدمنت النظر، بأيّ روع ... الخ) وردت جميعها في باب علامات الحب في طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي. وتكمن أهمية توظيف الاستعارة هنا؛ في التأكيد على حالات العشق، وكيف يتصرف العاشق تجاه محبوبته، فجسد ذلك من خلال مظاهره المتمثلة في السلوكات التي تشكل نموذج العشق الناجم عن الحب. وكل ذلك بالقليل من اللفظ الذي يشكل أبعاد الصورة التي تترجم صورة بنيس ونشاطه.

وتجدر الإشارة إلى أن المفارقة الدلالية في استعارة (أدمنت النظر) تثير دهشة المتلقي ومفاجأته، "بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[1]. فقد استخدم الشاعر كلمة (الإدمان) المعروفة بشكلها السلبي، بطريقة إيجابية لعلاقة الحبيب مع حبيبته." ومن هنا فقد ألمح ريتشاردز على استبعاد مصطلح" الصورة " واستعمال مصطلح "الاستعارة " لأن الاستعارة هي من طراز خاص في الإدراك، ووسيلة خاصة للاكتشاف، بحيث نجد في تحديده لها يرفض الاستناد إلى المبدأ العام المرتبط بفعل "الخرق" و"الانزياح" هذا المبدأ الذي ينطلق دائما

---

(1) نقلاً عن كتاب سعد مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، ص١٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من معطيات اللغة المعيارية ومن نسقها المتداول، ذلك لأن الاستعارة مصدر مميز ولا غنى عنه لتلك الممارسة"[1].

وفيها يقول أيضاً:

متى هجمت عليك حمرتك؟

أو جمدت عيناك؟

استخدم الاستعارة التصريحية (جمدت عيناك) ليدلل على تلك اللحظة التي تظل عين المحب المتعلقة بوجه الحبيب وعينيه فحذف المشبه (إمعان النظر بالحبيب) وذكر المشبه به (جمود العينين).

إن الشاعر يلجأ إلى استخدام مثل هذه الصور الاستعارية والاستخدامات اللغوية اللافتة، ليضع المتلقي أمام علاقات جديدة، تتطلب منه الكشف عنها، لما تحويه من مفارقات تعكس أيضاً جمالية التعبير والتصوير.

ويتبين للدارسة أن بنية الاستعارة تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة، ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال، ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه (بؤرة الاستعارة) والإطار المحيط بها، وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها؛ المستعار والمستعار له[2]. وتوصلت الدارسة أنّ الاستعارة التصريحية قد تركزت في ديوان(كتاب الحب)، ربما لأن الغرض هو التصريح بالعشق والحب.

---

(1) ويليك، رينيه، وارين اوستن، نظرية الأدب، ص٢٥٣.

(2) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- الاستعارة المكنية

عرّف السكاكي الاستعارة المكنية (٦٢٦هـ) بـ "أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالاً على ذلك بنصب قرينه تنصبها"[١] ويمكن أن تعرّف - أيضاً- "أنها التي اختفى فيها لفظ المشبه به، واكتفى بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه وبقي المشبه"[٢].

فعندما "يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه، يقال هذا هو المراد بالاسم، والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه"[٣].

ومن أمثلة الاستعارة المكنية في الشعر العربي قول المتنبي[٤].

المجدُ عوفي إن عوفيت والكرم وزالَ عنكِ إلَى أعدَائِكَ الأَلَمُ

فقد أسند المتنبي فعل المعافاة إلى مفهوم مجرد هو (المجد)، والمعافاة من لوازم الكائنات الحية عموماً، ولكنها من خصائص الإنسان الذي يقبل المرض والشفاء، فقد جمع المتنبي بين المشبه (المجد) والمشبه به (الإنسان) بجامع المرض والشفاء، ولكنه لم يصرح بلفظ المشبه به بل أورد أحد لوازمه وهو (عوفي) فالاستعارة مكنية.

وفي الكتابات الغربية فقد عبر هاينريشس في بحثه (يد الشمال) "أن العرب كانت تعدّ الاستعارة تمثلها الاستعارة المكنية. فهو يرى أن المنظرين الأوائل، كانوا في كتابتهم عن الاستعارة، لا يرون إلا ما تمثله الاستعارة المكنية وفق المصطلح المتأخر للبلاغيين"[٥]، ويبدو ذلك في البيت المعروف للبيد حيث يقول:

---

(١) السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ضبط وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية: بيروت، ص١٧٩.

(٢) شيخون، محمود، أسرار التكرار، مكتبة الكتاب الأزهرية، ١٩٨٣م، ص٧٥.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٣٤.

(٤) المتنبي: ديوانه، ص٣٩٦.

(٥) أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في دراسات المستشرقين، الأهلية للنشر: عمان، ١٩٩٨م، ص١٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وغداةِ ريحٍ قد كشفتُ وقرةٍ إذ أصبحتْ بيدِ الشمالِ زمامُها[1]

لهذا فقد كانت تعريفات الأوائل وشواهدهم وتعليقاتهم، تنصب على هذا النوع من الاستعارة، ثم أخذت التعريفات تتغير بعد ذلك "لتشير إلى الاستعارة التي يعتمد فيها نقل الاسم من شيء إلى شيء وهو ما يمثل الاستعارة التصريحية في المصطلح البلاغي للمتأخرين"[2].

وتعد الاستعارة المكنية أكثر تعقيداً من الاستعارة التصريحية، فعلى الرغم "من تحقق المجازية إلا أن عملية النقل لا تتجلى إلا بعد تفكير وتأمل، وإثبات وتزجية، فيؤدي إلى إدراك علاقة التشابه التي تختفي في طيات الصورة المتشكلة، نظراً لاختفاء المشبه به، فلا يوجد إلا بعض لوازمه مقترنة بالمشبه، وهذا التخفي لعلاقة التشابه هو نفسه المصدر الثر لعطاء هذه الصورة، هو أيضاً من أسباب تسميتها بالاستعارة المكنية"[3].

وبذلك تكون الاستعارة المكنية، قد شكلت داخل الصورة هيئة جديدة للعلاقات ضمن تعبير خرج عن المألوف، محدثاً معضلة للمتلقي توقظ ذهنه وتحفزه للكشف عن العلاقات التي تشكل جوانب الصورة، يقول ديمرسيه: "الاستعارة صورة تنقل بواسطتها الدلالة الخاصة بكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بوجه شبه موجود في الذهن"[4].

والاستعارة بنوعيها، إنما هي" عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد"[5]. وهي في هذا التركيب الجديد،" كأنها منحت تجانساً كانت تفتقده" [1].

---

(1) لبيد، بن أبي ربيعة، ديوان، تحقيق إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء: الكويت، ١٩٦٢م، ص٣١٥.

(2) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في دراسات المستشرقين، ص١٨.

(3) أبو الرضا: في البنية والدلالة، ص١٩٠.

(4) لوغورن، ميشال، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلا صليبا، منشورات عويدات، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص٣١- ٣٢.

(5) أبو العدوس، يوسف : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٩٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن نماذج الاستعارة المكنية في شعر بنيس ديوان "ما قبل الكلام" قصيدة (أوراق الربيع):

تَذوبُ الشمْسُ نهْراً من نُحاس يَعبرُ الشُّرَفَا

إلى بيتِي، فَيبذُرُ نُورَها نُتَفا

مِنَ الأنغامِ تقطرُ بالعُطورِ علَى روَابي القلبِ والبصَرِ

وتَغرَقُ فِي المُحيطِ سَفَائِنُ السَهرِ[٢].

إن البنية الاستعارية، التي مثلت البنية المكنية توفرت في الدال (الشمس) الذي مثل المستوى المكتوب، ولا شك في أن المتلقي يدرك أن الدليل الذي أشار إلى مجازية هذا الدال هو الدليل اللفظي (تذوب)، وفي مثل هذا الدليل تدرك الدارسة، أنه يمثل المستوى الذهني (يذوب الثلج)، وأستطيع أن أضع طرفي الاستعارة على النحو الآتي: المشبه (الشمس) والمشبه به (ذوبان الثلج وسيرانه في النهر)، إن هذا النحو من التركيب المكني يحاول أن يلتحق بالطرف المحذوف بوساطة تكثيف الترابطات الدلالية والتوصل إلى لحظة التوحد، غير أن غياب هذا الطرف يجعل الترابطات التي تنبثق من الطرف المذكور تطفو على سطح الصورة فتبدو ظاهرة أكثر من ترابطات الطرف المحذوف، ويبدو أن الدليل اللفظي يحاول دائماً أن يوحي بالترابطات المعنوية المطلوبة لهذا الطرف، فالدال المجازي (الشمس) وما فيه من ترابطات تشير إلى الحياة، وما فيها من رونق يتمثل في لون الشمس النحاسي المتحول إلى نهر يمر من شرفته وبيته.

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٩.

(٢) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٠٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن خلال استخدام الشاعر للاستعارة المكنية، يركز على إعطاء المشبه المحور الأساسي في الاهتمام، في حين أن" المشبه به رافد للدلالات التي يتمتع بها المشبه"[1].

استخدم بنيس في استعارته عنصراً من عناصر الحياة (الشمس)، وقد بدأ خطابه الشعري بالاستعارة وكأنه يريد القارئ أو المتلقي أن يضع الشمس بين قوسين لأهميتها عند الشاعر وعند غيره، فالشمس بالنسبة له رمز للحياة، تذوب لتعطي نهراً، ومغيبها يترك للناس مجالاً للراحة، ليبدأ يوم جديد، لهذا يقول في مقطع تالٍ من نفس القصيدة:

طُيورٌ مِنْ عصيرِ الشمْسِ في بيْتِي،

يَرشُّ نُثارُ أزرقِ عِطرِهَا صدرِي

ونَهرُ نشِيدَها يأتِي

إليَّ نسَائماً سكرَى تقرّبُ شُرفَةَ الأُفُق

وَزَهْرُ انياسمينِ تسلّق الجدْرانَ والسقْفَا،

تَنثُّ عطُورُهُ صُوراً من الآياتِ [2]

إن بنيس لا ينفك يستخدم عناصر الطبيعة للتعبير عن الأمل والتفاؤل والحياة بالداخل، فيقول: (طيور من عصير الشمس في بيتي).

وفاعلية ذوبان الشمس أن وصل تأثير أشعتها على الطيور وهي تعبر قاطعة أشعة الشمس، يظهر خيالها على بيت الشاعر الذي لا بد أن يكون بيتا زجاجيا. إن مقصد الشاعر يتجه صوب الحياة وما تحمله من عناصر، ويؤكد هذا قوله: " يَرشُّ نُثارُ أزرقِ عِطرِهَا"

---

(1) القرعان، فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، ص٨٤.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ونَهرُ نشيدَها يأتي"، "تسَائماً سكرَى تقرّبُ شُرفَةَ الأُفُق"، كل العناصر مرتبطة بعالم واحد، ويتابع قوله: " وَزَهْرُ الياسمينِ تسلّق الجدْرانَ والسّقْفَا".

ويخطر لي تلك الصورة الجميلة لبيت تتسلق الياسمين على جدرانه لتزينه شكلاً ورائحة ولكن يقطع الشاعر استرسال الصورة ويفاجئنا قوله: "نوراً يسكن الكهفا": ويكمل عناصر الحياة:

نوراً يَسْكُنُ الكهْفَا:

أعُود إلَى الحياةِ، وفي

يديَّ مَنازلُ الأَنْسامِ تبتَسِمُ

لخيْط الشّمسِ، فالأفلاكُ تقتسِمُ

مَعِي خَفْقَ النُجوم ورعشةَ القمرِ[1]

إن أهمية الاستعارة في هذا الموضع تأتي لأنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة، فكيف يستطيع الشاعر أن يعلن التوحد بينه وبين الحياة وعناصرها؟

استخدم الاستعارة المكنية ليصل إلى حالة التمركز وصب الاهتمام بالمشبه، فقد شبه منازل الأنسام بالإنسان الذي يبتسم عند رؤية إشراقة الصباح (خيط الشمس)، بزوغ نهار جديد ليعلن عن بدء يوم جديد وحذف المشبه به، ليعطي للقارئ احترامه وقدرته على الربط بين تلك العناصر، وإيجاد العامل المشترك بين المشبه والمشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، لكنه لم يحذف المشبه به تماماً بل أبقى بعض لوازمه وهي كلمة (تبتسم).

ويكمل الصورة مشبهاً الأفلاك بإنسان يقتسم مع الشاعر خفق النجوم، إنّ استخدام الشاعر للأسلوب المكني ليرفع من قيمة المشبه باكتشاف عوامل الاشتراك بين المصرح به

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمحذوف، فيؤدي إلى رفع القيمة الدلالية للصورة "فالصورة في الشعر المعاصر قائمة على الصورة المركبة والإيحاء والرؤيا" [1]. ، ولأن الشاعر عنصر من عناصر الحياة، فهو يتشارك بخفق النجوم، والنجوم تخفق مضيئة مستمدة إضاءتها من الشمس، والقمر يتشارك مع النجوم من خلال كسب الإضاءة من الشمس؛ ليبثها في الليل فينير الأرض.استخدام الشاعر الصور بطريقة متتالية، تعبر عن إيجابية الشاعر تجاه عناصر طبيعية تشكل أساسا مهما من حياتنا.

ويكثر عند بنيس استخدام الاستعارة المكنية مع عناصر الطبيعة، ففي ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (قاموس مفتوح) يقول:

نَيازِكُ جَمْرَةَ تَتَرَاسَلُ

الشُّرُفَاتُ فِي مِغْرَاجِهَا فَأَقُومُ

مِنْ فَرَحِي أَمْزِّقُ مَا تَبَقَّى مِنْ حِجَابِ الضَّوْءِ

قُولِي سَاعَةً

أُخْرَى

لَمْ يَبْقَ فِي قَامُوسِنَا غَيْرُ البَرِيقِ

أَنْوَارُهُ

لِجِيَاعِنَا

وَهُنَاكَ لِي عَصَفٌ

وَلِي صَفْصَافَةٌ

تَرَكَتْ إِشَارَتَهَا لتتبعني غزالات الطريق"[2]

---

(1) بنّيس، محمد، كتابة المحو، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٨٦.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ١٥٨- ١٥٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تتوالى الصور المعبرة عن فرح الشاعر وأمله كبير فهو لا يبرح يعبر عن فرحه وانطلاقه:

من فرحي أمزق ما تبقى من حجاب الضوء

إن الشاعر لا يقصد بالتأكيد المعنى المباشر أو الحقيقي؛ لأنه لا يريد أن يؤدي ما يسمى (أصل المعنى)، أو ما تدل عليه الألفاظ في أصل وضعها، "بل يتخذ من المعنى الوضعي أو الدلالة الوصفية وسيلة لدلالة أخرى، أو ما تسمى الغرض"[1].

فغرضه- هنا- أن يعبر عن قدرته باختراق أي حاجز حتى لو كان حاجز الضوء، ففرحه يعطيه القدرة على اجتياز المستحيل، وهنا يريد الشاعر إبراز القدرة على العطاء والتقديم، فالفرح يدفع الإنسان إلى الحركة والنشاط؛ وقد اتخذ الشاعر من الاستعارة وسيلته لتحقيق الدلالة الإيجابية بين الفرح وحجاب الضوء فكلاهما يعطي بشائر يوم جديد مليء بالأمل.

- قوله أيضا في قصيدة (معلقات الرفض والفجع):

قَصيدةٌ

تَرَكتُهَا تَكبُرُ فِي عُنْفِ الغَمَامَهْ

جَنَاحَ نَوْرَسٍ قَدِيمْ

فَرَاشَةْ

تُبْصِرُهَا قَبْلُ الغُرُوبِ وَالشُّرُوقْ

لأنَّها بَيْنَ حَشَائِشِ المساءْ

سَيِّدَةْ

---

[1] الفيل، توفيق، دراسة في بنية النص الشعري، البيان، ع١٨٨، ١٩٨١، ص٣٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

صَفْصَافَةْ[1]

يبدأ بنِّيس المقطوعة الشعرية السابقة بالصورة الاستعارية اللافتة (قصيدة تركتها تكبر في عنف الغمامَةْ)، رسم الشاعر صورة جميلة مكونة من مشبه (القصيدة) ومشبه به محذوف (الإنسان) وذكرت كلمة تكبر التي هي من لوازم المشبه به المحذوف. فالقصيدة كالإنسان، تتطور وتكبر مع الزمن؛ لتصبح القصيدة دلالة على حياة، فتنقلب دلالة القصيدة من الجمود إلى الحركة والحياة والتجدد، ثم تأتي الاستعارة الثانية بقوله:

(فَراشَةْ

تُبْصِرُهَا قَبْلُ الغُرُوبِ وَالشُّرُوقْ)

شبه الفراشة بالإنسان وحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (تبصرها)، فالكائنات تتغنى بهذه القصيدة، وهذا أمر معتاد وطبيعي ولا غرابة في ذلك، فهي سيدة صفصافة، قوية صامدة، قادرة على العطاء، فكلماته وقصائده لا يستطيع أن يتجاهلها أحد حتى الفراشة تميزها نهاراً ومساءً.

لقد كثف الشاعر استخدام الصور في مقطوعة قصيرة، فاستخدم استعارتين مكنيتين وتشبيهاً، وتوالي الصور في القصيدة على هذا النحو هو امتداد لصورة القصيدة المتجددة، فتجدد الاستعارة والتشبيهات دلالة قوية على قدرة تجدد الشاعر في كتابة القصيدة.

ويمكن – أيضاً- تمثل الاستعارة المكنية في شعر بنيس ديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)

تِلكَ الأيَّامْ
كانت طَبَقَاتُ الحُزْن علينا تَشْتَدُ
أدركنا الواحِدَ بعد الوَاحِدِ

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنَّ الفَرْحَةَ شظيةُ
أوهامْ
ومَعَابِرُنا تَلْمَعُ فِـي الحِـينِ وتَنْـسدُّ

لا نَعْرِفُ
أنَّ لَنَا
أهْلاً لَيْسُوا أهْلاً
كُنَّا أطْفَالاً
نَتَحَدَّثُ عَنْ أسْرار الجنِّ وَوَجْهِ الغُولْ

يَا حُلْمَ طُفُولَتِنَا
كُنَّا نَتَسَاءلُ عَنْكَ فَيَسْبِقُنَا دَمُنَا
للنَّرجِسِ نُعْطِي أُغْنِيةً
فَيُدَاهِمُنَا دَمُنَا
نَسْرِقُ ضَوْءَ الكَلِمَاتْ
كَيْ نُولَدَ فِي صُورَةِ أطْفَالٍ مِنْ أرْضٍ أُخْرَى
كُنَّا نَنْزِلُ
حَتَّى نَبْلُغَ أفْيَاءَ الرُّوحِ المُنْتَصِرةْ
فَيُحَاصِرُنَا
دَمُنَا

لا تَقْتُلْ يَا دَمَنَا أحداً
لا تَقْتُلْ أبداً
فالصَّحْوُ عَلاَمَاتٌ لَحِقَتْ بِطُفُولَتِنَا

وَشَهَامَتُنَا
سَمَّيْنَاها الإنْسَانْ[1].

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢١٤- ٢١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في سبعة مواضع من المقطع السابق نوردها كالآتي:

١. كانت طبقات الحزن علينا تشتد

فقد شبه الحزن بطبقات، فأبقى المشبه وحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، فرغبة الشاعر باستخدام الاستعارة المكنية، تبيين لدلالة الحزن من خلال استعارة كلمة طبقات، ليدلل على التراكمات المتراكمة عند الشاعر، والتي أضاف إليها لفظة (حزن)، فتلك التراكمات لا تحمل للشاعر غير الحزن.

٢- ومعابرنا تلمع في الحين وتنسد

شبه المعابر والطرق بشيء يلمع، فحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، تلك المعابر التي تحمل بريق الأمل والخلاص.

٣- أما الاستعارة الثالثة فكانت في الموضع:

استخدم بنيس الاستعارة بقوله: (فيسبقنا دمنا) مشبهاً الدم بإنسان يسبق السؤال، فحذف المشبه به وأبقى المشبه (الدم) على سبيل الاستعارة المكنية، وأبقى شيئاً من لوازمه (يسبق)، ويكرر الاستعارة في السطر الرابع: **(فيداهمنا دمنا)**.

وأيضاً شبه الدم بإنسان يقوم بعملية المداهمة، والمداهمة كلمة يستعملها رجال الشرطة عند اقتحام الأماكن. وفي السطر الخامس يقول: نسرق ضوء الكلمات، فجعل للكلمات ضوءاً، وشيئاً يسرق، فحذف المشبه به وأبقى المشبه على سبيل الاستعارة المكنية، ثم كرر الاستعارة في السطر الأخير حيث يقول:

فيحاصرنا
دمنا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد شبه الدماء بالإنسان أو الجيش الذي يحاصر مدينة وحذف المشبه به، وأبقى المشبه على سبيل الاستعارة المكنية، وأبقى شيئاً من لوازمه (فيحاصرنا).

وقد جعل كل استعارة متساوية مع غيرها في الكتابة إلا الاستعارة قبل الأخيرة:

فيسبقُنا دمُنَا

فيداهِمُنا دمُنَا

ثم قال: فيحاصرُنا

دمنا[1].

فقد جعل كلمة (دمنا) منفردة بسطر؛ ربما لأن الإنسانية كان لها دور إيجابي في المراحل الأولى للاستعارة، فعندما يقول (يسبقنا دمنا) إيحائية الإنسانية تجاه الحدث، فكل إنسان في داخله جوهر إنساني لا يلغى، وعندما يقول: (فيداهمنا دمنا)؛ لأنّ الشاعر يريد أن تحدث الإنسانية والشعور تجاه الآخرين موقع المداهمة بشكل مفاجئ، ولكن مع قوله:

فيحاصرنا

دمنا

لأن المحاصرة تكون بإحكام الطوق حول الفريسة، وكأنه لا مفر من خضوع الإنسان ورجوعه في لحظة ما إلى إنسانيته، ويؤكد هذا بقوله في المقطع الآتي:

لا تقتل يا دمنا أحداً

لا تقتل أبداً

فالصحو علاماتٌ لحقت بطفولتنا[2]

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢١٤.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد استخدم الشاعر الأفعال المضارعة، فمن خلال الجملة الفعلية يوظف الاستعارة المكنية، إذْ تتاح الاستعارات المكنية التي وظفها الشاعر، لخدمة الرؤية التي يريد أن يطرحها في المقطوعة نفسها، فهنا شبه الدم بإنسان يحث الشاعر على عدم الإقدام بالقتل، وحذف المشبه به وأبقى المشبه، وأبقى شيئاً من لوازم المشبه به هو (لا تقتل) على سبيل الاستعارة المكنية.

وكرر بنِّيس المقطع نفسه باستخدام أسلوب النهي، لينهى المخاطب عن القيام بقتل أحد. وشبه عملية صحوة الضمير بصحوة الطفولة، والرجوع عن الخصام، فقسوته هي قسوة زائفة ما تلبث أن تزول.

كثَّف بنِّيس في هذه المقطوعة استخدام الاستعارة المكنية، وهذا التكثيف ليس عبثياً؛ بل هو لغرض مجازي يريد الشاعر تحقيقه، فمن خلال أسلوب التكرار الذي كرر فيه كلمة (دمنا)، يريد أن يلفت نظر المتلقي، ففي البداية كرر، ثم لجأ إلى حيلة أسلوبية أخرى من توظيف الاستعارة.

لقد تدرج الشاعر في عملية طرحه للصور الاستعارية، ففي البداية كانت (يسبقنا)، ثم (يداهمنا)، ثم (نسرق)، ثم (يحاصرنا)، ثم النهي المباشر "لا تقتل أحداً".

إن هذا التدرج، إنما يريد به الشاعر أن يضع أمام المتلقي لغة تحمل علاقات جديدة؛ تهدف إلى إيصال خطاب متصل برؤية، وعلى المتلقي أن يعمد إلى فك الرموز الدلالية لهذه الاستعارة للوصول إلى الأفق الدلالي الذي يصله بجوهر المرسِل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن اللغة الاستعارية التي شكّلها بنّيس في المقطوعة السابقة تكشف ما هو فوق اللغة، إلى عالم الدلالات وتوليدها وخلق لغة جديدة،" فتصبح بذلك اللغة خصيصة فنية تحقق للفن ابتكاريته وغيرته وغرابته وتميزه الخاص"[1].

وتتوالى الاستعارات في المقطوعة الآتية لنفس الديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)، حيث يقول في المقطع:

لَيْسُوا غَيْرَ ظِلاَلٍ تَرْعِبُنَا

سَحَبُونَا مِنْكَ

مَرَايَانَا انْكسَرَتْ

وَقَبَائِلُنَا

فِي حُنْجُرَةٍ لا تَبْلُغُهَا الكَلِمَاتْ

جَاء الحَتْفُ يَقِينًا

يَا ظَنِّي

مَزِّقْ طَيْشَ الخُطُوَاتْ[2].

بدأ الشاعر المقطوعة بتشبيه ثم استعارة، فشبه الناس واو الجماعة (ليسوا) بالظلال، ثم استخدم الاستعارة المكنية؛ ليعمل على تكثيف الترابطات الدلالية إلى درجة التوحد بين المشبه والمشبه به، ومن خلال الدليل اللفظي الذي يعمد على إيجاد الشبه بين الطرف الحاضر والطرف المحذوف.

---

(1) قوقزة، نواف، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة: عمان، ٢٠٠٠م، ص١٤٥- ١٤٦.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر قد وظف التشبيه والاستعارة ليعبر عن شبح الماضي، الماضي الـذي لا زال متمثلاً ومسيطراً على الشاعر من خلال ذاكرته، فالظلال التي تمثل جانبا معتما فـي ذاكـرة الشاعر، مثل هؤلاء لا يمثلون له سوى ذكرى سوداء غير جميلة.

لكن لا بد لتلك المظاهر أن تتجلي، فتلك المرايا التي يتسترون وراءها لا بد لهـا أن تتكسر يوماً ما، لتتكشف الوجوه الحقيقية، وتظهر معالم الهمجية والقبائلية، ثم يلحقهـا بنـيس باستعارة في المقطع الذي يقول فيه: جاء الحتف يقيناً

فقد شبه الموت (الحتف) بشيء يُعطي درجة اليقين، وكأن الشاعر يريـد أن يـستخدم الاستعارة ليؤكد على تباين الحقيقة وانكسار الصورة الزائفة. أما في المقطـع الآتـي فيقـول مستخدماً الاستعارة المكنية:

شجرٌ يروي حزناً

والغاضِبُ يَمْشِي مُنْدَفِعاً مَعَنا[1].

استخدم الشاعر عنصراً من عناصر الطبيعة؛ ليعبر عن رفضه وحزنه لمـا يحـدث حوله فمن خلال الاستعارة المكنية نقل الشجر من عالم النبات إلى عالم الإنسان بقوله:

شجر يروي حزناً

فشبه الشجر بإنسان يحكي حكاية حزن، فما حوله يبعث على الحزن وأبقـى المـشبه وحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وأخذ الشاعر صـورة الشجر؛ لأن الشجر معمر، تمر عليها أجيال وأجيال، لذلك فهي تحكي حكاية إنـسان يعـاني، ومعاناة الإنسان طويلة، بدليل أن الشاعر استخدم الفعل المضارع يروي، وروايته المـستمرة هي الحزن، فمعايشته للشعب لم يلحظ ويلتقط منها غير رواية الحزن.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لهذا جاء السطر الشعري الآتي يحمل دلالة الرفض، لواقع ذلك الشعب فيقول:

والغاضب يمشي مندفعاً معنا.

وقد استخدم الشاعر الكناية للتدليل على الغضب المكبوت بداخل ذلك الغاضب؛ فهو يمشي مندفعاً، تظهر علامات الغضب من حركة مشيه، فكان استخدام الشاعر للكناية عن صفة الغضب بقوله: يمشي مندفعاً معنا.

ليأتي المقطع الأخير فيقول الشاعر فيه:

سَنُحَدِّقُ فِيكَ بَعِيداً

نَقْطَعُ وِدْيَاناً

لا تَرْتَجِفِ اللَّيلةَ

واسْهَرْ يَا غاضبُ فِي أعلَى حُلُمٍ

مَعَنَا[1]

النظرة الثابتة والمتأملة من قبل الحكماء لذلك الغاضب المندفع؛ لأن ذلك الغاضب صاحب إصرار وعزيمة، يقطعون الوديان أي الصعاب، الليلة نحن معك، سائرون معك لتحقيق الحلم، فاسهر يا غاضب، فذلك الغاضب هو من يستطيع العمل.

وبالمقطع (٢٦) من نفس الديوان يقول مستثمراً الاستعارة المكنية؛ للتعبير عن حالة التشتت والضياع:

أَشْلاَءٌ

تَتَنَفَّسُ أَرْضاً

لا تَحْيَا في الرّيحِ

ولا في الريح تموت

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حِبْرٌ يُشْبِهُ حِبْراً

أَقْلاَمٌ تَسْرِقُ أَقْلاَماً

جِلْبَابٌ يَنْهضُ مِنْ جِلْبَابْ

قَلْبٌ يُحْرِقُ

وَالقَلْبُ لِقَلْبٍ

قَالَ الشَّمْسُ هُنَاك[1]

وقد استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في السطر الأول، حيث يقول: أشلاءٌ، فقد شبه الأشلاء بكائن حي يتنفس، وحذف المشبه به (تتنفس أرضاً) وأبقى المشبه على سبيل الاستعارة المكنية.

فتلك الأشلاء هي نفس ممزقة، ما زالت فيها روح على الرغم من معاناتها، فهي متواجدة على الأرض، الأرض تعني لها الكثير، فتتنفس أرضاً، باقية قادرة على مواجهة عناصر الحياة الأخرى، على الرغم من أنها تعيش كنفس ممزقة. ولأن تلك الأشلاء قد اعتادت على أن تكون أشلاء؛ لهذا يؤكد أن الأمور أصبحت معتادة ليقول:

حِبْرٌ يُشْبِهُ حِبْراً

أَقْلاَمٌ تَسْرِقُ أَقْلاَماً

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعدها بعد أن يقر أن الأمور متشابهة، لا تغيير في مسيرة الأشياء، يؤكد هذا بمجيء السطر الثالث:

جِلْبَابٌ يَنْهضُ مِنْ جِلْبَابْ

فقد استخدم الشاعر الكناية بقوله: **(جِلْبَابٌ يَنْهضُ مِنْ جِلْبَابْ)** ليعبر عن صفة الولادة، بأن هناك أموراً تخرج من أشياء هي مشابهة لها، وبذلك يؤكد الفكرة التي عرضها سابقاً، ويكمل في نهاية المقطع ليقول:

قَالَ الشَّمْسُ هُنَاك

أي أن الحقيقة ظاهرة وواضحة لا التباس بها، فالشمس كناية عن صفة الحقيقة. وبعد هذا المقطع يأتي المقطع (٢٩) ويقول فيه:

وَطُفُولَتُنَا تَعِبَتْ مِنْ وَصْفِ طُفُولَتِنَا

لَمْ يَنْدَهِشِ النَّهْرُ الضَّائِعُ فِينَا حِينَ رأى أَوْرَاقَ الشَّمْسِ

تَذُوبُ بِعُنْفٍ تَحْتَ مَعَاطِفِنا

وَطُفُولَتُنَا هَرَبَتْ مِنْهَا أَشْجَارُ التِّينِ تَتَبَّعْنَا مَا نَرْمُقُهُ صَمْتاً

وَسُقُوفٌ واطِئَةٌ تَجْتَازُ بِنَا رُعْباً لاَ نَعْرِفُ أَيْنَ يَقُودُ لَنَا هَيْأَنَا

عَتَبَاتٍ تَبْتَلِعُ الرُّوحَ انصَرَفَتْ عنَّا أَشْيَاءُ مَحَابِرِنَا

عَفْواً

لاَ نَقْدِرُ أَنْ نَنْسَى وَنَقُولُ لِصَاعِقَةِ الأَحْيَاءِ إِذَنْ يَا سَوْسَنَةُ

أَتحدّي بِنَوَافِذِنَا[1].

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية، بقوله: **طُفُولَتُنَا تَعِبَتْ مِنْ وَصْفِ طُفُولَتِنَا** فقد شبه طفولتنا بإنسان قد تعبَ، فتلك الطفولة قد تعبت من وصف الطفولة، وقد حذف الشاعر المشبه

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

به وأبقى المشبه على سبيل الاستعارة المكنية، والحقيقة أنه ربط الطفولة بالتعب، فالطفولة كلها حيوية ونشاط، لكن ربطها بالتعب، عندما يكون الإنسان طفولياً غير واعٍ لما يجـري حولـه، عندها يصل إلى التعب؛ لأنه في كل مرة يقع ولا يتعلم، لهذا قال في السطر الآتي:

لَمْ يَنْدَهِشِ النَّهْرُ الضَّائِعُ فِينَا حِينَ رأى أَوْرَاقَ الشَّمْسِ

وقد استخدم بنِّيس الاستعارة المكنية ليدلل على حالة اندهاش النهـر، مـشبهاً النهـر بالإنسان المندهش، فحذف المشبه به، وأبقى المشبه على سبيل الاستعارة المكنية.

وَطُفُولَتُنَا هَرَبَتْ مِنْهَا أَشْجَارُ التِّينِ تَتَبَّعْنَا مَا نَرْمُقُهُ صَمْتاً

يؤكد الشاعر عنصر الطفولة، حيثُ يقول: **طُفُولَتُنا تَعِبَتْ،**

طُفُولَتُنَا هَرَبَتْ

وهنا يرسم الشاعر صوراً من عناصر طبيعية تتصل بالطفولة، فشجرة التين، وتسلقها واللعب حولها، والتغني بها، هي من صور حياة الطفولة.

شبه الطفولة بإنسان تهرب منه الأشياء، وشبه الأشجار بإنسان يبتعد عن كل ما يخص الطفولة.

وكأن الشاعر يريد أن يصل لمرحلة النضوج والاكتمال، بأسرع وقت، لهذا فلا مفـر من الطفولة، ووجدها داخل الإنسان في كثير من المواقف، فيقول:

إذن يا سوسنة

اتحدي بنوافذنا

أي كوني معنا، متحدة بطفولتنا. لقد لعبت السوسنة هنا دورا إيجابيا، فكانـت فاعلـة بدليل قوله اتحدي بنوافذنا .استخدم صيغة الأمر لأن أوان الفعل قد حل وأتى. واستخدم نوافذنا بصيغة الجمع، لأن أوان العمل لا يختص بفئة دون أخرى، ناهيك أن النوافذ تعكـس الرؤيـة بوضوح، ووضوحها يعني التمسك بالأمل والوصول للهدف.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

يتبين من الدراسة والتحليل أن بنية الاستعارة تتجاوز الوحدة اللغوية، ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال فقط، لكنها أيضاً تحدث من التفاعل والتوتر، "وما يطلق عليه (بؤرة الاستعارة) والإطار المحيط بها. وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل من طرفيها؛ المستعار منه والمستعار له"[1].

والأساس في فاعلية الاستعارة يكمن في حرية استيحائها، فهناك قواعد نحوية دلالية تحكمها، وإذا خرقت هذه القواعد أدى إلى فقدان المعنى. وقد أدّت الاستعارة المكنية في شعر بنيس دوراً بارزاً، وشكلت سمة أسلوبية في شعره.

إن الاستعارة المكنية قائمة على التشخيص والتجسيد،" وهو ما تهدف إليه الصورة الفنية من تجسيد الحالة النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها"[2].

وتسير الاستعارة المكنية على المبدأ نفسه، الذي كشف عنه في تناول الاستعارة التصريحية، فقيام كل منهما على" ظاهرة الانحراف الأسلوبي، وانتهاك حرية العلاقات الأساسية، والتوقعات المألوفة، بحثاً عن نمط جديد من العلاقات بين الأشياء وتوظيف اللغة توظيفاً خاصاً يفاجئ توقعات المتلقي، ويشحنه بالتوتر والقلق (ظاهرة التأزم والانفراج) فالاستعارة تعمل على زيادة حساسية المتلقي وقلقه تجاه النص، ويظل يعاني في هذه الحالة من التأزم والتحفيز، حتى يتمكن من اكتشاف أسباب هذا (التأزم والتحفيز)، ويؤدي هذا إلى اكتشاف التصورات التي تخفيها الاستعارة وحل رمزيتها، ومن ثم الوصول إلى حالة الاتزان"[3].

---

(1) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٥٢.

(2) أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل "دراسة أسلوبية" عالم الكتب الحديث: الأردن، ٢٠٠٣م، ص١٤٩.

(3) المرجع نفسه، ص١٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع: الانزياح التشخيصي

اهتم البلاغيون القدماء بظاهرة التشخيص، تحت "مفهوم الاتساع والتوسع"[1] ومن هؤلاء ابن جني وابن الأثير وقد ورد أن العرب جعلت من قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَه عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِه وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[2]

صورة تشخيصية فنية تعتمد على الانحراف اللغوي، فقد "عدت الصورة التشخيصية من باب الاستعارة"[3] والمقصود "بالتشخيص (Personification) الكتابة عن أشياء غير حية أو غير ملموسة كما لو كانت أشخاصاً"[4].

ويختلف" التشخيص (Personification) عن التجسيم (Embodying)، فالتجسيم سمة أسلوبية، يأتي الوصف تجسيماً للموصوف، محيطاً بكافة أوصافه الخارجية المميزة وكأنه ينحته تمثالاً"[5].

ونشار أرسطو إلى جمال التشخيص وحيويته، وقدرة الاستعارة على التوصيل، "فالحيوية تعتمد على الاستعارة، وعلى مقدرة الكاتب وضع الأشياء أمام عيني القارئ، ويمكننا

---

(1) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات: اربد، ٢٠٠٠م، ص٤٨- ص٥١.

(2) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، ص٣١١.

(3) النجار، مصلح، التركيب اللغوي للصورة الشعرية عند محمود درويش، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٧، ص٨٠.

(4) الحمداني، سالم، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي: الموصل، ١٩٨٩م، ص٣١٤.

(5) المرجع نفسه، ص٣١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استخدام الحيلة المجازية التي كثيراً ما استخدمها هومر، ألا وهي بث الحياة في الأشياء الجامدة عن طريق الاستعارة"[1].

ويعد التشخيص من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر في التصوير الاستعاري، فيقول عبد القاهر الجرجاني: "فإنك ترى بها الجماد حيّا ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[2].

ويقول العقاد: "إن ملكة التشخيص تستمد قدرتها من سمة الشعور حيناً، أو من دقة الشعور حيناً آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والتصور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة، فيستبعد جدّ الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة، خلو من الإرادة[3].

وتندرج أهمية التشخيص، في القدرة على التكثيف والإيجاز، وبناء صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين، وهكذا" فإن وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي

---

(1) قاسم، عدنان، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان: ليبيا، ١٩٨٠م، ص١١٣.

(2) الجرجاني، عبد القاهر:أسرار البلاغية، ص١٣٧.

(3) العقاد، عباس، ابن الرومي، دار الهلال، ١٩٦٩، ص٨٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يريد الشاعر أن يعبر عنها، إذ يمكن القول إن الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هـو عمـق العاطفة وسمة الخيال"[1].

وربط الاستعارة بالخيال على أساس أن الخيال هو القوة الوحيدة التي تخلق المشاعر، والصورة الكاملة التي يبتدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة، بل تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال،" والخيال له قدرة كيماوية بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها، والمختلفـة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً"[2].

وتفاعل الشاعر مع تجربته تعمل على إمداد الصورة التشخيصية بالطاقة، فتتـضاءل الحدود بين الذات والموضوع، فهي "تعمل على تدمير نمط العلاقات التجاورية المألوفة فـي النص، وتولد عوضاً عنها نوعاً جديداً من العلاقات التفاعلية التي تتصهر في ضوئها الـدوال المتنافرة من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة"[3].

وتستطيع الدارسة تتبع بعض الأمثلة التي جسد فيها بنيس التشخيص، فقد شخص بنيس الكثير من مظاهر الطبيعة الجامدة والحية مثل: الشمس والشجر والظلال والموت والأيام.

فجعلها ذواتا عاقلة، لا تنفصل عن الإنسان، مما يوحي أن الشاعر قد أقام صلة روحية بينه وبين معطيات الوجود. ومن الصور التشخيصية عند شاعرنا قوله في المقطع (٢٥) مـن ديوان (وجه متوهج):

شجرٌ يروي حُزْناً[4]

---

(١) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٢٤٠.

(٢) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب: القاهرة، طبعة (٣)، ١٩٦٢م، ص٤١٩.

(٣) أبو مراد، فتحي: شعر أمل دنقل "دراسة أسلوبية"، ص١٥٢.

(٤) بنيس، محمد : الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاء التشخيص هنا بعنصر النبات، فالشجر يتشخص عبر هذه الاستعارة المكنية على هيئة إنسان يروي ويحكي حكاية تملؤها الأحزان، فاتخاذ الشاعر صورة الشجر الذي يـــروى حزناً تثير في نفس المتلقي الدهشة من خلال طرح صور جديدة مستغربة للطبيعة، وكأن حزن الشاعر قد اتحدّ مع حزن الطبيعة.

ويقول أيضاً مستخدماً عنصراً آخر من عناصر الطبيعة هو النهر مقطـــع (٢٩) مـــن الديوان نفسه:

لم يندهش النهر الضائع فينا حين رأى أوراق الشمس

تذوب بعنف تحت معاطفنا[١]

صور الشاعر النهر من خلال الاستعارة المكنية على هيئة إنسان مندهش، ثـــم ذكـــر الشمس، وكأن الشاعر يعمد إلى اختيار عناصره التشخيصية قاصداً وهادفاً إلى تـــصوير مـــا يجول في أعماقه، معبراً عن أحاسيسه ورؤيته تجاه العناصر الكونية الموجودة حوله.

فتتجسد وتتشكل العناصر الكونية أمام القارئ بشكل جمالي مؤثر، " فالأسلوب في معنى من المعاني هو صورة مجسمة للعالم الداخلي للشاعر"[٢]. ويكمل الشاعر مخاطبـــة الطبيعـــة فيقول في السطر الشعري الآتي:

وطفولتنا هربت منها أشجار التين تتبعنا ما نرمقه صمتاً[٣]

شخّص بنيس هنا أشجار التين، تلك الأشجار الضخمة الكبيرة، القوية العتية، والأطفال يلعبون حولها ثم تتتابع محادثة الشاعر لعناصر الطبيعة، وهذا يدل على عمق العلاقة الحميمة

---

(١) بنيس، محمد : الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٦.

(٢) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص٧٨.

(٣) بنيس، محمد : الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بين الشاعر وعناصر الطبيعة، في الوقت نفسه يحمل خصوصية تجربة الشاعر متحدة بتجربة النهر.

إن نداء الشاعر لعناصر الطبيعة يشكل انزياحاً، فترى الدارسة أن الشاعر يكمل خطابه، فيقول:

لا نقدر أن ننسى ونقول لصاعقة الأحياء إذن سوسنة

أتحدى نوافذنا[1].

فلم اختار الشاعر السوسنة؟

إن تفاعل الشاعر مع تجربته وانصهاره معها، يجعله يتطلع إلى ما حوله، فيحس ويتألم، وتصبح الصورة تنبض بالحياة؛ "لقدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية من خلال رؤيته الفنية الخاصة"[2].

رَعْدٌ يَتَفَحَصُهُ وَعْدِي

وَأَظُنُّ المَاءْ

وَطَناً يَرْكُضُ بَعْدِي[3]

إن عناصر الطبيعة هي رفيقة للشاعر، قادرة على حمل ألمه وسعادته معاً، وهذا يدل على أن الشاعر يعقد علاقة حميمية معها، ليعمل على تدمير العلاقة التجاورية، ويخلق نوعاً جديداً من العلاقات التفاعلية، فتشكل الدوال المتنافرة نمطاً جديداً من العلاقات للغة.

فالفعل (يتفحص) لا يتوافق مع (رعد) وفق النسق المعروف للعلاقات اللغوية، غير أن الشاعر استطاع عبر تشخيصه (الرعد)، جعلها ذاتاً عاقلة، أن يخلق نوعاً من التفاعل بينها

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٦.

(2) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٢٣٦.

(3) المرجع نفسه، ج١، ص٢٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبين الفعل (يتفحص)، فتخلص كل منهما من خصائصه المفردة، وانصهر ما بينهما من تنافر وتناقض وكونا وحدة تفاعلية، سمحت باجتماع الفعل (يتفحصه) للعاقل مع الاسم المجرد غير العاقل (رعد) في علاقة جديدة، ليُشكل جوهر المعنى الشعري، ويمده بطاقته الإيحائية الجمالية.

وبالمستوى نفسه استخدم الماء بقوله:

وأظن الماء

وطناً يركض بعدي

فاستخدم التشبيه والتشخيص، بأن شبه الماء بالوطن ثم هذا الماء (الوطن) يركض، ويلاحق الشاعر، ودلالة ذلك أن الوطن لا يمحى من الذاكرة، فقد استخدم التشبيه البليغ ليصل المشبه والمشبه به إلى حالة الالتحام بعدم وجود أداة تشبيه أو وجه شبه، واستخدم التشخيص ليعطي صفة الماء والوطن صفة الملاحقة واللزوم للشاعر. **ويقول في ديوان "وجه متوهج عبر امتداد الزمن"**

أبناء' الأرض

يمضون إلى عشبٍ ممزوجٍ بحليب الأرض

هذا حُلْمٌ فِي الكَفِّ

يَقَاوِمُنِي

وَحَروفٌ

تَنْمُو فِي عَرَبَات القَلْبْ[1]

فالحلم يتشخص عبر الاستعارة المكنية على هيئة إنسان يقاوم، والحروف تتشخص عبر الاستعارة المكنية على هيئة إنسان أو نبات ينمو.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فحلم الشاعر لا ينتهي لأنه ملاصق للشاعر بكفه، ومستمر بمقاومته ورفضه الانتهاء، والحروف لا تنتهي، فهي مستمرة لأنها تنمو، وهكذا هو حلم الشاعر لا يصغر ولا ينتهي.

ويعد هذا اللون من الانزياح التشخيصي كما يقول سعيد الغانمي: "إنّ الآخر (غير العاقل) تحويله إلى ذات عاقلة هو التفات تشخيصي، حيث يحول الشعراء هذه الموضوعات غير العاقلة فيؤنسنونها بقوة الالتفات"[1].

ومن العناصر الطبيعية التي استخدمها الشاعر الموج، حيث يقول:

لَنْ يَنْتَشِيَ الموجُ بِهَتْكِ صُخُورٍ دَافِئَةٍ سَأُرافِقُ للجَوْفِ

خَلِيجيَ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ تَسْقُطُ فَاكِهَتِي أُسْلِمُ لِلأَرضِ

جُمُوحِيَ يَغْوِينِيَ سُمٌّ يَتَنَضَّحُ فِي أَحْشَائِي بَيْنَ يَدَيَّ

مَوَاقِيتُ تَتَأَهبُ ناسِيةً مَنْ يَجْتَنِبُها نَحْوَ سَرِيرِ المَاءِ[2]

استخدم بنيس الانزياح التشخيصي، ليعطي للموج صفة الإنسانية، من خلال قوله (لن ينتشي). فالموج لن يفرح إذا حطم تلك الصخور الدافئة، إن الشاعر يشعر بدفء المكان، لهذا جاءت الصورة معبرة عن هدوء داخله، لكن هذا لا يستمر، فلحظات الهدوء والسكينة تذهب ليأتي وقت يأخذه جموحه ويغويه لكي يسلك طريقاً نحو سرير الماء، والماء هو أصل الكائنات، وربما يريد الشاعر الرجوع إلى الأصول لا الفروع، فالأصول هي ما يُعطي شعور الأمان للمكان، لهذا جاء قوله:

أَرضاً لِلْهِجْرَةِ
لاَ
أَرْضاً لِمَجَاهِلِ غَاوِيَتِي[3]

---

(1) الخطيب، مجدي محمد، أسلوب الالتفات في شعر البردوني، (د. ن) (د. م)، ٢٠٠٦م، ص٥٢.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٩.

(3) المرجع نفسه، ج٢، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن المكان هو التجربة عند الشاعر، تجربته ورؤيته للأشياء، فهو يريد أرضاً لا يوجد فيها سموم، ولا ألم وهذا هو ما يريده.

وليس بالضرورة أن يقوم التشخيص بتذويب المجردات، أو مظاهر الطبيعة الجامدة ذاتاً عاقلاً، فقد يقوم بتذويبها ذاتاً غير عاقلة كما في قول الشاعر:

سَتُصادِفُ بُرْكَاناً يَتَوَالَدُ فِي أَعْضائِكَ مُلْتَبِساً بِمِيَاهٍ تَحْرُسُهَا

حَشَرَاتُ الرُّوحِ لِذلكَ لَم نَقتحِمِ الطعنات ولم يأْخُذْكَ

ودَاعٌ مُقترِنٌ بِمرافِئَ صَامِتَةٍ[1].

شخّص الشاعر البركان (غير العاقل) على هيئة إنسان ولود، ويعود اختيار الشاعر لهذا الأسلوب في التشخيص الفني إلى شدة إحساسه بقوة الغضب والحرقة بداخله، فرغبة الشاعر بتصوير الغضب بداخله، لأنه لا يريد تصويره لمجرد التصوير، لكن لجوء الشاعر إلى تشخيصه على أنه بركان، يتيح الفرصة للمتلقي أن يتأمل هذا الشكل اللغوي اللافت، فيتأمل جمالياته وإيحاءاته، كيف تحول هذا البركان إلى أن يكون متوالداً، أي أن الغضب يتولد منه غضب حالة مستمرة لا تتوقف، فهذه الصورة فياضة قادرة على الإيحاء والجمال، ومن هنا تتبع سر جمالية التشخيص في قدرة الاستعارة على التوصيل، وبالمقابل قدرة الشاعر على وضع الأشياء أمام عيني المتلقي[2].

ويتبين بعد عرض لحالات الانزياح التشخيصي في الأعمال الشعرية لمحمد بنّيس للدارسة أن التشخيص قد لعب دوراً لتأدية غايات متعددة في المبنى والمعنى.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢٢.

(2) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٢٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوضح لنا المستوى البنائي أن التشخيص يشكل الأساس الذي تنمو القصيدة حوله وتتطور عبر صوره المتعددة، فتبدو كحلقة دائرية تتوسع لتعطي معنى دلالياً وجمالياً، وفي الوقت نفسه تحقق ترابطاً مع أجزاء القصيدة كلها.

في حين تجد الدارسة أن التشخيص على المستوى المعني، المصدر الأساسي هو لإنتاج المعنى الشعري وتجسيد رؤية الشاعر، وأحاسيسه تجاه العناصر المقدرة، التي استخدمها في التعبير عن رؤيته الشعرية.

وتتبين أهمية التشخيص من خلال "القدرة على التكثيف. وبناء صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين"[1].

وعلى الرغم من أهمية التشخيص، لكنه بالمقابل "يربك القارئ أحياناً؛ لأنه يربك علائق الداخل والخارج، إذ لا تحيل الدوال فيه إلى مدلولاتها المألوفة مما يدفع المتلقي لاكتشاف أسباب هذا التوظيف الجديد للغة"[2].

فبنيس يقوم بخلط العناصر اللغوية ليأتي بأسلوب جديد، تتشكل مع عناصره اللغوية غرابة فريدة، تنقلب معها الدلالات، وتتناقض على وجه ينسجم في النهاية مع رؤية الشاعر وبداعته النفسية، وهو أمر يشكل سمة أسلوبية بارزة في شعر بنيّس.

---

(1) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٢٤٠.

(2) الطرابلسي، عبد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب: تونس، ١٩٩٢م، ص٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثالث

الانزياحات التركيبية

يعد الانزياح اللغوي محورا مهما في النقد الحديث – لا سيما- في الدراسات النحوية، وذلك ضمن وجوه متعددة، تتدرج تحت مسميات متعددة أهمها: التقديم والتأخير، والالتفات، والحذف، والاعتراض.

ويمكن القول إنّ الانزياح التركيبي من أهم المستويات اللغوية، التي يعتمد عليها الباحثون في دراستهم للشعر، حيث إنهم يتخذون من القواعد النحوية معياراً لغوياً صارماً ينطلقون منه إلى رصد ظاهرة شعرية مهمة، والتي تقوم على كسر القوانين المعيارية للنحو، محققا سمات شعرية جديدة، تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية الصارمة[1]. لهذا فقد رأى بعضهم أنّ نجاح شعرية الشعر لا تكون إلاّ بإعادة خلق جديد للغة، وبناء علاقات مختلفة تحطم القواعد الثابتة للغة الخطاب[2].

وتوافق الدارسة على رصد تلك الانزياحات من خلال التركيب، وأنّ العلاقة بين تلك العناصر في العمل الأدبي هي ما يخلق أدبية النص[*].

لذلك كانت مهمتي الأساسية في هذا الباب إبراز مواضع الانزياح أولا، ثم محاولة البحث عن الدلالة التي يحققها محمد بنيّس بخرق معيار اللغة.

([1]) الرواشدة، سامح. قصيدة "إسماعيل الأدونيس" صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م٣٠، عدد٣، ٢٠٠٣م، ص ٤٦٨.

([2]) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص ٩.

(*) يمكن الاستزادة بالرجوع لكتاب: ابن جني (كتاب الخصائص) ص٣٦٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتمثل أنواع الانزياحات التركيبية التي استطاعت الدراسة رصدها في الأعمال الشعرية للشاعر محمد بنيس بما يلي:

١. ظاهرة التقديم والتأخير

٢. الحذف

٣. الالتفات

٤. الاعتراض

الفصل الأول: التقديم والتأخير

التفت النقاد البلاغيون واللغويون إلى هذه الظاهرة، وما تتركه من أثر في المعنى الدلالي، فهي تعد انتهاكا للغة الشعرية بطريقة مغايرة ومخالفة القوانين. يقول سيبويه: " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أغنى وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم"[١].أما ابن جنّي فاعتبر أنّ باب التقديم والتأخير هو من باب شجاعة العربية، فتحدث عن تقدم المفعول به على الفاعل، وما يصح ويجوز تقديمه كالمبتدأ على الخبر[٢].

نظر عبد القاهر الجرجاني إلى ظاهرة التقديم والتأخير من الناحية الجمالية، وما تضفيه على العبارة وأثرها في نفس القارئ، حيث يقول: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[٣].

---

(١) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجليل: بيروت، ١٩٩١م، ج١، ص٣٤.

(٢) ابن جني، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر: بيروت، ص٣٨٢-٣٩٠

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص١٢٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويقول أيضاً: "اعلم أن ليست المزية بواجبه لها في أنفسها، ومن حيث هي الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم يحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض"[1]. ومما سبق يتبين للدارسة أنّ الجرجاني يصرح أنّ جمالية الشعر واستمتاعنا به قد يكون لمغايرته القواعد الأساسية المعروفة للغة وخروجه عما هو مألوف ومعتاد عند غيره من شعراء زمانه. إضافة إلى أن عملية اكتشاف سبب جمالية ذلك الشعر يحتاج إلى النظر ويقصد- الجرجاني- التمعن والدراية بمواضع التقديم والتأخير ولا يتأتى هذا إلا من كان ذو دراية بقواعد اللغة ومواضع التركيب فيما بينها .

أ. ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

١. تقدم المفعول به:

إن المعيار الثابت في الجملة الفعلية أن يأتيَ "الفعل (المسند)، ويليه الفاعل (المسند إليه)، ثم تليه المتعلقات"[٢]*.

لاحظت الدارسة أنّ تقديم المفعول به في شعر محمد بنيس جاء بنمط واحد، حيث يتقدم المفعول به على الفعل والفاعل(على ركني الجملة). و قد جعل التقديم محملا بدلالات منها: رغبته بتهميش دور الفعل والفاعل، وحصر الأهمية في المتقدم(المفعول به)، ليلفت نظر المتلقي إليه وصولا إلى تحقيق غرضه الشعري.

يقول في ديوان (هبة الفراغ) قصيدة "توأم":

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١٢٨.

(٢) انظر: الأنصاري، جمال الدين هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك، محمد علي حمد الله، ج٢، (د. ت)، ص٣٧٦.

(*) يمكن الاستزادة بالرجوع إلى الكتب التالية: المبرد(المقتضب) ج٣، ص١٢٨.الأنصاري بن هشام (أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك) ج٢، ص٧٧. مصطفى جمال الدين(البحث النحوي عند الأصوليين) ص٢٤٩-٢٥٠).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الميّتُ لَنْ

يَعْرِفَهُ

أيُّ سحَابٍ مُرتحِلٍ

هَذَا التّوْأمُ لَنْ

يفْهمَهُ

ليْلُ دَبيبِ اليَرقَانْ

إنّهُ يلْهُو بطيُورٍ عَبرتْ شفَتَيْهْ

وَرْدةٌ لا تُلْقِ عَلَيْهْ

في انْخِفَاضِ المَتَامَةِ

وَاصْغِ إلَيْهْ[1]*

قدّم الشاعر المفعول به في قوله: (وردة لا تلق عليه).

ديوان (هبة الفراغ) مهداة إلى شاعرين غابا عن الحضور الشعري هما(محمد الخمار الكنوني، وعبد الله راجع)، شاعران مغربيان عزيزان على قلب بنيّس فهما من جماعة الشعراء المغاربة الذين يمثلون الحداثة الفنية في أجلّ صورة لها داخل المغرب [2]، وقد عدّهما بنيّس من شعراء المحيط الشعري بالمغرب [3]. إنّ الشاعر في الديوان السابق عموما وبالسطر الشعري خصوصا، عميق بإحساسه وبشعوره بالمعنى الذي يطرحه؛ والسبب في ذلك يعود

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج2، ص١٢٣.

(*) ديوان هبة الفراغ قد صدر بعد أن توفي كل من محمد الخمار الكنوني و عبد الله راجع.وقد كانت رغبة بنّيس أن يصدر الديوان قبل وفاتهما.

(2) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع، ص١١٥.

(3) بنّيس، محمد، كتابة المحو، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى الحالة النفسية التي يشعر فيها الشاعر تجاه موت كل من محمد خمّار الكنوني، وعبد الله راجع[1]؛ لذلك جاءت تسمية القصيدة (توأم).

ويعد عنوان القصيدة المفتاح الأول لقراءة النص، فقوله (توأم) يترتب عليه القول(وردتين)، لكنّ بنّيس يتعامل مع هذين الشاعرين كجسد واحد، لهذا قال:

هذَا الميّتُ لَنْ

يَعْرِفَهُ

أيُّ سحَابٍ مُرتحِلٍ

هَذَا التّوْأمُ لَنْ

يفْهمَهُ

لقد تعامل الشاعر منذ البداية بصيغة المفرد المذكر لكليهما، فكلا الشاعرين يمثلان الحداثة الشعرية المغربيه فاتحدا وارتبطا بحركة خلق المحيط الشعري الذي يمثله شباب المغاربة في العقود الثلاثة الماضية[2]. ويتضح في تقديم الشاعر ل(وردة): الصيغة المفردة النكرة؛ أنّه لا `يكفِ إلقاء وردة تذكارا على قبرهما، فهو يريد أن يتفاعل المتلقي السامع مع الحدث فاستخدم فعل الأمر للإصغاء (واصغ إليه). لقد أراد بنّيس أن يحقق من هذا التقديم – الذي هو من ملامح الانزياح التركيبي في الشعر العربي المعاصر– المقصود لتشكيل الدلالات الشعرية. [3]. وتتجسد الدلالة الشعرية هنا برغبة الشاعر التأكيد على عدم نسيان شعراء ساعدوا في تطور الشعر المغربي ولهم كل الحب والتقدير. أعتقد أنّ شاعري بنيّس لا يستطيع

---

(1) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع ، ص١١٥.

(2) المرجع نفسه، ص٩٨.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية،ص١٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن ينسلخ عن مجتمعه، فيجعل فكره وتجربته الحياتية مضمارا يستهلك فيها اللغة، بحيث تكون اللغة متوافقة مع الفكر ليصل بها الشاعر إلى أعلى مستوى من التأثير والإقناع.

أراد بنّيس أن يجمع بين مجالين هما: مجال الحداثة ومجال الموت[1]، وجعل من نفسه شاعرا يرثي هذه الحداثة بنحو ما يرثي أصحابها الذين انخرط ضمن صفوفهم من زمن بعيد. حيث يمكن تتبع ذلك بدراسة ديوان (هبة الفراغ).

وتعرض الدارسة مثالا آخر من الديوان نفسه قصيدة"عمى" حيث يقول فيها:

يَعْلُو بيَ هذَا الحِبْرُ إلَى نَفْسِي
يَعْلُو بِيَ مُنْتَصِراً
ثُمَّ
إلَى حيْثُ يُراوِدُ عيْنِيَ
يَعْلُو
حتّى تنْشَأَ فِي
غفْلةِ حُمَّايَ
مَراتِيجٌ
ومَوَاسِمُ حنَّاء
وَمَنَازِلُ منْ لَيْلِ الرَّقصَاتِ
إلى
ليْلِ الرَّقصَاتْ
وَيكونُ النَّخْلُ قَريباً مِنْ خُطوَاتِ
نَسِيَتْ صَاحِبَهَا
وَمشيئَتَهَا

تحْتَ الصَّمْتِ فجأتُ
صَرِيراً

---

(1) المعداوي، أحمد، قراءة في كتاب ظاهرة الشعر الحديث، www.google.com . ٢٠٠٩. maroco01.topgoo.net\t5668-topic .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دَائِرةَ الشَّمْعِ تَذُوبْ
وَفَرَاشاً
ينهضُ منْ لطْخَتِهِ
وَطُيوراً قادتْني
بِتَوَزُّعِهَا
لِعَمَايْ[1].

قدّم بنّيس المفعول معه (وطيورا) في عبارة (وطيورا قادتني)، رغبة بكسر الملل الذي قد يصيب القارئ، فانتقل من هذا السياق التركيبي الذي ألفه القارئ في سطوره السابقة إلى سياق مغاير" يتم فيه إعادة تنظيم الجمل بشكل يلفت القارئ" [2]. ويكسر رتابة النص.

إنّ قوة الدلالة تجعل الشاعر يقدم المفعول معه على الفعل والمفعول به، بدءا من قوله: (تحت الصمت)، حيث جاء التقديم لشبه الجملة الظرفية إلى نهاية الأسطر الشعرية. وحاول بنّيس استغلال الانزياح لإدخال الدلالة في حيز التحول،" والوصول باللغة إلى قمة الشعرية"[3]، التي أحدث فيها" نظام اللغة هزة غير متوقعة"[4]، لتتصل العلاقة بينه وبين بنية التركيب في مختلف مستوياته.

إنّ أهمية تلك الطيور التي يقع على كاهلها مهمة قيادة الشاعر إلى حيث يريد، وكأنّ بنيّس بموت شاعريه قد فقد قدرته على القيادة ، واختار طيورا دون سائر الأنواع؛ لأنه يعلم أنّ الطيور تهاجر من مكان إلى مكان حيث موطنها الأصلي، وهي قادرة على التحليق بحرية وهكذا هو. ويمكن تمثل ثنائية الصمت والحركة (التفاعل) في المقطع الأخير كما يلي:

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص١٣٦- ١٣٧. المراتيج : مفردها رتج ما يغلق به الباب، جمع مراتيج اسم آله من رتج ما يغلق به الباب المغلاق.

(2) انظر: خيرة العين: شعرية الانزياح، ص٣٩

(3) المرجع نفسه، ص٣٩

(4) انظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٣٧٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

السكون	الحركة
تحت الصمت	فجأت
	صريرا
دائرة الشمع	تذوب
لطخته	وفراشا ينهض

بعد هذا النسق يكسر الشاعر هذا التوالي بقوله: وطيورا قادتني. ويتضح أنّ عنصر الحركة هو المسيطر في هذه المقطوعه ربما أراد الشاعر الانطلاق من حالة السكون التي أصابته (بسبب موت صاحبيه) إلى الحركة والانطلاق نحو قول الشعر. وأتوافق مع الشاعر بنيّس بجواب عن سؤاله : هل الموت يضيف إلى العمل الشعري والأدبي دلالة لم يكن يتوفر عليها قبل الموت[1]؟

أعتقد نعم، فالموت وما ينتجه من صمت مؤقت تجاه الأحداث والمجريات، لكن ما يلبث أن ينتج شعرا ذا تجربة حياتية تلامس فئة كبيرة؛ وبذلك يكون الصمت إيجابيا متأملا لحقيقة الموت.ربما يكون الموت الشعري هو ما أراده بنيس، فهؤلاء قد تركوا إرثا شعريا مغربيا وقادوا المسيرة نحو التجديد، وهذا ما يريده هو أيضا الانطلاق بحرية في قول الشعر دون قيود المؤسسة.

---

[1] بنيّس، محمد: مع أصدقاء، ص ٢٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢. تقدم شبه الجملة:

يكثر هذا النوع من التقديم والتأخير في المتعلقات، إذ يعد ملمحا أسلوبيا واضحا في شعر محمد بنّيس.

ويأتي المعيار على النحو الآتي:

الجملة الاسمية + متعلقات.

الجملة الفعلية+ متعلقات.

الانزياح عن المعيار: متعلقات + جملة اسمية

متعلقات + جملة فعلية.

هذه الصور المتعددة لتقديم المتعلقات نابعة من طبيعتها، إذ إنّها " لا تتخذ مواقع ثابتة فيما بينها ... ولعل ذلك يرجع إلى أنها لا تلعب دورا أساسيا في تركيب الجملة العربية، ولا تحتفظ لنفسها برتبة محدده كما هي الحال بالنسبة للمسند والمسند إليه" [١]. فهي تمنح المبدع حرية أوسع في اختيار مواقعها وفق ما يقتضيه منه الدفق الشعوري.

ويلجأ بنّيس في بعض المواقع الشعرية إلى تقديم شبه الجملة على الفعل؛ ليحقق دلالة يريدها. ويمكن تتبع ذلك في الأبيات الشعرية الآتية، ديوان (في اتجاه صوتك العمودي) قصيدة " قادمون من الحلم" المقطع الرابع:

مِنْ داخلنَا
زُرناكُمْ
هذَا العامَ الآتيَ والماضِي
مِنْ نافذةٍ نجْهلُها
يجري العَالمُ خلْفَ ستائِرهَا

---

[١] أبو حميدة، محمد صلاح، القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح السكاكي، رسالة دكتوراه، القاهرة، ١٩٩٦،ص١٣٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فرأيناكُمْ
شجراً يتسلّق زَهْرتَهُ
وعلَى أُفُق تتعالَى زُرقَتُهُ
تَبنُون مرافئَ قادمةً
مِنْ
مُرتفعَاتِ
القَلْبْ
في السّر تعانقْنا ريحاً
وَمدارجَ أعْشاب[1].

تعددت شبه الجمل بالمقطوعة على النحو الآتي:

من داخلنا---------- زرناكم

من نافذة نجهلها---------- يجري العلم خلف ستائرها

وعلى أفق---------- تتعالى زرقته

في السر ---------- تعانقنا ريحا

تكونت شبه الجمل من الجار (من، على، في) والاسم المجرور ثم الفعل الماضي، ماعدا فعلا واحدا جاء بصيغة الفعل المضارع (يجري).

إنّ الانزياح الذي يولده الشاعر في استخدام مستوى لغوي وتراكيب خارجة عن المألوفتعمل على خلق طاقة إيحائية تؤثر على المتلقي، ويعد الاهتمام بالتقديم والتأخير عدولا يتم من خلال عوامل نفسية تكتنف عملية التخاطب[2]. إنّ الكتابة عند بنّيس هي كتابة المحو،

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٥٩

(2) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص١٩٨-٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لغة جديدة تحل محل لغة أخرى، فهو يجعل الكتابة فعلا مؤسسا فاعلا في النهوض للخروج من التخبط والمساهمة في بناء العالم من حوله[1].

يبدو أنّ بنّيس أراد من تكرار شبه الجمل التأكيد على إبراز عنصر المكان لبيان وقوع الحدث. ولا يستطيع الشاعر أن يعزل نفسه عن مجتمعه وأحداث العالم من حوله، فقد كتبت هذه القصيدة بعد هزيمة ١٩٦٧، فأثرت الهزيمة على الكثير وعلى كثير من الشعراء "فكل شيء في القصيدة وفينا وفي العالم مسكون بالقلق"[2]. وحاول بنّيس أن يزرع على إثر ذلك ثقافة مقاومة الهزيمة، وانطلاق هذه الثقافة من الداخل . هذا ما أراد بنّيس أن يعبر عن مقاومته داخليا، ومحاربة فكرة الهزيمة التي لحقت بالعرب. – ربما كان هذا من قبيل أضعف الإيمانَ– .

جسد الشاعر القلق الذي يعاني منه على الكلمات، فتدرج من الداخل إلى النافذة إلى الأفق ثم انتهى إلى الداخل، من خلال قوله(في السر). فقلقه يبدأ من الداخل؛ لأنّه يعلم أن الهزيمة كانت من الداخل قبل أن تكون من العدو، ليكبر ويعكس الواقع المعيش (من نافذة يجري العالم خلف ستائرها). وترتفع لتصل إلى الأفق بأحداثها. وينتقل القلق مرة أخرى إلى نفسه ليندغم مع الشاعر الإنسان فيصبح هو وقلقه واحدا ويصبح هو المكان .

وفي ديوان (مواسم الشرق) قصيدة "موسم الطريقة" يقول:

سَتَراهُم مُكْتَئِبينَ بِه أحياناً مُنشغِلينَ مَساءً يفتحُ أزرارَ
العتَباتِ يُكوكِب حُمَّاهُ لَهُ أنْ يقرأ مَا كتبُوهُ علَى لوْح
الكتفَيْن تَراتِيلُ الأَحْجَارِ يُرَدّدُهَا وَجْهٌ يَنْسَاهُ اسْمٌ ينْسَاهُ

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، المقدمة، ص٢٠.

(2) بنيس، محمد: مع أصدقاء، ص٩٩..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحِيداً بيْنَ مَعَابِرِ هَذَا الضَّوْء لجُبِّ الأَحْوالِ لقُبَّتِها يهْتفُ يا

أَنْتِ سحابتِيَ الزّرقَاءُ تكُونُ لَه سِرّ الكلِمَاتْ

وتَرافقْنَا

منْا اقْتَربَتْ

جِهَةٌ نَتَوحَّدُ فِي تَرْتِيمَةِ عُزلتِهَا[1].

قدّم الشاعر شبه الجملة (منا) على الفعل اقتربت. والكتابة والشعر هما شغل الشاعر، فطريق الكتابة هي هذه المواسم[2]. ابتدأها بموسم الطريقة،عله يخرج بمعنى جديد للقصيدة. فجاءت شبه الجملة (منا اقتربت) مقدمة على فعلها، ليدلل على شدة الاقتراب المكاني. وهكذا هي حال الكتابة من الشاعر، محدثا توحدا بينهما. محققا التقديم دلالة مكانية لمكانة الكتابة في نفس الشاعر. ويقول في موضع آخر للقصيدة نفسها:

حَتَّى يلْمَسَهَا

متوسّدَةً بوَابةَ وحْدَتِهَا

في البَرْدِ تمُوتُ[3].

وهو يرفض أن تكون كتابته لهذه المجموعة نهاية، فالقصيدة عنده مستمرة، قدّم شبه الجملة(في البرد تموت) على الفعل؛ لأنّ رغبة بنّيس تبيان زمن موتها في البرد؛ وكأنّه أراد تجسيد القسوة في موتها من خلال موتها، في الوحدة وبالبرد، صورة مفعمة بالسلبية والحرمان والوحشة.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٣٩.

(2) المرجع نفسه، المقدمة، ص٢٠.

(3) المرجع نفسه، ج١، ص ٣٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأُلحق الجملة بالفعل المضارع (تموت)؛ ربما لاستمرارية الوحدة والموت بوحشة الانفراد، لرفضه الخضوع لمنظومة قوانين المؤسسة التي تقيد الكتابة ضمن أطر محددة، وعدم القدرة على الكتابة بحرية. -بل يمكن أن يصل إلى حد تكريم شاعر لم يكن له نتاجا شعريا لكن انتماءه لمنظومة المؤسسة الراعية يجعله يكرم في المحافل[1]- ربما جاء التقديم مناسبا لمتطلبات النص الدلالية والجمالية معا، معبرا عن إحساس الشاعر تجاه منظومة فكرية في مغربه، فجعل من شبه الجملة محور الاهتمام.

وفي " موسم الصفات" يقول:

مِنْ بِلاَد الدَّمْعِ تَتْبَعُنِي الدِّمَاءُ
كَأَنَّهَا الأُفُقُ الأَخِيرُ[2].

إنّ أهمية شبه الجملة جعلت الشاعر يقدمها على الفعل والفاعل، لأنّ المكان يشكل أهمية عند بنّيس، وأي مكان؟ إنها بلاد الدمع(دمشق)، فألحق بلاد النكرة إلى المعرفة، – وإضافة النكرة إلى معرفة– وهذا التركيب يعطي قوة في الدلالة، ويمنح المكان دلالة الحضور والبروز في ذهن السامع. وأراد أن يسحب من المكان دلالته الإقليمية المنحصرة فقال: (من بلاد الدمع) [3] [*]، ليصبح المكان بعداً آخر، لتكون قيمته لا ترجع لذاته، ولكن إلى ما يحمله من معان. إنّها بلاد الدمع ربما أراد أن يجعل القاسم المشترك أكبر بين الأندلس عهد فرديناند

---

(1) بنيس، محمد: مع أصدقاء، ص٩٩..

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٠٤.

(3) القاسمي، جاسم بن محمد، تاريخ الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة: مصر، ١٩٩٩، ص ١٨٤. ويمكن الاستزادة بالرجوع إلى كتاب "مصرع غرناطة" شوقي أبو خليل، ١٩٨١، ص ٨، ٧٩، ٨٣، ٩٩.

(*) الأصل أنّ صفة (بلاد الدمع) أطلقت على بلاد الأندلس عندما سقطت بيد فرناند وإيزابيلا في عهد أبو عبد الله الصغير فاستوليا عليها على أساس أن يحفظا الذمم لكن بمجرد أن بدأ حكمهما كان القتل والألم والدماء فسميت بلاد الدمع.أخذت المعلومات من موقع وقائع منسية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإيزابيلا ودمشق فترة الإخوان المسلمين من عام ١٩٧٥- ١٩٨٢. وما حدث من مجريات مداهمات وقتل وتدمير بحماة(**)، لهذا قال : تتبعني الدماء.

والدموع والدّماء تمتدان ما بين المشرق والمغرب، لقد حمّل الشاعر دلالة الألم والحزن والدم المتتابع الذي لم يتوقف منذ عهد فرديناند وإيزابيلا إلى عهد دمشق الحاضرة . لقد وحّد الشاعر بين المشرق والمغرب على امتدادهما من خلال الألم والهم الواحد. لا يستطيع الشاعر المعاصر أن ينسى التاريخ، أو أن يبتعد عنه ففي كثير من الأحيان يجعل التاريخ وسيلته للتنفيس عما يختلج بداخله من مشاعر وآلام، وعند بنيّس فالحداثة هو حضور الماضي في ثقافة الشاعر المعاصر(١).

إنّ تبين مثل هذه النظرة التاريخية التي ينطلق منها بنيّس لا تكون عبثية بل مدروسة بدقة، فهو يريد أن يجمع بين المشرق والمغرب بمشاكله الماضية والحاضرة والمستقبلية. وكأنّه يريد أن يقول بالمشرق وجد شعراء ثاروا على التقاليد وانطلقوا بأفكارهم وصاغوا شعرا رفضه المحافظون وفي المغرب كذلك حاربت المؤسسات المحافظة شعر المجددين- ربما أراد أن يؤكد أنّ المشرق والمغرب يجمعهم الكثير من الهموم المشتركة_.

ويتكرر مثل هذا في قصائد عدّة، فقد جعل من شبه الجملة عاملا مهماً؛ ليعبر فيه الشاعر عن مكنونات نفسه، وليحقق الدلالة التي تخدم شعرية النص. فيقول في موضع آخر من (موسم الواقعة):

(**) مجزرة حماة: هي أوسع حملة عسكرية شنها النظام السوري في عهد حافظ الأسد (أخوه رفعت الأسد) ضد الإخوان المسلمين في حينه، وأودت بحياة عشرات الآلاف من أهالي مدينة حماة في الثـــاني مـــن فبراير ١٩٨٢.

(١) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع: ص ١٠٨..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فِي ضَوْءِ المَدَافِنِ يَنَامُونَ مُشَاغِبِينَ عِمُوا مَسَاء مُرْعِبِينَ عِمُوا

مَسَاء لِلْمَوَاسِمِ يَحْضُرُ الذِينَ لَمْ يُولَدُوا بَعْدَ الذِين لَمْ يَمُوتُوا

بَعْدُ رَاكِبِينَ بِغَالَهُم لَمْ يَكُونُوا وَحِيدِين[1].

قدّم بنّيس شبه الجملة في قوله: (في ضوء المدافن)، على الفعل ينامون؛ لإبراز أهمية المكان بوصفه يمثل محوراً دلالياً هاما في بناء النص، أول مايقابل المتلقي. إنّ دلالة هذا التقديم لتقوية الفكرة التي يريد الشاعر البوح بها، فقد انطلق من ضوء المدافن . والمعروف أنّ ضوء المدافن ضوء خافت، فتكون الرؤية على قدر الإضاءة. وأراد بنّيس أن يقول: إنّ بصيص الأمل ضعيف، لكنه موجود بالوقت نفسه، وهكذا هو الإنسان يعاني ويعيش، يحبط ويرتفع، لا توجد أرض مستوية كل الاستواء، لا توجد حياة على وتيرة واحدة. إنّ بنيّس لا ينفك يحاول أن يؤكد على فكرة وجود الأمل حتى لو كان ضعيفا، وكل محاولة جديدة مرفوضة لكن السعي لتأكيدها ومحاربة رافضيها هو ما يثبتها.

يتبين للدارسة من الأمثلة السابقة أنّ العوامل النفسية هي التي حركت الشاعر، وأبرزت تلك الانزياحات، ومنها ظهرت أهمية المكان الذي يشير إلى الواقع، ولهذا دوره في إثارة المتلقي ليساهم مع الشاعر (المبدع) في قلقه.

٣. الجملة الاسمية:

تتكون الجملة الاسمية كما هو معروف من عنصرين أساسيين هما: المبتدأ والخبر. والمعلوم أيضاً أن المبتدأ لا يستغني عن الخبر، ولا تتحقق الفائدة إلا بهذين العنصرين،

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فالتركيب الإسنادي لا يراد به مطلق التركيب، بل تركيب الكلمة مع الكلمة إذا كان لإحداهما تعلق بالأخرى على السبيل الذي يحسن موقع الخبر وتمام الفائدة"[1].

إن المعيار الأساسي في الجملة الاسمية أن يأتي المسند إليه (المبتدأ) وبعده المسند (الخبر)، فالمبتدأ يسبق الخبر؛ لأنه محكوم عليه، ولا بد من وجوده قبل الحكم عليه، لكن هذا الترتيب ليس ثابتاً، فالتقديم والتأخير لون من ألوان حرية اللغة العربية وخصيصة من خصائصها[2]، فهي تعطي التراكيب في الجملة مرونة وطواعية[3]. والشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب العادية[4]، لأن لغته مُشَكَّلَةٌ بلاغياً، تحل فيها عناصر غير مألوفة محل عناصر القول المألوفة فتنتج شبكة من العلاقات[5]. وهي لغة ذات انفعال؛ لهذا فهي تنحل من القواعد فتكون ذات أنماط خاصة مميزة ومختلفة عما ألفناه في الصياغة[6].

أعتقد أنّ الحرية التي تعطى للشاعر في التقديم والتأخير مقيدة بنفس الوقت بما يتناسب وعلاقة العبارات في الجمل.

ويحدث الانزياح عن المعيار على النحو الآتي:

المعيار:	مسند إليه	+	مسند
	(مبتدأ)		خبر
الانزياح	مسند	+	مسند إليه
(كسر المعيار)	(خبر)		مبتدأ

---

(1) ابن يعيش، موفق الدين، شرح المفصل، عالم الكتب: بيروت، ١٩٨٨م، ص٢٠.

(2) مطلوب، أحمد: بحوث لغوية، ص٤٠.

(3) حسان، تمام: الأصول، ص٣٤٧.

(4) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٧٦.

(5) بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص لمفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧م.

(6) عبد اللطيف، محمد، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر: القاهرة، ٢٠٠٦، ص٦٤٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتعد عملية اختيار الشاعر للكلمات، ولمواقعها المناسبة للنص، وتنظيمها ذهنياً، مقدماً ومؤخراً، ولجوؤه إلى ترتيب جديد ينحرف فيه عن الأصل، هو لغاية يريد الشاعر تحقيقها، " فنحن حينما نقدم بعض أجزاء الجملة تارة ونؤخرها تارة، فإننا لا نفعل ذلك رغبة في التغيير، أو تفننا في القول فحسب، إنما ذلك ناشئ عن اختلاف الذي يريده المتكلم، فالكلام البليغ لا يجوز فيه التقديم لغرض لفظي فقط، بل يكون مع هذا الغرض اللفظي هدف يتعلق بالمعنى"[1]. لهذا فقد عدت وظيفة البلاغيين والأسلوبيين الكشف عن القيمة الدلالية والفنية في العمل الأدبي" انطلاقاً من مبدأ أساسي هو أنّه لا يحدث تقديم أو تأخير إلا لغرض بلاغي مقصود، وهو ما عبر عنه بعض الدارسين بقوله: إنّ الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"[2]. واهتمام البلاغيين بالتقديم والتأخير لم يكن بعيدا عن وضع بعض الشروط، منها : أن لا يؤدي تحريك الكلمة أفقيا إلى اختلال في التركيب أو غموض في فهم الدلالة [3]. هذا من جانب، ومن جانب ثانٍ فإن إدراك التقديم والتأخير في التركيب النحوي لا يتم إلا من خلال النظر في عنصرين هما الثابت والمتغير، ويتمثل الثابت في تواجد أطراف الإسناد، وما يتصل بها من متعلقات، أمّا المتغير فيتمثل في تحريك بعض الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها أصل"[4].

وبهذا تجد الدارسة أن البلاغيين قد حاولوا وضع إطار للتقديم والتأخير حتى لا يخل المبدع بالتركيب البلاغي. ويقول أحد النقاد يصح للشاعر ما لا يصح لغيره. فتحرك الكلمة

---

(1) عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان: اربد، طبعة (٣)، ١٩٩٢م، ص ٢١١.

(2) أبو حميدة، محمود صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش"دراسة أسلوبية"، مطبعة مقداد: غزة، ٢٠٠٠، ص٢٥٩.

(3) عبد المطلب، محمد: بين البلاغة والأسلوبية، ص ١٨٣.

(4) المرجع نفسه،ص١٨٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

داخل إطار الجملة لا يؤثر في وظيفتها النحوية كالفاعلية أو المفعولية أو الإضافة، وإنما يؤثر في علاقتها الدلالية وقيمتها التأثيرية[1].

ومن هنا يمكن القول إنّ المبدع يتمتع بقدر من الحرية تشكلت من طبيعة اللغة العربية المعربة، بحيث يتحرك في النص دون حدوث التباس أو غموض في الوظيفة النحوية، وعلى الرغم من هذه الحرية، هناك "تعبيراً مبتذلاً يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض معين، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها"[2]. فالشاعر عندما يحرك المفردات من أماكنها الأصلية ضمن الخط الأفقي الواقعة فيه فعندها يتبين للناقد أنّ له غاية مقصودة [3].ويتصل هذا الشكل من التعبير بمقصدية المبدع.

وتتبع الأعمال الشعرية عند بنّيس يكشف عن الشكل التعبيري الذي يميل إليه من أشكال التقديم والتأخير، ومدى قدرة الشاعر على توظيفه لخدمة الأغراض الدلالية للقصيدة.

تعد ظاهرة تقدم الجار والمجرور (الخبر المقدم) على المبتدأ ؛ من أكثر الظواهر تحركاً وبروزاً على مستوى الصياغة عنده، وهذا يشير إلى أهميتها وخصوصيتها في بنية الجملة النحوية عند الشاعر . وترد هذه الظاهرة عند الشاعر على النحو الآتي، (ديوان شيء عن الاضطهاد والفرح)، قصيدة" موسم التيه"، يقول:

يَهبُ عَلَيَّ غُصْنُ اللُّوزِ مُمْتَلِئاً
ولِي صَفْصَافةٌ أُخْرَى
ولِي حَبَقٌ
ونَارْ

---

(1) أبو حميدة، محمود: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص٢٥٩- ٢٦٠.

(2) المرجع نفسه،ص٢٦٠.:

(3) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص١٤٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تُهَجِّجُهَا رُؤَايَ عَلَى امْتِدَادَاتِ المَدارْ
أَقُولُ لِبَعْضِنَا
عُدْنَا
وتحتَ جُفُونِنَا عَبَقٌ
ولَون سَتَائرِ الشُّرُفَات يخْطِفُهُ النَّهَارْ[1].

قدّم الشاعر شبه الجملة (عليّ) على الفاعل المضاف إلى المعرفة . وقدّم (لي) في السطر الثاني والثالث؛ ليعطي التخصيص المسند إليه بالمسند. فتلك الصفصافة وذلك الحبق هما خاص للشاعر.

إنّ الأمل حاضر عند الشاعر، فغصن اللوز ممتلئا، يحمل معه بشارات الخير والأمل، وشجرة الصفصاف حاضرة قوية عتية، والحبق حاضر. لقد حوّل بنّيس العناصر الطبيعية لملكية خاصة تختص به، من خلال استخدام شبه الجمل .وقد جعل الشاعر صورته زكية معطرة برائحة الصفصاف واللوز والحبق. وقد استخدم النعت بقوله: (صفصافة أخرى) وكأنّ هناك صفصافة أولى قبل هذه قد عرفته . وأتساءل لم اختار بنيّس هذه العناصر دون غيرها؟

أعتقد أنّ الجامع بينها : أنّ تلك العناصر هي أشجار مثمرة، مخضرة عطرية قادرة على العطاء.لقد أراد بنيّس أن تكون الطبيعة شاهدة على أدائه؛ فهو يشترك مع عناصره الطبيعية بالقدرة على العطاء، عطاء عبق.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية،ج١، ص١١٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويقول بنّيس في قصيدة" الانتساب إلى عائلة جديدة" من الديوان السابق:

مِنْ أَجْلِكِ الأَطْيَافُ تَسْرِقُ وَحْدَتِي
مِنْ أَجْلِكِ اللَّبْلاَبُ يَحْرُسُنِي
مِنْ أَجْلِكِ الصَّبَوَاتُ عَارِيَةُ النَّوَافِذِ وَالحُدُودْ
مِنْ أَجْلِكِ ارْتَعَشَ الصَّبَاحُ عَلَى مِيَاهٍ آمِنَهْ
مِنْ أَجْلِكِ السَّعَفَاتُ تُوشِكُ أَنْ تَعُودْ
مِنْ أَجْلِكِ الأَشْعَارُ تَحْتَضِنُ الشَّوَاطِئَ
هَلْ قَرَأْتِ مَدَائِنِي
بَيْنَ انْجِرافِ الأَمْكِنَهْ
أَفْرَاسُكِ الزَّرْقَاءُ تَغْمُرُ حِيْرَتِي
وَلَكِ انْفِجَارٌ
لِي مَصَابِيحٌ وأَرْضٌ ثَامِنَهْ[1].

يتضح من المقطع السابق أنّ الجار والمجرور (من أجلك) تقدم على الجمل الاسمية في السطور السابقة إلاّ في السطر الرابع حيث جاء متقدماً على الجملة الفعلية(ارتعش الصباح). ومجمل القول أنّ التقديم جاء ليوضح ويفصّل بالقول، بأثر المخاطب (من أجلك) على العناصر الطبيعية، حيث يوظفها الشاعر لخدمة الدلالة التي يريدها، والمقصود – حسب رأي الدارسة– بقوله (من أجلك) يعود على الكتابة الشعرية، فالكتابة تؤثر عليه وتحمله إلى عالم الطبيعة، فيرى فيها ملا يراه الآخرون.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٦٤. الأطياف: مفردها طيف (SPECTURM). ويطلق مصطلح طيف لعرض أو مخطط لكثافة الإشعاع.
اللبلاب: نبات متسلق سام، يتسلق الأشجار المثمرة. الصبوة: الميل إلى الجهل تختلف عن الصبابة شدة العشق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتلبس الكتابة الشاعر فتغدو هوساً يأخذه إلى كتابة ما هو جديد، ربما أراد الشاعر الانتقال إلى نوع أدبي جديد معروف هو قصيدة النثر؛ لهذا جاء عنوان القصيدة(الانتساب إلى عائلة جديدة).

ويتابع الشاعر أسلوبه الشعري في المقطع الآتي قوله:

لِيَ الشَّرقُ هَذَا الرَّدى المُستَحِيلْ

فقدم شبه الجملة وهي الجار والمجرور (لي) على المبتدأ الشرق، لخصوصية التجربة عند الشاعر، ولإحساسه بملكية تجاه الشرق. ولم يكتف الشاعر بذلك بل كررها ليؤكد على تلك الخصوصية بقوله:

لي الشَّرْقُ بَيْنَ قِبَاب مِنَ الدَّمِ والصُّولَجَانِ تَثَاءَبَ يَصْرُخُ ها[1]

والمشابهة التي يراها الشاعر من تجربته في المغرب مع التجربة في الشرق، تدفعه إلى الربط وتجعله يقوم بحالة إسقاط تجربته على المشرق. فالشرق يمثل له كل ما يحمله من الدم والقتل والصور المؤلمة الجارحة.

لقد أراد الشاعر، أن يرسم صورة، هذه الصورة هي حلقة الوصل بين المشرق والمغرب العربيين، اللذان يحملان الدم والقتل، لكن الأمل موجود وباق لبقاء النخل ونهر سبو، هما قادران على غسل تلك الدماء، وقادران على إعطاء ديمومة الحياة والتجدد. لقد طرح بنيّس بكل وضوح وقوة عوامل الربط بين المشرق والمغرب والمدينة أحد هذه العناصر بمعالمها المختلفة، سواء كانت فاس بقبابها القديمة ومتنزهاتها والدار البيضاء وطنجة أم بيروت والقاهرة ودمشق وبغداد، والنخل الذي يعد أحد الرمزو المشرقية والنهر سبو أو النيل أو الفرات. ومحاول تفسير كل منها وتحديد دورها في تشكيل التراث الشعري العربي، فقد عدّ

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بينّس أنّ تراث العرب والمشرق الذي لم يدونه التاريخ دخل بوتقة التفاعل الصحي في ذهن الشاعر فانقلب إلى موهبة فردية فعادت الأجزاء الأكثر تفردا في شعره[1]. هذا من جهة ومن جهة ثانية يقول بنيّس: " علينا أن لا ننسى أنّ تاريخ المغرب المعاش وبقايا الأندلس قد رفدت هذا الشعر من خلال المعمار وبعض العبارات اللغوية والتراث الشعري، فابتعد الشعر المغربي بخصوصيته عن موروث الشعر المشرقي"[2].

يخوض محمد بنيّس تجربته الحياتية والتي ساهمت بقسط كبير في تشكيل شعره وفكره، وساهمت في تحديد توجهه ورؤيته، فقد رأى ما رأى، ليس فقط على الصعيد الشخصي بل على المستوى العربي العالمي، فالواقع التاريخي محددة بالبقعة الجغرافية التي عاش فيها لم تكن تسمح بأي حديث غير حديث ينتمي إلى التراث.

ويمكن تتبع تقدم شبه الجملة على الجملة الاسمية في ديوان (هبة الفراغ) قصيدة "معاينة" حيث يقول:

لِيَ هذَا الصَمْتُ
إِنَّنْ
سَأوسِّعُ أعْيَادِي
وَأقولُ لهَا
انْحشِرِي
في
فَاتِحَةٍ لاَ
تبْلُغُهَا عيْنٌ
أوْ
سَارِيةٌ
فأنَا في برْزَخِ مَنْ

---

(1) لؤلؤة، عبد الواحد: شواطئ الضياع، ص ١٠٣.

(2) المرجع نفسه: ص ٩٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كانُوا
عَاينْتُ قِيَامةَ حُمَايْ
هَذَا الصَمْتُ
حَلِيفِي
وَلِيَ الآنَ
مَدَارٌ
تستَدْرِجُهُ شمْسٌ
لمَخَابئِهَا
وَتُردَدُهُ فِي الشَّطْحِ
يَدَايْ[1].

قدّم بنّيس (لي) على الجملة الاسمية (هذا الصمت)؛ ليوضح خصوصية التجربة التي يمر بها –بعد وفاة محمد خمار الكنوني وعبد الله راجع– وأصبح الصمت ملكا للشاعر، صمت جعله يبتعد عن المشاركة بالمهام الاجتماعية والشعرية، فغدا الصمت رفيقه لا يفارقه.

وتلاحظ الدارسة أنّ تكرار (هذا الصمت) لم يكن مثل سابقه، فلم يقدم شبه الجملة عليه، وتعليل ذلك أنّ الصمت أصبح حليفه، فاستطاع أن يخرج من أزمته النفسية بقوله: ولي الآن

مَدَارٌ
تستَدْرِجُهُ شمْسٌ

فعليه أن يسير إلى طريق الشعر مثل سابقيه_صديقيه– فمداره مدار شعر سبقه إليه محمد خمار الكنوني وعبدالله راجع(شمس). لقد نجح الشاعر بتحقيق الدلالة من خلال رسم

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية،ج٢، ص١٢٧– ١٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صورة شعرية جميلة، صورة الشمس الممثلة بصاحبيه – محمد الخمار الكنوني وعبد الله راجع– وصورة المدار ممثلا محمد بنيّس وغيره من شعراء المغرب الذين اتخذوا طريق التجديد. فمن خلال الشعر يحمي الشاعر لغته؛ "فالديوان الشعري قبر الشاعر الذي يحمي لغته من الضياع والتعفن، كل شاعر سيختار قبره مسبقا، سيؤثثه بطريقته الخاصة"[1].

وفي ديوان (نهر بين جنازتين) قصيدة"سيدون" يقول:

ولي الصّدَاقةُ

بذْرةُ التّكْوين تُسكِرُني

تلكَ الصّداقَةُ أولُ الأسمَاءْ

قُبالتيَ الّذين أتَوْا

مِنْ

نهْرِ هذَا

النّهْرِ

فانْظُر كيفَ

شئتَ

انْطِقْ بمَا سكَرتْ بِذَاكَ مِنَ المَسَاء

إلَى المَسَاءْ [2].

قدّم الشاعر (لي) على الصداقة، ليؤكد على خصوصية الصداقة عنده، وموقعها من نفسه، فانتقال الأحباء إلى عالم الأموات لا يعني انقطاع ذكرياتهم، فتظل الصداقة وما تحمله

---

(1) العمراوي، أحمد، يقول الشاعر "دراسات في الشعر الحديث"، دار الأمان للنشر والتوزيع: المغرب، ٢٠٠٧، ص١٩.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٥٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من معانٍ هي في جعبةُ الذاكرة. إنّ الشعر هو الملتقى بينهم، فالشعر هوالحياة بقوتها وشساعتها، أمّ الموت فيصيبه باليتم الذي لا يشاطره فيه أحد[1].

٤. تقدم الحال

يمكن تتبع بعض ملامح الأسلوبية في شعر بنّيس، تقدم الحال على صاحبها وعلى عاملها معا كما في قوله : (ديوان هبة الفراغ) قصيدة " مكان" :

لطْخَة تأتِي الكتابة

منْ جناحِ الموْتِ

منْ غوْرِ

متَاهْ

منْ فراغٍ سيّدٍ

يشْطحُ بالضّوءِ مدَاهْ

منْ سُلاَلاَتي النقيضَهْ

بيْنَنَا اليوْمَ نداءاتُ وشُومٍ

وَسَمَاواتٌ خَفِيضَهْ[2].

تقدمت الحال (لطخة) في السطر الأول على صاحبها وعاملها معاً؛ وذلك لتأكيد المعنى الذي تبرزه الحال، فبنيّس يريد التأكيد على أنّ الكتابة تأتي هاجمة عليه بسرعة تاركة أثرها، لذا جاء تقديمها إبرازا لها وتأكيدا لمدلولها.

---

(١) بنيس، محمد: مع أصدقاء، ص٩٧، ١٠٦.

(٢) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول في موضع آخر يقول في ديوان(نهر بين جنازتين) قصيدة "لك هذا الوهب":

عائداً
مُتدحْرِجاً
يَسيرُ النَّهرُ
المصبُّ
لا مصَبُّ
رَفرفٌ تدلّى منْ جهَاتٍ
بُروقٌ لهَا صمتُ الصّفاءِ[1].

تقدمت الحال (عائداً)، (متدحرجا) على العامل وصاحبها، وذلك لأهميتها في الصياغة ودورها في صنع الدلالة، إذ إنّ الغرض من الصياغة هو تأكيد معاني السير والحركة، وإبراز أثرها في نفس الشاعر، لذلك كان التقديم تحقيقا لهذا الغرض، مؤكداً على المعنى المراد من خلال تنويعه في الحال فتارة يقول: (عائداً) وتارة أخرى (متدحرجا)؛ ليعطي دلالة السرعة والعجلة في العودة ويجعله يتلعثم بالخطى.

استطاعت ظاهرة التقديم والتأخير تقديم إمكانات دلالية متنوعة وغير محدودة، نفسية وفكرية وفنية، حيث كانت ظاهرة تقديم شبه الجملة ذات حضور أكبر، وأكثر تحركاً وبروزاً على مستوى الصياغة.

لقد برهنّ بنيّس على قدرة الجار والمجرور التحرك بسهولة أفقيا محطما القوانين الثابتة مبرزا الدلالة الشعرية التي يريدها.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٥٩٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الثاني: الحـــذف

الحذف لغة: حذف الشيء يحذفه حذفاً: قطعه من طرفه.

الحذافة: ما حُذِفَ من شيء فَطُرِح[1].

اصطلاحاً:" هو لَون من الإيجاز، يكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر من قرينة تعـين المحذوف"[2].

وقد تفهم القدماء الحذف ودرسوه ضمن إطاري الحضور والغياب، وحصروا أشكاله؛ رغبة في تلقي النصوص القديمة على نحو لغوي"، لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمـال أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وهذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمـل الأدبـي وتبـدو مقدرة القدماء في إدراكهم أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر مـن حضورها"[3]

واستطاع العرب إدراك أهمية الحذف في النصوص الأدبية، "فالبلاغيون جعلوا الحذف مقتصراً على أحد طرفي الإسناد، وذلك من منطلق أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدهما اعتماداً علـى دلالـة القرائن المقالية أو الحالية"[4].

ويعد الحذف من أبرز الوسائل الشعرية التي يعتمد عليها المبدع لإثراء نـصه أدبيـاً، فالقيمة الفنية لآلية الحذف من "أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثـر

---

(1) ابن منظور: لسان العرب مادة (حذف).

(2) الشيخ، غريد، المتقن في علوم البلاغة، دار الراتب الجامعية: بيروت، (د. ت). ص٤٧.

(3) الزيود، عبد الباسط، من دلالات الأنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الـصقر" لأدونـيس، مجلـة جامعة دمشق، مجلد (٢٣)، العدد (١)، ٢٠٠٧م، ص١٧٢.

(4) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص٢٣٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من حضورها"[1] وللحذف دور في تنشيط خيال المتلقي فهو يشكل "عنصراً حافزاً له لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه منتجاً له ومساهماً في تشييده"[2].

ويرى علي حرب أنّ الحذف يجعل القراءة فعلاً معرفياً لا يخلو من الابتكار والتجديد[3].

يجد بعض الدارسين أن الحذف يقع في الغالب على ما تضاءلت أهميته في النص، أو طغى عليه حضور العنصر الحاضر، فكأن وجوده لا قيمة له؛ لأنه متمثل في الموجود من الألفاظ الأخرى[4].

أعتقد أنّ مثل هذا الطرح يعزز سلبية التفكير بالحذف، على الرغم من وجود جوانب إيجابية لا يمكن تجاهلها منها: تشجيع المتلقي على تمثل النص وبذلك يكون دوره فعالا ومساهما في عملية إنتاج النص، يملئ الفراغات المحذوفة بما يناسبها.

وتحدث محمد عبد المطلب عن أهمية الحذف حيث قال: "والمتكلم في عملية اختياره للمادة اللغوية المتاحة، يقع تحت تأثير النظام الخاص بلغته، فالذكر أصل الأداء، ولكن المتكلم يمتلك نية جمالية تجعل لهذا (الذكر) هدفاً يتصل بطبيعة هذا المتكلم كما يتصل، بطبيعة

---

(1) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص١٧٢.

(2) رواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٣٠، العدد ٣، ٢٠٠٣، ص٤٧٢.

(3) حرب، علي، التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير: بيروت، ١٩٨٥م، ص٨.

(4) سلطان، منير، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٩٣، طبعة (٢)، ص٢٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصياغة ذاتها، وأجزاء الجملة كلها تأخذ حقها من التساوي في أهمية الذكر، كما أخذت حقها في أهمية الحذف"[1].

وعنى الدرس الأسلوبي في النقد الحديث بالحذف كونه من الوسائل التي تثري النص الأدبي، يقول محمد عبد المطلب: "وتتأتى القيمة الفنية لآلية الحذف من أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[2]، فتقوم بدور مهم في "تنشيط خيال المتلقي، فهي تشكل عنصراً حافزاً له لكي يحضر في الخطاب، ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول في وصفه منتجاً له ومساهماً في تشييده"[3]، فهو تكنيك أو حيلة من الحيل التي يعتمد عليها الشاعر؛ ليبرز حالة نفسية خاصة به"[4].

ومن وجوه اهتمام الناقد الحديث بالحذف "أن ينظر في كيفية تفادي إظهار المحذوف بل تأمله بقصد استشعاره اللذة، واستكمال الروعة التي تثير العلاقات التبادلية بين حضور وغياب، ذلك أن الحذف حركة تحولية تبرر المعنى المحتمل الذي لا يحويه النص مباشرة، وإنما سوف يتم استحضاره عبر التلقي"[5]، ووسط هذا الغياب لا بد من "ظلال ما لحضور الغائب، فيكون في الموجود دلالة المحذوف"[6] ليتمكن القارئ التعرف إلى الغائب وتفسيره من خلال تلك الظلال.

يربك اعتماد الشاعر على الحذف في النص توقعات المتلقي لحظة التلقي، ويحثه على التفكير، لاستحضار الغائب، فالحذف "يولد صراعاً بين ما يقول به- بالفعل- ظاهر النص

---

(1) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص٢٤٦.

(2) المرجع نفسه، ص٢٨١- ص٨٢.

(3) الرواشدة، أميمة: شعرية الانزياح، ص٢٠٨.

(4) رابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي "دراسات تطبيقية"، ص٩٩.

(5) العين، خيرة: شعرية الانزياح، ص٣٠.

(6) التنوخي، محمد، معجم علوم العربية، دار الجيل للنشر والتوزيع: بيروت، ٢٠٠٣، ص١٤٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبين ما ينبغي أن يحمله من مضامين، وكذلك بين فاعلية صورته الفعلية- من زاوية اللغة- وما يجب أن تكون عليه هذه الصورة"[1].

ويظل الصراع قائماً حتى بعد عملية التلقي؛ لأن النص قابلاً لعدة احتمالات تتعدد لدى المتلقي نفسه. ودراستي لشعر محمد بنّيس جعلتني أضع النص ضمن تأويلات عدة، تخضع لطبيعة فهمي للنص الشعري ولفهمي لفلسفة محمد بنّيس.وإمكانية تعدد القراءة للنص الواحد حاصلة فالفهم الخاطئ يولد قراءات ويفتح النص لقراءة جديدة مما يجعله نصا حيا لا يموت، وعلى الرغم من ذلك إلاّ إنّ الشعر لا يقول كل ما يريده،" فشعرية التركيب تقتضي أن تكون لغته إيحائية لا تصريحية، لهذا يلجأ الشاعر أحياناً إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي ما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[2]. لهذا عدّ الحذف ظاهرة أسلوبية مهمة يسعى إليها "الشاعر المعاصر رغبة في الخروج عن المألوف، وأملاً في إثارة المتلقي لأن دور كل من المبدع والمتلقي لم يتوقف عند هذه الحدود"[3]، فيستمر الصراع باستمرار لغة النص، "فتكتسب معنى جديداً وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة، ومن التفاعل بين العلاقات داخل القصيدة، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب، بل يمكن أن يُقال إنها محتوى في حد ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها"[4].

ويمثل الحذف مظهرا من مظاهر الانزياح في جملة محمد بنيس الشعرية، ويتمثل الحذف بإخفاء أحد أركان الجملة أو إخفائها كلها؛ لاستحضار دلالاتها الجمالية.

---

(1) راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي: مصر، ١٩٨٠م، ص٤١٢.

(2) زايد، علي:، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٥٧.

(3) القرم، توفيق: الانزياح الأسلوبي في شعرية السياب، ص٥٠ .

(4) عبيد، محمد صابر، عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي: عمّان، ٢٠٠٧، ص٧٤- ٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول محمد بنيس في ديوان "كتاب الحب" قصيدة (وَجْهُ مَنْ؟).

هيَ الظلاَلُ وَحْدَهَا

بلَذَّةِ الصَّدى تَدُلُّنِي عَلَيْكْ

زُمُرُدٌ

وَسُوْسَنٌ

وَحُرْقَةٌ شَرِبْتُ مَاءهَا الرَّحِيمَ

مِنْ يَدَيْك

وَهَا أنَا أرْكُضُ خَلْفَ ذَبْذَبَاتِ قَمَرٍ

أرَى إلَيْكْ

وَخُطْوَتَانِ تَمْضِيان[1].

تكرر حذف المبتدأ الذي جاء ضميراً غائباً (هي) مشيرة إلى المحبوبة بقوله:

زمردٌ ← هي زمرد

وسوسنٌ ← هي سوسن

وجاء الحذف هنا، لأن الخبر له أهمية عند الشاعر، ومعروف لديه، فمحبوبة الشاعر، يمكن رؤيتها وشمها، أي تعرف عن بُعد، لهذا فقد استخدم لفظتي زمرد، وسوسن. فـالزمرد حجر كريم معروف وملحوظ بلونه وغلائه، والسوسن زهر عطر الرائحة.

وتلاحظ الدارسة أن الحذف هو من الأساليب الشعرية، التي تحول النص الشعري إلى لوحة غنية وثرية تعمل على إثراء النص الأدبي.

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيقول بنيس بمقطوعة أخرى من الديوان السابق "رسالة إلى ابن حزم":

هل أُحَدِّثُكَ عن شَعْب يُقَاوم المَنَافي والعَذَابَاتْ؟

هل أُحَدِّثُكَ عن قَرْيَة أُبيدَتْ بِكَامِلِهَا؟

هل أُحَدِّثُكَ عن طُيُور حَديديَّة تُدَمِّرُ ما تَشَاء؟

هل أُحَدِّثُكَ عن مُتَحَضِّرِينَ يَقْتُلُونَ وَيُحْرِقُونَ الغُرَبَاءْ؟

هل أُحَدِّثُكَ عن قَوارب المَوْتْ؟

هل أُحَدِّثُكَ عن إِخْوَةٍ لي يُصَرِّعُونَهُم واحِداً وَاحِداً هنا وهُنَاك؟[1]

يتبدى حذف المبتدأ هنا في الجواب الذي جاء جواباً للأسئلة، وقد ارتبط هذا الحذف بتعطل دور المحذوف وظيفياً، فقد استطاع الشاعر في هذا المقطع أن يصدم القارئ بهذه الأسئلة المتكررة التي لا تحمل جواباً، فيضع القارئ أمام مستويين: منطوق وغير منطوق، فيجعل المتلقي في صراع مع النص.ربما لأنه يرى أنَّ تعطل الأداء الوظيفي للمحذوف، هو ما جعل الشاعر يتخذ أسلوب السؤال دون الاضطرار للإجابة. وينهي الشاعر القصيدة بقوله:

في عَهْد عُنْفٍ

لَيْسَ

عَهْدِي[2]

استخدم الشاعر أسلوب الحذف بقوله السابق فحذف المبتدأ في قوله: (هو ليس عهدي).

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٣٢٤.

(2) المرجع نفسه، ص٣٢٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتحكم الشاعر بحركة العناصر أفقياً ورأسياً، ليعطيَ خياراتٍ أفضل في الصياغة، فتظهر فاعلية الكلمات، فعملية الحذف تحفز القارئ على إعمال العقل، فتثيره وتحفزه ليشارك في عملية إنتاج النص، ولا يمكن إنكار أن الحذف يؤثر بشكل مباشر في اللغة، فحذف ما شأنه الذكر يبرز المذكور، إلى جانب" الاستغناء عن العلاقات النحوية العادية التي لا تحتاج إلى إظهار، وربما حسن تركها لفطنة المخاطب"[1].

لهذا فتلك الأسئلة التي يطرحها بنّيس لا تحتاج إلى إجابات، فكأن عهده لا يعرف إلا بمثل تلك الصفات. ربما يريد بنّيس أن يبرز الكآبة والحزن في المغرب، "منذور للفواجع التي نخشى البوح عنها، لماذا؟ ما دامت حرية الشاعر معتقلة، وحقيقته مطاردة "[2].فليس من داعٍ للإجابة عن تلك الأسئلة.

وفي المقطع الآتي يبدأ بسؤال أيضاً في قوله:

عَمَّ تُرِيدُ أَنْ أُحَدِّثَكَ يَا ابْنَ حَزْمْ؟

عَهْدُ القَتْلِ عَهْدِي

وَالغَدْرْ

وَالبُغْضْ

وَالمَكِيدَةْ

وَطَعْنُ الأَقْرِبَاءِ للأَقْرِبَاءْ

هِيَ النُّفُوسُ مَرِيضَةٌ وَفَاسِدَةْ

وَالقُلُوبُ لَمْ تَعُدْ تُدْفِئُهَا الشَّمْسُ

---

(1) عياد، شكري: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص١١١.

(2) بنيس، محمد: مع أصدقاء، ص١٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شَمْسُ الأُلْفةِ التي عَصَمَتْكَ وَقَادَتْكَ بَيْنَ جِمَمٍ

وَأَنْقَاضٍ تَسَابَقَتْ إِلَيكَ[1].

إن كثرة الصفات الدموية، التي يتصف بها زمان الشاعر، جعلت الإجابة تكون بلا معنى، فعهده هو عهد القتل، وتستمر الصفات، والغدر، والبغض والمكيدة وطعن الأقرباء للأقرباء، هذا هو عهده، وقد حذف في تلك المواضع الآنفة الذكر الخبر منها فأصل المعنى:

والغدر عهدي

والنقض عهدي

والمكيدة عهدي

وطعن الأقرباء للأقرباء عهدي

فكأن الشاعر وعهدهُ أصبحا واحداً، لكن يفاجئنا الشاعر في نهاية القصيدة بتغير صفة عهده فيقول:

في عَهْدِ عُنْفٍ

لَيْسَ عَهْدِي[2]

نعم، فعهده لم يكن يعطيه سوى الألم والحزن.

حذف المبتدأ (هو) واكتفى بالخبر (ليس عهدي) ليؤكد على معلومة يريد إيصالها للقارئ بطريقة السخرية والتهكم، فبعد كل ما وصف به زمانه، يقول بطريقة تكسر توقع القارئ أنه ليس عهده؟! ربما هي سياسة عدم البوح والخوف من العقاب، وقد يكون حيلة يتبعها بنّيس ليبعث قليلاً من الأمل في نفسه ونفس المتلقي. يتّخذ بنّيس من صوته وسيلة لينقل

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٣٢٤.

(2) المرجع نفسه، ج٢، ص٣٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موقفا شعريا وسياسيا؛ "فالشاعر يكتب لذاته أولا، ولكن لا أهمية للـذات الأولـى إلاّ بوجـود أخرى، ذات أخرى مستقبلة تتلقى الكلام وتؤثر عليه. للمتلقي دور هام في إتمام المتبقي"[1].

وفي قصيدة أخرى من ديوان "نهر بين جنازتين"بعنوان (اهبطْ إليك) يقول:

إشَارَةٌ إهْبِطْ يَا مُحَمَّدُ اهْبِطْ

مِنْ لا تفتِّشْ عَنْ قدَمَيْكَ أوْ عَنْ صدْرِكَ

صَمْتٍ اهبِطْ إلَيْكْ

لاَ مُتّقداً بما أنْتَ فيهِ

تدُلُّ عَارِياً

المَسَالِكُ ممّا ليْسَ لَكْ

عَلَيْهْ عشِّقْ نفْسَك إلى نفْسِكَ

انْفرِدْ

بِقُرّةِ عيْنِكَ

وَاحْذَرْ نَظْرَةَ المَقْتْ[2].

حذف الشاعر في السطر الأول المخاطب المنادى، بعد تكراره، بقوله: اهبط يا محمد اهبط (محذوف). ثم يأتي السطر الخامس، ليصف الشاعر (محمد) المنـادى بأنـه عـارٍ، إن الشاعريلجأ إلى الحذف في أحيانٍ كثيرة؛ لأن الحذف أبلغ وأقوى في تأدية المعنى وإيصاله.

فحذف صاحب الحال في قوله: أنت بقوله: تدل عارياً.

---

[1] العمراوي، أحمد: يقول الشاعر، ص ٧٩.

[2] بنّيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٥٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأن الغرض هو ذكر حالته، وما آلت إليه أنه عارٍ فإحساسه بأنه عارٍ مجرد من تلك الملابس المادية التي تستر جسمه، وكأنه يريد أن يقول: أنّ ما يخفيه واضحٌ ومكشوفٌ، لعله يقبل نفسه كما هي على الفطرة والبراءة، لهذا تراه يقول:

عشِّقْ نفسَك إلى نفسِكَ

انفَرِدْ

بقُرَّة عينِكَ

واحذَرْ نَظْرَةَ المَقْتِ[1]

لكن لِمَ ختم المقطوعة بقول: **واحذَرْ نَظْرَةَ المَقْتِ**؟

ربما يعود الحذر من النظرة الماقتة، لأن العري للإنسان ليس محبباً، فالناس تأنف من النظر إلى شخصٍ عارٍ، وقد تأنف من النظر إلى نفسها وهي عارية، لكن على الإنسان أن يحب نفسه كما هي.هو يبحث عن مكان يعترف بوجوده، فلا يجد مكاناً إلا ويجد غيره قد سبقه إليه، هذا هو مطلب بنيس، أن يجد من ينجده، لكن أينما ذهب يجد أن تلك الجهة لا تراه ولا تستوعبه. لهذا هو يختمها بقوله:

نَهْرٌ

سَماويٌ

يُضَاعِفُ برجُهُ

شيئاً يبَين ولا يبَين[2]

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٥٤١.

(2) المرجع نفسه، ج٢، ص٥٤٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

واستخدم بنيس الفعل المضارع ليدلل على استمرار أثر ذلك النهر، فهو جارٍ لا يتوقف وهو سماوي يصل أثره ليس على الأرض وإنما إلى السماء، وألحقها بفعلين مضارعين يبين ولا يبين فحذف المفعول به الثاني (شيئا)، فأحياناً يظهر أثر ذلك النهر بشكل إيجابي وأحياناً يكون أثره سلبياً وأحياناً يكون هادئاً لا إحساس فيه.

وفق الشاعر باستخدام أسلوب الحذف في (اهبطْ إليك)، إذ ركز ذهن القارئ على التفكير في الغائب (محمد) والبحث عنه داخل تلك الأسطر الشعرية، وربما أراد أن لا يظهر حقيقة تلك الشخصية، فهل هو محمد بنيس؟ أم قصد أن يفتح الباب أمام القارئ ليتوهم ما يريد فهو لا يشير إليه، يقول:

إشارةٌ

منْ

صَمْتٍ

لا

تدُلُّ

المُسالِكُ

علَيْه

وربما أراد أن يكون محمد كل إنسان يمر بنفس التجربة والإحساس؛ من هنا إشارة إلى أن كلامه لن يدل على حامل ذلك الاسم.

وتظهر ظاهرة الحذف عند بنيس في قصيدة (ربما) ديوان"نهر بين جنازتين" حيث وقد وظهر الحذف جلياً في نهاية القصيدة بأسئلة من غير وجود إجابة واضحة، حيث يقول:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رُبَّما عَبَرتُ مدُنٌ

لترَى دَمَهَا

رُبَّما أَلْقَيتُ إلى الأَنْهارِ يَدِي

فِي

شُرْفَتِهَا

فتَشْتُ عن الغُنْبازةِ سيدتي

لكنّ الوحدَةَ ما الوَحْدَةُ؟

كُلُّ جوابٍ أجّله النّايُ

دمٌ

يتوقّفُ في حلْق الكَلِمَاتْ

وأنَا

فِي النيّل

رأيتُ نساءً مُضْطجِعَاتْ

يكْتُبنَ علَى قدَميَّ أناشيدَ المَوْتَي

ويُوَسِّدْنَ الظُّلمَاتْ

هلْ أنْتَ طَفُولَةً

صرْخَتِنا

أمْ

أنْتَ القَادِمُ

مِنْ سُحبٍ تَمْضِي؟

هلْ أنْتَ اللّيْلُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصّاعِدُ

مِنْ ليلٍ لا عُمْرَ لهُ

أمْ أنْتَ لنَا

عطشٌ

مَوْضُوعَ قُرْب منَازلنَا؟

هَلْ أنْتَ أرَاجِيحٌ؟

أمْ أنْتَ الرِّيحُ؟[1]

ختم بنيس القصيدة بأسئلة، دون إجابات، فقد ترك الإجابة ليضعها القارئ، فلا يستطيع القارئ فهم مغزى المعنى إلا من خلال ملاحقته ومطاردته بتتبع النص وفهم لغته وأساليبه، يعمل الحذف على توليد الغموض الذي يعطي مجالاً مفتوحاً للتأويل، فيعمل على جذب انتباه المتلقي. الذي يحاول ملء تلك الفراغات أو الإجابة عن أسئلة مطروحة، يحقق التفاعل بين المتلقي والرسالة (القصيدة)، وفي الوقت نفسه أبعد نصه عن الرتابة والملل والإطناب. فإذا أرادت الدارسة الإجابة عن تلك الأسئلة، فالإجابة الأنسب هي (ربما).

إن ترك باب الإجابة مفتوحاً هو ما يعطي النص حيوية، لتعدد القراءات، والحقيقة أن الشاعر قد هيأنا لمثل هذا، عندما افتتح القصيدة بعنوان (ربما) فالمفتاح الأول لقراءة أية قصيدة هو عنوانها، فإن كان بنيس قد جعل (ربما) بداية للمقطع الأول، فقد هيأنا لاحتمالية وجود إجابة أخرى غير التي وضعها، فاحتمالية الإجابة الموضوعة قد تكون صحيحة وقد تكون (لي) ليست هي الإجابة المطلوبة، لهذا عزم الشاعر أن يختتم القصيدة بأسئلة من غير

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص ٦٢٨- ٦٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إجابات متوافقة مع المقطع الأول، ربما يكون الشاعر قد ملَّ من تلقين الإجابة لهـذا جعلهـا سؤالاً دون جواب.

لقد استطاع بنيس استثمار دلالة الحذف المختلفـة المواضـيع لاستحـضار المعنـى ومراوغته ووضع المتلقي أمام احتمالات مفتوحة، فتارة يركز ذهن السامع عليه، ثم يصرح به ويعود لإضماره؛ ليظل القارئ متصلاً به يدور ذهنه حوله وبعد الدراسة والتحليـل وجـدت الدارسة غنى ظاهرة الحذف وتعدد وجوهها، فالحذف بوصفه ظاهرة عامة يوظفهـا الـشاعر بطرق متعددة، مبرزا أهمية المحذوف، وبهذا يتمكن بنّيس من إخراج لغته الشعرية من الرتابة والجمود إلى الحيوية والتحول.

إنّ تناول الظواهر التركيبية على اختلاف أنواعها يسهم في الكشف عن خـصوصية التركيب لدى بنّيس وكيفية تحركه داخل المناطق الحيوية والتركيبية وكيف ساهمت في إنتـاج الدلالة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: الالتفات

يعد الالتفات لونا آخر من إمكانات التركيب اللغوي الذي يستغله الشعراء استغلالا محكما فيوزعونها بخطابهم الشعري محدثين انتهاكات شعرية تعزز الدلالة التي يرغبون بطرحها. والالتفات كظاهرة لغوية يقوم على كسر ماهو قائم في الصياغة أو في نفس المتلقي، وتحويله عن مساره، بإدخال عنصر جديد يخالف ما كان قائما، سواء في دلالته زمنيا أو العددية، أو النوعية[1].

لغة: لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتاً؛ والتلفت أكثر منه. وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه، ويقال: لفت فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه ومنه الالتفات[2].

وذكر صاحب كتاب الطّراز أن" الالتفات من أجلّ علوم البلاغة وهي أسير جنودها. والواسطةُ في قلائدها وعقودها، وسمي بذلك أخْذاً له من التفات الإنسان يميناً وشمالاً، فتارة يقبل بوجهه وتارة كذا، وتارة كذا، فهكذا حال هذا النوع من علم المعاني"[3].

اصطلاحاً: هو" في الكلام ينتقل من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبةٍ، ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك من أنواع الالتفات"[4] ويتمثل ذلك من خلال "تحول الأفعال وأزمنتها أو الضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب"[5].

---

(1) أبو حميدة، محمد صلاح: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص٢٤٨.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة لفت.

(3) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، مطبعة المقتضب: مصر، ج٢، ١٩١٤م، ص١٣١.

(4) المصدر نفسه، ص١٣١.

(5) الرواشدة، سامح: قصيدة "إسماعيل" صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، ص٤٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتناول البلاغيون ظاهرة الالتفات، ودرسوها من خلال تحديد الأثر الذي يؤديه الالتفات بوصفه شكلاً من أشكال الانزياح التركيبي في النص الأدبي. فحسب، يقول الزمخشري: "إن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"(١).

لا تفهم التحولات في الضمائر إلا من خلال السياق اللغوي، الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد، "إذ إن المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمناً وهو معنى يتحدد بالقوة اللاكلامية حسب تعبير جونز لانيز (٢).

والتفت عز الدين إسماعيل لقضية الالتفات حيث قال: "يتعلق الالتفات من الناحية الاصطلاحية، بما يجري في حدود الخطاب الأدبي من انحراف للنسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه. والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشيء الخطاب، إنما هو دافع معنوي صرف، فمنشئ الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق هذا الانحراف بالنسق عن مقتضى ظاهره، ولذلك ينتفي في حالة الالتفات أن يقال إن منشيء الخطاب قد لجأ إليه لمجرد أنه ضرب من التنويع في الأسلوب يروح به عن نفس المخاطب، حيث يبدو الخطاب الالتفاتي مركزاً في أصغر حيز كلامي ممكن له، وحيث تنتفي مع هذا الحيز فكرة المراوحة. ومن ثم لا يتعلق الالتفات بسيكولوجية التلقي على مستوى الترويح عن النفس، والأولى أن يكون متعلقاً بالهدف الخطابي على مستوى الإقناع. فالالتفات ليس حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه؛ لأن ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالاً

---

(١) انظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص١٧٨.

(٢) انظر: الزيود، عبد الباسط: من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، ص١٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استطرادياً مثلاً، وليس تعليقاً طريفاً على ما قبل أو ما حدث، وليس استشهاداً بطرفه أو ملحة، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلتفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلما يتنبه القارئ إلى هذا التغير، وبدون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفياً وغائباً"[1].

تجعل عملية الانتقال بين الصيغ المسندة إلى الضمائر، أو الانتقال بين أزمنة الفعل، تجعل الدارس يتنبه إلى أن "الصيغة المنحرفة قد تنتج معنى في سياق وتنتج ضده في سياق آخر"[2]، و" ليس هناك لأي صيغة من تلك الصيغ قيمة ثابتة"[3]. واهتم المحدثون بهذه الظاهرة؛ إذ إن التحول الأسلوبي الذي ينطوي عليه الالتفات "يحقق دلالات جديدة أو يحدث ما لا يكون متوقعاً للمتلقي مما ينتج خيبة كبيرة للتوقع[4]. إذ يستطيع الانزياح" أن يضمر "كثيراً من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة"[5]. وهم بهذا تجاوزوا ما قدمه القدماء الذين رأوا أن "الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عن السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه"[6].

ويحدث الالتفات إضراباً أسلوبياً وانزياحاً "يسهم في ترجمة انفعالات الشاعر، واستغوار خبايا نفسه، وما ينطوي عليه عالمه الداخلي من مشاعر وأحاسيس غامضة

---

(1) إسماعيل، عز الدين، قراءة جديدة لتراثنا النقدي "بحث للالتفات" النادي الأدبي الثقافي: جدة، ١٩٩٠م، ص٩٠٥.

(2) المرجع نفسه، ص٩٠٦.

(3) المرجع نفسه، ص٩٠٦.

(4) الرواشدة، سامح: قصيدة إسماعيل "صور من الانزياح التركيبي"، ص٣٥٠.

(5) عبد المطلب، محمد : جدلية الإفراد والتركيب، ص١٨٨.

(6) السكاكي: مفتاح العلوم، ص١٩٩، القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٧٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومتداخلة، تتطلب لغةً خاصةً في تجسيدها، لغةً تكسر مواصفات العادة والإلف والعقل والانتظام وحتى أنها قد تكسر قوانين اللغة نفسها وعلائقها المألوفة، لتحليلها إلى لغة انحرافية وتحبط توقعات القارئ لكنها تحفز مخيلته وتوقظ وعيه"[1]. وتنحصر صور الالتفات عند بنّيس في الأضرب التالية:

أ. الالتفات الضميري:

أطلق على الالتفات مسميات عدة منها "الالتفات النوعي، الالتفات الاسمي عند النقاد، واستعمالات الضمير متعددة الوجوه، فأحياناً يمكن أن يأتي مخالفاً لقواعد اللغة وأساليب تركيبها، والحقيقة أن مثل هذه المخالفة تكون لغرض ومقصودة؛ من أجل تحقيق دلالة معينة يريدها الشاعر، وقد ذكرها النقاد والبلاغيون وحصروها في كتبهم دون توسع وتوضيح أسبابها الخفية"[2].

ويتفنن الشاعر بالتلاعب بالضمير، فأحياناً قد" يتكلم عن نفسه بضمير المتكلم التاء، ويحول الخطاب إلى نفسه فيخاطبها من خلال استخدام ضمير الكاف، ومن ناحية أخرى يعد نفسه غائباً فيتوسط ضمير الهاء ويحقق غرضه، ويحسن لهذا النقل أن يكون معنوياً لا لفظياً، وإن لكل من الطرق الثلاث "التكلم، الخطاب، الغيبة، مقامات"[3].

ويتوسع الالتفات ليشمل التحول من الإضمار إلى الإظهار ومن التذكير إلى التأنيث.

---

(1) القرعان، فايز، في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٩، ص١١.

(2) خربوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون "دراسة نصية"، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (٣)، العدد (٢)، ١٩٩٥م، ص١٠٩.

(3) الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، خرج حديثه وقدم له وعلق عليه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٨، ص٣٦١- ٣٦٢..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبدأ الدارسة بعرض بعض النماذج المختارة من الأعمال الشعرية لمحمد بنيس الممثل للالتفات الضميري لأنه من أوسع أشكال الالتفات ضبطاً وأكثرها شيوعاً في أعماله.

أ. النسق الأول: الانتقال من المتكلم إلى الغائب:

يلجأ الشاعر إلى استخدام الانتقال من المتكلم إلى الغائب محملاً نصه دلالة الخوف والقلق من اليأس، وهي دلالات تأزم تسكن نفسه وقد كشف عنها بتحول ضمير (الأنا) الحاضر المتكلم إلى ضمير الغائب، وذلك لأنه متوجس تجاه ذاته خائف من فقدانها بعد أن أكسبها الحضور قوة وفاعلية[1].ومثال ذلك المقطع الثاني من قصيدة (الطائر الغريب) ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" حيث يقول:

مَائِي طِفْلٌ تُنْكِرُهُ أسوار بِلاَدي

فاجْعَلْ مِنْ آيَتِكَ الأُولَى أَشْجَارَ هَوَاءْ

واصْعَدْ مِنْ أَنْدَلُسٍ زَرْقَاءْ

نَافُورَةَ مَاءْ[2].

يظهر في الأسطر إلتفات عن ضمير المتكلم في قوله: (مائي طفل) في السطر الأول إلى ضمير الغائب في (تنكره). والإلتفات – هنا- يكشف التأزم الذي يسكن الشاعر، حيث استخدم الضمير الغائب في السطر الشعري نفسه؛ لأنه متوجس ورافض لأولئك الذين ينكرونه، بعد أن أكسب نفسه الحضور والقوة والفاعلية. وجاء تبادل الضمائر موافقا لحركة الدلالة في السطر، فضمير المتكلم- الذي يفيد الحضور- جاء مرتبطا مع الاسم الظاهر(طفل) أمّا ضمير الغائب فقد جاء متعلقا بكلمة (أسوار بلادي)، والأسوار تحجب الرؤية وتمنعها.

---

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر؛ محمد بنّيس: الأعمال الشعرية، ٢٨٢، ٤٨٩، ٥٤١، وغيرها.

(2) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن خلال استخدام الإلتفات زاد الحدث بروزا وتهويلا لانتشاره على مستويين الحضور والغياب .

ومثال ذلك قوله في ديوان "المكان الوثني" قصيدة (أناشيد):

وَأَنَا أصرُخَ فِيكَ: اكْشِفْ

عَنْ وَجْهِكَ

يَا قَادِمُ نَحْوِي

جَرِّدْ أَنْفَاسَكَ مِنْ مُنْخَفَضِ الظُّلُمَاتِ

اركُضْ فِي أيِّ حَدَائِقِ شِئتَ

هُنَا صَدْرِي

تَتَخَطَّفُهُ أزْمَانٌ هَارِبَةٌ[1]

تلحظ الدارسة أن الشاعر قد لجأ في هذا المقطع إلى استخدام ضمير المتكلم (أنا، نحوي، صدري) ثم عدل عنه إلى ضمير الغائب (تتخطفه).

يزلزل هذا الانزياح في استخدام الضمير رؤية القارئ في مستوى قراءته العادية التي توقع فيها أن يقول الشاعر: "تتخطفني" لكنه انزاح عن هذا الخطاب المتوقع بالالتفات لضمير الغائب.

تحدث الشاعر عن نفسه بقوة من خلال ضمير المتكلم، مستخدماً أفعال الأمر لمن يخاطب: (اكشف، جرِّد، اركض)، فالأنا حاضرة وفاعلة، لكن سرعان ما يلوح الخطر (للأنا) فيخفيها الشاعر ويضمدها بالغياب خوفاً عليها من الانكسار تحت وطأة الصراع.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٤٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرغم من خوفه فإنّ الأمل حاضرٌ بقوله:

وَهُنَالِكَ حَشْرَجَتِي

أَرْكُضْ في أيِّ مَوَاسِمَ شِئتَ

هُنَا غَيْمٌ أتَوَهَمُهُ نَهْرِي[1].

إن الأملَ حاضرٌ عند بنيس، وإن وصلت الأمور إلى حدتها، لكن الغيمة تنبئ عن وجود خير سيتساقط، وإن كان استبشارة بالخير توهماً لقوله: هنا (**غَيْمٌ أتوهمه نَهرِي**).

ب. النسق الثاني: الانتقال من الغائب إلى الخطاب:

تعددت دلالات الانتقال من الغائب إلى الخطاب، وكان أكثرها حضوراً رغبة الشاعر في تأكيد علو شأن الغائب واستحضاره من خلال خطابه؛ لأنه قادر على التغيير وإحداث هزة في أركان الدلالات. يقول بنيس في قصيدة (سيّدُون) ديوان "نهر بين جنازتين":

سَيأتي آخرُونَ
يرتّلُون علَيّ شيئاً مِنْ سحَابٍ مَا
أُبارِكُكُمْ
إذَنْ[2].

عمد الشاعر إلى استغلال بنية الالتفات لبيان أهمية الغائب ومكانته، فاستحضر ضمير الغائب (يرتلون) ثم ما لبث عن أن تحول إلى خطابه (أباركم).

جاء هذا التحول والمراوحة بين الغياب والخطاب؛ لرفع شأن المخاطب وتحقيق نوع من الوجود له على المستوى اللغوي، وبيان أهميته، فالشاعر سيباركهم، لأنهم أصحاب خير يصل خيرهم له (**يرتلون عليّ شيئاً من سحابٍ ما**).

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٤٧٩.

(2) المرجع نفسه، ج٢، ص٥٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ج. النسق الثالث: الانتقال من الخطاب إلى الغائب:

شاع هذا النوع في شعر محمد بنّيس، فقد استطاع من خلال استثمار هذا التحول من الخطاب إلى الغياب؛ لإكساب النص قوة التأثير في القارئ، لما فيه من انسياب في تدفق المعاني الجديدة، فهو يحدث فجوة كبيرة بين النص والقارئ الذي يظل فاقداً سيطرته على الضمائر، وإن الدلالة العامة لهذا النوع تركزت في أن الشاعر من خلال هذا الخطاب يوجه عتاباً ما، ويطلب ممن يخاطبه الانتباه، فيأتي التحول إلى الغياب رغبة منه في بيان حال هذا الذي خاطبه، وتجسيد معاناته، ورسم حدود الأزمة والخطر الذي يهدده، والذي يدفعه إلى ندائه ومخاطبته، ويمكن تبين هذا في ديوان (المكان الوثني) قصيدة "صحراء على حافة الضوء" حيث قال:

أيُّ فَلاةٍ هَذهِ التي. أتفاسي تَتشَبّثُ بِهَا. كَمَا لَوْ
كانتْ. مَعَ سَيّارة مُسْرعَةٍ في شرايِيني. تَتقاطَعُ.
صاعدات إِلَى مُعتمِ النَبَضَاتِ. لِتوّهَا صَاعِدَاتٍ.
مِنْ وَدَاعٍ يَلْتَبِسُ. فيهِ اللاَّشيْءُ بالشَّيْء. هَذَا
ليلٌ. رِمَالٌ تَصنَعُهَا الرّياحُ. رمالٌ. تَنْبسطُ. بَيْنَ
يدَيْكَ رقِيقَةً. مرّرْ أصابعَك. استَعِدْ حركاتِ
قَافلةٍ. أَرْضٌ خَلاءٌ لَهَا المَيَلانُ. مِنْ حَافّةٍ إِلى
حَافّةٍ. هذَا هُو انْخِفَاضُكِ. الذِي سَطَعتْ عَلَيْهِ.
رَائِحةُ الخُزَامَى. جَسدٌ تَوقّدَ. وَاستَوى. رَبَواتُكِ
انْكَشَفَتْ. عَمّا قَلِيل سَتَسْمَعُ. عَابِرِينَ تَهَيّأُوا لشدّ
خيامهِمْ. وأنتَ اخْترْ مِنْ صُنوفِ الوَخْزِ. مَا يَدُلُّ
عَلَى جُغْرافِيّاتِ طُرُقٍ يَتِيمَةٍ. مِنْ أَيْنَ أَتيْتَ. لاَ.[1]

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٤٢٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تكشف الأسطر عن مدى تعلق الشاعر بالفلاة، وعدم رغبته بالخروج عنها، وربما أراد بنّيس أن يتحدث عن صحراء المغرب بالعودة إلى الأثر العربي في الصحراء، وما لم نعد ننصت إليه أو نستشيره، الضوء، الحجر، الصحراء، الغمام. فاستخدم الخطاب الذي يستلزم الحضور ومواجهة الأحداث مباشرة، ولكن التحول الذي تم على المستوى الدلالي في السطر الخامس- من أسفل- وهو حدث الخروج استلزم تحولا في الخطاب، إحلال من ضمير الخطاب إلى ضمير الغائب؛ ليتساوى ابتعاد الشعراء عن مستلزمات الشعر من عناصر الطبيعة ومنها الصحراء التي كانت المؤثر الأكبر في بروز الشعر الجاهلي قديما . هو يصرح أنّ أنفاسه لا زالت تتشبث بالصحراء. لهذا قال: (على جغرافيات طرق يتيمة)، وكأنّه يريد أن يقول أننا لا غنى لنا عن الشعر الجاهلي وعن تراث القدماء الشعري فهو الأساس، هذا مايريده هو لكن الحقيقة أنها طرق يتيمة لا يسلكها أحد، إنّ الحداثة عند بنّيس لا تجعله منفصلا عن ماضيه بل على العكس فالماضي حاضر في ثقافته.

ب. التفات صيغ الأفعال:

والمقصود بالالتفات في صيغ الأفعال: هو المخالفة بين صيغ الأفعال الثلاثة الماضي والمضارع والأمر، وقد يكون بين صيغة من صيغ الاسم وأخرى من صيغ الفعل؛ ومن صوره:

١. الالتفات من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع:

إن وجود الفعل المضارع يعني أن الإخبار عن وجود الفعل يكون أبلغ منه بالفعل الماضي؛ لأن الفعل المضارع يوضح الحال التي يقع فيها، فيبين هيئة الفعل باستحضار صورته فيكون السامع كأنه شاهدها، فهو يؤدي المهمة على خلاف الفعل الماضي، وهذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجري لكل فعل مستقبل[٢] ومن ذلك ما نجده في ديوان" شيء عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (مرثية الملائكة) حيث يقول فيها:

(١)

كانَت قبابُ الليلِ تحملُ وردُها نحوَ الجبَال طُيورَهَا

من أسفلِ الظُلماتِ والأشجَارُ تَسطعُ تصعَدُ الأُفقَ

المُموَّجَ بالعُطورِ وكَانَ صدرُ الأرضِ أخضرَ كان

حَرفُ الماء أخضرَ كان وشْمُ الخَطْوِ أخْضر

صِحْتُ تمّتْ نُطفةُ الميلادْ[٣].

(٢)

كنتُ الصّدَى

قبْلَ الصَباحِ يلُفّنِي ورَقُ الربيعِ وسُورةُ التّوحِيدِ

أفْتحُ قَلْعَةَ الأضْواءِ ألبِسُ جُبّةَ الأسْماءِ تَقْتحمُ

العَدَى ريحٌ تهُبُّ علَيَّ تُسكِرُني وتشْطحُ بِي فأسْلخِ

ظلّيَ المُتخُورَ تُورِقُ غيْمةٌ ركضَتْ إليَّ منَ

الغنَاء يمُوجُ نهرُ الشّوق يحْفِرُ جبهَتِي يلِجُ

الصّبَاحُ مُحاذياً صُورَ الملاَكِ أقُولُ صحّتْ حِكْمةُ

الإيمَان[٤]

---

[٢] حيث اعتبر أن الفعل المضارع يعبر عن المستقبل.

[٣] حيث اعتبر أن الفعل المضارع يعبر عن المستقبل.

[٣] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٨٤.

[٤] المرجع نفسه، ج١، ص٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٣)

وجْهِي تَلوّحَ جِلْدُهُ تَتحركُ الشفَتانِ تُفتَحُ عيْنِيَ اليُمنَى

وتُفْتَحُ عَينيَ اليُسرَى

يَسدُهمَا اللّهِيبُ سُدىً فَأنْهضُ تَخسِفُ الأبعَادُ فِي كَفّيَّ

ريحٌ

تَركُضُ الأصْداءُ عَارِيَةً يَرِنُّ كلاَميَ المغْلولُ

نَصمُتُ

كَانَ حتّى كَانَ[1]

يظهر الالتفات من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع في قول الشاعر في المقطوعة (١): كانت قباب الليل (في السطر الأول)، تحمل وردها نحو الجبال (في السطر الأول).المقطوعة (٢) كنت الصدى (في السطر الأول)، يلفني ورق الربيع (في السطر الثاني). المقطوعة (٣) تقتحم المدى ريحٌ تهب عليَّ تُسكرني تشطح بي فأسلخ ظليَ المنخورَ تورقُ غيمةٌ (السطر الثالث والرابع) ركضت إليَّ (السطر الرابع).

فقد وجد الالتفات في الأولى والثانية، ومن تتبع طريقة انتقال الشاعر تلاحظ الدارسة أنه استخدم الفعل الماضي لما هو زائل ومعتم، لهذا قال كانت قباب الليل، وجعل الفعل المضارع لما يحمل حضوراً دائماً: (تحمل وردها نحو الجبال) وفي المقطع الثاني استخدم الفعل الماضي للدلالة على تشبيه حاله بالصدى، وهي حالة لا تدوم، فقد عدَّ نفسه صدى قبل مجيء الصباح:

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كُنتُ الصَدَى

قبْلَ الصَباحِ يلُفّنِي ورَقُ الربيعِ

ينتقل من الفعل الماضي(كنت الصدى) الى الفعل المضارع(يلفني ورق الربيع)، الذي يحمل في طياته تفاؤلاً وأملاً، فهو دائم الأمل والبهجة، واستخدم الفعل المضارع مع الفاعل ورق الربيع، بإضافة ورق إلى الربيع للتدليل على جمال ذلك اللف من ذلك الورق، فهو ورق أخضر شديد الخضرة جميل.

وينتقل الشاعر إلى الفعل (تورق – ركضت إلي)، فجعل الالتفات من الفعل المضارع إلى الفعل الماضي، وكأنه يريد استمرارية ذلك الجمال والروعة لا يمكن أن تستمر، وهكذا حال كل شيء، فلا يمكن السير على وتيرة واحدة للأشياء، فالحياة تجمع الكثير من التناقضات، ففي اللحظة التي تخضر فيها الأشياء من حولنا تدهشنا من جهة أخرى بوجود ألوان غير الاخضرار.

٢. الالتفات من الفعل المضارع إلى الماضي

يكون الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المضارع الذي لم يوجد بعد، أبلغ فائدة وأكثر توكيدا في تحقيق الفعل وإيجاده، ويعود سبب ذلك إلى أن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد، وهو بفعل ذلك إذا كان الفعل المضارع من الأمور الهائلة التي يستعظم هيئة الفعل واستحضار صورته، وكأن السامع يراها أمام ناظريه، أما الإخبار بالفعل الماضي عن المضارع فيكون غرضه الدلالة على إيجاد الفعل الذي لم يوجد بعد[١].

---

[١] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص١٨١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويمكن تمثّل ذلك في الديوان السابق قصيدة (هيرُوغليفيُّات):

منذُ قرنين تقريباً حدثَ

ذلكَ والبارِحَةَ تذكّرتُ

أنّني لم أُواصلْ سنَواتي

الخَمْسَ عشْرةَ قبلَها كُنتُ

اتكأتُ قليلاً لأتعرّفَ على

دَاخلِي الذي أنْشَأتُهُ

دُونَ أنْ يعلَمَ غيْرُ

أعْضائيَ نادَى عليَّ نَعمْ

أوْ لاَ نَعَمْ حينَ أسافِرُ

لاَ ثُبوتُ مسْعَاي ثم اتخذْتُ

لي مُصاحِباً مِنَ الشذَراتْ (١)

تحول الشاعر في استخدام الفعل من المضارع إلى الماضي بقوله: تذكرتُ أنني لم أواصلْ سنواتي الخمس عشرة قبلها كنتُ اتكأتُ قليلاً.

اكتسبت بنية الخطاب في هذا النص دلالة جديدة، فالشاعر يريد أن يصرح أن أعوامه الخمسة عشر انقطعت، وكأنه يريد أن يلفت نظر القارئ إلى أنّه لم يعش أعوامه تلك كما يتوجب عليه، لهذا استخدم الفعل المضارع المجزوم المتحول بفعل الجزم إلى صيغة الماضي، ويؤكد على ضياع تلك الأعوام بقوله:

---

(١) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٤١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كُنتُ اتكأتُ قليلاً

فالاتكاء هو اتخاذ موضع لإراحة الجسد من موقع الوقوف، وكأن عملية الاتكاء ساعدت على ضياع تلك السنوات.

إن هذه الدلالة ما كان النص قادراً على استخراجها دون الاستعانة بهذه البنية الانزياحية بتحول الفعل المضارع إلى الماضي. فالشاعر لم يرد أن يوجه الخطاب في الحقيقة إلى فاعلية عمره الآن، بل إنه من خلال خطابه وجّه اللوم لضياع تلك السنوات، فاتكأ على البنية الالتفاتية التي صدمت أفق التوقع من خلال أداة الجزم التي حول المضارع بمعناه إلى ماضٍ، ومن الفعل المضارع إلى الفعل الماضي.

٣. الالتفات من الفعل المضارع إلى فعل الأمر:

يظن بعضهم أنّ "الانتقال من صيغة إلى صيغة في هذا الشكل من الالتفات، من باب التوسع فقط، بل يكون لفوائد وأغراض أخرى فمن أجرى عليه الفعل المضارع قصد إليه التعظيم والتفخيم ومن أجرى عليه فعل الأمر قصد إليه التحقير والتوبيخ"[١].

ويستطيع القارئ تتبع ذلك في قول بنيس في ديوان "المكان الوثني" قصيدة(صحراء على حافة الضوء):

هذا

ليلٌ. رِمَالٌ تَصنَعُهَا الرّياحُ. رمالٌ تَنْبسطُ. بَيْنَ

يدَيْكَ رقِيقَةٌ. مرّرْ أصابعَك. استَعِدْ حركاتِ

قَافلةٍ. أرْضٌ خَلاءٌ لَهَا المَيَلانُ. مِنْ حَافَةٍ إلى

حَافَةٍ. هذَا هُو انْخِفَاضُكِ الذِي سَطَعتْ عَلَيْهِ[٢]

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص١٨٢.

(٢) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٤٢٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

استخدم الالتفات من خلال قوله (تصنعها الرياح) (رمال تنبسط بين يديك) (مرر أصابعك)، فقد تحقق الالتفات في الرجوع من الفعل المضارع في (تصنعها) إلى فعل الأمر (مرِّرْ أصابعك) (استعدْ حركات)، لو استخدم (تمرر أصابعك) (تستعيد حركات) لأصبح الفعلين (تصنعها)، وما وراءها من الأفعال المضارعة متساوية.

والحقيقة أن الفرق بين الفعلين: المضارع والأمر، يكمن باستمرارية الفعل المضارع بالصنع والانبساط ليكون بعد ذلك القيام بالعمل بتمرير الأصابع، وتلمس ذلك الصنيع واستعادة الحركة بعد الانبساط. وكأن الشاعر يريد التحقير، لذلك الذي لا يعمل فقط يتلمس ما أنجزه غيره، فاستخدم فعل الأمر ليأمره بالقيام بفعل التمعن وتلمس أثر غيره، وهو بهذا يعبر عن رؤية حقيقية مفادها أنّ كثيرًا من الناس يترك بصمة إيجابية في الحياة، تجعل الكثير يذكره وهناك مَنْ يترك أثراً سلبياً فلا يذكر إلا بالسوء، والآخر مَنْ يعش هباءً من غير أثر يُذكَر. وأعتقد أن فاعلية ذلك الأثر هو الأهم، وهذا مايريده بنّيس بشعره الخارج عن الأعراف التقليدية المحافظة في بلده.

ت. الالتفات العددي:

يعد الالتفات العددي شكلاً من أشكال الالتفات، فهو يمتلك القدرة على التفنن في الكلام والمضي به كيفما يريد الشاعر مثله مثل الأشكال الأخرى.

أطلق بعض الباحثين تسمية الالتفات العددي؛ لأن الانتقال يحدث في الأفراد والتثنية والجمع فيما بينها، وهي بالنسبة لهم أعداد، فالمفرد يعبر عنه بالعدد واحد، والتثنية باثنين والجمع يعبر عنه بثلاثة فأكثر حسب الصيغة الحسابية.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويبدو من استقرائي لشعر محمد بنيس أن الشاعر يستخدم نسقين هما!

١- خطاب المفرد إلى الجمع.

٢- خطاب الجمع إلى المفرد.

النسق الأول: الالتفات من خطاب المفرد إلى الجمع:

يقول بنيس في ديوان" شيء عن الاضطهاد والفرح" قصيدة (رواهُ حَفَدَةَ بابِ المَخْروق)

تَتطَحْلَبُ أطْرَافٌ وتَجوبُ مغاورَ عَظْمِيَ حيتانٌ

أتَمَدَّدُ في جَوْفِ سُكُونٍ لا تَعْبُرهُ رَجَفَاتُ الطَّيْرِ هُنَا

أنْقَاضُ فَوَانِيسٍ هَجَرَتْ أبوَابَ مَنَازِلِهَا صَدْرِيَ

يَتَألَّمُ مِنْ عَطَشٍ وَأكَادُ أرَى عَيْنِيَ تَحبُو بِذُهُولٍ

تَرْقُدُ قُرْبَ دَمِي

هَلْ نَحْنُ حُطَامٌ

يَرْبِطُنَا الأمْوَاتُ إلَى بِئْرِ النِّسيانِ

وَفِي أعْمَاقِ بُرُودَتِهِمْ

لاَ يَكْتَرِثُونَ بِنَا

أوْ يكْتَئِبُونَ؟[1].

أبدى التحول من ضمير المفرد إلى الجماعة في المقطوعة السابقة إنتاج دلالة الرغبة في إندماج (الأنا) مع الجماعة وإشراكها مع الآخرين.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٣٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتمثل التحول هنا في الانتقال من ضمير المتكلم (المفرد) (أنا) المتمثل في الفعل (أتمدد) (صدري) (أرَى) إلى ضمير المتكلمين في قوله: (نحن حطام) (يربطنا) (بنا).

يتحدث الشاعر في أبياته هذه عن مروره بتجربة قاسية شلت حركته، فلا يحمل في صدره غير الألم، وعينه لا ترى إلا ما يذهلها ويفاجئها، متحدثاً بضمير الأنا، لأنه يعاني من تجربة خاصة، لكنه يشترك مع غيره بقسوة التجربة، ليصل إلى السؤال الاستفهامي الذي لم يستخدمه إلا ليخرج به عن الاستفهام إلى صيغة التعجب، حاملة بداخلها صيغة التوبيخ.

يحمّل الشاعر في هذه الأبيات اللغة مهمة نقل العتاب لنفسه ولأبناء أمته، فكأنه يريد أن يقول: نحن المذنبون.

إن التحول من ضمير المفرد المتكلم للجماعة المتكلمين، كان من دوافع إندماج هذه الأنا مع الجماعة، وصهرها فيها، لأن الهم واحد، لقد" منح أسلوب الالتفات النص الشمول، فسلب النص سمة التفرد فهو لا يختص به وحده"[1]. لقد جاء التحول عند بنّيس محققا كسراً لرتابة الأسطر الشعرية فيبعد المتلقي عنها وبالوقت نفسه يجذب انتباهه. ويعمق الإحساس الفردي بالأحداث، إذ إنها لم تكن بمنأى عنه، بل كان هو أول ضحاياها. وهذا يبرهن على شموليتها وتحقيقها سواء على المستوى الفردي أم على المستوى الجمعي[2].

النسق الثاني: الالتفات من خطاب الجمع إلى المفرد:

وهذا النوع قليل الاستخدام عند بنيس، وقد استخدمه للتحدث عن المكان حيث يقول في ديوان(مواسم الشرق) قصيدة "موسم الصفات:

---

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر؛ محمد بنّيس: الأعمال الشعرية، ص١٥٢، ١٥٥، ص١٥٨.

(2) أبو حميدة، محمد صلاح: الخطاب الشعري عند محمود درويش"دراسة أسلوبية"،ص٢٥٦-٢٥٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يَمْدُونَ لِي صَوْتَهُم مِنْ رَمَادِ المَدِينَةِ مَنْ يَتَشَهَّى النِّدَاء عَلَى

الصُّحْن يَنْتَشِرُونَ بِيَارِقَ أُغْنِيَةٍ تَتَقَاطَعُ فِيهَا الطُّيورُ إِلَيْهِم

تَسِيرُ بِنَا الرِّجْلُ حَافِيَةً يَقْرَأُونَ الحِجَارَةَ يَقْتَسِمُونَ الفَضَاءْ

هِيَ الأَرْضُ ضَيِّقَةٌ يَصْحَبُونَ الشَّوَارِعَ مُثْقَلَةً بِالغُبَارِ نَشِيدْ

تَمَسَّكَ بِالكَفِّ هَا عُمَرٌ بِعِمَامَتِهِ فِي اخْضِرَارِ المَسَاءْ

وَتَسْكُنُنَا نَخْلَةٌ هِيَ هَذَا الهَوَاءْ

نَعُدُّ شَهِيداً شَهِيداً وَتَعْلُو الغَمَامَةُ لَوْنَ النَّشِيدْ

صَلاَةُ الجَنَازَةِ

خَيْمَةُ دَمْعٍ

مُجَهَّزَةٌ لِلْبِلاَدِ البَعِيدَةِ

مَنْ يَبْعُد الآنَ عَنْهَا

وَمَنْ يَتَوَجَّعُ بِين البقَايَا وَحِيدْ

نُهَرِّبُ فِي سلَّةِ التَّمْر أَعْيُنَنَا وَنَمدُّ الخُطَى غَضَباً يتنَاسَلُ أَوْ

تَتَسلَّقُهُ خلَجَاتُ الشَّوَارِعِ [1]

رَأَيْتُ دِمَشْقَ تَجْرِفُهَا فَلُولُ النَّار لَمْ تَكْذِب عُيُونِيَ هَا هِيَ

الأَشْلاَءُ تَكْشِفُ عَنْ مَقَابِرِهَا رَأَيْتُ دِمَشْقَ تَهْوِي فِي سَوَادِ

المَوْتِ قُلْتُ الآنَ يَهْوِي نِصْفُ هَذَا الشَّرْق يَنْحَلُّ البَرِيقُ

وَتَصْدَأُ الرُّؤيَا

فَجِئْتُ بِمَا تحصَّن مِنْ ضَبَابِ الصَّوتِ نَادَيْتُ الشَّبَابِيكَ

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٠١- ٤٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أرْتَمَيْتُ عَلَى مَدَارِ اللَّيْلِ تَتْبَعُنِي الجِهَاتُ رَجَوْتُهَا بالْمَاء لَمْ

تَسْمَعِ لِصَائحَةٍ تَعَالَت مِنْ بلاَدِ الغَرْبِ طُفْتُ بِهَا

رَأَيْتُ دِمَشْقَ مُظْلِمَةً وَمَا كَذِبَتْ عُيُونِيَ هَاجَرَتْهَا الكفُّ قُلْتُ

الآنَ تَصْعَدُ مِنْ سُلاَلَتِنَا الْفَجِيعَةُ[1].

استخدم الشاعر هذا النوع من الالتفات لأنه مسكون بهاجس المكان، فدلالة هذا النسق (الانتقال من ضمير الجمع إلى المفرد)، هي رغبته في تأطير الوطن أو المكان بشيء من الخصوصية، ومنحه معاني تنبع من ذاته التي تعشق الأرض وتقدسها، هو يؤمن أن ذاته تشكل جزءاً من الآخرين، لهذا تراه يعدد بعض عناصر المدينة (المكان) منها: رماد المدينة، والطيور، والحجارة، والشوارع، ومساء المدينة، ونخلة، والشهيد، وصلاة الجنازة.

فالمكان (الوطن) له خصوصية في نفس كل إنسان؛ لهذا ينفصل الشاعر عنهم ليفصل ويشرح خصوصية الوطن عنده. فالوطن إن كان رمادا أو أرضا خضراء هو وطن.

تلحظ الدارسة أن الشاعر عمد إلى استخدام ضمير الجماعة في (تسير بنا، تسكننا، نعدُّ، نهرِّب، أعيننا، نمدُّ). وحينما يتحدث الشاعر الحديث عن تجربة ذاتية لها بعد جمعي لا يتحدث عنها باسم منفرد مكتف بذاته، وإنّما يتحدث وهو متصل بالجماعة دون انقطاع عنها . إنه يتحدث عن نفسه ويعبر عنها بضمير الجماعة تمثيلا لهذا التوحد والاتصال . ولكن الشاعر يخرج من هذا الإطار الجمعي مؤقتا إلى الإطار الفردي ليحقق نوعا من الإلتفات الذهني عند المتلقي، وذلك عن طريق الإلتفات إلى ضمير المتكل المفرد[2].

---

[1] المرجع نفسه، ص٤٠٣.

[2] أبو حميدة، محمد صلاح: الخطاب الشعري عند محمد درويش"دراسة أسلوبية"، ص٢٥٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في قوله: (رأيتُ، عيوني، قلتُ، فجئتُ، ناديتُ، ارتميتُ، تتبعني، رجوتُها، طفتُ).

استخدم الشاعر تقنية التكرار مع تقنية الالتفات من خطاب الجمع إلى المفرد، تقنية التكرار، فكرر الفعل رأيت، وكأنه يريد تجسيد تلك الحالة التي مرت بها دمشق برؤيته هو، فأكثر من استخدام ضمير المتكلم (رأيتُ).

صدم الشاعر القارئ وراوغ في تراكيب اللغة، فبدلاً من أن يقول: (رأينا) قال: (رأيتُ)، وذلك لأنه يريد أن يوضح ما حدث دون أن يشاركه أحد وكأنه شاهد عيان للأحداث، فيكتسب الوطن (دمشق) أهمية عامة توجب حضورها داخل كل فرد من أبنائه.

يتبين للدارسة مما سبق عرضه أنّ التنويع في استخدام الأساليب هو وسيلة الشاعر للتعبير بشكل بلاغي عن مقصده، فالشاعر يستخدم لغة فوق اللغة، لأنّ اللغة إذا كانت للمتكلمين وسيلة اتصال وتواصل فهي للشاعر مناط إبداع[1].

يقدم بنيس تجربته مع اللغة مستخدما ومستغلا نظمها الصوتية والصرفية والنحوية، طابعا بالوقت نفسه بصمته بعدد من الانتهاكات عن المستوى المعياري اللغوي. واستخدم بنّيس الإلتفات الضميري منوعا الاستخدام، من الإنتقال من المتكلم إلى الغائب؛ ليعظم من شأن الحدث. والإنتقال من الغائب إلى الخطاب ؛ ليرفع من شأن الغائب. أمّا الإنتقال من الخطاب إلى الغيبة حتى يظهر تلك العناصر البعيدة عن الشاعر وعن ما حوله.

وجاء استخدام بنّيس للإلتفات في صيغ الأفعال لإثبات الفعل وتأكيد وجوده، أما الإلتفات العددي فكان لتعميق إحساس الفرد بالأحداث وانتقاله من الهم الفردي إلى الهم الجمعي.

---

(1) عبد اللطيف، محمد، ظواهر نحوية في الشعر الحر "دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور"، مكتبة الخانجي: القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الرابع: الاعتراض

الاعتراض لغة: اعترض الشيء دون الشيء: أي حال دونه[1]. *

الاعتراض اصطلاحاً: هو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتممه، ومن هذا المعنى انطلق بعضهم إلى أنّ الاعتراض يؤدي إلى خلخلة لتتابع نظام الدوال في السياق، بوضع عنصر لغوي جديد أو شريحة كلامية"[2]، وذلك من خلال تحويل" أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"[3]،"فيعمل على تحريك العناصر من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى على نحو يضعف فيه اتساق الخطاب، ثم لا يلبث أن يتواصل بعد الخلوص من النص المعترض"[4]. في حين يرى الآخرون أنّ جملة الاعتراض" عنصر غريب عن جسد القصيدة، أو كلام زائد بحيث إنّ حذفها لا يؤثر في الدلالة الشعرية، ولكن في الوقت نفسه لها أثرها الدلالي وقيمتها الفنية، فالشاعر لا يأتي بها إلا لتحقيق بعدٍ دلاليٍّ جديدٍ، يثري الدلالة العامة للنص الشعري ويساهم في توسع الفضاء الشعري للنص الشعري"[5]".

ويتبين للدارسة أنّ تحقق الاعتراض واعتباره شكلا من أشكال الانزياح اللغوي التركيبي يكون بإدخال عنصر أو أكثر بين طرفين متلازمين في المعنى. وقد ناقش البلاغيون قضية الاعتراض وأثره في السياق الدلالي من وجهة نظر أسلوبية، فلا غنى عنه،" لأنه يؤدي

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة عَرَضَ. * وقد ذكر القدماء تسميات عدة للاعتراض منها: "القطع والعطف، ويقصد به الفصل بالجملة المعترضة، للاطلاع يمكن الرجوع لكتب مثل: بلاغة الكلمة والجملة والجمل منير سلطان ، ص١٧٣، وكتاب البديع لابن المعتز، ص ٥٣.

(2) الرواشدة، أميمة: شعرية الانزياح، ص٢١٩.

(3) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص١٦٥. أو العسكري، كتاب الصناعتين، ص٢٨٥.

(4) المرجع نفسه، ص١٦٦.

(5) الرواشدة، أميمة: شعرية الانزياح، ص٢٢٠.

- للمزيد يمكن الاطلاع على الأنصاري،جمال الدين،مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك، ج٢، ص ٣٨٧-٣٩٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

دلالات عميقة هامة تخدم المعنى الذي جاءت في سياقه"[1]. ولذا فقد أدركوا أهميته في بنية النص الشعري لأنه نوع من أنواع الانزياح التركيبي، إذ "إنه يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي، فيتوقف السرد الشعري بهدف إيضاح أو تأكيد شيء، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي؛ إذ يأتي بين الفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر، وهذا الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلولية، وينبه الذهن لوجود شيء غامض أو سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته ووجوده وقيمته، ويترك بصمته على التركيب اللغوي، بأنه يبعث فيه فاعلية وحيوية تلفت الانتباه إليه، ويسيره نحو الوظيفة الجمالية (الشعرية) التي تمتزج مع الوظيفة البلاغية"[2].

فاللغة الشعرية لغة "تدخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش والظلال والحيثيات والتخوم والشواطئ والحدود كلها بلا قيد أو شرط تفتح منافذ متجددة وذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطوّر باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنص"[3] فمثل هذا التحريك للألفاظ بوضع فاصل لفظي بينهما يحدث انزياحاً في التركيب، وهو انزياح في الدلالة أيضاً[4].

---

(1) خصاونة، رندة، الجملة المعترضة في القرآن الكريم مواضعها ودلالاتها، المركز القومي للنشر: اربد، ٢٠٠٨م، ص٦٠، نقلاً عن رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة مروة بطاينة، الانزياحات التركيبية في شعر محمود حسن إسماعيل، جامعة اليرموك، ص١٦٨.

(2) القرم، توفيق محمود علي، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ٢٠٠٨، ص١١٧.

وانظر أيضاً شرتح، عصام، الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل، أفكار، شباط، ٢٠٠٦م، ص٤٧.

(3) عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية، ص٦٧.

(4) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص١٦٦.

- أصدر ديوان (ما قبل الكلام) عام ١٩٦٩.في حين أصدر ديوان(نهر بين جنازتين) عام ٢٠٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتطرح الدارسة – هنا– سؤالاً مفاده: هل يمكن أن يعد خروج الشاعر عن نمط الاعتراض الشائع عند الشعراء انزياحا عن المعيار؟

استغل بنّيس أسلوب الاعتراض بطريقة مغايره عما هو مألوف عند شعراء عصره؛ ليدلل أنّ الجملة النحوية التي يستخدمها تتميز بتماسك نحوي وتسلسل دلالي، لأنّ دخول العناصر الإضافية لم يكن بين الفعل والفاعل، أو بين المبتدأ والخبر، أو بين عنصرين متلازمين.وبالتالي لا يقطع التسلسل الدلالي أو التماسك بل على العكس جاءت الجملة النحوية عنده تامة مكتملة . وجاءت الجملة الاعتراضية بإكمال الخط الدلالي فولّد صورة مكتملة مؤثرة في ذهن القارئ.

وعند دراسة الأعمال الشعرية عند بنّيس تجد الدراسة أن الشاعر قد استخدم الاعتراض في ديوان (ما قبل الكلام) في سبعة مواضع، وبموضع واحد في ديوان (نهر بين جنازتين). حيث تجد الدارسة تمايزاً في الاستخدام بين ديوان ما قبل الكلام وديوان نهر بين جنازتين. وقد يعودالسبب– حسب رأي الدارسة– إلى سنة خروج الديوان إلى حيز الوجود سنة (١٩٦٩) فالجوّ السياسي الاجتماعي الذي يقع تحت ظله الشاعر خلق عنده حالة من التردد تمثلت بالجملة المعترضة، وعدّ الشاعر أنّ هزيمة ١٩٦٧ كان لها الأثر الأكبر في تمثل طريق الديوان. فانتهك الشاعر اللغة فجاء بما هو غير مألوف عند شعراء الشعر الحديث وهذا يستوجب الوقوف عليه . واستطاعت ظاهرة الاعتراض أن تحقق للنص الشعري جماليته . وبالوقت نفسه لا تلعب ظاهرة الاعتراض عنده دورا تأسيسيا في صنع الدلالة؛لأنها لم تأت إلاّ في مواضع محدودة من مجموع مئة وثمان وسبعين قصيدة. وقد يكون زمن الكتابة لها دور أساسي، فلا تستطيع الدارسة الابتعاد عن حقيقة هي أنّ الديوان الأول كتب في مرحلة عمرية شبابية –إن جاز لي التعبير– في حين كان الديوان الآخر في مرحلة متقدمة من العمر(

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مرحلة التأمل والحكمة) . قد يكون ذلك ناتج عن موت الأصدقاء والأحباء فيصبح الإنسان خاضعا صامتا. إنّ الموت يسكن الكلمات والضحكات مختفيا يسكن أو أحيانا عن ظلمته يعلن[1].

وتلاحظ الدارسة أنّ بنّيس قد استخدم الجملة الاعتراضية بين شرطتين، وبين قوسين كبيرين. وكأنّه يريد أن يجعل ذلك الجزء بين القوسين متناً إضافياً؛ يفسر للقارئ الصورة الواردة من قبل[2].

أ) الاعتراض بالجمل

يقول بنيس في ديوان "ما قبل الكلام" من قصيدة (قمر الأغاني):

قمرُ الصيفِ تدلّى

ضوؤُهُ الأزرقُ عشباً، فوق شُباكِي، وظِلاّ

وصحارَى، اتقدتْ صمتاً، تموجُ

في دُجاهَا سُفن بيضاءُ تعلُو وسروجُ:

هيَ روحِي- كيف أنسَاها؟- وقد شقّت يداهَا

ظلمةَ الليْلِ (شموسٌ تنضَحُ الجدرَانِ ورداً من ضِياهَا)

فتركتُ الحلمَ ينْقادُ إلى السكْرة، ظمْآنَ هرعْتُ:

ليْتني أشْربُ ممّا تترجاهُ يداهَا[3]

---

(1) بنّيس، محمد، كتابة المحو، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٩٤،ص ٢٠.

• أصدر ديوان (ما قبل الكلام) عام ١٩٦٩.في حين أصدر ديوان(نهر بين جنازتين) عام ٢٠٠٠.

(2) رواشدة، سامح: قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، ص٤٧٦.

(3) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الصيف وأجواءه وقمره قد أوقدوا خيال الشاعر، فتأثّر بضوء القمر في الصيف، ورسم صورة الضوء الأزرق العشبي، يطل عليه من شباكه فظللته، وعلى الرغم من تلك الصورة الشاعرية، فالشاعر لا ينسى بنيس الصحراء التي تشكل مساحة لا بأس بها من بلده المغرب العربي، حتى تلك الصحارى انبهرت بضوء القمر وسحره فانقدت بصمت غاضبة تموج في دجاها سفن بيضاء، قد تكون تلك السفن الجمال وسحرها في الصحراء، وهي صورة تقليدية قديمة، لكن ما يجعل القارئ يبتعد عن تلك الصورة التقليدية الجمال وسط الصحراء، قوله:

هيَ روحي- كيف أنسَاها؟- وقد شقّت يداهَا

فهذا الوصف (هي روحي)، يُعطى للمحبوبة، وألحقها بجملة مقترحة مبدوءة بأداة استفهام (كيف) + فعل مضارع للدلالة على الكيفية أو الحال التي يستطيع بها نسيانها، وكأنها جملة تفسيرية للجملة السابقة بقوله:

هي روحي، هي روحي إذن لا أنساها.

إنّ الأصل أن تبدأ الجملة بأسلوب الاستفهام؛ لأنّ الاستفهام له حق الصدارة لكن بنّيس انزاح عن الشائع وابتدأها بجملة اسمية ليحدث انزياحا بالدلالة، فالشاعر يريد أن يؤكد على مكانة الحبيبة حتى لا يدخل الشك إلى السامع المتلقي . فمعروف أنّ الجملة الاسمية تتمتع بخاصية الثبات واليقين .وبذلك تتحول الدلالة من الثاني إلى الأول،فإذا كانت "هي روحي فطبيعي أن لا أنساها".

ثم يكمل قوله: **وقد شقت يداها ظلمةَ الليل (شموسٌ تنضحُ الجدرَان ورداً من ضياهَا)** وشمس حبيبته وضياؤها قويان، لهذا جاءت الجملة التي بين قوسين مفسرة مقول القول فعلى الرغم من ظلمة الليل فنور حبيبته قد ملأ الجدران ضوءاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم تُفصل الجملةُ الاعتراضيةُ هنا بين المتلازمين؛ وجاءت الجملةُ مكتملـةُ النـصاب

لكن في هذا المقطع جاءت فيه الجملة الاعتراضية بين القوسين مفسرة موضحة لظلمة الليـل، بأن تلك اليدين قامت باختراق ظلمة الليل وشقها، فأصبحت وتحولت بهما تلك الظلمـة إلـى شموس تفيض وتتضح الورد من ضياها. وأثر ذلك ظهر بالسطر السابع مـن خـلال الفـاء الاستئنافية حيث يقول:

فتركتُ الحلمَ ينقادُ إلى السكرة، ظمآنَ هرعتُ:

ليتني أشربُ مما تترجاهُ يداهَا

ترك حلمه يسير وينقاد إلى لحظة الانتعاش إلى السكرة، مسرعاً يتمنى الـشرب مـن يدي المحبوبة. وعلى الرغم من أن الجملة التي بين القوسين توضح وتبين وترسـم صـورة جميلة لتلك المحبوبة وأثرها، لكن إذا حذفت لن تؤثر على باقي الأسـطر، فطبيعـة الحركـة الأفقية للاعتراض، يعتمد على تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحام عنـصر بـين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل، وهو ما تناولته الدارسة في قسم التقديم والتأخير، أما الحركة الثانية فهي متمثلة من خلال" إدخال عنصر زائد غير معترض به، ولكنه على وجـه من الوجوه ألحق تغييراً في الأماكن الأصلية للتركيب"[1]. لكن هنا جاءت ملحقة فلم تؤثر على تتابع الجملة.

وفي قصيدة (ضياء) ديوان "ما قبل الكلام" كرر الشاعر استخدام الجملة الاعتراضـية بين القوسين حيث يقول:

وَعُدتِ إليّ كشمسِ الصّباحْ،

فأدفأ عطْرُكِ أرضَ الرياحْ،

---

[1] رواشدة، سامح: قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، ص١٦٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهبْتُ عليَ البساتينُ لحناً تفجّر ماءْ،

تَفجّر فِي الأفْق نهرَ ضياءْ.

وَطافَ بمجلِس قلبِي نَشيدٌ تدلّى كقوس قُزحْ

يمسُّ بأشْفارِهِ في انْحِنَاءْ

وداعةَ عشْبٍ تناثرَ حُرّاً علَى جنبَات السمَاءْ.

أسابيعُ غبتِ عن العيْنِ فيهَا، فباتَ الأسى ينبعُ

منَ الصّمتِ (ثلجٌ تساقطَ فوق جبَالْ

سُهادِي، يُضاعِفُ ريحَ المخَاوفِ تحتَ الظّلالْ).

لأنكِ كُنتِ التي أسْمعُ

وفي نظَراتِكِ شيءٌ علَى شفَتي يلْمعُ[1].

جاءت الجملة الاعتراضية (ثلج تساقط فوق جبال سهادي، يضاعف ريح المخاوف تحت الظلال توضيحية تفسيرية (لأنك كنت التي أسمع وفي نظراتك شيءٌ على شفتي يلمعُ).

فهذه الجملة تفسر لماذا بات الأسى ينبع من الصمت؟ والجواب: لأنك كنت التي أسمع وفي نظراتك شيءٌ على شفتي يلمع، لكن الجملة الاعتراضية جاءت لتعزز تلك الجملة السابقة لها، فتزيد الإحساس لدى الشاعر بالأسى لأن حبيبته بعيدة عنه، ومن علامات الأسى التي أحس بها الشاعر، تساقط الثلج فوق الجبال سهادي، لتتضاعف ريح المخاوف عند الشاعر وريحها.

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٤٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تعتمد الجملة الاعتراضية على تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية لكي تفسح المكـــان لعنصر جديد مفرد أو مركب[1]. فأهمية الاعتراض تتمثل بتغيير الترتيب في عناصر الجملة، أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحام عنصر بين عناصر طبيعتهـــا التسلـــسل ويكون أيضاً بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تمامـــاً عـــن التركيـــب، يقطـــع هـــذا التسلسل[2]. وقد استطاع بنّيس أن يخرج عن الاستخدام الشائع للجمل الاعتراضية لم تفصل- عنصرين متلازمين كما لاحظت الدارسة، بل على العكس كانت الجملة كاملة العناصر.

وحين تنظر الدارسة إلى قصيدة (آخر مذكرات المعتمد بن عباد) للديوان السابق تجـد أن الجملة الاعتراضية كانت من الأفعال التي تنصب مفعولين حيث يقول:

دماءَ الشَّوْق في عينْي، فَأَنْفجِرُ

بُكاءً، بينَ أوْديةِ الجنُوبِ، يَصِحّ: أسمَعُ ليلَةَ الشُعَرَاءْ

تُبادِلُني حُروفاً- خِلتُها؟- مَرثيةَ الغُرباءْ.

أُعيدُ السَّمعَ. سَمْعَ الحرْفِ يَقْتربُ[3].

جاءت الجملة الاعتراضية – خلتها- لتفصل المفعول به الأول عن الثـــاني، مرثيـــة الغرباء، وجاءت الجملة الاعتراضية لتعطيَ الإحساس بالشك أهي مرثية الغرباء أم لا، وهـــذا الظن ليس غريباً فتلك الحروف نابعة من ليلة الشعراء، والشعراء يقولون ما لا يفعلون. وقـــد تكون الجملة الاعتراضية هنا أقرب الى المفهوم الشائع لكن الشاعر استخدم حيلة ليحفز ذهـــن المتلقي فخلتها جاءت تفصل الجملة (تبادلني حروفا) كاملة الأركان والتي عبّر عنها بالضمير

---

(1) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص١٦٦.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٩٠.

(3) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

(الهاء) والمفعول الثاني مرثية الغرباء.فالشاعر يريد لنا أن نهتم بما بين الشرطتين وما تحمله من دلالة إصابة الشاعر بحالة التوهم وعدم القدرة على التركيز.

يعمل حضور الاعتراض على" إيقاف مسيرة المتلازمات، وهذا يؤدي إلى وقف المسيرة المدلولية، وبنية الذهن لشيء غامض أو سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته، ووجوده وقيمته، ويترك بصمته على التركيب اللغوي، بأنه يبعث فيه فاعلية وحيوية، تلفت الانتباه إليه وتسيره نحو الوظيفة الجمالية (الشعرية) التي تمتزج مع الوظيفة البلاغية"[1].

إن من أهم أغراض الاعتراض" تنوع أهداف المتكلم؛ وهو الشاعر في النصوص الشعرية، فقد يأتي الاعتراض للاستدراك أو التعظيم، أو التحقير أو التأكيد أو التوضيح، وربما يأتي لأغراض جمع بين الاستدراك والتعظيم أو الاستدراك والتوضيح أو التوضيح والتوكيد، أو غير ذلك مما يبوح به معنى التركيب وتتجلى عنه دلالته"[2]. فللاعتراض دور فاعل في التوصيل الإيحائي الجمالي إذ إن انقطاع التركيب والفصل من المتلازمين داخله يسهم في شد القارئ نحو هذه البينة المنزاحة لاستجلاء دلالة هذا الفاصل اللفظي الذي يوحي بوجود توتر ما يكتنف التركيب وهو نابع من توتر يكتنف الشاعر نتيجة الواقع الذي يعيشه، لأن عملية الإبداع تركز على ما يقوله الشاعر من خلال انزياح اللغة عن الأصل.

واستطاعت الدارسة إبراز دلالة الاعتراض التأكيدية والتوضيحية من خلال الأمثلة السابقة وفيما يلي تتابع لتلك الجمل الاعتراضية، حيث جاءت الجملة في المقطع الرابع من القصيدة نفسها حيث يقول:

---

(1) الحسين، أحمد حاسم: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي،ص١٦٤.

(2) شرتح، عصام: الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل، ص٤٧- ٤٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ريحُ الدّماء تهبُّ منْ بحْر الدِّماءْ.

وعلَى نوَافِذِ سجْنِيَ المدفُونِ في غضَبِ الجبَالْ

تَرسُو لتُفْرِغَ، كالسَّفينِ، صواعقَ ما تزالْ

تُهدّدُ ما تبقَّى منْ هَواءْ.

"مَاتُوا". فأنْفِضُ راحَتيّ. أقُومُ. أصرخُ في السّماءْ:

" منْ ماتَ؟" يُوجِعني السُّؤالْ.

وأسمع للنِداءْ

صوتاً يَضيعُ (تخطَّفتْهُ قبائلُ المَوْتَى؟)، يَصيرْ

سُوراً منَ الأوْهَامِ أحمَرَ،

ثُمَّ هذا السُّورُ ينْهدِمُ [1].

جاءت الجملة الاعتراضية هنا بين قوسين (تخطفته قبائل المـوتى؟) وجـاءت هذا توضيحية تفسيرية لضياع ذلك الصوت، فيريد الشاعر توضيح أن ضياع ذلك الصوت؛ لتزيد الجملة الاعتراض إبهام الكلمة (يضيع) من خلال قوله (**تخطفته قبائل المَوْتى؟**) لقـد خطفـت الصوت قبائل، وليست أية قبائل، إنها قبائل الموت، أي لا أمل لرجوع ذلـك الـصوت، ثـم يتحول ذلك الصوت لسور، لقد أصبح حاجزاً من الأوهام لونه أحمر، وطبيعي أن يكون لـون تلك الأوهام أحمر، لأن قبائل الموت هي التي خطفته، فجاء اللون الأحمر، موافقـاً وملائمـاً لقبائل الموت. وفي قصيدة (طريق الكلمات) من الديوان السابق، يقول بنيس:

---

[1] بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٦٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

خُرجتُ، وكلّي اشْتِيَاقْ

لصُبْحٍ جديدٍ، فَما جاءني نبأٌ عَنْ نُزولِ البُراقْ

بأرْضِي. يدقُّ بِبَابِي

ويَحملُني – كَالرَّضيعِ– إِلَى بسْمةِ الأُمِّ، وهْيَ تنَامْ

مَعي فِي السَّريرِ، إِلَى رعْشَةِ الدِّفءِ، عنْدَ الظَّلاَمْ،

فألتفُّ بالفُلِّ، مَاءَ ترقْرقَ بيْنَ الشُّموسِ أَصيرْ[1].

جاءت الجملة الاعتراضية المكونة من أداة التشبيه الكاف وهي حرف جر + الاسم المجرور (الرضيع)، لتفصل الفعل ويحملني عن الجار والمجرور (إلى بسمة الأم).

وحملت دلالة التشبيه للجملة المعترضة تصوير حالة الشاعر وشعوره تجاه الحدث، فرسم صورة جميلة خيالية فصور البراق وهو يحمله ليصل به إلى منطقة الأمان وهي بسمة الأم، (فالشاعر) كالرضيع الذي ينتظر الوصول ليدي أمه، والحقيقة أنّ الشاعر لم يقل يدين بل قال بسمة الأم، لأن الممرضة التي تأتي حاملة الرضيع لتوصله للأم تستقبلها الأم ببسمتها.

لعبت الجملة الاعتراضية بكونها جملة توضيحية للأسطر، فالأم تنام معه في السرير، والأم لا تنفصل عن رضيعها في الأشهر الأولى، لحاجة الرضيع للرضاعة، والعناية وما إلى ذلك. والتفسير الأقرب هو: إنّ الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر هي المؤثر الأول في كتابة الجمل الاعتراضية. وأعتقد أنّ إحساس الشاعر بتغييب الموت لوالدته كان له اثر كبير في نفسه، فقد أحس بالموت والغياب منذ طفولته. فالسيدة التي كان عليه أن يوجه لها كلمة (أمي) كانت غائبة[2].

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٦٣.

(2) بنيس، محمد: كتابة المحو، ص ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرغم من رغبة بنّيس الشديدة لحضن أمه وللنوم بجانبها لينعم بالـدفء فإنّـه يقول: **(فما جاءني نبأٌ عن نزول البُراق)**.

أي إنّ ذلك الحلم لم يكن، فلم يأته خبر عن نزول البراق؛ ولذا لم يكن هناك أحد يحمله كالرضيع لبسمة الأم.

واستخدام الشاعر أداة التشبيه الكاف، لاتصال تلك الأداة بالمشبه به، ليجعـل العلاقـة قوية متلاصقة.

يحلم الشاعر، وحلمه جميل أدخل نفسه في جو من التفاؤل والأمل، لهذا يقول فـألتف بالفل. والفل ذو رائحة جميلة عطرة،وعلى الرغم من ذلك فتراه يقول في السطر الأخير مـن المقطع:

خَرجتُ لأنِيّ بَقيتُ حَبيسَ اغْترابِي،

لَعلّي أُحرِكُ حرفَ المصيرِ[1].

خرج الشاعر من كل ذلك الألق، وقد بقي حبيس ذكرياته واغترابه، ويبدو أنّه قـصد بالأم الوطن؛ فالأم هي الوطن وهي الأخ والحبيب. إنّ شعور الشاعر بالغربة وهو في قلـب المكان (الوطن) هي غربة الشاعر الحقيقية وهي غربة نفسية وتعليل ذلك؛ لأنه يـشعر بأنـه ممنوع من ممارسة الثقافة الجديدة في بلده المغرب، فسيرة حياته معروضة للإفتراس، وقطـع الأطراف والصلب. وبعد هذا فأي اغتراب لا يشعر به! [2].فالشاعر يعاني من الكبت، فثمة ما يريد أن يتحدث عنه لكنه لم يقو على ذلك، فالمشكلة ماثلة أمامه، وعبّر فرويـد عـن ذلـك بالكبت، حيث يقول:" بين هذه الاندفاعات بالرغبة التي تبدأ مع الحياة في الطفولـة والتـي لا

---

(1) بنيس، محمد: الأعمال الشعرية، ج١، ص٦٤.

(2) المرجع نفسه، ج١، ص ٢٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يمكن القضاء عليها والتخلص منها وكفّاً، ما يتناقض تحقيقه مع الأفكار الغائية التي يحفل بهـا تفكيرنا الثانوي... وهذا التحول في الحالة الوجدانية هو بالضبط ماهية ما نسميه الكبت"[1].

وفي القصيدة الأخيرة التي استخدم فيها بنيس الجملة الاعتراضية بين القوسين، جاءت أيضاً مفسرة موضحة يقول في ديوان "نهر بين جنازتين" قصيدة **بعنوان (اهبطُ)**

أهبطُ

بعد قدمٍ أوْ قدَمين (رُبّما كان فَرْسخاً

لأنّ اتّزان المقَاييس اخْتَلطَ عَليّ) سلّمْتُ

علَى نبْتةِ القَاتِ* هيَ بِنْتٌ غَرِيبٌ من

الشّعر ارتّعش بِه جَسَدي[2].

لقد جاءت الجملة الاعتراضية لتزيد من تبيين حالة الشاعر في اختلاط الأمور عليـه، وعدم اتزانه، فنجح في تصوير حالته بواسطة عدد من الألفاظ (ربما، اتزان المقاييس، اخـتلط علي).

وأعطت الجملة الاعتراضية تكثيفاً لحالة عدم الاتزان التي يعاني منها، وهذه الحالـة التي يمر بها لإنه سلّم على نبتة القات . وتسبب هذه النبتة من خلال مضغها حالة من التخدير لاحتوائها على مواد مخدرة واستمرار الحالة لديه أدت إلى ارتعاس جـسده. فانتقـل عـدم الاتزان لديه من قدم أو قدمين إلى فرسخا.

---

[1] فرويد، سيجمون، تفسير الأحلام، ترجمة عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي: القاهرة، ١٩٩٦، ص٦٧٢.

[2] المرجع نفسه، ج٢، ص٥٧٧.

- القات نبات على شكل شجيرات يتراوح طولها بين ٢-٥ أمتار ولونها أخضر بني مع القليل من الحمرة. يزرع في اليمن وأثيوبيا التي يعتقد أن النبت انتقل منها إلى اليمن أثناء فترة الأحباش لليمن.الاسم العلمي باللغة اللاتينية (celastrus edulis) ويقال أنّ هذه الشجرة تضعف الشهية والشهوة والنوم. حرم القات من عدد من علماء السعودية منهم الشيخ عبد العزيز باز .وقد نشأت منظمات حكوميـة للتوعيـة ضـد تعاطيه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ الدلالة التي تحملها تلك الأسطر هي هبوط الشاعر وانحداره . وهذا الانحدار سلبي بأثر رجعي من تَسليمه على نبتة القات. وتحمل عبارة (سلمت) دلالات كثيرة، فمن مفـردات التسليم الاقتراب والملامسة وقد يكون التسليم مصاحبا للعناق. وأراد الشاعر بذلك أن يعبر عن حالة عدم إدراك الحقيقة فيما حوله، فأدى به الدخول إلى بيت غريب فلازمته حالة التشتت مع ارتعاش الجسد. وحمل الشاعر الاعتراض –هنا– مهمة توجيه الدلالة إذ إنه يتحدث عن دنيـاه وعالمه، هذا العالم الذي يشعر به بعدم الاتزان لاختلال الموازين من حوله. ربما كان فقـدان الأصدقاء والأحبة هو ما جعله في حالة عدم الاتزان.

استطاع الشاعر من خلال استخدام الاعتراض في نصوصه الشعرية أن يؤطر الدلالة في الحيز الذي يريده، ويصبغ اللغة بطابعه الخاص؛ إذ إنه يلجأ له بوصفه وسيلة شعرية تسهم في صوغ دلالات جديدة، وإنطاق الدالات على المستوى العميق من القراءة برموز لا تكـون في ذهن القارئ عند قراءته الأولية البسيطة، إذ إن الاعتراض يشتبك مع الدالات في علاقـة إنتاجية تحول اللغة من معانيها البسيطة، إلى معانٍ عميقة تمتد في شبكة واحدة تقـود الدلالـة الجديدة. ولعل الشاعر أراد أن يتميز ديوانه الأخير (نهر بين جنازتين) عن غيره من الأعمال السابقة بخلوه من الجمل الاعتراضية،على اعتبار أنّ هذا الديوان مثّل خط المغامرة، متعرجـا متكسراً – على حد قوله– انطلق بحرية الى إعادة أفق الكتابة.

وتصل الدارسة إلى أنّ الاعتراض قد لعب دورا توضيحيا في ديوان (ما قبل الكلام) حيث ساعد في تشكيل الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر، وقد تكون الجملة الاعتراضـية لعبت دوراً تفسيريا للتعبير عن حالة عدم الاتزان التي يكون الشاعر قد مر بها. ومهما كانـت الدلالة التي تحملها الجملة المعترضة و الحالة النفسية التي تجتاح الشاعر هي المـؤثر الأول في صياغة شعرية بنّيس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

قدمت هذه الدراسة محاولة لإظهار ملامح الانزياحات الأسلوبية في شعر محمد بنّيس، وقراءة شعره قراءة أسلوبية تضعها في مسار الدراسات النقدية الحديثة. وقد توصلت الدراسة إلى:

- قدرة الشاعر محمد بنّيس باختراق حاجز القصيدة المغربية التقليدية، من خلال استخدام لغة شعرية تختزن طاقة إبداعية من جهة، وجمالية فنية من جهة أخرى.
- إنّ كتابة القصيدة الحديثة عند بنّيس هاجس لا ينتهي، فمن خلالها يعبر عن فكـــره أولا وعن معاناته ثانيا.
- إنّ قراءة شعر محمد بنيس ينطوي على كثير من الصعوبة؛ وتكمن صعوبته بالغموض الذي يكتنف لغته الشعرية، والمسميات التاريخية التي تحيط بالنص الشعري؛ فالوصول إلى تأويل أقرب إلى الدقة يكون بتجاوز الدلالة السطحية إلى العميقة.
- لقد استطاع بنيس من خلال رسم صورة شعرية معبرة خارجة عن المألوف أن يحقـــق شعرية انزياح تميز أسلوبه عن أقرانه.
- لقد شكلت الصورة الاستعارية العنصر الأكثر انتشارا في أعماله الشعرية، بالاعتمـــاد على حذف أحد ركنيها وهو المشبه، ليرفع من فاعلية الصورة التخيليـــة لديـــه وعنـــد المتلقي.
- لقد استخدم بنيس الرسم الخاص لقصيدته لتعلن هي الأخـــرى ثورتهـــا علـــى التقاليـــد المرسومة سابقا.
- إنّ بنيس شاعر يحترم قراءه؛ لأنه يعطيه الحق بالمشاركة بالعملية الإبداعية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- لقد شكلت أسماء الدواوين عند بنيس ظاهرة انزياحية تستحق الوقوف عليها مستقبلا ودراستها دراسة منفردة.
- تلعب المدينة عند بنيس دورا مهما في العملية الشعرية، فهي تشارك الشاعر في إنتاج النص الشعري، من خلال حضور معالمها المختلفة.
- لم يكن الشاعر بنّيس منفصلا عن المجتمع والعالم من حوله؛ فقد أثرت مجريات الأحداث من حوله على تشكيل قصائده وعلى الموضوعات داخل القصائد.
- لقد أثبت بنيس في أعماله الشعرية أنّ الشاعر الحديث قادر على محو وهم الأصل والخروج بنص يهدم سلطة المرجعية.
- وأخيرا إن دراسة المتن الشعري عند بنيس لا يزال مفتوحا لدى الجميع، فهناك كثير من جوانبه لا تزال بحاجة إلى دراسة. والله الموفق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

القرآن الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانه، دار الرفاعي: الرياض، ١٩٨٣م.

٢. الأخيلية، ليلى، ديوان، تحقيق خليل إبراهيم وجليل عطية، وزارة الثقافة والإرشاد، (ب.ت).

٣. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، طبعة (٢)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٥م.

٤. إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة: بيروت، لبنان، ١٩٦٢م.

٥. ----------، قراءة جديدة لتراثنا النقدي "بحث للالتفات" النادي الأدبي الثقافي: جدة، ١٩٩٠م.

٦. ----------، الشعر العربي المعاصر، طبعة (٢)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٢م.

٧. أمين، بكري شيخ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين: بيروت، ١٩٨٢م.

٨. الأنصاري، جمال الدين هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك وهو الشرح الكبير من ثلاثة شروح، تأليف محمد محيين الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي: بيروت، ط٥، ج٢، ١٩٦٦م.

٩. الأنصاري، جمال الدين هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك، محمد علي حمد الله، (د. ت).

١٠. بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص لمفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان: بيروت، ١٩٩٧م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١. البعلبكي، منير، المورد الوسيط، دار العلم للملايين: ١٩٧١م.

١٢. بنيس، محمد، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.

١٣. ----------، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر: المغرب، ٢٠٠١م.

١٤. ----------، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٩م.

١٥. ----------، مع أصدقاء، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ٢٠١٢م.

١٦. ----------، كتابة المحو، دار توبقال للنشر: الدرا البيضاء،١٩٩٤م.

١٧. التنوخي، محمد، معجم علوم العربية، دار الجيل للنشر والتوزيع: بيروت، ٢٠٠٣م.

١٨. الجاحظ، أبو عمرو بن عثمان، البيان والتبيين، ج١.

١٩. جبران، خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار الجيل: بيروت، ١٩٩٤م.

٢٠. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة: بيروت، ١٩٧٨م.

٢١. ----------، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني: السعودية، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٢. جمال الدين، مصطفى، البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد: بغداد، ١٩٨٠م.

٢٣. جمعة، محمد لطفي، الأسلوب والخطابة عند العرب والإفرنج، عالم الكتب: (ب.م)، ١٩٩٩م.

٢٤. ابن جني، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر: بيروت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٥. جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، طبعة (٢)، مركز الإنماء الحضاري: حلب، ١٩٩٤م.

٢٦. حرب، علي، التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير: بيروت، ١٩٨٥م.

٢٧. حمدان، ابتسام، الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر: دمشق، ١٩٩٢م.

٢٨. الحمداني، أبو فراس، ديوان، تقديم وشرح عبد القادر محمد مايو، دار العلم العربي: سوريا، ٢٠٠٠م.

٢٩. الحمداني، سالم، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي: الموصل، ١٩٨٩م.

٣٠. أبو حميدة، محمد صلاح، تحليل الخطاب الشعري عند محمود درويش" دراسة أسلوبية"، مكتبة المقداد: غزة، ٢٠٠٠م.

٣١. خصاونة، رندة، الجملة المعترضة في القرآن الكريم مواضعها ودلالاتها، المركز القومي للنشر: اربد، ٢٠٠٨م.

٣٢. خطل، مصطفى، نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة جامعة حلب، ١٩٧٩-١٩٨٠م.

٣٣. الخطيب، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، مختصر تلخيص المفتاح، دار إحياء العلوم: بيروت، ١٩٨٨م.

٣٤. الخطيبي، عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، دار العودة: بيروت، ١٩٨٠م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٥. ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون (المقدمة لابن خلدون)، طبعة (٢)، دار الكتب العلمية: بيروت، ٢٠٠٣م.

٣٦. خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان: عمان، ٢٠٠١م.

٣٧. ----------، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية: بيروت، ١٩٩٧م.

٣٨. أبو خليل، شوقي، منصرع غرناطة، دار الفكر: دمشق، طبعة (٢)، ١٩٨١م.

٣٩. خوري، إلياس، الوجوه البيضاء ، دار ابن رشد، ١٩٨١م.

٤٠. خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، طبعة (٢)، دار الفكر للطباعة والنشر: بيروت، ١٩٨٦م.

٤١. دنقل، أمل، سفر أمل دنقل، تحرير عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٩م.

٤٢. ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب: دمشق، ١٩٨٠م.

٤٣. الراجحي، عبده، النحر العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، دار النهضة العربية: بيروت، ١٩٧٩م.

٤٤. راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي: مصر، ١٩٨٠م.

٤٥. ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت، ٢٠٠٣م.

٤٦. ----------، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات: اربد، ٢٠٠٠م.

٤٧. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، اربد: الأردن، ١٩٨٠م.

٤٨. ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي: القاهرة، ٢٠٠٠م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٩. أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٨٨م.

٥٠. الرواشدة، أميمة، شعرية الانزياح "دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية"، أمانة عمان: عمان، ٢٠٠٥م.

٥١. الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، خرج حديثه وقدّم له وعلق عليه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٨م.

٥٢. الزعبي، زياد، المثاقفة وتحولات المصطلح، وزارة الثقافة: عمان، ٢٠٠٧م.

٥٣. السامرائي، محمد مهدي، المجاز في البلاغة العربية، دار العودة: سوريا،١٩٧٤م.

٥٤. السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنتزع البديع في تجنسي أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف: الرباط، ١٩٨٠م.

٥٥. السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف: الاسكندرية، (د. ت).

٥٦. سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديثة، دار العودة: بيروت، ١٩٧٩م.

٥٧. السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ضبط وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية: بيروت.

٥٨. سلامة، عبد الفتاح، نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف: القاهرة، (د. ن).

٥٩. سلطان، منير، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٩٣م.

٦٠. سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجليل: بيروت، ١٩٩١م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٦١. السيد، شفيع، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي: القاهرة، ١٩٨٦م.

٦٢. الشايب، أحمد، الأسلوب، طبعة (٤)، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، ١٩٨٨م.

٦٣. شبلز، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع: جامعة الملك سعود، ١٩٨٧م.

٦٤. شريم، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٨٤م.

٦٥. الشيخ، غريد، المتقن في علوم البلاغة، دار الراتب الجامعية: بيروت، (د. ت).

٦٦. شيخون، محمود، أسرار التكرار، مكتبة الكتاب الأزهرية، ١٩٨٣م.

٦٧. طاليس، أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، تحقيق وترجمة شكري عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر: (ب. د)، ١٩٦٧م.

٦٨. الطرابلسي، عبد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب: تونس، ١٩٩٢م.

٦٩. ----------، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية: تونس، ١٩٨١م.

٧٠. عاشور، فهد، التكرار في شعر محمود درويش، المطابع المركزية: عمان، ٢٠٠٤م.

٧١. عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان: اربد، طبعة (٣)، ١٩٩٢م.

٧٢. عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، ١٩٧٠م.

٧٣. عبد اللطيف، محمد، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر: القاهرة، ٢٠٠٦م.

٧٤. ----------، ظواهر نحوية في الشعر الحر"دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور"، مكتبة الخانجي: القاهرة، ١٩٩٠م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٥. عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٨م.

٧٦. عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، لونجمان: مصر، ١٩٩٤م.

٧٧. ----------، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف: القاهرة، ١٩٩٣م.

٧٨. ----------، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٥م.

٧٩. عبيد، محمد صابر، عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي: عمّان، ٢٠٠٧.م.

٨٠. عتيق، عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية: بيروت، ١٩٧٤م.

٨١. أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع: عمّان، ١٩٩٧م.

٨٢. ----------، الاستعارة في دراسات المستشرقين، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٨م.

٨٣. ----------، الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، دار المسيرة: عمّان، ٢٠٠٧م.

٨٤. ----------، البلاغة العربية، (د. ن)، اربد، ٢٠٠٢م.

٨٥. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء، التحلي "دراسات بنيوية في الشعر" دار العلم للملايين: بيروت، طبعة (١)، ١٩٧٩م.

٨٦. أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل "دراسة أسلوبية" عالم الكتب الحديث: الأردن، ٢٠٠٣م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨٧. أبي ربيعة، عمر، الديوان، دار صادر: بيروت.

٨٨. عزّام، عبد الوهاب، المعتمد بن عبّاد الملك الجواد الشجاع، دار المعارف: مصر، ١٩٥٩م.

٨٩. عزام، محمد، الأسلوبية- منهج نقدي، وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٩م.

٩٠. العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨١م.

٩١. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف: القاهرة، (د. ت).

٩٢. العقاد، عباس، ابن الرومي، دار الهلال، ١٩٦٩م.

٩٣. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، مطبعة المقتضب: مصر، ج٢، ١٩١٤م.

٩٤. العمراوي، أحمد، يقول الشاعر ، دار الأمان والتوزيع: المغرب، ٢٠٠٧م.

٩٥. العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، دار العالمية للكتاب: الدار البيضاء، ١٩١٠م.

٩٦. عياد، شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر: الرياض، ١٩٨٥م.

٩٧. ----------، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي "انترناشونال برس: القاهرة، ١٩٨٨م.

٩٨. عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ١٩٩٠م.

٩٩. العيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٩٣م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠٠. العين، خيرة حمد، شعرية الانزياح: دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة: الأردن، ٢٠٠١م.

١٠١. الفرقاني: محمد الحبيب "نجوم بين يدي"، دار النشر المغربية: الدار البيضاء، ١٩٩٥م.

١٠٢. فرويد، سيجمون، تفسير الأحلام، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي: القاهرة، ١٩٩٦م.

١٠٣. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب: بيروت، ١٩٩٥م.

١٠٤. ----------، الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان: بيروت، ١٩٩٦ م.

١٠٥. ----------، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ١٩٨٧م.

١٠٦. قاسم، عدنان، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان: ليبيا، ١٩٨٠م.

١٠٧. القاسمي، جاسم بن محمد، تاريخ الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة: مصر، ١٩٩٩م.

١٠٨. ابن قتيبة، أبو عبد الله مسلم، تأويل مشكل القرآن، طبعة (٣)، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨١م.

١٠٩. القاضي، الجرجاني، ديوان، تحقيق سميح إبراهيم، دار البشائر: دمشق، ٢٠٠٣ م.

١١٠. القرعان، فايز، في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٩ م.

١١١. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، (ب. ن): تونس، ١٩٦٦ م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

١١٢. قوقزة، نواف، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة: عمان، ٢٠٠٠م.

١١٣. كوهن، جان، بنية، اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٨٦ م.

١١٤. لؤلؤة، عبد الواحد، شواطئ الضياع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩٩م.

١١٥. ----------، الأرض اليباب" الشاعر والقصيدة" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.

١١٦. لبيد، بن أبي ربيعة، ديوان، تحقيق إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء: الكويت، ١٩٦٢م.

١١٧. لوغورن، ميشال، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة جلا صليبا، منشورات عويدات، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

١١٨. ليونز، جون، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية: القاهرة، م ١٩٨٥م.

١١٩. الماكري، محمد، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي: (ب.م)، ١٩٩١م.

١٢٠. المبارك، مازن، نحو وعي لغوي، مؤسسة الرسالة: بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

١٢١. المبرد، العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، ج٣، ١٩٦٣م.

١٢٢. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة: استانبول، ١٩٨٩م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٢٣. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح: الكويت، طبعة (٤)، ١٩٩٣م.

١٢٤. مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، طبعة (٢)، ١٩٩٠م.

١٢٥. ابن المعتز، أبو العباس، كتاب البديع، تحقيق وتعليق كراشتفوفسكي، دار الحكمة: دمشق، ١٩٠٠م.

١٢٦. المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة: بيروت، ١٩٨١م.

١٢٧. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر: بيروت، ١٩٩٨م.

١٢٨. الملائكة، نازك، ديوان شظايا ورماد "ضمن ديوان نازك الملائكة"، طبعة (٢)، دار العودة: بيروت، ١٩٧٩ م.

١٢٩. ----------، قضايا الشعر المعاصر، طبعة (٨) دار العلم للملايين: بيروت، ١٩٨٩ م.

١٣٠. ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، الأندلس: بيروت، طبعة (٢)، ١٩٨١م.

١٣١. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٣ م.

١٣٢. النحوي، عدنان، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع: الرياض، ٢٠٠٣ م.

١٣٣. النجار، مصلح، التركيب اللغوي للصورة الشعرية عند محمود درويش، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٧ م.

١٣٤. النساج، سيد حامد، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، دار سعاد الصباح: الكويت، طبعة ٢، ١٩٩٢م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٣٥. نصرت، عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى: عمان، ١٩٧٦م.

١٣٦. النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، طبعة (٣)، ١٩٧١م.

١٣٧. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب: القاهرة، طبعة (٣)، ١٩٦٢م.

١٣٨. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي: بيروت، طبعة (١)، ١٩٩٠م.

١٣٩. ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت، ٢٠٠٥م.

١٤٠. ----------، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي- اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٢م.

١٤١. ويلك، رينيه، وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: (د. ن)، طبعة (٣)، ١٩٨٥م.

١٤٢. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

١٤٣. يحياوي، راوية، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٤م.

١٤٤. ابن يعيش، موفق الدين، شرح المفصل، عالم الكتب: بيروت، ١٩٨٨م.

١٤٥. الرسائل الجامعية

١٤٦. الخطيب، مجدي محمد، أسلوب الالتفات في شعر البردوني، (د. ن) (د. م)، ٢٠٠٦م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٤٧. رفعي، كريمة، مكونات الخطاب في شعر محمد بنيس، ظواهر بلاغية، شعرية، رسالة دكتوراة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية: فاس، ٢٠٠٢ م.

١٤٨. سليمان، قاسم فتحي، فن الالتفات في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٨م.

١٤٩. سليمان، قاسم فتحي، فن الالتفات في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٨م.

١٥٠. القرم، توفيق محمود علي، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ٢٠٠٨م.

١٥١. أبو حميدة، محمد صلاح، القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح السكاكي، رسالة دكتوراة، القاهرة، ١٩٩٦م.

المجلات

١٥٢. برامو، بو شعيب، ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، عالم الفكر، العدد (٥)، مجلد (٥٤) يناير– مارس، ٢٠٠٦م.

١٥٣. رزقه، يوسف، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)، الجامعة الإسلامية: غزة، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢م.

١٥٤. الرواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل الأدونيس" صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م٣٠، عدد٣، ٢٠٠٣م.

١٥٥. الزيود، عبد الباسط، من دلالات الأنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، مجلد (٢٣)، العدد (١)، ٢٠٠٧م.

١٥٦. شرتح، عصام، الانزياح ووظيفة البلاغية عند بدوي الجبل، أفكار، شباط، ٢٠٠٦م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٥٧. الفيل، توفيق، دراسة في بنية النص الشعري، البيان، ع١٨٨، ١٩٨١ م.

١٥٨. القرعان، فايز، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد ابن الأبـرص، جامعـة اليرموك: اربد، الأردن، ١٩٩٦م.

١٥٩. المجيد، محمد حسن علي، ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة، دائرة الـشؤون الثقافيـة والنشر: بغداد، ع١١، تشرين الثاني، ١٩٨٣م.

١٦٠. مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسـات والبحـوث الإنسانية والاجتماعية: جدة، ١٩٩٣م.

١٦١. خريوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون "دراسة نصية"، مجلـة أبحـاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (٣)، العدد (٢)، ١٩٩٥ م.

مواقع الالكترونية:

١-.WWW.GOOGL.COM.HESPRESS.COM\WRITERS

٢-www.alquds.co.uk\data\2006\

حوار صالح دياب مع محمد العمراوي.

٣-Elbou3amrani.blogvie.com

مقال متى ظهر الشعر المغربي المعاصر؟ ومع من بدأ؟

4-www.alquds.co.uk\index.asp\23-5-2012

5-www.aawasat.com\details.asp? Issueno=10261

6-www.almoajam.org\poet_details.php?id=364

7-www.wikipedia.org\w\index.php.201

المراجع الأجنبية

162. A dictionary Modern Critical Terms, edited by Foger Fowler, Rautledge and Kegan Paul, London.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Stylistic Deviations in Mohammad Bennis's Poetry

By

Mariam Taha Aref Afaneh

Supervisor

Prof. Dr. yones shanwan

This study is an attempt to identify the stylistic features that contributed to emergence of the Bennis's unique way of poetical composition. The methodology followed relied on an overview and analysis of the poetical text in general to explore the stylistic maneuvers used, and how language components were employed to invent new implications as related to artistic and psychological aspects of the poet's vision and attitudes to different things.

Great effort was exerted in surveying different kinds of the stylistic features in poetry of Bennis as appeared in the poetical text so as to ascertain their effect in enriching denotation and their intentional use that surpasses superficial indication. Every time, Bennis succeeded in presenting his vision and embodying feelings in a way most influential in the receptor. The applied part of the study analyzed poetical examples and served as a vehicle exploring places where deviations happened in poetry of Bennis in a way demonstrating artistic and aesthetic dimensions, from a hand, and showing careful choose of language components by Bennis to configure the poetical construction with a suggestive language on the other.

To my knowledge, there is lack of studies that addressed deviations in poetry of Bennis, though Mohammad Al-Makeri investigated spatiality in his poetry, the present applicative study is sufficiently inclusive to

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

poetry of Bennis and demonstrates deviation was employed in his poetry from atavistic and aesthetic aspects.

This study includes introduction, preface, three parts and conclusion. The preface was about style, stylistics, deviation, and relationship between deviation and style and stylistics in modern rhetoric lesson.

Part one entitled Phonetic Deviations included four chapters pun, repetition, resemblance of extremes, and link ends to starts.

Part two entitled Replacing Deviations included four chapters simile, metaphor, figuration, and personalized deviation.

Ultimately, part three Constructive Deviations included four chapters forward, backward, deletion, heed, and objection.

In each chapter the phenomenon of stylistic deviation was analyzed and related examples from poetical works of Bennis were presented.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University