الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الآداب و الحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

رقم التسجيل : ..... / ..... / .....

العنوان :

جدل التراث و الحداثة في نقد محمد بنيس

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
تخصص : نقد أدبي

إعداد الطالب :
- لمجد قميش

إشراف :
- أ.د.أمال لواتي

لجنة المناقشة :

أ .د. رابح دوب	أستـــــاذ	جامعة الأمير عبد القادر	رئـيســـــا
أ .د. أمال لواتي	أستـــــاذ	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا و مقررا
أ .د. سكينة قدور	أستـــــاذ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا مناقشا
أ .د. قريبع رشيد	أستـــــاذ	جـــامعة قسنطينـــة 01	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :
2016-2015/1437-1436

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهـــــداء

إلى كلِّ من ربَّاني ، بدءًا من أمي وأبي ، جدَّي وجدَّتي .....

إلى كلِّ من علَّمني ، فحرَّرني ...

إلى كلِّ من عرفني ، فأحبَّني ...

إلى زوجتي و أبنائي و إخوتي ...

إلى كلِّ من ينعم بشقاوة البحث...

إلى كل هؤلاء أهدي هذا الإنجاز المتواضع .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكرٌ

و

عرفان

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كلمة شكر وعرفان

الشُّكر لله أوّلا ، فهو الذي منَّ عليَّ بإتمام هذا البحث .

كما أشكر كل من ساهم في إنجاز هذا البحث ، وعلى رأس قائمة هؤلاء : أستاذي المشرف (عبد الوهاب بوشليحة) ، فقد كان نِعْمَ الناصح و المرشد . وكذلك أستاذتي (امال لواتي)التي تفضلت بإتمام مسيرة الإشراف .

ولا أنسى أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة الأمير عبد القادر ، فهم الذين رسموا معالم الباحث و البحث ، وكانوا نورا وهاجا يضيء المجاهيل .

كما أشكر إدارة كلية الآداب و الحضارة الإسلامية عامة وقسم اللغة العربية خاصة على ما يبذلونه من مجهودات في سبيل تقدم البحث على مستوى الكلية .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدّمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من بين المسائل التي اهتمّ بها النُّقاد العرب المعاصرون ، سواءٌ على المستوى الفكري الفلسفي، أو على المستوى النقدي الأدبي موضوع " التُّراث والحداثة" ، ذلك ؛ لأنه يتَّصـل بالإنسان ، من حيث ارتباطُه بهويَّته الخاصة وسْط مجتمعه، وتَميُّزُه عن باقي المجتمعات الأخرى بمقوِّماتٍ ؛ منها الدِّين ، واللُّغة ، والتَّاريخ ، والعادات والتَّقاليد ؛ ومن حيث معايشتُه لتطوُّرات العصر وما يُقدِّمه من الجديد والحديث .

وتتمظهر هذه الجدليَّة في النَّقد الأدبيِّ ، بحضور المناهج الغربيَّة المتنوِّعة التي اكتسحت السَّاحة النقديَّة العربيَّة ، يقابلها حضور الرَّدِّ من طرف التُّراثيِّين الذين يعتبرون التماهي مع كلِّ وافدٍ أجنبيٍّ يفقد الخصوصيَّة والهويَّة .

وإذا كان الجدل يستلزم حضور نقيضين ، فإنَّه ليس من الشرط حضور ضدَّين يتنازعان هذين النقيضين ، وهنا يمكن لجدليَّة بحدَّيها أن تحضر في فكرٍ نقديٍّ واحد ، وهذا ما نلمسه في نقد النَّاقد المغربيِّ محمد بنِّيس ، الذي ارتكز أساسا على هذه الجدليَّة .

تبرز إشكالية هذا البحث من كنه هذه الجدليَّة للكشف عن كيفية تمظهرها في فكره النقدي. وهنا يمكن التساؤل : في أي اتِّجاه يتحدَّد مسار محمد بنِّيس النقدي ؟ هل في التُّراث أم في الحداثة ؟ أم فيهما معا ؟ وما هي مظاهر التُّراث في نقده ؟ وما هي مظاهر الحداثة ؟ وكيف اختار مناهج وآليات قراءته لهما ؟

ومن بين أسباب اختيار البحث ما يلي :

– قلة الانشغال بالأعمال النقدية لمحمد بنِّيس ، على الأقل في الجزائر ، وهذا في حدود ما علمناه وما وصلنا، إلَّا بحثين ليس لهما علاقة بموضوع التُّراث والحداثة وهمـا على التَّوالي: " **مصطلح الشعرية عند محمد بنِّيس** " للطالبة (أوبيرة هدى) ، التي طرحت على مستوى جامعة ورقلة ، للحصول على درجة الماجستير، و" **إشكالية المنهج في تجربة محمد بنِّيس النقدية** " : (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها نموذجا " للطالبة (حليمة خلفي) من جامعة فرحات عباس بسطيف ، للحصول على درجة الماجستير. والحقيقة أن هاتين الدراستين ، ليست لهما علاقة بالموضوع الذي أنا بصدد دراسته ؛ فالبحث الأول تَتَبَّع مصطلح الشعرية عند بنِّيس ، و كشف عن دلالاتـها ، متبعـا منهجا إحصائيًّا،

أمَّا الثاني فتطرَّق إلى إشكاليَّة المنهج في التَّجرِبة النَّقديَّة لبنِّيس ، قاصرا تحليله على مدونة واحدة لبنِّيس ، و المذكورة آنفا .

– خصوبة موضوع (نقد النقد الأدبي العربي المعاصر) ؛ فهو يأخذ من التُّراث و ينفتح على الأدبيِّ و النَّقديِّ منه ، كما ينفتح على الحداثة وعلاقتها بالفلسفة والتَّاريخ وعلم الاجتماع وعلم اللسانيات وعلم الجمال والثقافة والفن ، ومن ثم التَّعرُّف على الموقف النَّقدي لبنِّيس منهما ، ورؤيته المشروطة بفهم الحداثة .

واتَّبعت المنهج التاريخي للكشف عن تطوُّر بعض المفاهيم المرتبطة بالتُّراث والحداثة، وكذلك المنهج الوصفي التحليلي ، وكذا المنهج الاستقرائي ؛ إذ هو المنهج الأنسب لاستقراء النصوص وتحليلها ، وتحديد أبعادها التي تكشف عن الجدلية القائمة بين التُّراث و الحداثة .

واعتمدت ـ أثناء البحث في الدراسة ـ على أهم المصادر والمراجع ، وعلى رأسها دراسات محمد بنِّيس ، والمتمثلة أساسا في : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقاربة بنيويَّة تكوينيَّة ، والشعر العربي الحديث ؛ بنياته و إبدالاتها ، بأجزائـــــــه الأربعة ، و حداثة الســـؤال (بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر)، و الحق في الشعر، و كتابة المحو ، وكذلك بعض كتابات و مقالات محمد بنِّيس المبثوثة في (مجلة فصول) ، و(مجلة الثقافة الجديدة) و (مجلة الكرمل).

وقد استلزم الخوض في هذا البحث ، اعتماد خطة تتكون من مدخل و ثلاثة فصول وخاتمة ، فاختصَّ المدخل بالحديث عن الحداثة الغربيَّة ، وقد اقتصر على الجانب الفكري الفلسفي والجانب النقدي الأدبي ؛ فأبرز معالم الحداثة عند الفلاسفة والنُّقاد الغربيِّين ، بالإضافة إلى الحديث عن البنيويَّة الشكلانيّة والبنيويَّة التّكوينيّة ، وما بعد الحداثة ، بوصفها تمرُّدا و خروجا عن الحداثة الغربيَّة.

و حدَّد الفصل الأول المرجعية النقديَّة والفكريَّة لمحمد بنِّيس ، بالتعرُّض لمفهوم الحداثة وأنماطها ، وكذلك تحديد مرجعيته المرتكزة على البنيويَّة التَّكوينيَّة في طابعها الغولدماني ، و تحديد أسسها في التحليل عنده .

ثم ناقش الفصل الثاني قضايا التُّراث في نقد بنِّيس ، حيث أبرز كيفيَّة قراءة بنِّيس للتراث الشعري والنقدي والفكري العام ، ومن ثمَّ انتقل الحديث عن التقليديَّة والتُّراث، ليُختم هذا الفصل بتجاوز بنِّيس للمفهوم التُّراثي للشِّعر ، المبني على الانفتاح والإبدال .

واهتمَّ الفصل الثالث بعرض مظاهر الحداثة في نقد بنِّيس ، والتي توزعت على الكتابة وبيانها والتناص وقوانينه وبلاغة الغموض وأنماطه ، و شعريَّة الإيقاع وهندستها المتمثلة في الزمان والمكان.

وكانت الخاتمة خلاصة النَّتائج المتوصل إليها من البحث ، الذي واجهته معوِّقات عديدة ، يمكن حصرها في صعوبة الدراسة في حدِّ ذاتها ؛ كونُها تتعرض لموضوع حداثي شائك كثر حوله الجدل والتأليف الفكري والنقدي ، بالإضافة إلى نقص المصادر والمراجع ، التي تتناول دراسات بنِّيس النَّقدية .

وأخيرا ؛ فإنَّـه لا يفوتني أن أنوِّه بالجهـد المبذول من طـرف أستـاذي المشـرف (عبد الوهاب بوشليحة) ، الذي لم يبخل علي بملاحظاته العلمية السَّديدة ، فكان حريصا وصابرا معي ؛ كما أنوِّه بالتضحيات الكبيرة التي قدَّمتها أستاذتنا المشرفة (أمال لواتي) ، وعلى رأس هذه التضحيَّات تولِّيها الإشراف عليَّ ، وذلك من أجل إخراج البحث إلى النُّور، ولكي يكون قيمة مضافة في البحث العلمي على مستوى كلية الآداب والحضارة الإسلاميَّة ، بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميَّة .

وأتقدَّم بالشكر أيضا لأعضاء اللجنة الموقَّرة، لأنهم تجشَّموا عناء قراءتهـم للمذكّـــرة، وقدَّموا ملاحظاته السَّديدة ، لتكون تقويما للبحث والباحث ، كمـا أشكـر كلَّ القائمين على كليَّة الآداب و الحضارة الإسلامية بالجامعة ، تقديرا لهم على جهودهـم المبذولة من أجـل ترقية البحث العلمي في الكليَّة .

و أدعو الله أن يوفِّقني ويوفِّق الجميع ، إلى سبيل العلم والرَّشاد ، وأن يجعلنا في خدمة العلم ما حيينا ، و أن يثقِّل به موازين حسناتنا، ويجعله لنا ذخرا في جنات النعيم .

مدخل

معالم الحداثة في الفكر والنقد الغربيين

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنَّ العلاقة بين الإبداع والنَّقد علاقة تَلازُمِيَّة ؛ إذ أنَّ كِلاهما يمثِّل ثنائية التَّشكيل والتَّحليل ، والمقصود بذلك أنَّ لهما رابطة جدليَّة تنفي عن النَّاقد وصف العمل الإبداعي ، وتنفي عن الإبداع الإنتاج وفق منظور النصوص و النظريات النقدية . وتَظهر هذه العلاقة جَليَّة في قول ماجدة حمود : " ثَمَّة علاقة وثيقة بين الإبداع و النَّقد . إذ لا يمكن أن نجد أدبا دون نقد كما لا يمكن أن نجد نقدا دون إبداع ، بل نستطيع القول بكل ثقة إنَّ في أعماق كل مبدع يكمن ناقد ، وإن لم يمارس النقد على أدب غيره ، إذ من المؤكد أنه يمارس النقد على أدبه تصحيحا وتشذيبا و صقلا ، دون أن يعي في كثير من الأحيان ، أنه يمارس فعالية نقديــة "[1].

وما دام للنقد والأدب علاقة وشيجة ، صَيَّرَتْهما طرفي ثنائية فإنَّه ، ولا ضير ، أن تتفرع عنهما العديد من الثنائيات الجدليَّة التي عرفها النقد الأدبي العربي قديما ، وهو لحد الساعة لا يزال درسه يزخر بالعديد منها ، ومن بين هذه الثنائيات التي احتدم الصراع الفكري والنقدي حولهـــا : قضيـــة « اللفظ و المعنى » ، « الجديد و القديم » ، « الصدق و الكذب » ...، ويبدو أن هناك قضايا لا يزال يُتَعَرَّضُ إليها في السـاحة النقدية الأدبيَّـة المعاصرة، وعلى رأسها جدليـة التُّراث والحداثة، التي تمظهرت في معارف شتى ، فمن الفلسفـة إلى علـم الإجتمـاع والأدب والنقـد ، وهذا ما يجعلها تأخـذ بعـدا حضاريـا هامًّا .

وإذا كانت المصطلحات لا تتحدد إلا بمفاهيمها ودلالاتها فإننا سنقدم على تبيان حدود هذه العبارة و سيرورتها التاريخية ، و سنركز على السياق الغربي ، بوصفه المنشأ الرسمي للحداثة .

1- مفهوم الحداثة :

تُميِّز الثقافـــة الغربيـة بين مصطلحين هما: Modernité و Modernisme، تمَّ ترجمـة كلٌّ منهما إلى اللغة العربيـة بمصطلـح الحداثـــة الذي يختلف عـن التحديث Modernisation ويتفق كل من معجم Le robert و الموسوعـة الفرنسية العالميـة Encyclopedia universalis على تعريـف Modernité بأنَّها خاصية لكل ما هـو حديث ، في مجال الفنِّ خاصة ، كما يتفقان على تعريف Modernisme بأنه الميـل إلى البحث عن الحديث بكل السبل والتشبث به ، ويضيفان إلى هذا المصطلـح الأخير سياقا

[1] – ماجدة حمود : علاقة النقد بالإبداع الأدبي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سورية ، د . ط ، 1997 ، ص 5 .

دينيا ؛ فيعرفانه بأنه حركة مسيحية مطالبة بتحديث المعتقدات والعقائد التقليديـة بما يتناسب مع التفسيرات الحديثة للكتاب المقدس [1].

ومن الباحثين من يقابل Modernisme بالحداثيَّة ، ويعتبرها لا ترتبط بالزمـن ولا تَرْتَهِن بالعصر، " ففي عصرنا أدباء كثيرون ، لكنهم ليسوا جميعا حداثيِّين ،ومن القدمـاء من هو أكثر حداثية من بعض أدباء هذا الزمان ، فالحداثية ليست ظاهـرة تاريخيـة أو مرحلية ، بل هي تعبير عن قيمة جوهريـة ، ولذلك لا يستطيع الزمان أ ن يتخطاهـا أو يتجاوزها "[2].

وهناك من يرى مصطلح « الحداثة » أو « الحركة الحديثة » قد استقر على الإشارة – بشكل كامل – إلى اتجاه عام في الغرب ، شمل أساسا معظم الآداب والفنون : الشعـر والأدب القصصي ، والدراما ، والموسيقى ، والرسم ، والهندسة المعمارية ، والأزياء ...إلخ، بدءا من السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر وما بعدها[3].

أمَّا في قاموس المورد ، فإنَّ كلمة Modernisme تعني : " النزعات العصرية ، حب الجديد أو العصري (...)، حركة في الفكر الكاثوليكي سعت إلى تأويل تعاليم الكنيسة، على ضوء المفاهيم الفلسفية والعلمية السائدة في أواخر القرن العشرين ، ويعرفها أيضا، بأنها نزعـة في الفن الحديث تهدف إلى قطع الصلات بالماضي ، والبحث عن أشكال من التعبير جديـدة . أمَّـا Modernity [الإنجليزية] ، فهي العَصْرِيَّـة ، كون الشيء عصريًّـا، Modernization [إنجليزية]: التعصير ، جعل الشيء عصريـا ، التجديد "[4].

ومن النُّقاد من يَعْتبر أن " مفهوم الحداثة La modernité قد تأخَّر في ظُهورِه ، إلى منتصف القرن التاسع عشر ، مع أنَّ العَصرِيَّة Le modernisme بدأت مُمَهِّداتُها في أوربا منذ القرن السادس عشر "[5] .

---

[1]-ينظر: Modernisme – Modernité في : Le petit robert inc ;Montreal Canada 1993 و Encyclopedia universalis,France 2012 (cd)

[2] – نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ، الجيزة – مصر ، ط1 ، 2003 ، ص 262 .

[3] – سامي خشبة : مصطلحات فكرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، 1997 ، د . ط ، ص 110.

[4] – منير البعلبكي : المورد : قاموس إنجليزي / عربي ، د . ط ، د . ت ، ص 586 .

[5] – محمد برادة : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 3 ، مج 4، أبريل / يونيو ، 1984 ، ص 12.

يقول بودريار : " ليست الحداثـــة مفهوما سوسيولوجيًّـا ، أو مفهوما سياسيًّـا ، أو مفهوما تاريخيًّا بحصر المعنى ، وإنما هي صيغة مُميَّزة للحضارة ، تُعارض صيغة التقليد ، أي أنها تُعارض جميع الثَّقافاتِ الأخرى السابقة أو الَّتقليديَّة . فأمام التنوُّع الجغرافيِّ والرَّمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها ، وكأنها وحيدة ، متجانسة ، مُشعَّة عالميًّا ، انطلاقا من الغرب ، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمَّن في دلالته ، إجمالا ، الإشارة إلى تطوُّر تاريخي بأكمله وإلى تبدُّل الذهنية "[1].

1-2 أُولَيَات المصطلح :

يرى بعـض الباحثين أن أوَّل من استخـدم مصطلــح La modernité الروائـي الفرنسي (بلزاك)(Honoré de Balzac) (1799 م - 1850 م) ، وذلك سنـــــة 1823 للميلاد[2] ، بينمـا يرى آخــرون أنَّ (فرانســوا شاتوبريان) (François Chateaubriand) (1768 م - 1848 م) أوَّل من استخدم هذا المصطلــح ، " وأوَّل من استعمـل كلمــة «الحداثة» « La modernité »هو شاتوبريان عام 1849 م"[3] ، وهناك الكثير ممَّن قالوا إنَّ الشاعـر الفرنسي (شارل بودليـر)(Charles Baudelaire) (1821 م - 1867 م) هو أوَّل من صاغ مفهوما للحداثة ، " ولعل بودلير - حسب ما تناقلته جلُّ الدراسات - كان سبَّاقا في بلورة مفهوم نظري لمصطلح الحداثة "[4] .

1-3 مفهوم الحداثة في الفكر الغربي : من الشَّائع - تاريخيا - أن الحداثة الأوربية - قبل تَشَكُّلِها - قدم روادها الكثير من التضحيات ، بلغت حد السجن والقتل ، ولكنَّ الاستماتة في مواجهة ما كان قائما من طرف رجال الكنيسة ، و الظلم الذي سلطوه على كل من يريد أن يخرج على مألوفهم ، جعل الحداثة تنتصر ، و تؤسس لذاتها قواعد فكرية تنطلق منها ، لتؤثر في المعرفة و الفن ، فكان العديد من فلاسفـــة التنوير الذين عالجـوا قضايـا الحداثة ، بمـا يتـلاءم و بيئتهم الفكرية آنذاك .

---

(1) - محمد برادة : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، ص 12.

(2) - ينظر : Le robert qoitidien ; mot : modernité

(3) - عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة - مصر، د.ط ، 2005 ، ص 95.

(4) - خيرة حمر العين :جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق - سورية ، د . ط ، 1996،ص 31.

والسُّؤال الذي يمكن أن نُلْقيه الآن : كيف أسهم هؤلاء الفلاسفة في الحداثة ؟ وما هي مظاهر حداثتهم ؟

1-3-أ الحداثة عند ديكارت[☆](René descartes) : (1596م- 1650 م) : لقد أحدثت آراء الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) أول ثورة في الفلسفة الحديثة ، وذلك في تطوير المنهج العلمي الجديد المبني على مبدأ (الكوجيتو) بمعناه في عبارة ديكارت الشهيرة " أنا افكر إذًا أنا موجود " ويدل هذا القول على أن الإنسان هو مركز الوجود .

وقد عزل ديكارت العالم الفيزيائي العِلل الغائبة وأرجعها إلى الأسباب الكامنة وراء الأحداث الفيزيائية . كما اعتبر الطبيعة نظاماً منسّقاً من القوانين القابلة لسيطرة الإنسان. بالإضافة إلى أنه فتح الباب لنشوء تيارين عامين في الفلسفة الحديثة هما : التيار العقلي عند سبينوزا (Baruch spinoza) (1632م - 1677م) ولايبنتـز (Gottfried wilhehileibnis) (1646م - 1716م) . كما أنه استطاع أن ينقلب عن الأفكار التي كانت سائدة ، ويؤسِّس منهجاً فلسفياً في التفكير الحداثي ، مبنياً على الشك والتفكير ، غير أن الشك الذي نادى به هو الشك العلمي ، أو ما يسمى بالشك الجذري ، فقد كان" ديكارت يكره الشك الذي يحتفظ به من غير جدوى ، لسبب مقارنة بعض الآراء غير التقنية. فالحداثة هي ما لايقبل الشك حسب القاعدة الأولى في المنهج "[1].

يُمكن القول : إنَّ ديكارت من خلال استعماله الشك المنهجي ، أراد منهجاً عقلانيًّا، "... ولكن هو فكر ديكارت ، لا لأنه فارس العقلانية ، ولكن لأنه يجعل الحداثة تسير على قدمين واثقتين ، ولأن فكره المميز بالثنائية ، الذي سرعان ما هاجمه التجريبيون ، ولكنه امتد عبر كانط - ينادينا عبر قرني فلسفة التنوير و إيديولوجية التقدم لكي يعلمنا من جديـــد أن نحدّد الحداثة "[2].

[☆] - أول فيلسوف فرنسي مُحدّث وواحد من أعظم الرياضيين في الأزمان قاطبة ، ولد في 21 مارس 1596م ، وتوفي في 11فبراير 1560م، وهو مؤسس العقلانية ، كان رياضيّا وفيزيائياّ ، وفيلسوف . ينظر : جورج طرابيشي ، معجم الفلاسفة ، دار الطليعة ، بيروت - لبنان ، ط3 ، 2006 ، ص ص 298 ، 299 .

[1] - جنفيفاف دوديس لويس : ديكارت والعقلانية ، تر: عبده الحلو ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ط4 ، 1988 ، ص31.

[2] - آلان تورين : نقد الحداثة ، تر: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة - مصر ، 1997 ، ص71.

1-3-ب الحداثة عند كانط(*) :

يَعْتَبِر بعض المفكرين أن كانط (Immanuel Cant) (1724م – 1804م) رائد الحداثة بلا منازع ، فقد تمكن هؤلاء من إصدار هذا الحكم ، بعد أن درسوا إسهاماته في مجال التنوير والحداثة ، كما أنه استطاع أن يوازن بين العقلانية والتجريبية ، اللتان كانتا تسيران في خطين متوازيين ، حيث " كان الفلاسفة التجريبيون يرُدّون أصل المعرفة إلى معطيات العالم الخارجي التي تأتي عن طريق الحواس ، فيما كان الفلاسفة العقليون يردُّونها إلى العقل . أما كانط فقد حاول التوفيق بيت الإتجاهين وأن يتجاوزهما للبحث عن الأساس القبلي (Apiriori) لعناصر الحس والفهم "[1].

وقد تبلورت لديه الحداثة الدينية ، لأنه كان مسيحيًّا ، غيـر أنه أعاد قراءة التديـن قراءة عقلانية ، " فإذا كانت الحداثة فلسفيًّا تتمظهر في شكل تنوير (...) ، فإنها دينيًّا تتمظهر في شكل اعتقاد ليبيرالي ، حيث يمكن بسهولة ترجمة التنوير الفلسفي إلى ليبيرالية في الإعتقاد ، حيث لا يستطيع الفيلسوف المتنور من الناحية العقلية أن يكون رجعيا ، أو محافظـاً من الناحية الإعتقادية " [2].

1-3-ج الحداثة عند هيجل (**):

يُمكن اعتبار (هيجل) أول فيلسوف تمكن من إدراك ترابطات الحداثة منذ بداياتها إلى الوقت الذي كان يعيش فيه ، واعتبره (هابرماس) أول فيلسوف وعى مسألة الحداثة " لم يكن هيجل الفيلسوف الأول الذي ينتمي إلى الحداثة، ولكنه الأول الذي باتت الحداثة لديه مسألـة، وأوَّل ما يظهر في نظريته هو الشكل المفهومي الذي يعيد تجميع الحداثـــة ، ووعي العصر

(*)– فيلسوف ألماني ولد ومات في كونيغسبرغ (بروسيا الشرقية) (22 نيسان 1724م– 12 شباط 1804م) و من أعماله : نقد العقل الخاص ، نقد المنطق العملي و نقد القدرة على التحكيم .

(1) –إبراهيم الحيدري : النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2012، ص 87.

(2) –زيغمي أحمد : ما يمكن تسميته حداثة دينية في نسق ديكارت الفلسفي ، مجلة قضايا إسلامية معاصرة ،ع 43 / 44 ،السنة14، صيف وخريف، 1431هـ، ص169 .

(**)– جورج فيلهلم فريدريش هيغل (بالألمانية: Georg Wilhelm Friedrich Hegel) (ولد 27 أغسطس 1770 – 14 نوفمبر 1831) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا. يعتبر هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي. ينظر : معجم الفلاسفة ، جورج طرابيشي ، ص 721 .

والعقلانية "[1].

ويشترط (هيجل) العقلانية في الحداثة فيقول : " إنَّ حرية الذات ، هي بشكل عام ، مبدأ العالم الحديث . و استنادا إلى هذا المبدأ، تنمو كل الجوانب الأساسيَّة المعطاة داخل كلية الروحي للحصول على حقوقها"[2] .

ويُعدِّد دلالات الذاتية فيما يلي :

أ- **الفردية** : وهي في العالم الحديث التفرد الخاص بشكل لا متناهي الذي يحق له المطالبة بما يتطلع إليه .

ب- **حق النقد** : أن مبدأ العصر الحديث يطالب كل فرد بأن لا يقبل إلا مايبدو له أمرا مبررا .

ج- **استقلال العمل** : من خصائص الأزمنة الحديثة إرادتها لضمان ما تقوم به .

د- **الفلسفة المثالية نفسها** : يرى (هيجل) ، أنَّها من عمل الأزمنة الحديثة بمقدار ماتدرك الفلسفة « الفكرة » التي تعي ذاتها أن الأحداث التاريخية المفتاحية التي فرضت مبدأ الذاتية هذا هي الإصلاح ، والأنوار ، والثورة الفرنسية .[3]

ويبدو أن هيجل لم يقتصر على وصف الحداثة بالأزمنة الحديثة ، بل عمد أيضا إلى الإفصاح عن معضلاتها وأولها : إنتاج الحداثة نفسها لمقصييها بإنتاجها الفقر (...) ، وثانيها (...) ؛ مشكلة اعتماد دول- محسوبة على الحداثة - على مبادئ غير حداثية ؛ من عسف وتسلُّط، بل وطغيانية (...)، وثالثها؛ التعارض الموجود داخل الديمقراطية الحديثة[4]، ويتمثل ذلك في عدم الاعتداد بالأقلية و إن كانت من أهل الحكمة .

وقد كان من اهتمام هيجل بالحاضر من حيث هو زمن الحداثة الذي وسمه بالعقلانية والذاتية والحرية ، التي هي مبادئ الحداثة .

---

(1) - هبرماس : القول الفلسفي للحداثة ، تر : فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق- الجمهورية العربية السورية ، 1995، ص 72 .

(2) - المرجع نفسه ، ص 30 .

(3) - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 30 ، 31.

(4) - ينظر :محمد الشيخ ، فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشركة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت- لبنان ، ط 1 ، 2008 ، ص 158.

1-3-د الحداثة عند هايدجر(*) :

يرى (هايدجر) أن الحداثة بوصفها أداة لتحقيق مشروع ميتافيزيقي ، لا من حيث أنَّها هي في ذاتها ميتافيزيقا ، وهي تتميـــز عنده بالعلم والتقنيـــة ودخول الفن في أفق الجمال ، والنظر إلى الأفعـــال الإنسانيـــة باعتبارها تعبيرا عن ثقافـــة أو حضارة ، وغياب المقدس وحضور التاريخ ، ويعتبر بعض المفكرين أن " فلسفة هايدجر وجودية أنطولوجية عقلانية في بعض جوانبها تقوم على نموذج الإختلاف بين الواقعي والعقلي"[1].

لقد كان (هايدجر) يعتقد أن الحداثة هي التقنية ، أو أنَّها " « عهد التقنية »، فيقول : " إنَّ عصر الحداثة هو عصر الآلة ، لأنه العصر التقني ، فشأن التقنية هنا أنها أولى من الآلة وأحق وأسبق ، وشأن الآلة أنها أبعد وأتمُّ وألحق ، وما نحـــن بفاهميـــن لمعنى «الآلة» ، ما لم ندرك قبلا معنى التقنية وبدءا "[2].

ومن بين المفاهيم الحداثية التي أوردها (هايدجر) – ناقدا للرؤى السابقة له الإنسان، فقد ذكر تعاريف الإنسان الكلاسيكية ، والمحدثة ، ثم نقدها من أجل الرد على سؤال مفاده: « ما هو الإنسان ؟ ».

يرى محمد الشيخ أن (هايدجر) يوافق أبا حيان التوحيدي الذي ناقش قضيـــة الإنسان قائلا : « لقد أشكل الإنسان على الإنسان »، أما (هايدجـر) فيتجاوب قولـه مع ملحوظ التوحيدي: " إنما صار الإنسان لنا أمرا ملغزا معميًّا " [3].

أراد (هايدجر) أن يميز مفهوم « الإنسان » « الحق » عن مفهومه الشبيهي ، لذلك طرح السؤال الآتي : " هل نعلم نحن بنو الإنسان ، من نحن ، أو من هو الإنسان ؟ (...) ومن

(*)– مارتن هايدغر (بالألمانية: Martin Heidegger)، فيلسوف ألماني (26 سبتمبر 1889 – 26 مايو 1976)، ولد جنوب ألمانيا، درس في جامعة فرايبورغ تحت إشراف إدموند هوسرل مؤسس الظاهريات، ثم أصبح أستاذاً فيها عام 1928. وجه اهتمامه الفلسفي إلى مشكلات الوجود والتقنية والحرية والحقيقة وغيرها من المسائل. ومن أبرز مؤلفاته:الوجود والزمان (1927) ؛ دروب مُوصَدة (1950)؛ ما الذي يُسَمَّى فكراً (1954) ؛ المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا (1961)؛ نداء الحقيقة؛ في ماهية الحرية الإنسانية (1982) ؛ نيتشه (1983). للاستزادة ينظر : معجم الفلاسفة ، جورج طرابيشي ، ص 694 .

(1) – فتحي التريكي ، رشيدة التريكي : فلسفة الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – لبنان ، د . ط ، 1992 ، ص 82 .

(2) – محمد الشيخ : نقد الحداثة في فكر هايدجر ، الشركة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص 73 .

(3) – ينظر : المرجع نفسه ، ص 80 .

ذا الذي نستعمله فيحدثنا عمّن هو الإنسان "[1].

أمَّا التعريف الثالث الذي نقده، فهو تعريف (نيتشه) ، الـذي يرى أن الإنسان هـــــو" الكائن المقوم" [2].

من خلال ما تقدم ذكره ، يمكن القول : إنَّ (هايدجر) جاء بنظرة حداثية للإنسان ، ناقدا التعاريف السابقة له ، كما أنه قوَّض أسس الحداثة المتمثلة في « مبدأ الذاتية والعقلانية والحرية ».

1-3-هـ الحداثة عند ماكس فيبر[*]

يشير بعض المفكرين إلى تبعيـــة (ماكس فيبر) لـ (كارل ماركس) في بعض القضايا الفكرية ، ولكنه اختلف معه في قضايا أخرى ، " يؤكد (تالكوت بارسونز) أن ثمَّـة صلة جوهرية بين ماكس فيبر وكارل ، حيث شكل الأخير نقطة البداية لمختلف التناولات العلمية لماكس فيبر ، ذلك أنه من الثابت علميا أن ماكس فيبر قد تأثر بالمدرسة التاريخية الألمانية ، حيث كان لكتابات ومناقشات ماركس المتعلقة بالرأسماليـــة والإشتراكيـة تأثيرهـــا الفعال في فترة تشكل أفكار ماركس وفيبر"[3].

وقد قام (ماكس فيبر) بدراسة الوعي الحداثي للمجتمعات الأوربية بدءا من التحول الديني ، ممَّا جعله يختلف مع الأطروحة الماركسية التي ترى أن البنية الدينية تابعة للبنية الإقتصادية ومشروطة بها في تشكل القاعدة المجتمعية . كما أنه توصل إلى إدراك تأثير العوامل الثقافية على التحوُّلات الإجتماعية ، وذلك من خلال ملاحظة الدول الأوربية التي عرفت طفرة رأسمالية ، وهي دول بروتستانتية شجعت على العمل لمحاربة الفقر من منظور ديني بروتستانتي .

---

[1] – محمد الشيخ : نقد الحداثة في فكر هايدغر ، ص 80 .

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 88.

[*]–ولد ماكس فيبر في إيرفورت « Erfurt » بألمانيا في 21 نيسان 1864 ، وتوفي في ميونيخ « Munich » في 14 حزيران 1920 ، وقد اقترن اسمه بالحداثة ، المقترنة بالثورة الصناعية و تداعياتها ، تأثر بكارل ماركس ونيتشه . يُنظر :لوران فلوري ، ماكس فيبر ، تر:محمد علي مقلد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، د.ط ، 2008 ، ص 15 وما بعدها .

[3] – علي ليلة : ماكس فيبر والبحث المضاد في أصل الرأسمالية المعاصرة ، سلسلة النظريات الإجتماعية ، الكتاب التاسع ، المكتبة المصرية، الإسكندرية – مصر ، ط 4 ، 2004 ، ص 28 .

وهناك عامل آخر أدى إلى نشوء البروتستانتية في الإقتصاد وهو" التعقل المتزايد الذي قامت به الحضارة الغربية . وقد تجلى هذا التعقل في حياة النسك في العصـــور الوسطى "[1] .

ويرى (ماكس فيبر) أنّ إقامة الدِّين على أساس عقلي يُعدُّ عاملا أساسيا في ظهور ما يسمى بالحداثة الغربية ، وقد رفض تعريف الديني باللاعقلاني ، كما وصفه بالنسبية إذ أن روح الرأسمالية تتمثل في " سلوك يسعى وراء الربح عقلانيا وبانتظام "[2]. وقد كان اهتمامه منصبا على دراسة السلوك الديني إذ " لم يتطرق إلى جوانب الدين الأخرى [المقدسة] بوصف الدين ظاهرة اجتماعية ، بل اكتفى بدراسة الأخلاقيات الإقتصادية للدين ، وبخاصة في الديانات العالمية الستة ، الكونفوشيوسية ، والهندوسية ، البوذية ، الإسلام، المسيحيـــة و اليهودية "[3].

2- الحداثة في النَّقد الغربي :

يُعَدُّ التيار البنيوي بشقَّيه الشكلاني و التكويني من أبرز عناصرالحداثة النقدية الغربية، إذ تغيرت النظرة النقدية إلى النص وإلى المؤلف و القارئ ؛ ففي الوقت الذي كانت فيـــه النظريات الكلاسيكية هي السَّائدة ، أصبح من اللازم اتباع النظريات الفلسفية ، و اللغوية .

ويُجمع النُّقاد على أن (دي سوسير) هو أوَّل مؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات، وقد اتجه تفكيره إلى دراســـة اللغات دراسة واصفة باعتبار اللغـــة ظاهرة اجتماعيـــة ، وقد استطاع أيضا أن " يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت تُعَدُّ نموذجا رائدا للعلوم الإنسانيـــة وقدرتها على أن تصبح علوما دقيقة تضارع العلوم الطبيعية والرياضية في خضوعها للمنهج العلمي المضبوط "[4] ، و قد تجسَّد هذا الوصف ، فيما بعـــد ، عند الشكلانيين الروس، إذ اعتمدوا الوصف ونفوا عنهم الميتافيزيقا ، وبالتالي تصدوا لما يدعى بمدرسة الفن للفن . إلَّا أن التصدي لهذه المقولات كان من طرف بنيويين آخرين ، نظَّـــروا لما يسمى بالبنيويـــة

---

(1) – تيرنر براين : علم الإجتماع والإسلام : دراسة نقدية لفكر ماكس فيبر ، تر : أبوبكر با قادر ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص 159 .

(2) – ماكس فيبر : الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية ، تر : محمد علي مقلد ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – لبنان ، د.ط ، 1988، ص 46

(3) – لينا بلال : سوسيولوجية الدين عند ماكس فيبر ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، ع 420 ، أيلول ،1998، ص 55 .

(4) – صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1419 هـ / 1998 م ، ص 19 .

التكوينية أو التوليدية ، و قد كان هؤلاء النُّقاد متشبعين بالمنهـج الاجتماعي ؛ إذ في نظرهم لا يمكـن فصـل الابداع عن الكـون و التاريخ .

2-1 التيار البنيوي الشكلاني Formalism :

2-1-أ الأصل اللغوي: إنَّ الشكلانية صفة ألصقها بها مناوئوها، حيث تفيد القدح في نظر واضعي هذه الصفة بالقياس إلى المقاربات التي كان يعرفها تاريخ الأدب الرُّوسي، خاصَّـة الاتجاهات النفسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية والرمزية واللغوية .

ظهرت البنيوية اللغوية أول مرة عام 1928 م في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي انعقد بلاهـاي بهولندا " حيث قـام ثلاثـــة علمـــاء روس ، وهم ياكوبسون : Jakobson و كارشفسكي : Karcefsky ، و تروتسكـوي : Troubetzkoy ، بحثا علميـا يتضمـن الأصول الأولى لهذه النزعة ، و لم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوه في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقـــد في براغ عام 1929 م استخدموا فيه كلمـة « بنية» ودعـوا فيه إلى اصطناع « المنهج البنيوي » بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشـاف قوانين بنية النظـم اللغوية وتطوُّرها "[1].

والحقيقة أنَّ ما توصلوا إليه ، امتداد لأعمـال العالم السويسري (فرديناند دي سوسير) الذي اعتبر أن اللُّغة هي حصيلة تظافر دال و مدلول ، أما الدَّال فهو الصورة الصوتية أو المكتوبة في حين أن المدلول هو المفهوم أو المعنى ، تربط الدال و المدلول علاقة يقول عنها سوسير إنها اعتباطية ثم إن معنى العلامة لا يتأتى لها في ذاتها و إنما من اختلافها عن العلامات الأخرى داخل النسق [2].

وقد ميَّز دي سوسير بين اللغة والكلام ، " حيث إنَّه درس اللغة Langue و ليس الكلام Parole معتبرا الأولى حقيقة اجتماعيـــة موضوعيـة والثاني نطقا عشوائيـا لا يقبل التنظير يقوم به الفرد "[3]. إنَّ الكلام ، بحسب هذا الوصف ، ذو طابع فردي ، بخلاف اللغة التي تتميز بطابعها الاجتماعي .

---

[1] – زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، د.ط ، د.ت ، ص ص 43 ، 44 .

[2] – ينظر : تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة – مصر ، د.ط ، سبتمبر 1991 ، ص 141.

[3] – المرجع نفسه ، ص ن.

لقد انتصر الفكر الغربي أخيرا للدَّاخل على حساب الخارج، الذي ظل ردحا من الزمن مسيطرا، بوصفه ممثلا للمجتمع؛ و صار النقد موجها إلى داخل النص باعتباره نظاما لغويا مقطوع الصلة عن أي نظام خارجي . حيث يتـــمُّ رصد تفاعل العلاقات بين بنى النص المختلفة.

سار الشكلانيون الروس ، ومـن حذا حذوهم على الخط الذي رسمــه دي سوسير ، محطِّمين كلَّ النظريات التقليدية المنتصرة للمضمون وقد رفضوا وجهة النظر التي ترى "الأدب" على أنه انعكاس محض لسيرة كاتب، أو لتوثيق تاريخي، أو لأحداث اجتماعية، بتعبير آخر ـ كما يقول (إيجلتون): " ليس الأدب دينا ـ زائفا أو سيكولوجيا ـ زائفة أو سوسيولوجيا زائفة، بل تنظيما خاصا للغة. وله قوانينه، وبنياته، وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء آخر. فالعمل الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة متعالية :(Transcendental) إنَّـــه حقيقة مادية، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة. إنه مكوّن من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما"[1] .

وليست القضية من منظورهم قضية إنكار لهذا المضمون، فهم يعترفون بعلاقة« الفن » بالواقع الاجتماعي، ولا ينفون هذه العلاقة، وإنَّما القضية عندهم قضية تحديد التخصصات، إذ هذه العلاقة ، من منظورهم ، ليست من شأن النَّاقد، كما أنَّ ليس عمله تحديدها أو تحديد « المضمون » الموجود في « الأدب »[2]،

وقد كان همُّهم الأساسي هو دراسة النواحي الشكلية في مظاهرها اللغوية، التي يتبعها العمل الأدبي لكي يجعل من نفسه مغايرا للغة الخطاب العادي المستخدمة في الحديث اليومي، لكي يتمكن من تقديم تلك المعاني والحقائق التي اعتدنا عليها، في شكل "مُغرَّب"، نستطيع معه الإدراك على نحو أعمق وأكثر نضجا عمَّا قبل.

يرى عبد العزيـز حمــودة أن البنيوية جاءت لتركِّز اهتمامها على أدبية الأدب ؛ أي

---

(1) – تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ص 13.

(2) – ينظر : المرجع نفسه ، ص 14 .

" الاهتمام بالنظرة الكلية للأدبHolestic "[1] ، و تركز على أدبية الأدب ، نافية عنها وظيفته أو البحث في مضمونه ؛ يعني أنها تتغيا تحديد خصائص الأدبيـــة و العلاقات التفاعلية بين أجزاء البنية الكلية .[2] وللوصول إلى ذلك لا بد من توفر شرط التعارضات الثنائية ، بخلاف ما ذهب إليه (ريتشاردز) ، وهو تحقيق التوافق بين الثنائيات للحكم على نجاح النص أو فشله .

إنَّ التعارضات الثنائية لدى البنيويين تأتي لتحديد العلاقات بين البنى الصغيرة المكونة للقصيدة و التي " لا تتم دلالة واحدة منها دون حضور الأخرى "[3]. و هذا ما يستدعي دراستها وفق محوري التزامن و التعاقب ، فالأول " يعبر عن العلاقات القائمة بين الأشياء المتعايشة مع استبعاد أي تدخل لعنصر الزمن "[4] ، أما محور التعاقب فـ " لا بد أن نركِّـز فيه على شيء واحد ، وندرس تطوره الزمني أي نتناول التغيرات التي طرأت على عناصر المحور الأول "[5].

2-1-ب أطروحات البنيوية الشكلانية :

2-1-ب-1 الشِّعرية:

الشِّعرية من المواضيع الضاربة في أعماق الثقافة العالمية ، فقد تناولها أرسطو في كتابه « فن الشعر » الذي ألَّفه في القرن الرابع قبل الميلاد ، و قد عرفها العرب في مجالهم الثقافي الأدبي ، حتَّى عرفت أوجَّها عند ابن سينا و حازم القرطاجني ، كما أن الشِّعرية مـــن المواضيع الحديثة ؛ لأنها حظيت باعتناء كبير من النُّقاد ، خاصة الغربيين ، ومن بينهم نقاد المنهج الشكلاني .

يُعدُّ (جاكبسون) من النُّقاد الشكلانيين الروَّاد الذين تكلموا في مسألة الشِّعرية ، ويعرفها بأنَّها : " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع

---

[1] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب ، الكـويت ، ع 232 ، ذو الحجة ، 1418 هـ ، ص 181 .

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 181 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 197 .

[4] – صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدب ، ص 23 .

[5] – المرجع نفسه ، ص 23 .

الوظائف الأخرى للغة ، وتهتمُّ الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشِّعرية لا في الشِّعر فحسب ؛ حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للُّغة ، و إنما تهتمُّ بها خارج الشعر ، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعريَّة "[1].

يبني جاكبسون الشعريـــة ، أساسا ، على " أطروحـات دي سوسيـر في علم اللغة العـام ،و نجملها فيما يأتي :

1- التفريق بين اللغة و اللسان و الكلام .

2- اعتباطية العلاقة بين الدَّال والمدلول .

3- التفريق بين علم اللغة التعاقبي و علم اللغة التزامني"[2].

ولا يعني هذا القول إنَّ (جاكبسون) وقف وقفة المقلِّد لما أتى به دي سوسير ، بل طوَّر بعض مقالاته ، وتجاوز أخرى " فكان لما جاء به (...) أهمية كبرى للأدب والنقد الأدبي"[3].

وتُعدُّ الشِّعرية أهم موضوع جاء به (رومان جاكبسون) ، وتحديدها كما جاء في كتابه قضايا الشِّعرية : "... دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص" [4] ، " فكلُّ عمل تهيمن عليه الوظيفة الشِّعرية ؛ وتتجلى فيه أبنية الخطاب الفني ، يتضمن عند(جاكبسون) مجموعة " أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي أن تستوعب الصور الشِّعرية بما فيها من تشبيهات، واستعارات، ورموز، ويمكن أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمِّها حيث توازي مجموعة من الأبيات « أو مقطوعة » مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها ويمكن لهذه الوظيفة الشعرية أن تتحقَّق في الشعر على وجه الخصوص"[5].

الخصوص"[5].

---

(1) – رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، تر :محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص 57.

(2) – محمد جاسم جبارة:مسائل الشعرية في النقد العربي:دراسة في نقد النقد ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت – لبنان، ط1 ، 2013،ص 30.

(3) – سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 3 ، 2002 ، ص 73 .

(4) – رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص 78 .

(5) – المرجع نفسه ، ص ص 6 ، 7 .

و تقوم الشِّعرية عند (جاكبسون) على أساس التبليغ الذي حصره في ستة عناصر تؤدي وظيفة تواصليــة : المرسل « Destinateur »، والمـرسل إليه « Destinataire »، والـرسالـــة « Message » ، والسياق « Contexte »، ووسيلة الاتصال« Contact »، و الشِّفرة « Code » وعن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية [1].

ويبدو أن كارل بوهلر أثَّر في جاكبسون" ... تأثيرا مباشرا بنموذجه الثلاثي التقليدي حيث جعله المرجع الأولي لإضافة العناصر الفرعية التي أكمل بها العوامل المحيطة بإنشاء أو تشكل عملية تخاطبية معينة"[2] ، ويتمثل النموذج الثلاثي التقليدي في الوظائف الثلاثة للغة – انفعالية و إفهامية و مرجعية – و تناسب المثلث : المرسِل و المرسَل إليه و الضمير الغائب المتمثل في « شخص ما »، أو « شيء ما»، أو ما يسمى الرسالة [3].

إذن، يمكن القول : إن جاكبسون ناقد شكلاني ، حاول إرساء دعائم الشعرية ، في النقد الأوربي ، ومن خلاله أيضا ، انتقل المصطلح إلى النقد العربي ، بل إنَّ بعضًا من النُّقاد اعتبر " أن مصطلح الشِّعرية قد ارتبط بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقًا [4] ، وهذا ما يسوغ لنا القول : إنَّ البنيوية الشَّكلانية الرُّوسية أثَّرت في ظهور البنيوية في فرنسا أواسط الستينيات ، ما جعلها تحتل قيمة تاريخية في بروز الحداثة النقدية الأدبية .

إن اختيارنا لجاكبسون لا يدلِّل على حصريته في تمثيل المنهج البنيوي الشكلاني ، إنَّما لأنه يعتبر قيمة مضافة في النقد الأدبي الأوربي آنذاك ، و هذا ما يجعلنا أيضا نعترف بأن النقد الشَّكلاني الرُّوسي له من الأعلام الذين أسَّسوا نظرياتِه وطوَّروها ، ومن بين هؤلاء : شلوفسكي Shklovsky ، وإيخنباوم Eikhenbaum و تينيانوف Tynyanov ... إلخ

---

(1) – يوسف وغليسي : تحولات « الشعرية » في الثقافة العربية الجديدة ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ،الكويت ،ع 3 ، مج 37 ، يناير / مارس ، 2009 ، ص 10 .

(2) – الطاهر بومزبر : التواصل اللساني و الشعرية : مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان / منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 1428 هـ / 2007 م ، ص 23 .

(3) – ينظر : رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 30 .

(4) – يوسف وغليسي : تحولات « الشعرية » في الثقافة العربية الجديدة ، مجلة عالم الفكر ، ص 10 .

2-1- ب- 2 النّقد النّصي :

لقد سبر الشَّكلانيون الرُّوس أغوار الدرس اللِّساني ، وأدركوا تطوُّراتِه ، خاصة ما يتعلَّق بأفكار (سوسير) ، فجاءت أكثر نظرياتهم مرتكـزة على هذا العالـم ، يقـول (تيري إيجلتون) : " الشكلانية Formalism أساسا هي تطبيق للألسنة Linguistic في دراسة الأدب "[1] ، كما أنهم تغاضوا عن المضمون النصي ، بل اعتبروا النص بنية شكلية ، و بذلك أوقفوا العلاقة على رأسها : " فالمحتوى مجرد تحفيز Motivation للشكل و فرصة أو مناسبة لنوع محدد من التمرين الشكلي"[2] ، أما العمل الأدبي عندهم فهو : " حشد تعسفي (إلى هذا الحد أو ذاك) من الصنعات"[3].

يرى الشَّكلانيون الروس أنَّ "« النسق الأدبي la série littéraire » مقابل« النسق التاريخي » يتميز باستقلالية معيَّنة : لأنها إرث الأشكال و المعايير الثقافية المتنوِّعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض . و تسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في مسألة الأدبية la littérarité "[4]، ويعني هذا أن " الأدب بوصفه واقعةً قابلة للبحث العلمي و بوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي"[5]. و تعني هذه الأقوال أنَّ النَّص وحدة مكتفية بذاتها ، إنَّه نسق يوصد الباب أمام العالم الخارجي ، " هذا النَّسق له حياته المستقلة ، ولن يكون رهن إشارة المقاصد الفردية ، و القول بأنَّ لدى البنيوية مشكلة مع الذات الفردية هو طرح لطيف للأمر ، فقد تمَّت تصفية تلك الذات فعليًّا واختزلت إلى وظيفة لبنية لا لشخصية " [6].

---

(1) – تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، تر: ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سورية ، د.ط ، 1995، ص 13.

(2) – المرجع نفسه ، ص ن .

(3) – المرجع نفسه ، ص 14 .

(4) – مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر : رضوان ضاضا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، ع221 ، مايو ، 1997 ، ص 171 .

(5) – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان / الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص 79 .

(6) – تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ص 139 .

وتدلُّنا كلُّ التَّعريفات السَّابقة للنَّص عند الشَّكلانيِّين أنَّ الأدب شأنه شأن أي نظام آخر معيَّن للأشياء : " لا يتولد من حقائق تنتمي لأنظمة أخرى ومن ثم لايمكن اختزاله إلى هذه الحقائق . إنَّ العلاقات بين حقائق النظام الأدبي و الحقائق الغريبة عليه لا يمكن ببساطة أن تكون علاقات سببية ، لكنها يمكن أن تكون علاقة تقابل أو تفاعل أو ارتباط أو شرطية"[1].

كما اهتمُّوا بدراسة الأثر الأدبي من الناحية الشكلية باعتبارها في ذاتها ظاهرة فنية ، و قاموا بدراسة الأصوات و البنيات اللغوية ، " فالأثر على هذا النحو ، ندركه متحقّقا في فوق المشخصات الأدبية عن طريق عملية التجريد الشكلي ، حين يدرس الصور بصفة كلية مجردة عن محتوياتها الإنسانية و حين يحاول تفريغها عن مضمونها المكاني و محتواها الشخصي . هذه المهمة التي يضطلع بها الباحث الشكلي تشبه مهمة الرّسام في عمله حين يجرد مكانا معينا عن محتواه " [2].

إنَّ قَصْرَ التركيز النَّقدي على النَّص، نابع من إيمان هذه الفئة من النُّقاد بجمالية الشكل، وأنَّه المحك الرئيس في العملية التحليلية النقدية ، لأنه بحسبهم ، يؤدي إلى تحقيق العلمية ؛ إذ يعتبر القانون الأدبي أهم مؤشر يحدِّد مدى تمسك البنيوية الشَّكلانيَّة ، ومن خلالها البنيوية الفرنسية والأمريكية بعلمية النص الأدبي ، لذلك عكفوا على التوسل بالقوانين الأدبية ، توخيا لما يأتي :

1 – دراسة الصفة التي تجعل من الأثر عملا أدبيا .

2– مفهوم الشكل ، فالنص يختلف عن غيره ببروز شكله ، ثم الانتقال إلى الوسيلة فالوظيفة.

3– الرغبة في خلق علم أدبي .[3]

ينبغي أن نذكر أن البنيويَّة الشَّكلانيَّة ، لم تركِّز اهتمامها فقط على الشِّعر ، بل اهتمت بالسرد ، وعمَّقت فيه دراساتِها ، و كان اهتمامها في بادئ الأمر بالخرافات

---

(1) – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 188 .

(2) – سمير حجازي : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، دار التوفيق ، دمشق – سورية ، ط 1 ، 1425 هـ ، 2004 م ، ص 76 .

(3) – نهلة الأحمد : ما هو النص ؟ ، مجلة المعرفة ، الجمهورية العربية السورية ، ع 451 ، نيسان ، 2001 ، ص 98 .

و الأساطير ؛ فكانت دراسات Vladimir propp الذي أفرد كتابا سماه " مورفولوجيا الحكاية الشعبية " [1] ، و في دراستـــة للحكاية الرُّوسيـــة ، اعتبر أن هناك إحدى وثلاثين وظيفـــة تستجيب لها هذه الحكايات . أما كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss فقد التفت إلى الأسطورة اليونانية المتعلقة بأوديب وأولاها عناية خاصة.[2]

وما كادت هذه الدراسات تنتشر عن طريق الترجمـة ، حتى تلقَّفهـا لفيفٌ من العلمـاء والنُّقاد ، تجاوزوا بها الأساطير و الخرافات إلى الرِّوايات و القصص القصيرة ، ويمكن أن نذكـــر بعضا من هؤلاء : باختين[*] ، جوليا كريستيفا ، رولان بارت ، فيليب هامون، جيرار جينيت ، وتزفيتـان تودوروف، وتُعـدُّ ، من أنضـــج الدراسات و أعمقِهـا ما قدَّمـــه جينيت و تودوروف .

ولا يمكن التوسُّع في ذكر السرديات البنيوية ؛ اقتضاء للمنهجية العلمية ، التي حتَّمت علينا الاقتصار على الجانب الشعري ؛ ذلك لأن محمد بنِّيس وجـــه كل جهوده النقدية إلى الشعر.

2-2 التيار البنيوي التكويني :

2-2-1 نشأة التيار البنيوي التكويني :

لقد ندَّد بعض النُّقاد الغربيِّين ، الذين عايشوا المنهج " البنيوي الشكلاني " وطريقة تعاطيه مع الإنسان و المجتمع و التاريخ ، وتوالت تصريحات هؤلاء النُّقاد ، لتكشف حجم الأزمة التي يتخبط فيها هذا المنهج ، ومن بين هؤلاء النُّقاد (روجيه غارودي) الذي نقد البنية ، من خلال أسسها الثلاثة : الشمولية والتحولات والضبط الذاتي، كما حددها (بياجيه)، ويعتبر أنَّ البنيوية آلة استلاب للذات الإنسانية [3] ممَّا يدل على أن هناك أزمة تحتم البحث

---

(1) -V. Propp: Morphologie du conte populaire, traduction Marguerite Derrida, T.Todorov et Claude Kalon seuil, 1970

(2) - C. Livi-strauss: Anthropologie structurale, édition plon, Paris, 1958 .

(*)- لا يمكن اعتبار باختين من الشكلانيين الروس ، ولا من الاجتماعيين ، ومن الصعب تحديد اتجاهه ؛ لأنه استفاد من كلا التيارين، وإيراده هنا من أجل إبراز تطور السرديات بعد فلاديمير بروب ، وكلود ليفي شتراوس .

(3) - ينظر : روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، دمشق ، - سورية ، ط3 ، 1983 ، ص 103 .

عن البديل ، فكان أن ظهرت البوادر الأولى للبنيوية التكوينية ، لتثري المجال النقدي البنيوي، ويصير أكثر تنوعا من ذي قبل .

ومـــن بين النُّقاد الذين أسهمـــوا في إرساء دعائـــم هذا الاتجاه ، (جورج لوكاش)، و الفرنسي (بيير بورديو) " غير ان المفكر الأكثر إسهاما من غيره ، في تلك الصياغة هو الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان ، وكانت طروحات غولدمان نابعة وبشكل أكثر وضوحاً من طروحات المفكر والناقد المجري جورج لوكاش الذي طور النظرية النقدية الماركسية باتجاهات سمحت لتيار كالبنيوية التكوينية بالظهور وعلى النحو الذي ظهرت به، في الوقت الذي أفاد فيه أيضاً من دراسات عالم النفس السويسري جان بياجيه " [1] .

وقد تابع نقاد وباحثون آخرون " ... التنظير لهذا المنهج ، من أمثال لينهارت ، وجاك دبوا ، وجاك دوفينو ، وباسكادي ، وموييو ، وهندلس ... "[2] .

ويحيلنا اقتران ظهور البنيوية التكوينية بجورج لوكاش ، وبشكل من المقاربة ، على تحديد مجال زمني لنشأة البنيوية التكوينية ، يشير إدريس الناقوري إلى ذلك في قوله : " من المؤكد إذن ، على الرغم من صعوبة ضبط تاريخ التأليف ، أن الدراسات كتبت في الاتحاد السوفيتي الذي هاجر إليه لوكاش سنة 1933 ، ولذلك فهي من الناحية الفكرية ضمن المرحلة الرابعة من مراحل تطور لوكاش التي تبدأ بهجرته من الاتحاد السوفيتي 1933 ، و تنتهي بموت ستالين سنة 1954، وهي مرحلة انصرف فيها المؤلف إلى الأبحاث الأدبية و الجمالية واضطر إلى قبول نظرية لينين حول الانعكاس وتأييد أعمال ستالين اللغوية كما يقول أرفون " .

من خلال النص الأخير ، يتبين المجال الزمني الذي ظهرت فيه البنيوية التكوينية ، وهو يبدأ من المرحلة الرابعة من مراحل التطور العلمي و الثقافي لجورج لوكاش بعد هجرته سنة 1933 إلى الاتحاد السوفيتي ، و تنتهي بموت ستالين سنة 1954 ، ويبدو أن قرينة الحكم هذا تتعلق بعبارة " الأبحاث الأدبية والجمالية " ، لأنها أساسا من مبادئ ومرتكزات

---

[1] – ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص76 .

[2] – محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية : دراسة في نقد النقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سورية ، د.ط ، د.ت ، ص 230.

التحليل النقدي التكويني ، الذي لا يهمل الجانب الجمالي ، ولا يتغاضى عن التاريخ و تأثير المجتمع على النص و الكاتب .

2-2-2 مفهوم التكوين (التوليد) : تضاف هاتان المفردتان ، للتعبير بهما على ما أطلق عليه " الماركسية البنيوية "[1] بإسباق الماركسية على البنيوية ، لأنَّ البنيويَّة في حد ذاتها دخيلة على الماركسية ، فالأصل أن لوكاش ماركسي ، استطاع أن يصبغ فكره بلوينات بنيوية ، كما ذكرنا سابقا ، وعود على بدءٍ ، يمكننا أن نتمثل دلالات التكوين و التوليد ، حيث إنَّهما يستعملان ، عند غولدمان ، لإضفاء صفة الدينامية على البنية ، و بحسبه فإن البنية تتسم بالسكون ، يقول جولدمان : " تحمل كلمة بنية ، للأسف ، انطباعا بالسكون ، ولهذا فهي غير صحيحة تماما . ويجب أن لا نتكلم عن البنى – لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادرا ، ولفترة وجيزة – و إنما عن عمليات تشكل البنى " [2].

ويلخص محمد نديم حشفة معنى التكوين بقوله : " فالفئة الاجتماعية ومفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب ، وليس العكس ، والكاتب العظيم هو الذي يملك رؤية كونية تعبر عن أقصى وعي لتوجيهات الفئة أو الطبقة الاجتماعية " .

و من خلال الأقوال السابقة ، يمكن أن نخلص إلى أن التكوين أو التوليد يقصد به ، الوصول إلى تكوين بنى فنية أو فلسفية عن طريق رؤية العالم ، و الوعي الجماعي الذي يسود في طبقة اجتماعية ما .

2-2-3 البنيوية التكوينية وتأثرها بالماركسية :

لا يمكن القول إن البنيوية التكوينية هي انعكاس لسوسيولوجيا المضامين والأشكال ؛ لأنَّ هذه الأخيرة ، ترى أن أي عمل إبداعي هو مرآة عاكسة للوعي الجماعي ، أما البنيوية التكوينية ، فهي ترى أنه أحد العناصر المكونة للوعي الجماعي . محاولة التوفيق بين طروحات البنيوية الشكلانية ، و أسس الفكر الاجتماعي الجدلي (الماركسي) ، الذي يعتمد على التفسير المادي للفكر و الثقافة .

---

[1] – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة– مصر، د.ط ، 1998 ، ص 65.

[2] – نقلا عن : جمال شحيد ، في البنيوية التكوينية ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سوريا ، ع 226/225 ، تشرين الثاني ، كانون الأول ، 1980 ، 29 .

و قد تسرَّب الفكر الماركسي للبنيوية بوساطة جورج لوكاش " الذي وضع كتابين في غاية الأهمية هُما ((الروح و ألأشكال)) و ((نظرية الرواية)) . ففي الكتاب الأول نراه يربط بين الإبداع و الواقع المعاش [...] كما أنه يربط بين عالم الإبداع و العالم الحسي الذي نعيش فيه [...] أما في الكتاب الثاني الخاص بالرواية ، فقد طبق فيه لوكاتش مبادئ علم الجمال الهيغلي على تطور الرواية [...] ولا بد من ربط هذين الكتابين بكتاب نظري ثالث هو ((التاريخ و الوعي الطبقي)) ويركز غولدمان على هذه الكتب الثلاثة للوكاتش . إذ وجد فيه أقانيه الجمالية الثلاثة ، أعني بها الشكل و البنية و الشمولية . ويرى تدرجا مر به لوكاتش و انتقل فيه من التأثير الماركسي المادي " [1].

وكان لوكاش يميل إلى النزعة الهيجلية في الفكر الماركسي ، حيث اعتبر أن العمل الأدبي الواقعي ، هو الذي يبرز المتناقضات المختفية في نمط اجتماعي معيَّن ، وظلت رؤيته الماركسية تلحُّ على الطبيعة المادية و التاريخية لبنية المجتمع [2]، وبهذا تمكن أن يشق طريقه في تحديد المعالم الأولى للبنيوية التكوينية ، التي تلقى مبادئها بعده لوسيان غولدمان وتمكن بدوره أن يطوِّرها ، ويوجِّهها أساسا للنقد الأدبي ، جاعلا من مستويات التحليل معايير نقديَّة تمكن من تفحص العلاقة بين العمل الفني و الواقع الاجتماعي .

ويستهدف لوسيان جولدمان ، من خلال المنهج البنيوي التكويني ، إلى تفسير الأعمال الفنية تفسيرا سوسيولوجيا ، يعتمد البنى الدلالية ؛ " ذلك لأن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية ، في تحليل العمل الأدبي ، والمادية التاريخية تسمح بفهم أفضل لمجموع السيرورات التاريخية و الاجتماعية لفترة ما "[3]، ولكن التفسير السوسيولوجي وحده لا يكفي لاستنفاد جميع جوانب العمل الأدبي ، إذ لا بد من توفر البنى الدلالية ، حيث إنها تمثل " الأداة الرئيسية للبحث عند غولدمان يفترض فيه وحدة الأجــزاء ضمن (كلِّية) ، والعلاقة الداخلية بين العناصر ، والانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية مضمرة داخل المجموعات يتجه نحوها فكر و وجدان و سلوك الأفراد "[4].

---

(1) – جمال شحيد : في البنيوية التكوينية ، المرجع السابق ، ص 27.

(2) – ينظر : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 55.

(3) – محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 232 .

(4) – المرجع نفسه ، ص ن .

ولعلَّ اقتران البنية الدلالية بالتفسير السوسيولوجي ، عند لوسيان جولدمان ، هو ما يجعل الإقتران ظاهرا بين الفكر الماركسي ، و الفكر البنيوي عموما ، فالدينامية والحيوية مظهران ، من مظاهر التفسير السوسيولوجي ، وهما وصفان للبنية ، التي لا تكتسب حيويتها إلا في الفكر البينوي التكويني .

بقي أن نشير إلى أن للبنيوية التكوينية مرتكزات في التحليل النقدي ، إلا أننا توخينا إرجاءها إلى الفصل الأول مراعاة للمنهجية المعتمدة .

وفي آخر هذا المبحث ، فإنه يجدر بنا أن نشير إلى فشل البنيوية عموما- بوصفها مظهرا حداثيا – في تجسيد ما كان يصبو إليه النُّقاد الغربيين الرواد ؛ فهاهي ذي تتعرض علانية إلى ضربات قاصمة من طرف أبنائها الذين تغذوا من أفكارها ، صاروا يتوقون إلى البديل فوجدوه في "ما بعد الحداثة" ، التي يجب علينا ، ومن باب نافلة القول ، أن نعرض أسسَها و بعض مدارسها .

3- ما بعد الحداثة post modernism:

يُعدُّ مصطلح « ما بعد الحداثة » من أهم المصطلحات التي:" شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرِّخ البريطاني (أرنولد توينبي) عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس أولسون) في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر)، ويحّدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام (جون واتكنز تشابمان) لمصطلح " الرسم مابعد الحداثي" في عقد 1870م، وظهور مصطلح مابعد الحداثة عند (رودولف بانفتز) في عام 1917م "[1].

وهناك من يعتقد أنَّ " الفيلسوف البارز الذي نعى خبر موت الحداثة ، وأعلن عن ميلاد عصر « ما بعد الحداثة » فهو الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Lyotard) في كتابه الشهير « الوضع ما بعد الحداثي : تقرير عن المعرفة » (La condition

[1] – سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، ص 223.

postmoderne : rapport sur le savoir) و الذي نُشِر بالفرنسية عام 1979 ثم ترجم إلى الإنجليزية [1].

هذا، ويمكن الحديث في إطار « ما بعد الحداثة » عن أربعة منظورات و هي : المنظور الفلسفي الذي يرى أنَّ « ما بعد الحداثة » دليل على الفراغ بغياب الحداثة نفسها، والمنظور التاريخي الذي يرى أن « ما بعد الحداثة » حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضا لبعض جوانبها، والمنظور الإيديولوجي السياسي الذي يرى أن ما بعد الحداثة تعرية للأوهام الإيديولوجية الغربية، والمنظور الاستراتيجي النصوصي الذي يرى أن مقاربة نصوص مابعد الحداثة لا تتقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات منفتحة ومتعددة[2].

وباعتبار المنظورات الأربعة ؛ فإن ما بعد الحداثة تُعدُّ ردَّة فعل ، عما أحدثته الحداثة ذاتها من هزات ، جعلت العالم يعيش نكبات ، كانت آخرها الحرب العالمية الثانية ، التي كانت الآلة محورها الرئيس و الذي دارت حوله اللعبة آنذاك . والحقيقة أن الآلة هي نتاج الإنسان الحداثي المتوسل بالعلمية و العقلانية والحرية :أدوات الحداثة ! " إن فكرة الحداثة ، في شكلها الأكثر صلابة ، عندما تحددت بتدمير النظم القديمة و بانتصار العقلانية ، قد فقدت قوتها في التحرر وفي الإبداع ، ولا تستطيع الصمود أمام القوى المتعارضة مثل الدعوة الكريمة لحقوق الإنسان ، وصعود الاختلافية والعنصرية "[3].

– **تيارات ما بعد الحداثة:** حدَّدَ (آلان تورين) أربعة تيارات لفكر « ما بعد الحداثة » ، يمثل كل تيار منها قطيعة مع لأيديولوجية الحداثية وهي :

أولا : يتمثل فكر ما بعد الحداثة كحداثة متضخمة ، لا يكف عن التسارع ، كمـــا أن الانتاج الثقافي يصير مستهلكا بسبب كثرة العلامات و اللغات .

ثانيا : اخترعت الحداثة نماذج مضادة بسبب تكوُّن السلطة المطلقة ، و هي نتيجة لأزمة اليسار الثورية ، والحال نفسه بالنسبة لنشوء الثقافة ما بعد الحداثية ، ونفي ما هو اجتماعي.

---

(1) – أحمد عبد الحليم عطية : نيتشه وجذور ما بعد الحداثة ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2010 ، ص 130 .

(2) – ينظر : سعد البازعي ، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي ، ص 228 .

(3) – آلان تورين : نقد الحداثة ، ص 22 .

ثالثا : حلول التعدُّدية الثقافية بسبب تحطيم الوحدة التاريخية . وهنا تتأسس ما بعد التاريخية، التي أُيِّدت بالوسائط التكنولوجية الثقافية المختلفة .

رابعا : إنَّ أهمية السُّوق تتحدد في ترويج كل ما هو ثقافي ، وبالتالي المساهمة في التعددية الثقافية ، التي قضت على احتكار الثقافة والفن من طرف الطبقة الأرستقراطية؛ فقد انتصرت المؤسسة الانتاجية والاستهلاكية على الإيروس والأمة ، أي انتصار الحركة وتغيير الوجود[1].

- أهم نظريات مابعد الحداثة:

لقد ظهرت العديد من نظريات ما بعد الحداثة ، في حقول الأدب و النقد و الثقافة، ومن بينها يمكن " الإشارة إلى التأويلية، ونظرية التلقي أو التقبل، والنظرية التفكيكية، والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ونظرية النقد الثقافي، والنظريات الثقافية، والنظرية الجنسية، ونظرية الجنوسة، والنظرية التاريخانية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجمالية الجديدة، ونظرية مابعد الاستعمار، ونظرية الخطاب (ميشيل فوكو)، والمقاربة التناصيـــة، والمقاربـــة التداوليـــة، والمقاربة الإثنوسينولوجيـــة، والمقاربـــة المتعـــددة الاختصاصات ، والفينومينولوجيا، والنقد البيئي، والنقد الجيني، والنقد الحواري، والمادية الثقافية، وسيميوطيقا التأويل ، وسيموطيقا الأهواء[2].

وبالموازاة مع ذلك ظهرت نظرية الأدب الإسلامي التي تدعو إلى الالتزام في الأدب.[3] وقد كان اختياري للتفكيكية كنموذج لما بعد الحداثة ،من أجل أن أبسط فيها ،وأبيَّن حقيقتها، ذلك لأن من بين أسسها " الكتابة " أو ما سماه جاك دريدا (علم الكتابة) . الذي اتخـذ لـه محمـد بنِّيس بيانا ، فكان بيانه للكتابة الذي أصدره عام 1980 م ، والذي حدَّد فيه توجـــه الكتابة الشعرية الحداثية .

- التفكيكية :

---

(1) - ينظر : آلان تورين ، نقد الحداثة ، ص ص 248 - 254 .

(2) - جميل حمداوي ، الإسلام وما بعد الحداثة ، كتاب إلكتروني، الرابط : http://www.alukah.net/library/0/63139/، تنزيل يوم : 2015/03/19 على الساعة : 19:03 .

(3) - ينظر : المرجع نفسه .

جريا على ما تعتوره الترجمة من اللغات الأخرى إلى العربية ،من تناقض واختلاف ، فإن هذا المصطلح لم يشذّ وسار عبر المسار المرسوم سلفًا من طرف النُّقاد العرب ، إذ اختلفوا في ترجمته " DECONSTRUCTION " ، فبينما يرى محمد عنَّاني أن استخدام مصطلح التفكيكية هو استخدام موفق، " فالتفكيك الذي اشتق منه المصدر الصناعي هو فك الارتباط أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها "[1]؛ يذهب مؤلفا "دليل الناقد الأدبي" إلى أن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم صاحب النظرية، وإن كانا يُقرَّان بأنَّ مصطلح "التقويضية" الذي يستخدمانه يعيبه هو الآخر العيب نفسه، ولكنهما يفضلانه، فهي « أي النظرية »لا تقبل – حسب ما يذهب إليه نقاد عرب – البناء بعد التفكيك. فصاحب النظرية يرى أن الفكر الماورائي الغربي صَرْحٌ أو معمار يجب تقويضه وتتنافى إعادة البناء مع المفهوم، فكل محاولة لإعادة البناء لا تختلف عن الفكر المراد هدمه، وهو الفكر الغائي[2].

ظهرت التفكيكية على يد الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) في ثلاثة كتب أصدرها عام 1967[3]، وقد بدأ دريدا نظريته بنقد الفكر البنيوي الذي كان سائدا آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية على حل مشكلة الإحالة، أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شئ ما خارجه، فهو ينكر أن اللغة « منزل الوجود » ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنَعها الإنسان والطبيعة التي صنعها الله. وما جهود فلاسفة الغرب جميعا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البديهيات أو الحقائق البديهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات بائسة كتب عليها الفشل.

وقد وصف (دريدا) مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لاطائل من ورائه وحنين إلى ماض من اليقين الزائف[4]، عبَّر عنه الفكر الغربي بألفاظ لاحصر لها عن فكرة

---

(1) – محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط 3 ، 2003 ، ص 131.

(2) – ينظر : سعد البازعي، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، ص 107 .

(3) – محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص 132 .

(4) – المرجع نفسه ، ص 133 .

المبادئ المركزية مثل: الوجود، الماهية، الجوهـر، الحقيقـة، الشكـل، المحتوى، الغاية، الوعي، الإنسان، الإله[1].

ورغم هذه الخصائص التي تتَّصف بها النظريـــة ، فإنَّ (دريدا) يُصِـرُّ على عـدم ارتباط مشروعه بالعدمية ؛ بل يرى أن قراءته التفكيكية قراءة مزدوجة ، تسعى إلى دراسـة النص دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه. وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/ التقويضية كل ما كان سائدا في الفلسفـة الماورائية. ويرى دريدا أن الفكـــر الغربي قائم على ثنائيَّة ضدية عدائية يتأسَّس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفـــة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة [2].

- أُسُسُ التفكيك :

يعتمد التفكيك ، من النَّاحية الفلسفية ، على اللانظـــام واللاانسجـام، و يعارض فكرة الكليَّة، و يدعو إلى التعددية والاختلاف، وتفكيك ماهو منظم ومتعارف عليه. أما من الناحية النَّقدية الأدبيَّة ، فيتمظهر التفكيك في العلاقة بين المؤلِّف و القارئ ، فالمؤلِّف مات بقدوم البنيوية ، والمناهج النسقية الأخرى ، و بالتالي يبقى الحوار الديالكتيكي قائما بين القارئ والنص عبر دائرة تتعامل مع العلامة اللغوية ، وتستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة ، على أساس أن المراوغة واللعب الحر هما الأساس الذي يحكم هذه العلاقة .

أمَّا العلاقة بين الدال والمدلول عند النُّقاد التفكيكيين ، فهي مخالفة تماما لما عند (دي سوسير) و البنيويين الشكلانيين ؛ " فاللغة عند سوسور تمثل الجانب النسقي من اللسان الذي يشكل بنية الكلام والكتابة والعلامة ذات الوجهين الدال والمدلول ، وسوسور أقام هذه اللغة بوصفها نظاما كليا مستقلا عن الواقع الخارجي منطلقا من افتراض السلوك الاعتباطي (Arbitraire) بين الدال والمدلول ، الأمر الذي مهد لدارسي ما بعد البنيوية من تناول طرفي العلاقة بطرق مختلفة ، حيث تابـــع نقاد ما بعد البنيويـة فعالية الدال المتواصلـة في

---

(1) – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 135.

(2) – سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، ص 108 .

تشكيل سلاسل وتيارات متقاطعة مع إهمال المتطلبات التقليدية للمدلول الداعية لمقابلـــة كل دال بمدلوله "[1].

إذا كان النُّقاد البنيويُّون أخذوا " على عاتقهم مَهمَّة السيطرة على النَّص وإماطة اللثام عن أسراره [فإن] نقاد ما بعد البنيوية يؤمنون أن هذه الرغبة لا طائل من ورائها ، لأن هناك قوى لا شعورية ، أو لغوية ، أو تاريخية ، لا يمكن السيطرة عليها ، فالدال ينفلت بعيدا عن المدلول ، و المتعـة تذيب المعنى ، والسيميوطيقي يقضي على الرمزي ، و الإرجاء Differance يوقع الشقاق بين الدال والمدلول ، والقوة تخل بنظام المعرفة السائدة ... "[2].

إذن : لم تعد العلاقة التي حدَّدَها دي سوسير قائمة في النقد التفكيكي ، " لأن أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية [التفكيكية] هو تشكيكها في العلاقة الثابتة أو المستقرة التي تقوم بين الدال والمدلول ؛ أي بين « الصورة الصوتية » ... ، ومفهوم الشيء أو تصوره ، وهي العلاقة التي يحاول (دريدا) زعزعتها بردِّها إلى فضاء الاختلاف و سلبية الجذرية"[3] .

ومن الطبيعي أن تتحدد العلاقة بهذا الشكل عند نقاد ما بعد البنيوية ؛ لأن المؤلف مات ، والكتابة صارت في درجة الصفر ، والعلاقة بين الدال والمدلول ، يحددها موت المؤلف ، الذي ترك المجـال مفتوحا للقارئ ، يدخل من حيث الأبواب شاء، و التفكيك ، ههنا، يستدعي حضور اللحظة التي يتخطى فيها النص القوانين المتعارف عليها .

ومن بين مستلزمات التفكيك ما يسمى الميتا لغة « اللغة الشارحة » ، أو هي اللغة التي تُستعمل في نَقد النَّقد ، أو نقد النصوص الإبداعيَّة ، ومن بين النُّقاد الذين توسَّلوا بها : إيهاب حسن ، وبارت ، و دريدا ، ولاكان ، وهذه اللغة تميل إلى التفكيك بوصفه عملية إنتاج لنصوص نقديـــة ذات بعـــد إبداعي . في حين يرى سلـدن أن التفكيكيـة أنكرت الميتالغـــة ورفضت " فصل لغة النقـــد عن لغة الأدب والتشجيع على نوع من«النقد الخلاق» اغتصب

---

[1] – محمد سالم سعد الله : الأصول الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية ، دار الحوار ، اللاذقية – الجمهورية العربية السورية ، ط 1 ، 2008 ، ص 121.

[2] – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ص 157 ، 158 .

[3] – محمد علي الكردي : مفهوم الكتابة عند جاك دريدا : الكتابة والتفكيك ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 02، مج 14، صيف ، 1995 ، ص 227 .

لنفسه قوة الفن " [1].

ومن أدوات التفكيك الأخرى « التناص » الذي يُعَدُّ تقاطع نصوص بقصد أو بغير قصد . و يدل في معانيه القريبة والبعيدة على التعدديَّـــة ، والتنوع ، والمعرفـة الخلفية، وترسُّبـات الذاكـرة. وقد ارتبط التنـاص نظريا مع النقـد الحواري لدى ميخائيـــل باختين (M.Bakhtine) ، أمَّا علاقة التناص بالتفكيك ، فنتمثلها في لا نهائية المعنى ، أو الإرجاء والانفتاح ، " إن النص الجديد إذن، دال تجتاح حدوده نصوص أو دوال لمدلولات سابقة إلى مالا نهاية . وبنفس الطريقة التي تفتح الفجوة بين الدال و المدلول أمام تعدد أولا نهائية الدلالة فإن الفجوة بين النصوص و البينصوص تفتح الطريق أمام لا نهائية المعنى" [2]، ويبالغ دريدا ، حسب رأي عبد العزيز حمودة ، حينما يعتبر أن كل كلمة في نص ما هي إعادة لكلمة وردت في نصوص سابقة [3].

ومن بين مبادئ التفكيكية في النقد الاختلاف . التأجيل و الحضور والغياب ، و يعد دريـدا هـــو من أدخل هذا المصطلـح للتفكيكيـة سنة 1976 م فـي بحثـه الموســوم بـ « Differanc »، و الاختلاف و الإرجاء يعملان معا و يهبان اللغة قدرتها على الانتشـار Dissemination ، ومعنى ذلك أن كل عنصر لغوي مكتوب أو منطوق Phoneme أو Grapheme على الترتيب يحدث تأثيره من خلال الآثار Traces التي تخلفها أو تشاركها فيه شتى العناصر الأخرى ، و التي يرتبط بها داخل سلسلة ما ، أو نظام ما "[4].

– **فكرة الكتابة** : يُعدُّ مصطلح علم الكتابة أو «الغراماتولوجيا» مصطلحا تفكيكيا ؛ ذلك لأن جاك دريدا اختصَّه بكتاب ، وسمه بـ De la grammatologie ، وفيه قام بإبراز العلاقة الجدلية بين الكتابة و الكلام ، وفي ثناياه انتصر للغة المحكيَّة ، " ... لأن المقالات الفلسفية الرئيسيـــة – من أفلاطـون إلى هايدجـر– تنزع إلى إعطـاء الأولوية للكلام والحـــذر من

---

[1] – فنسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات ، تر: محمد يحي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 2000، ص312 .

[2] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 369 .

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 372 .

[4] – محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص 139 .

الكتابة "[1].

إنَّ من بين المُسوِّغات ، التي جعلت (دريدا) يختار اللُّغة المحكيَّة ،على حساب الكتابة، صفاء مركزية الصوت ، بخلاف الكتابة ، إذ أن " الكلام أقرب إلى الفكر الخالص [...] أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام ، وتبرز نسقها الخاص في علامات مادية ذات استمرار نسبي ، والكتابة قابلة للتكرار [...] ولا تحتاج الكتابة إلى حضور الكاتب ، في مقابل الكلام الذي يتضمن دائما حضورا مباشرا ، أضف إلى ذلك أن الأصوات تصدر من المتكلم في الهواء ولا تترك أثرا [...] ومن ثم فإنها لا تشوِّه الفكر الخالق كما هو الحال في الكتابة " [2].

يُميِّز (دريدا) بين الكلام بوصفه أصواتا ، و بين الكتابة ؛ فالأول هو نسق للاستماع المتبادل ، الذي أنتج فكرة العالم ، أو ربما فكرة أصل العالم ، و بالتالي حاز الرتبة الرئيسة ، بخلاف الكتابة التي اعتبرت ، في نظره ، ترجمان الكلام الأصلي ، الذي لا يحتاج للترجمة [3].

تُحيلنا العبارة الأخيرة إلى أصل جاك(دريدا) ؛ فهو يهودي ، و يعتبر أن اليهودي ، " هو ذلك الإنسان المتكلم ، الذي لم يخلق هنا بل هناك على ضفاف الكلمة ، كلمة شاعرية لها باعها الممزوج بالخلود ، اليهودي أتعبه البحث عن موطن الكلمة و الكتابة والقانون ، فاليهود سلالة إنبثقت في المراحل الأولى للخلق من الكتابة المشتقة من الكتاب قائلا في البدء كان التأويل " [4].

يُحدِّد (جاك دريدا) " ... ثلاث خصائص للكتابة : أولاها ، العلاقة المكتوبة هي إشارة يمكن تكرارها ، و ليس فقط في غياب الذات التي ابتعثتها في سياقٍ بعينه ، بل أيضا في غياب مخاطب محدد توجه إليه هذه الإشارة ، وثانية هذه الخصائص أن العلامة

---

(1) – بيير زيما : التفكيكية دراسة نقدية ، تر: أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1417 هـ / 1996 م ، ص 57 .

(2) – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ص 136 ، 137 .

(3) – ينظر : جاك دريدا ،في علم الكتابة ،ترجمة وتقديم: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر ، ط 2 ، 2008 ، ص 67 .

(4) – بخضرة مونيس : تاريخ الوعي : مقاربات فلسفية حول ارتقاء الوعي بالواقع ، منشورات الاختلاف ، الجزائر / الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2009 ، ص 209 .

المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلي ، وتُقرأ في سياق مختلف بغض النظر عما قصد إليها كاتبها [...] وثالثة هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة تقبل "الإبعاد" Espacement بمعنيين : فهي أولا تنفصل عن غيرها من العلامات في سلسلة بعينها ، وهي ثانيا تنفصل عن " الإشارة الحاضرة " (أي أنـها لا يمكـن أن تشيـر إلا لشيء ليس حاضرا فيها) " [1].

إذا ما تفحصنا قليلا الفقرة السابقة ، التي تحدد خصائص الكتابة ، فإننا نتلمس ، في الوهلة الأولى ، أن الكتابة ذات قيمة تؤهلها لكسب المفاضلة على حساب الكلام . فماهو السبب الذي جعلها لا تحوز اختيار (دريدا) ؟.

إنَّ استخدام مصطلح " علم الكتابة " من طرف (جاك دريدا) ، يُبرهن على أنَّ الكلام احتل المركز في الفلسفة الغربية منذ عصر سقراط و أفلاطون ، حتى القرن العشرين ، وقد تَأَتَّى تهميش الكتابة وإهمالها نتيجة لكرهها ، وخوفا من اتساع الدائرة الدلالية ، في حين أن الكلام هو الذي يحافظ على قصدية متكلمه ، و التعبير عن حالاته النفسية ، أما الكتابـــة فـ " إنها مضرة لأنها تشكِّـل ضعفا أساسيا يتمثل في عدم ثبات المعنى . إنها تنزع إلى أن تضـــع موضع الاتهام حضور الحقيقة التي لا يمكن أن تتجلى إلا بواسطة تدخـل الكلام وحيـد المعنى [2] .

إنَّ التفكيكية نظرية أراد من خلالهـا (دريدا) تفكيك بعض النظريات التي استقرت في الطرح النقدي الغربي ، وإن كنا لننقده ، لا ننفذ إليه إلا من خلال فكره الذي يتوسل فيه بالتشتت و اللا انسجام ، إلا أن جميع مقولاته الفلسفية التفكيكية ، ماهي إلا نتائج مبنية على مقدمات ، وأفكار متسلسلة ببعضها البعض ، وما كان ليستعمل هذه الأدوات هروبا من النقد .

---

[1] – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 139 .

[2] – بيير زيما : التفكيكية ، ص 58 .

بعد أن عرضنا الحداثة الغربية بنموذجه البنيوي الشكلاني ، وما بعد الحداثة بنموذجها التفكيكي ، فإننا نخلص إلى أن نقد ما بعد الحداثة للحداثة ، لا يسلم من النقد في حد ذاته ، لذلك فالنظريات ما بعد الحداثية " تبقى مُعلَّقة غير فعالة على مستوى الثقافة العامة والخاصة ، فإن هي حاربت التحيز باسم الحياد ، فإن كان الحياد المطلق [...] سينقلب إلى تحيُّز ، وإن هي حاربت المركز والمركزية باسم الهامش ، فإنَّ الهامش نفسه سيصبح مركزا آخر يتسم بنفس صفات المركز و المركزية ، و بهذا بقيت الدراسات ما بعد الحداثية معلقة بين المركز والهامش غير قادرة على تبني توجه محايد أو متحيز . و بذلك استهلكت ما بعد الحداثية قدرتها الاستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي "[1] .

في ختام هذا المدخل نلخص النتائج الآتية :

– لم يتفق جميع النُّقاد و المفكرين على تعريف شامل للحداثة ، بل تشعبت آراؤهم ، ومرد ذلك إلى اختلافهم حول التاريخ أو الحقيقة ، فمن قال بالتحقيب الزماني ، فعنده كل جديد حديث ، ومن قال بالحقيقة فقد أرجع ذلك إلى كنه الشيء ، فربَّ كل قديم عنده حديث .

– الحداثة منشؤها غربي ، تبلورت عبر قرون ، لم ترتبط بزمن معين ، تتسم بالبنيوية ، لأنها مركبة من عدة حداثات: فكرية ، اقتصادية ، اجتماعية ، ثقافية ، سياسية ، فنية ، دينية ، أدبية ... ، وكل واحدة تمثل بنية جزئية .

– دفع العديد من المفكرين و العلماء الغربيين ، في القرون الوسطى وعصر النهضة الأوربية ، ثمنا غاليا لقاء إسهاماتهم العلمية والفكرية ، وكان أنفس ما قدموه أرواحهم ، وكمثال على ذلك ، نذكر الفيلسوف الإيطالي (جيوردانو برينو) (Giordano Bruno) (1548 – 1600 م) ، الذي سُجِن من طرف الكنيسة الكاثوليكية مدة ثماني سنوات ، ثم قُطع لسانه ورُمي في النيران ، وذلك جزاء تأكيده نظرية (كوبرنيكوس) القائلة بكروية الأرض ، بل ذهب إلى أبعد منها آن ذاك بوضعه فرضية أن النظام الشمسي هو واحد من مجموعة نظم تغطى الكون في صورة نجوم. (2)

---

(1) – ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 229 .

(2) – ينظر : هاشم صالح ، من الحداثة إلى العولمة : رحلة في الفكر الغربي .. و أثرها في الفكر العربي ، كتاب العربية ، الرياض – المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1431 هـ – 2010 م ، ص 35 .

– الحداثة قائمة على مبادئ فلسفية ،اعتمدت على أسس الحريـة ، والعقلانية ، والعلميـة، و انتهت إلى التغيير على مستويات حياتية متعددة .

– إذا كانت الحداثة مجرَّدة من الزمن ، فإن المسلمين عرفوا حداثة أدبية وعلمية وفكرية في العصر العباسي ، امتدت لقرون عديدة ، ويمكن الإشارة إلى أن الغرب في القرون الوسطى نهلوا منها الكثير.

– يتفق بعض الباحثين على أن إرهاصات الحداثة الأولى بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي على يدي الأديب الفرنسي (شارل بودلير) ولكنها في الأصل ، نتاج تراكمات معرفية وأدبية وعلمية هائلة ، أدت إلى ثورة على الموروث الديني الكنسي ، الذي امتد طوال القرون الوسطى (المُظْلمة) .

– لقد تعرضت الحداثة الغربية إلى نقد داخلي ، أدى بها إلى إلى الانحسار ، ومن ثَمَّ الدخول في مرحلة ما بعد الحداثة (Postmodernisme) ، التي استدعت تخطي المناهج الحداثية المتمثلة في البنيوية و تفرعاتها ، وهذا ما يتمظهر في نصوص النُّقاد الحداثيين أنفسهم ، فهذا رولان بارت يدعو إلى موت القارئ بعدما كان يدعو إلى موت المؤلِّف .

******

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول

الإطار المرجعي النقدي لمحمد بنِّيس

أولا: الحداثة الشعرية العربية .

ثانيا: البنيوية التكوينية .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لم يكن محمد بنِّيس لينطلق من فراغ في إطار تصوُّراته النقدية التي تمثَّلها ، فهو تشبَّع ، ومنذ حداثة سنِّه بروافد معرفية تراثية ، لا يمكن إقصاؤها في تبلور الحس النقدي لديه ، كما أنَّه أدرك في شبابه أنَّ الحداثة الثقافية ، التي عجَّ بها مركز الثقافة العربية ، المتمثل في القاهرة و بيروت ، لم يكن لينعزل عنه ، ذلك لأن هناك تبدُّلا في الرؤية أصاب فكر بنِّيس النقدي ، ومن ثم لحق إبداعه . و بالتالي صار طموحه أكبر مما عنده و عند أترابه من الذين ينتمون إلى البيئة نفسها ، فصار يفكر في تأسيس مشروع نقدي ، يمكن من خلاله تحديث محيطه (المغرب) ، وبالتالي تحديث الثقافة العربية برُمَّتها .

ويظهر أن هناك تشابها بين (بنِّيس) و (أدونيس) في الفكر النقدي ، وتبلوره عند كليهما ، حتى أن هناك من اعتبر أن بنِّيس مقلِّد لأدونيس في بعض المحاور النقدية، وخاصة فيما يتعلق بحداثة الكتابة الصوفية ، بالإضافة إلى تأثرِّهما بالنقد الغربي ، ممثلا بالمناهج التي توسلا بها في التحليل ، وهي لا تكاد تخرج عن البنيوية ، وما يتصل بها من حقول أخرى كالمنهج الاجتماعي و الشعرية و الدلائلية ، يقول محمد جاسم جبارة : في التعليق على مفهوم القافية عند بنِّيس : " ... و ربما كان بنِّيس يتابع أدونيس في التنظير لمشروعه الشعري، وليس للنقد العربي برؤية كلية وشاملة "[1].

ولقد أعلن بنِّيس صراحة عن المناهج النقدية التي استعان بها في دراساته ، و يتعلق الأمر ، أساسا ، بالبنيوية التكوينية في دراسته الأولى الموسومة بـ" الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينيـة " و بـ «الشعرية» و «التداوليه» في دراسة الثانيـة ، الموسومـة بـ " الشعر العربي الحديث « بنياته وإبدالاتها »" ، المتكوِّنة من أربعة أجزاء . كما لا ننسى المدونـة النقدية العربيـة التُّراثيـة ، التي استعـان بها أيضا . و هذا ما يجعلنا نستنتـج أن (بنِّيس) مزدوج المرجعية النقدية ، من حيث إيرادُها في مدوناته ، و لكن من حيث انتصاره لأي من المرجعيتين، يبقى إصدار الحكم إلى ما بعد الانتهاء من الدراسة ، وتثبيت النتائج .

---

[1] – ينظر : محمد جاسم جبارة ، مسائل الشعرية في النقد العربي ، ص 173 .

أوَّلا : الحداثة الشعرية العربية

1- مفهوم الحداثة الشعرية عند بنِّيس :

حمل (بنِّيس) على عاتقه مسؤوليَّة تحديث الشعر العربي ، و ذلك من خلال كتاباته الشعرية التي ضمَّنها دواوينه ، أو من خلال تنظيراته النقدية . ومن بين القضايا التي أهمَّته كثيرا « مسألة الحداثة» ، بحيث لا نكاد نقلب صفحة من كتبه ، إلا وهذا المصطلح، يأخذ حيزا كبيرا من تلك الصفحات . إنَّه الولع بالحداثة .

ويجعل (بنِّيس) عنوان المساءلة ، حينما يكون بصدد دراسة ظاهرة نقدية ، ولعل أنه وصف بها الحداثة في مواضع عديدة من دراساته ، فالمساءلة عنده نقد ، وأحيانا تجاوزه واصفة شعورا بالخيبة ؛ خيبة المثقف ، وهو يرى ما بناه ودافع عنه يعيش على إيقاع انتكاسات متتالية، أو يوشك أن ينهار، لأسباب منها الموضوعي المرتبط بمختلف التطورات التي يعرفها العالم المعاصر، ومنها الذاتي المرتبط بصميم البنيات النفسية والاجتماعية للانسان والمجتمع العربيين. ولربما هذا مادعاه لوصف الحداثة بالعطب ، حتى أنه جعل « الحداثة المعطوبة» عنوانا لكتاب له صدرت منه الطبعة الثانية عام 2012 م .

عود على بدء ، تتمظهر تلك القضية التي أَرَّقَتْه ، و جعلته يعصر كل ما لديه من أفكار ، عساه يجد من الحلول ما يؤدي بالكتابة الشعرية الحداثية العربية إلى بَرِّ الأمان ؛ إنها الحداثة بكل ما تحمل من مدلولات ، و أوصاف ، إنها عند بنِّيس«حداثات» تتفاعل بوصفها جزئيات مكونة الحداثة في شكلها الغربي ؛ أي أنها نمط حياة ،وتصور مجتمع ، وثقافة تقنية تكتسح الانسان والطبيعة ، لذلك فالدعوة إلى ممارسة الفعل الحداثي بوصفه شاملا ليس اختيارا في نظر بنِّيس ، إنما هو ضرورة : اجتماعية ، و اقتصادية ، وسياسية ، و تقنية ، وفكرية ، وإبداعية .

يتدرج (بنِّيس) في الحديث عن الحداثة ، وبلغة ساحرة ، تحمل من الفنية ما يؤهلها لأن تكون لغة شعرية . يقترب من بؤرة الحداثة ، أو كما يسميها «رحم الحداثة». إنها الحداثة الشعرية التي هي من كنه الاختصاص لدى (بنِّيس) .

يرى (بنِّيس) أنَّ مصطلح الحداثة الشعريَّة في العالم العربي يتأرجح بين الوضوح والغموض ، " فهو مرة يعني حركة الشعر منذ البارودي و شوقي ، وهو مرة أخرى يتأسس

مع التحوُّلات النوعيــة التي عرفها الشعـر العربي منذ الخمسينيات ، وهو مرة ثالثة مُجَــرَّدُ مشروع واحتمال ..." [1] ، ويبدو أن هذا التردد في تحديد الحداثة مَرَدُّهُ التقسيم الزمني ، فإن التحديد المفاهيمي قد تحقق في قول بنِّيس : " إن الحداثة ذات بعد معرفي ، وهي إلى جانب ذلك ذات أبعاد اجتماعية وسياسية . و البعد المعرفي للحداثة معناه الخـروج من الأرضيــة المعرفية التقليديــة ، المعتمــدة أساسًا على الرؤية اللاهوتيــة ، إلى أرضية مغايرة ، تعتمد المحسوس و المتعدد و الممكن ، أي أنها تعتمد التحول وإلغاء الواحد الاسْمِي ، والحرية"[2].

قَدَّمَ بنِّيس اعتبارات نظرية ، تتمثــل في ثلاث سمات ؛ سمات بنية النص ، وسمات حساسية نوعية ، وسمات رؤية العالم . كما شرع في تقديم المفاهيم حسب كل سمة ، فيجعل العامل التاريخي محددا للحداثة الشعرية ، حيث إن " محمود سامي البارودي (1838م – 1904م) و بداية النهضة وشاعرها الأول " [3] ، أما التعريف الثاني ، فيؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية ، وبين جملة الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر العربي المعاصر، في حين ينتقل بنا المفهوم الثالث إلى الحداثة بوصفها منشأ أوربي ، وهذا التعريف يزيح عن أفهامنا ماسبــق ، من كون الحداثــة تبدأ منذ عصر البارودي إلى يومنا هذا ، لكنــه في سياق آخــر ينفي عن نفســه تحديد تاريــخ الحداثـــة ، فيقول : " شخصيا لا أميل نحو إعطاء تاريخ نهائي للحداثة " [4] .

إنَّ مصطلحات «الشعر الحديث»، و«الشعر المعاصر»، ، و«شعر الحداثة»، تمثل تداخلا في الدِّلالة على مصطلح الحداثة ، ذلك لأن هذه المصطلحات ، حسب (بنِّيس) ، قد وردت في مختلف الدِّراسات لبعض من النُّقاد العرب . ويبدو أن المصطلـح الأخير الذي ظهر في سبعينات القرن الماضي ، حسب (بنِّيس) ، إلا أنَّه في الحقيقة ظهر قبل ذلك ؛ أي

---

(1) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، المركز الثقافي العربي ،بيروت– لبنان / الدار البيضاء – المغرب ، ط2، 1988 ، ص 185 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 187.

(3) – أدونيس ، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة والموروث الشعري ، ج4 ، دار الشاقي ، بيروت – لبنان، ط 7، 1994، ص 39 .

(4) – محمد بنِّيس:الواقع الأدبي (ندوة العدد الحداثة في الشعر)، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 1 ، مج 3، أكتوبر ، ديسمبر، 1982 ، ص 263 .

منذ ظهور مجلـة شعــر على يـد الشاعر يوسف الخـــال وأدونيس وغيرهمـــا ، وذلك سنـة 1957م .[1]

إنَّ مفهوم الحداثة ، في نظر بنِّيس ، لا يقع بمعزل عن تربتها الأصلية . " إنَّـــه مشروط بأُسُسٍ معرفية أو على الأقل بإدراك أننا جزء من هذا العالم أوَّلاً ، وأن هناك فكرا بشريا قد أنتج . ومن ثم لا يمكن أن نتجاهله ونزعم أننا سننتج فكرا خاصـا بنا . وثانيا أن العلاقة بيننا وبين الغرب ، أو بين النحن والآخر ، هي علاقة ترابط جدلي "[2] ، ويقرُّ بنِّيس بأن الحداثة ، قد تحققت في مجال الأدب العربي ضمن الشعر والرواية والمسرح ، إلا أن تكوُّن المفهوم بالنسبة للمصطلح في الفكر يبدو عاجزا ، وذلك راجع للاعتبـارات التي احتملهـا بنِّيس، والمتمثلة في النرجسية الفكرية ، أو لانتسابنا إلى ثقافة أخرى .

ويبدو أن سَوْقَهُ لهذين الاحتمالين في الأصل نفي لوقوعهما ، وتسويغ لاحتضان الحداثة الغربية.

2 – بذور الحداثة الشعرية العربية:

إنَّ ضرورة تحديد المصطلحات تفرض نفسها لدى الرؤية البنِّيسية ، بل تعتبر ذات خطورة قصوى ، وعدم الاهتمام بالتحديد والتعريف يؤدي إلى تعدد المصطلحات ، حيث إنَّ الأدب العربي الحديث عرف استعمال مصطلحات «الحديث»، و«التحديث»، و«المعاصر» متداخلة ، من دون أن ينتبه إلى دلالات المصطلح ؛ ذلك لأن التحديد والتعريف لم يظهرا حسب (بنِّيس) إلا في خمسينيات القرن الماضي ، وبالضبط عند يوسف الخال ، وأدونيس . وهذا الأخير ، في نظر بنِّيس ، "هو الشاعر العربي الحديث الذي رافق (...) اتجاهات مساءلة الحداثة الشعرية ،عبر استقصاء نادر في كل من الثقافتين ،العربية والغربية ..."[3].

وفي سياق آخر يعتبر بنِّيس ، أن " أدونيس ، بلا ريب ، [هو] مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنـا القديمة ، من خلال أقوال المبـرد و ابن المعتـز وابن جني و ابن رشيق ، وهؤلاء جميعا ينتصرون للشعــر المحدث أو الشعــر المكتــوب في زمنهم . وهذا

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، لـ " مساءلة الحداثة " ، مجلة الكرمل ، بيروت – لبنان ، ع 12 ، 1984 ، ص ص 46 – 48 .

(2) – محمد بنِّيس : الواقع الأدبي (ندوة العدد الحداثة في الشعر) ،مجلة فصول ، ص 263 .

(3) – محمد بنِّيس : لـ " مساءلة الحداثة " ، مجلة الكرمل ، ص 49 .

الاكتشاف مصدره إطلاع أدونيس على الحداثة الشعرية في فرنسا ، وتصعيده للمكبوت في قديمنا الثقافي بمعرفة نادرة في التنظير الشعري العربي الحديث " [1].

ويرى (بنِّيس) أنَّ الحداثة الشعرية العربية ، في سيرورتها التاريخية ، مرت عبر خَطَّي البداية و التأسيس من جهة ، والمحو و الهدم من جهة أخرى ؛ ويبدو أنه يعني بذلك تأسيس شعر النهضة من طرف البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، ثم هدمه من طرف الحداثة الشعرية العربية منذ بداياتها الأولى على أيدي جبران خليل جبران و خليل مطران . ويمكن أن نُدَلِّلَ على ذلك بقول بنِّيس نفسه : " إن الانفصال الأولي بين الشعراء التقليديين والشعراء الرومانسيين العرب والمعاصرين يضمر موقفا شعريا وجوديا، في آن ، له التصدع كسمة على جسد النص و تنظيره وبإعادة سلسة الانفصالات (...) يَبرُز خطان متعارضان هما البداية والهدم ، يلازمان إبدالات البنيات الشعرية وتتنظيراتها في الوقت الذي يتجاوبان فيه مع الأوضاع الاجتماعية – التاريخية للعالم العربي الحديث ، وهو ينتقل بين قطبي الهزيمة وإعادة بناء الذات، كما يتجاوبان مع الابدالات المعرفية – الشعرية خارج العالم العربي ، وخاصة في أوربا ، حيث يكون البحث عن السؤال وجوابه . على أن سيادة الاجتماعي و التاريخي تتجسد ، بالأساس في حركة التحرُّر العربي ، وهي التي تظل الموجه والضابط لانفجار البداية أو الهدم " [2].

لقد قسَّم (بنِّيس) الحداثة العربية ، حسب الزمن ، إلى لحظتين تتمثل اللحظة الأولى في الرومانسية العربية التي جاءت كتحول من التقليدية إلى التجديد ، أما اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية العربية ؛ فهي تَحَوُّلٌ من بنية القصيدة الرومانسية إلى الشعر الحداثي المتمثل في قصيدة النثر ، وقد جاءت ، لتقدم صدمة أخرى لكل ما هو تقليدي ، بل حتى للرومانسية العربية ، التي لم تعد تُجْدِ نفعا ، وقد اتسمت هذه اللحظة بالتصدع

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط2 ، 2002، ص 161 .

[2] –المصدر نفسه ، ص 138 .

الشامل و الواسع ، وذلك بفعل التصادمات المحلية والكونية ، أبرزها محليا الاعلان عن قيام إسرائيل ، وظهور الحركات التحرريَّة الوطنية ، والانقلابات في أكثر من منطقة عربية .[1]

3 – أنماط الحداثة الشعرية العربية :

الحداثة الشعرية العربية ، في نظر (بنِّيس) ، هي تحوُّل ، لا يمكن وصفه بأنه داخلي أو خارجي ؛ أي أنه ليس استنساخ للحداثة الغربية ؛ أو عودة إلى التُّراث وتقليده ، " فهذا التقسيم ميتافيزيقي ، وعادة ما يستند إلى أصول لاهوتية "[2] ، إن التحديث الشعري ، يقع حينما "ينشبك الداخل في الخارج ، حيث نأتلف مع هذا الموروث ونختلف معه في آن "[3].

ويرى (بنِّيس) – كما قلنا سابقا – أنَّ أدونيس هو مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في تراثنا النقدي ، ذلك أنه سبر أغواره بحثا عن مكمن الحداثة، أهي الزمنية ؟أم الممارسة؟ وقد ساق لذلك أمثلة نقدية تاريخية ، أثيرت حول الكتابة الشعرية لبشار بن برد ، لكونه رائد الحداثة الشعرية في العصر العباسي ، ومن أحسن ما قيل فيه : " بشار أستاذ المحدثين الذين عنه أخذوا ، ومن بحره اغترفوا ، وأثره اقتفوا ...." [4].

كما أشار (بنِّيس) إلى اطِّلاع أدونيس على الحداثة الشعرية في فرنسا ، وتأثيرها على تكوين شخصيته النقدية الحداثية ، أسهم بقسط وفير في الأبحاث التي قام بها من أجل إرساء دعائم الشعرية العربية الحداثية تنظيرا وممارسة إبداعية .

إنَّ العودة إلى التُّراث النقدي ، في نظر بنِّيس ، استجلاء لما يكتنف مسألة الحديث والقديم ، تدعونا إلى إطلاق حُكْمَ الزمنية للفصل بينهما ، فكلُّ ماضٍ قديم ، وكل معاصر حديث ، ما عدا تلك القيم النقدية التي أطلقت في القرنين الثاني والثالث ، والتي تخصص

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، لـ " مساءلة الحداثة " ، مجلة الكرمل ، ص ص 53 ، 54 .

(2) – محمد بنِّيس ، حداثة السؤال(بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر) ، ص 207 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ن .

(4) – المزرباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،تحقيق : محمد حسين شمس الدين ،دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 1995، ص 290 .

المعنى للقدماء ، واللفظ للمحدثين ، وعلى الرغم من هذا الفصل ، إلا أن هذه المسألة لا تتجرد من عامل الزمنية .

أما في العصر الحديث ، فإنَّ الحداثة الشعرية ترتبط بمفهوم التقدم بوصفه محورا ، يتكامل مع مفهوم الحقيقة و النبوَّة والخيال ، وعلى هذا الأساس تَمَكّـنَ بنِّيس من تقسيـم الحداثة الشعرية في العصر الحديث إلى حداثتين : الحداثة التقليدية ، وحداثة الرومانسية العربية و الشعر المعاصر ، يتمايزان عن بعضهما بحسب رؤيتهما للزمن ؛ بحيث تتعلق الحداثة الأولى بالماضي وقد وصفها بالعطب ، أما الثانية فترتبط بالحاضر والمستقبل ، ووصفها بالعزلة .[1]

3-1 الحداثة التقليدية (المعطوبة [☆]):

جاء في لسان العرب : " العَطَبُ: الهلاك، يكون في الناس وغيرهم. عَطِبَ، بالكسر، عَطَباً، وأَعْطَبه: أَهْلَكه.والمَعاطِبُ: المَهالِكُ، واحدُها مَعْطَبٌ. وعَطِبَ الفَرَسُ والبعيرُ: انْكَسَرَ، أَو قامَ على صاحِبه. وأَعْطَبْته أَنا إِذا أَهلكته. وفي الحديث ذِكْرُ عَطَبِ الهَدْيِ، وهو هَلاكُه، وقد يُعَبَّر به عن آفةٍ تَعتَريه، تمنعه عن السير، فيُنْحَرُ "[2].

إذا كان التعبير بالعطب عن الآفة ، فإنَّ (بنِّيس) أطلق هذه الصفة على الحداثة التي نعيشها اليوم في العالم العربي ، ذلك " أننا نعيش في مجتمع تقليدي ، ولا ننتبه بأننا نعيش في مجتمع تقليدي ، والحداثة التي نعيشها هي ما أسميه الحداثة المعطوبة "[3]، وقد أطلق عليها هشام جعيط اسم «الحداثة المنقوصة»[4]، أمَّـا جـــورج طرابيشي ، فقد أطلق عليها اسم « العقل المستقيل[*] ».

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص ص 161 ، 162 .

(☆) – نستعمل مصطلح «حداثة معطوبة»، أو «معاقة» ، للدلالة على أن الحداثة (...) ، تعيش في مجتمعات ، وقيم وعلاقات وطرق عتيقة، قديمة وتقليدية ، وتتداخل معها ، مما يعطي نوعا من الطابع العصري المعطوب ... . ينظر : عمار بلحسن ، آراء ومناقشات : من أصولية إلى أخرى (الحداثة المعطوبة) ، مجلة المستقبل العربي ، ع 174 ، أغسطس ، 1993 ، ص 143 .

(2) – ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، د.ط ، د.ت، مج 1 ، ص 610 .

(3) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، حصة مشارف ، التلفزة المغربية : القناة الأولى ، يوم الأربعاء 7 ماي 2008 ، أجرى الحوار :ياسين عدنان.

(4) – هشام جعيط، الحداثة المنقوصة ما توصيفها؟ جريدة الزمان، لندن، العدد 1407، 17 يناير 2003.

(*)– «العقل المستقيل » ، هو عنوان فرعي لكتاب «نقد نقد العقل العربي» لجورج طرابيشي . ينظر : جورج طرابيشي ، نقد نقد العقل العربي (العقل المستقيل في الإسلام ؟)، دار الساقي ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 2004 . (ينظر عنوان الكتاب)

ويرى (بنِّيس) أن الحداثة التقليدية حداثة معوَّقة ، محتجـــزة تكون فيها استعـــادة الماضي ، استحالة والتقدم انطلاقا من تقليد الماضي مغلقا ، في النص وبالنص . حداثة تعلـن باستمـــرا (...) ، عن انكســارها ولا إمكانيــة تحققهــا في حاضــر هو نقيـــض المـاضي .[1]

وفي الفصل الأخير من مدونته الموسومة بـ«الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها» في جزء « التقليدية » تطرَّق (بنِّيس) إلى دورة الزمــن في المتن الشعــري التقليــدي ، وقــد أجرى ذلك على أربعة متون شعرية تقليدية هي :

1- تذكر الشباب ، لمحمود سامي البارودي.(*)

2- نكبة دمشق ، لأحمد شوقي.(**)

3- الدمعة الخالدة ، لمحمد بن إبراهيم.(***)

4- يا دجلة الخير ، لمحمد مهدي الجواهري.(****)

---

(1) – محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج 4 ، مساءلة الحداثة ، ص 240.

(*)- محمود سامي البارودي (1255 – 1322 هـ ، 1839 – 1904 م)،شاعر مصري و رائد من رواد النهضة الشعرية في العصر الحديث، ولد لأبوين شركسيين ينتميان إلى السلاطين المماليك الذين حكمــوا مصر قرونا من الزمــان . أعمالــه : «ديوان البارودي» ،« منتخبات البارودي» ، « قيد الأوابد (دراسة نقدية) »، «أوراق البارودي» .

ينظر : الموسوعة العربية العالمية : مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، الرياض ، مج 4 ، ط2 ، 1999 ، ص 74 .

(**)- أحمد شوقي (1285 – 1351 هـ / 1868 – 1932 م)، أشهر شعراء العصر الحديث ، يُلَقَّب بأمير الشعراء ، مولده ووفاته بالقاهرة ، من آثاره : « الشوقيات (أربعة أجزاء) » و « دول العرب » و « مصرع كيلوباطرة » و « مجنون ليلى» و « قمبيز» و « علي بك » و « علي بك الكبير» و « عذراء الهند ».

ينظر : كامل سلمان الجبوري ، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 م ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2003م / 1424 هـ ، ج 1 ، ص ص 160 ، 161 .

(***) – محمد بن إبراهيم : يعرف بشاعر الحمراء . مغربي ، ولد في مدينة مراكش سنة 1897 . يعود نسبه إلى هوارة في سوس بجنوب المغرب ، توفي بسكتة قلبية بمراكش في شتنبر [سبتمبر] 1955 .. أعماله : « ديوان شاعر الحمراء » أو « روض الزيتون » ،«مختارات من ديوان شاعر الحمراء ». ينظر: محمد بنِّيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج1 ،التقليدية ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب ، ط 2 ، 2001، ص 251 .

(****) – هو الشيخ محمد مهدي بن عبد الحسين بن عبد علي بن محمد حسن الجواهري(1320-1418 هـ / 1899-1997 م)، شاعر و أديب ولد في النجف – العراق . مؤلفاته : « ديوان شعره » و « بين الشعور و العاطفة » شعر،« معرض العواطف » و « حلبة الكميت » و « بريد العودة » شعر و « مكسب الثورة الأدبي » و « ذكرياتي » و « مختارات الجمهرة » و « من كل ديوان أجمل ما فيــه » و« عمر بن أبي ربيعة» و « الأخطل » و « يريد العودة » شعر ، و ترجمة كتــاب « جنايات الروس والإنجليز على إيران » و « تراجم شعراء العراق » . ينظر : معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 م ، ج 6 ، ص ص 134 ، 135 .

وقد أكَّد أن هذه القصائد تنتمي لدورة الزمن . الزمن الفردي والإنساني لدى البارودي، والزمن التاريخي والحضاري لدى شوقي ، والزمن الاجتماعي والسياسي لدى محمد بن إبراهيم والزمن الشعري والأخلاقي لدى الجواهري .[1]

كل هذه الأزمنة ، في نظر (بنِّيس) ، أساسية ، لها حالة المغلق ، ولا يمكن بأي حـال أن يعود الماضي بغية إشراق الحاضر ، لأن هناك حاجزا، يمنع تحققه في المستقبل . " وهكذا فإن التقليدية خضعت لتجميد الزمن في نموذج موحد ، به يتشبه كل من يريد التقدم وإليـه يؤول . ولـذلك فهي تلغي التاريخ الشعري وتعدده ، كما تلغـي الحاضـر واختلافـه ..."[2].

يمكن أن نشير في آخر هذه الجزء إلى أن « الحداثة المعطوبة »، هي عنوان كتاب لبنِّيس يرصد فيه النكوص الحداثي العربي ، في جميع المجالات ، وقد جاء الكتاب في شكل مقالات ذات طابع فكري تأملي ، تبرهن على أن الشاعر– الناقد ،يسعى جاهدا، من أجل إعطاء معنى لحياته عن طريق المقاومة الثقافية بوصفها لغة ممكنة .

لقد أقرَّ بنِّيس ، في كتابه هذا ، بانتصار الحداثة المعطوبة ،وبذلك تتحقق اللعنة، في نظره ، "انتصار الحداثة المعطوبة هو اللعنة . لعنة الحداثة في الثقافة العربية وفي مجتمع وحياة وسياسة. والجهل هو العنوان الذي يلخص اللعنة ..."[3]،وليس هذا الانتصار حكما حقيقيا من طرف (بنِّيس) ، بل هو حكم ملغوم يحتمل السُّخرية من هذه الحقبة الموصوفة بالتقليدية " إنَّ التقليدية حقبة إخفاق شعـري، إنهـا الصورة السائـدة لوعـي شقي، مـريض بالماضي ، لا تتوقف عن توهم الانتماء إلى الماضي ، خيالا وجنونا، فيما هي تتوهم استلام الرسالة النبوية الحديثة للشاعر ، مصـرحة بقـول حقيقـة هي حقيقتـها ، وخيـالها وجنونهـا، والطَّيَّاف بها يطوف سواد الليل ، منفية من الشعر وحريصـة على نفي الشعر ، حقبة تدوم بدوام ما يؤيدها ، في تـــاريخ ومجتمـــع عاجزيـن عـن الانتساب إلى

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 183 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 184 .

(3) – محمد بنِّيس : الحداثة المعطوبة ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 2 ، 2012 ، ص 158 .

العالـــم " [1].

3-2 الحداثة المعزولة:

يَقْصِد بها (بنِّيس) حداثة الرُّومانسية والشعر العربي المعاصر ، إنها البحث عن المستقبل لاستيعاب ما يمكن ومالا يمكن من التجارب ، ووصفها بالعزل غير مسوّغ صراحة، إلا أنَّ إيرادَه ، قد يكون ، للدلالـة الزمنية المستقبليَّة التي تحمل في ثناياهـا القطيعـــة مع الماضي . وبالتالي " يكون اتجاه التقدم هو نفي الماضي وإلغاؤه والسير نحو المستقبل "[2].

ويذكر (بنِّيس) العلاقة بين الرومانسيَّـة العربيَّـة والشعر العربي المعاصر من جهة ، ونظريات التقدم ومذاهبه الفلسفية من جهة أخرى ، والمتمثلة في الزمن الذي يتحدد عند هذه المذاهب بالتعاقب و متجه نحو المستقبل ، " تحكمه قوانين منطقية لاسبيل إلى تعطيلها ، ولهذا فإن تقدم الزمن يحمل معه الجديد والتجديد ، فيما هو يحمل معه الاختلاف " [3].

أما بالنسبة للنبوَّة ، فإنها عند الشاعر الرومانسي العربي ليست هبـة من السَّماء ، لأن مصدرها الأوربي مشبع بالوثنيَّة المتسرِّبة من التُّراث اليوناني ، في حين أنها عند الشاعر العربي المعاصر تتحدد في فعل الشاعر في الواقع أو في اللغة . " إن ما يراه الرومانسيون العرب أو ينطقون به منبعه الذات (...) ، ولذلك فإن قولهم لا يمكن أن يكون إلا صادقا وحقيقتهم لا يمكن أن تكون إلا أبديَّة . أمَّا الشُّعراء المعاصرون فإنهم يعتمدون مصدرا مغايرا للحقيقة هو الواقع المعيش أو الواقع التَّاريخي لدى كل القائلين بتعبيريَّـة الشِّعر ... "[4].

أمَّا الخيال فهو عند الرومانسيِّين العرب عنـوان لحريَّـة الذات ، " وهو كنـز أبدي يضيف إلى اللُّغة عمقا وسعة وضياء "[5]، وفي الشعر العربي المعاصر يتخذ الخيال الباطن

---

(1) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 01 ، 2007 م ، ص 72 .

(2) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث :بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 163 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 164.

(4) – المصدر نفسه ، ص ن.

(5) – عزيز لعكايشي : مظاهر الابداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، 1980 ، ص 101 .

أو اللامرئي ، خاصة ، عند أدونيس الذي أطلق عليه مصطلـــح التخييل الذي اعتمــده في الخروج على الوصف والتعبير ، وجعله أساس الشعريَّة والخلق الشعري[1].

إنَّ الحداثة المعزولة أخذت مفاهيم النبوَّة والحقيقة والخيال ، بوصفها الشمولي ، فلا تماهي ولا قطيعة ، إذ أنَّ التعدد والاختلاف هما السِّمتان الغالبتان على الرومانسية العربيَّة والشِّعر العربي المعاصر اللذان أخذا بنظريات ومذاهب التقدم ، والأخذ بأسباب الانفتاح على كل ماهو غير عربي وارد عند رواد الحداثة المعزولة ، كما أن التنقيب عن الماضي العربي المنسي أو المهمَّش من طرف التقليدية ، جدير بالتطبيق ، ويظهر هذا عند الرومانسية في تأسِّيها بالموشح والكتابات النثرية القديمة من جهة ، و الكتابة الصوفية والمعارف القديمة لدى الشعر المعاصر من جهة أخرى، وبالتالي تكتمل شجرة النسب الشعري [2].

4- دعائم الحداثة العربية:

يتحدَّد معيار وضع خريطة ثقافية للعالم العربي ، على أساس الأوضاع الثقافية المتشابهة ، فليس المشرق كله مشرقا ؛ وليس المغرب كله مغربا ، وفي هذا السياق يقول محمد بنِّيس : " ولهذا يدُّلنا الحقل الثقافي العربي على أن بالمشرق مغارب عديدة ، كما أن بالمشرق مغارب عديدة " [3].

يَعْتبر (بنِّيس) أنَّ مصطلح" المشرق " و" المغرب " تعرض للعطب ، أي أنَّــه ليس صالحا لاحتمال الدلالات المنوطة ، وبالتالي اقترح لها اسما بديلا " المركز والمحيـــــط "؛ فالأول يشير إلى المشرق والثاني يدل على المغرب . وبما أن المركز هو محور الإستقطاب الثقافي الموسوم بالحداثة ، فإنه يقـوم على عناصر أساسيَّــة [4]، وهي كالآتي :

4-1 حرِّيَة التَّعبير :

شهد المركز الثقافي العربي في القاهرة تحديثا ثقافيا، منذ القرن التاسع إلى ستينيات القرن العشرين ، كما انتقل التحديث أيضا إلى بيروت ، منذ الستينيات حتى الثمانينيات ،

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 164 .

(2) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 164 ، 165 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 88.

(4) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 89 ، 90 .

وذلك بفعل حرِّية التعبير التي شهدها هذا المركز ، ويتمظهر هذا الحراك في هجرة المثقفين العرب الشاميِّين إلى القاهرة " فهذا خليل مطران رحل من لبنان إلى فرنسا ومنها حلَّ بمصر التي كانت أكثر انفتاحا على التجديد الشعري من لبنان التي يسيطر عليها العثمانيون . أمَّا حركة الشعر المُعاصر فلم تتأسَّس فعليًّا إلا في المناخ الثقافي المتحرِّر الذي ضمَّته بيروت، حيث جماعة شعر تألَّفت من يوسف الخال ، الذي غادر سوريا إلى أميركا سنة 1948 ، وفي سنة 1955 عاد إلى بيروت ليؤسس في خريف 1956 مجلة شعر ، ثم التحق به أدونيس الهارب من سوريا بعد اعتقاله فيها سنة 1955 هو وزوجته خالدة سعيد ، واتسعت الجماعة لتحتضن الوافدين من العراق و غيره . وفي بيروت كانت مجلة الآداب أيضا ، باختيارها الثقافي و السياسي " [1].

نتلمَّس من هذه القولة ، أن هذه الهجرة إلى المركز الثقافي ، لم تكن لولا أن هذين المركزين قامت فيهما حركة كثيفة للأفكار و صراعها ، و يعتبر (بنِّيس) أن المطابقة غير صحيحة على باقي الأقطار العربية .

4-2 الصحافة والنشر والتوزيع :

يُعَدُّ هذا العامل مؤثرا للغاية في سيرورة العمل الثقافي ، في المركزين : القاهرة وبيروت ؛ ذلك لأن انتقال السلطة الثقافية من سلطة السياسة الرسمية ، أسهم في تغيير حجم الإنتاج و التلقي بعيدا عن هيمنة الدولة ورعايتها القديمة ، كما أن هجرة الشاميين إلى القاهرة أعطى زخما كبيرا في إنشاء المرافق الثقافية، وما دار الهلال إلا خير مثال لهذا الفعل، فقد أنشأها جرجي زيدان عام 1892 .كما أعطت دور النشر والصحف والمجلات دعما كبيرا ، لترجمة أعمال الشعراء و المثقفين ، كما أنها جسَّدت المركزية التي تمثلت في مكان التقاء وتفاعل، وعلى هذا النحو تفاعل طه حسين وخليل مطران وأبو القاسم الشابي ، وغيرهم .

وقد عرفت بيروت مثل هذا الجو الثقافي الزاخر بالأعمال الثقافية ، والتي عرفت وسائل الطباعة منـذ القرن الثامن عشر ، لقـد صارت منـارة تـحديث ، ومكان للالتقاء و الحوار حول التنظير الشعري ، ومن بين الشعراء الذين وفدوا على بيروت أدونيس و بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي و بلند الحيدري و نازك الملائكة و جبرا إبراهيم جبرا وسلمى

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 91 .

الخضراء الجيوسي و محمـــود درويش و سعـدي يوسف ، و فـــي بيروت كانت مجـلات : الأديب والآداب وشعر و حوار ثم مواقف و الكرمل ، وقد تفاعلت هذه المجلات في إعادة صياغة أطر منهجية للشعر[1] .

4-3- السؤال وجوابه :

يُعتبر السؤال وعيا بخطورة المسألة ، وبالتالي يسعى للبحث عن الجواب اللائق . إنَّ السؤال ههنا هو كيف نتقدم ؟ تردد هذا النسق في أفكار هؤلاء المثقفين الذين احتضنهم المركز الثقافي في القاهرة وبيروت ، ومن هنا عكف هؤلاء على ترجمته ،" في حقل الشعر، بسؤال كيف تصبح القصيدة العربية حديثة ، تستجيب لزمن هو غير الزمن القديم . وقد اختلفت الأجوبة ، منذ التقليديـــة إلى الشعر المعاصـــر ، على أن هذا الاختلاف تـــــلازم والمواقع التي تَجَرَّأ السؤال على مهاجمة حصانتها ، اللغوية و السياسية و الدينية والتاريخية . والصراع بين الرومانسية العربية والتقليدية أعنف من الصراع بين التقليدية والقصيدة البديعة التي كانت سائدة قبلهـا ، لأن السؤال غيَّر المواقـــع ، وذلك كان الشـــأن بالنسبـــة للشعـر المعاصر "[2].

ينضاف إلى هذه العوامل المؤسسة السياسية ، التي بدورها أيدت اختيارات التحديث ، مما أعطى لمثقفي المحيط باللجوء إلى المركز مثلا ، كما ذكرنا سابقا ، بالقاهرة وبيروت ، إلا أن المؤسسة السياسية " انطبعت بعدم ارتياحها لرغبة الشاعر في الانفصال عنها ، بتبنيه للنبوة و الحقيقة والخيال "[3]؛ مما جعل بعض الشعراء ، كشوقي مثلا ، يتراجع عن كتابة المطلع الغزلي ، استجابة لما تمليه السلطة السياسية ، وهذا ما يتركنا نحكم على أن دور السلطة السياسية في التحديث كان نسبيا .

ويبرز (بنِّيس) تجسدن الفاعلية المركزية في المحيط ،وخاصة منذ الرومانسية العربية ، إذ فرضت القاهرة نموذجها المتمثل في الرومانسية ، أما بالنسبة لبيروت ، فقد تولت مهمة بناء الهيكل المعماري للشعر المعاصر ، و بالتالي نشره عبر المحيط . كما يمكن أن نشير

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص ص92 ، 93 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 94.

(3) – المصدر نفسه ، ص 99 .

إلى أن أسبقية بيروت الرومانسية مرت عير القاهرة ، كذلك الحال ، بالنسبة للشعر المعاصر في العـراق الذي مرَّ عبــر بوَّابة بيروت ، في هذا الإطــار يمكن لنــا أن نذكر أن تبــادل المركزين ، أثَّر هو كذلك على الإبدالات الشعرية ، فالرومانسية نشأت في القاهــرة ، حينما كانت تمثل المركز ، وما إن خفَت ضوؤها ، حتى أنيرت بيروت ، وكان الشعــر المعاصــر على أنقاض الرومانسية [1].

******

[1] – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص ص 95 – 97 .

ثانيا :البنيوية التكوينية(structuralism genetic) :

1- المصطلح والمفهوم: يتألَّف مصطلح البنيويـة التكوينيـة من كلمتين : «البنيويـة » و« التكوين» و بتآلفهما أصبحا يدلَّان على ، " فرع من فروع البنيوية نشأ استجابـة لسعي بعض المفكِّرين والنُّقاد الماركسيِّيـن للتوفيـق بين طروحات البنيويـة في صيغتها الشكلانية ، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي ، كما يسمى أحيانا ، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافـة عمومًا" [1]. وتسمى هذه البنيويـة بـ " المدرسة الهيجليـة الجديدة في النقـد الاجتماعي للأدب "[2]. وقد كانت نتـاج الـدراسات التي قـام بها الناقـد الفرنسي ذو الأصل البلغاري (لوسيان غولدمان) (LUCIEN GOLDMANN) ، اعتمادا على كتابات أستـاذه المجري (جورج لوكاتش) (GEORG LUKACS) ، وخصوصا في كتابيـه « نظرية الروايـة » و « التاريـخ والصراع الطبقي » .

جاءت البنيوية التكوينية كردَّة فعل ضد المنهج الاجتماعي ، الذي يرى أنَّ الأدب هو ترجمة للظواهر الإجتماعية ، أو ما يسمى بالمرآوية التي تمثلها مقولة بليخانوف " الفن هو مرآة الحياة "[3]. أو الانعكاسية " حيث الفن يعكس مجمل القوى التاريخية ، وليس مجرد توثيق ميكانيكي"[4] ، ولا يمكن القول : إنها كانت كذلك بالكليَّة ، إنما زاوجت بين الواقعية الاجتماعية وعلم الجمال ؛ لأنها " تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكـري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع و التاريخ ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحيـاة وتجدّدها . مع المنهـج البنيوي التكويني لايلغى « الفني » لحساب الإيديولوجي" [5].

---

(1) – ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 76 .

(2) – جابر عصفور :قراءة في لوسيان غولدمان عن البنيوية التوليدية ، مجلة فصول ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 2 ، مج 1 ، يناير ، 1981 ، ص 84 .

(3) – جمال شحيد : في البنيوية التركيبية :دراسة لمنهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان، ط 1 ،1982، ص 22 .

(4) -M.A.R.Habib , A history of literary criticism from plato to the present , black well , p 545 .

(5) – لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،تر: محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت– لبنان ،ط 2 ، 1986 ، ص7.

كما أن الإنكار لم يقع على الجدلية المادية فحسب، بل وقع أيضا على الشكلانيِّين ثم البنيويِّين فيما بعد ، لأنهم يعتمدون على التحليل اللغوي للنص ، وهذا التحليل يقذف بهم إلى الهامش ، حسب تعبير محمد بنِّيس [1] .

ويحصر صاحب كتاب النظرية الأدبية المعاصرة الفرق بين الماركسية والبنيوية في أنَّ"الأساس النهائي للنظريات، عند الماركسية هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الانسانيـــة، أما عند البنيويـــة فإن الأساس الوطيد هو طبيعـــة اللغة. وإذا كانت النظريات الماركسيَّة تدور حول التغيرات التاريخية وأوجه الصراع التي تنشأ في المجتمـــع ، وتظهر بشكـــل غير مباشر في شكل أدبي ، فإن البنيويـــة تدرس التفاعـــل الداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي"[2] .

وقد ذكر صاحب موسوعة النظريات الأدبية أن (جورج لوكاتش) أكَّدَ على " أن الأدب إذا تخلى عن وظائفه الفنية وقيمه الجماليـــة ، فإنه يفقد جدواه الاجتماعيـــة التي لا يستطيع أي نشاط إنساني آخر أن يحققها . فليس هناك أي تعارض بين علم الجمال وعلم الاجتماع؛ ذلك أن القيمة الجمالية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا تجسدت في ظاهرة اجتماعية يلمسها الناس في حياتهم اليومية. كما نجد في كتابات لوكاتش محاولة قوية ومثيرة لمعالجة مشكلات العلاقة بين الشكل والمضمون ، وعلاقات التفاعل بين النظريات الواقعية والطبيعية والرومانسية ، والعلاقة بين الخاص والعام ، بين الجزء والكل ، بين المقاصد الواعية للكاتب المبدع وعمله بعد أن اكتمل إبداعـــه " [3]. وبمعنى آخر ، فـ " إن أي فكـــر أو أثر إبداعي لا يكتسي دلالته الحقيقية إلا عند اندماجـــه في سياق الحياة أو السلوك . ضف إلى ذلك أنه لا يكون السلوك الذي يوضح الأثر غالبا هو سلوك الكاتب نفسه ، بل سلوك الفئة الإجتماعية التي لا ينتمي إليها الكاتب بالضرورة " [4].

---

(1) – محمد بنِّيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب :مقارنة بنيوية تكوينية ، دار التنور للنشر، بيروت – لبنان ، ط2، 1985، ص 22 .

(2) – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 80 .

(3) –نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية ، ص 230 .

(4) – محمد ندىم خشفة : تأصيل النص : المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ط1،1997 ص 10 .

2- المعايير التحليلية للبنيوية التكوينية

2-1- البنية الدلالية (Structure significative):

لكي يُحدِّد (غولدمان) مفهوم البنية الدلالية، يستند إلى المبادئ العامة، التي قدمها(جان بياجيه)، في حديثه عن البنية، إذ يرى أنها :"مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها ، دون أن تتعدى حدودها وأن تستعين بعناصر خارجية . وبكلمة موجزة ، تتألف البنية من ميزات ثلاث : الجملة ، و التحويلات ، والضبط الذاتي"[1] . ولا توجد البنية الدلالية إلَّا عندما تجتمع مجموعة عناصر في بنية شاملة تتَّخذ خصائص لبنائها، مع توفرها جزئيا أو كليا على سمات البنية الشاملة، و عليه ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره بنية دالة. نظيرة (Homologue) بمعنى " أنها مناظرة لبنية خارجية هي البنية الفكرية و الثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي ، ومن ثم فإن وظيفة الناقد في تحليله للنص أن يقارن بين البنية الثقافية و البنية الأدبية النظيرة ."[2]

وتعتبر البنية الدلالية في نظر (جولدمان) فرع من جميع الكليات الممكنة ، وهي تتمثل في كيفية فهم عمل فلسفي أو أدبي ككل منسق ، كشمولية متماسكة ، وفي رأيه ، " فإن البنية الدلالية يمكن اعتبارها مبدأ منسقا ، عاملا محددا يمثل كلا متناسقا للنص الفلسفي أو الأدبي "[3]. كما أنه يفترض مفهوم البنية الدلالية، الذي أدخله غولدمان، لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها.

إنَّ مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة، مع ذلك فهنالك عدد من قطاعات الواقع التي يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية، من حيث أننا لا نستطيع فصل الجوهري عن العرضي ولا دمجها في بنيات أوسع،

---

(1) – جان بياجيه : البنيوية ، تر : عارف منيمنة ، بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ط 4 ، 1985 ، ص 8 .

(2) – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص208 .

(3) – بيير زيما : النقد الإجتماعي ، تر : عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ،ط1 ، 1997 ،ص 52.

فيما يتعلق بمقولة البنية يشير (غولدمان) إلى أنها، مع الأسف، ذات رنين سكوني، مما يجعلها غير دقيقة دقة صارمة، لذلك لأننا نصادف في الحياة الاجتماعية الواقعية بنيات قليلة ، بل بالأحرى نصادف عمليات لتشكل البنيات، عمليات يمكن وضعها في علاقة مع البنيات الذهنية الخاصة لا بأفراد بل بالمجموعات وبالطبقات.

ويظهر أنَّ تحول البنية من شكل إلى شكل ، حسب لوسيان غولدمان ، وباعتبار التشكل و التفكك ، هو تعبير عن مختلف الظروف الخارجية ، ويعبر عن هذا بون باسكادي بقوله : " إن اتجاه تشكل البنية نحو بنية جديدة، الخاص بالمؤلفات الفلسفية الكبرى، وبالمؤلفات الأدبية والفنية، يعبر عن نظام وعن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة ، في حين أن تفكك البنيات يعبر عن المسافة التي تفصلها عن البنيات القديمة و عن المواقف التي كانت المجموعة الاجتماعية تسعى نحوها في الماضي "[1].

ويؤكد (غولدمان) أن " البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات السلوكية هي دوما بنيات تاريخية، يؤثر بعضها على بعض تأثيراً متبادلاً، وتتداخل ضمن بنيات تحتويها وتشملها. والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما ، أو عند نتاج أوعند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي" [2].

ويوصي (غولدمان) النقد الأدبي، بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة. كما يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي.

2- 2 رؤية العالم (la vision du monde):

إنَّ رؤية العالم كما عرَّفها (غولدمان) ، ليست واقعة أو حدثا إمبريقيا . وهي لا تتبع عالم التجارب اليومية التي تتصف بالسلالم القيمية المستقرة إلى حدٍّ ما. إن العمل «العظيم »

---

[1] – بون باسكادي : البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان ، تر: محمد سبيلا ، ضمن : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان ، ط 2 ، 1986 ، ص 46 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 47 .

هو وحده الذي يحتوي على بنية للعمل الجماعي الاجتماعي تظهر "رؤية العالم" كلية دالة من القيم والمعايير. أو " هي بالضبط تلك المجموعات من التطلعات و الأحاسيس والأفكار التي تجمع أفراد فئة ما(وغالبا ما تجمع طبقة اجتماعية) وتجعلهم يناوئون المجموعات الأخرى "[1].

ويبدو أن (غولدمان) يجعل شرطا آليا في أي عمل إبداعي ، يتمثل في تعبيره عن رؤية العالم ، ويشرح جابر عصفور هذا الشرط فيقول : " و يترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية ، شأنها شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية، أعمال فردية وجماعية في آن . جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات رؤية العالم . و فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات و نظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم و الوحدة ، فيحقق لرؤية العالم نفسها أقصى درجة من التماسك و الوحدة " [2].

ويؤكِّد (جولدمان) ، أنَّ هناك ، علاقة بين البنية الأدبية والرؤية ، حيث إن وظيفة البنية الأدبية تتلخص في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة ، ولكـــن هذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد وابتكاره ، وإنما هي رؤية تسوغها فئة اجتماعية ، يشكل الكاتب أو الأديب أحد الأفراد المنضويين في صفوفها ، وتحت لوائها ، وعلى الناقد الذي يريد دراســـة الأعمال الأدبيـــة في حقبة مـا أن يدرسـها متجاوزا بناءها الذاتي إلى التكويـــن المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب ، ويحدد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم.[3]

وهذا دليل واضح على أن البنيوية الشَّكلانية لاقت نقدا صريحا ، يتمثل في نبذ القطيعة بين الأنساق الأدبية أو الفكرية مع الرؤية الكونية والاجتماعية ، ذلك لأن العلمية في نظر(جولدمان)، ومن حذا حذوه ، لا تتم إلا بوصل القراءة البنيوية التي تعتمد على البنية السطحية والعميقة بالظروف المحيطة بالكاتب أو الأديب .

---

[1] – محمد نديم خشفة: تأصيل النص ، ص 44 .

[2] – جابر عصفور : نظريات معاصرة ،مهرجان القراءة للجميع ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، 1998 ، ص 116 .

[3] – ينظر: بشير تاوريريت، اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية، مجلة علامات،ج 58 ، مج 15، ديسمبر، 2005، ص 160.

فالضمير الواقعي للجماعة هو جملة الضمائر الفردية ، لكنه لا يصل إلى ذروة إمكاناته في الاطار الجماعي العام . بل يتجلى لدى بعض الأفراد الممتازين الذين هم مبدعو الانتاج الثقافي العام . وتعود أهمية أعمالهم إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعي الذي ينتمي إليه المبدع .[1]

ويلخص محمد عزام رؤية العالم عند (لوسيان جولدمان) بقوله : " وأما (رؤية العالم) عند غولدمان فهي الكيفية التي ينظر فيها إلى واقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج. وليس المقصود بها نوايا المؤلف، بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبات المبدع، وأحياناً ضدها. وهذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى طبقة اجتماعية أو مجموعة اجتماعية، فهي – بالتالي– وجهة نظر متناسقة لمجموعة من الأفراد"[2].

2– 3 الفهم والتفسير(La comprehension et L'explication):

إنَّ الفهم والتفسير آلية تُمكِّن من ربط العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي ، الذي يتجاوز الكاتب ، لأنه بحسب (لوسيان غولدمان) ، يحتل مرتبة غير أساسية ، بل اعتبره واسطة ضرورية لا تفسر وحدها تأصل الأثر الأدبي وتكوينه . ولا يتضح تكوين الأثر الأدبي من العلاقة بين مضمونه وبين مضمون الوعي الجماعي ، ولكن بإقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المنتزعة بواسطة القراءة التفسيرية ، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي لفئة أو طبقة اجتماعية .[3]

أمَّا جابر عصفور فيميز بين الفهم أو التفسير و عملية الشرح بقوله :" أما عملية التفسير فتتجلى في الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي ، ومن ثم الكيفية التي تكشف بها بنية هذا العمل ، أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية نفسها حيث هي وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها "[4]. ومن خلال هذا يتبين أن الشرح أوسع من الفهم

---

(1) – ينظر : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ص 67 ، 68 .

(2) – محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص ص 226 ، 227

(3) – ينظر : محمد نديم خشفة ، تأصيل النص ، ص 11 .

(4) – جابر عصفور: نظريات معاصرة ، ص 129 .

والتفسير ، وهذا ما ذهب إليــه أيضــا ، جمال شحيد ، " فالأول الشرح ، أوســع من الثاني(التأويل أو الفهم) ويحتويه "[1].

ولعلَّ هذا العامل، هو ما أدَّى ببعض النُّقاد العرب إلى استساغة البنيوية التكوينية ، لمالَها من خصوصية وفرادة تميزها عن باقي الأشكال البنيوية الأخرى ، وخاصة البنيوية الشَّكلانية ؛ ذلك لأن إعطاء قيمة لكل ماهو خارج عن الذات ، يؤدي إلى قراءة وتفسير كلي شمولي .

2- 4 الوعي الفعلي والوعي الممكن(La conscience réelle e t la conscience possible) :

لقد صرحَّ (لوسيان غولدمان) بأنه وجد صعوبة في تحديد معنى الوعي ، ويرى أن مصدر الصعوبة " راجع في الغالب إلى الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي ، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه فإنه يكون موجودا باعتباره « الذات » أو « الموضوع » في الخطاب "[2] ، ولكن مع ذلك يضع تعريفا لهذا المصطلح ، فيقول : " يظهر لنا بالإمكــان تخصيص الوعي على أنه « مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل »" [3].

ويكمن الفرق بين كلا الوعيين في أنَّ : الوعي الفعلي هو الذي ينجم عن الماضي بجميع أبعاده و ظروفه، حيث تحاول كل مجموعة اجتماعية فهم الواقع انطلاقا من ظروفها الاجتماعية و الاقتصادية و الفكرية و الدينية؛ بينما الوعي الممكن هو ما تطمح فعله طبقة اجتماعية بعد تعرضها لتغيرات مختلفة، دون أن تفقد طابعها الطبقي[4]. و يخضع الأول في وجوده للحاضر خلال مرحلة معينة، أما الثاني فمجرد إمكانية، ترتبط بالمستقبل؛ إنه ذروة ما قد يصله وعي جماعة مع احتفاظها بطبقيتها.

ويمكن القول: إنَّ الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي و يزيد عليــه؛ بمعنى أنه يتكـوَّن منــه ، و يتجاوزه ليصير شموليا، لذا يرى (غولدمان) أنه العنصر المحرك لتاريــخ

---

(1) – جمال شحيد : في البنيوية التكوينية ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سوريا ، ص 37 .

(2) – لوسيان غولدمان ، الوعي القائم و الوعي الممكن ، تر: محمد برادة ، ضمن كتاب : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 33.

(3) – المرجع نفسه ، ص ن .

(4) – جمال شحيد : في البنيوية التركيبية :دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص 40 .

الإنسان .[1] وبالتالي فالوعي المُمْكن هو محرك فكر الجماعة، يشكل حاضرها ومستقبلها فـ" العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس لواقع ولوعي جماعي فعلي ، ولكنه يعكس الذروة من وعي مجموعة محددة وفي أقصى درجات تماسكه ، وهو وعي لا بد من تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا في طريقه إلى حالة معينة من التوازن ، وما يفصل علم الاجتماع الماركسي في هذا المجال كما في المجالات الأخرى – عن الاتجاهات الوضعية ، والنسبية ، والانتقائية في علم الاجتماع – أنه يدرك المفهوم الأساسي ، لا في الوعي الجماعي الفعلي ، ولكن في المفهوم المبني للوعي الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذي يؤدي إلى فهم الاحتمال الأول(الوعي الفعلي) "[2].

انطلاقا من هذا الطرح تصبح أشكال الوعي لدى طبقة ما تعبيرا عن رؤيتها للعالم، يجسدها العمل الأدبي للطبقة ذاتها أو غيرها، فينقلها من الوعي الفعلي المعاش، إلى الوعي الممكن؛ و ليس باستطاعة أحد القيام بذلك سوى الكاتب العظيم، و يكون الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية هو دائما رؤية للعالم متماسكة نفسيا، تعبر عن نفسها دينيا أو فلسفيا أو أدبيا أو فنيا، بشرط أن يتحقق التماسك الداخلي المنتج لبنى فكرية منسجمة.

يُفْضي ذلك إلى الحديث عن الانسجام الذي تناوله (لوكاش) معتبرا العمل الناجح جماليا هو ما دل عن معنى منسجم، في شكل مناسب، يتحقق بتطابق الفردي مع الجماعي، فتعمل كل جماعة على أن تكون لها رؤية للعالم منسجمة ومترابطة. [3]

إلى جانب الانسجام هناك الشمولية، التي تتخذ عند (غولدمان) بعدين واحد أيديولوجي والآخر علمي، وتتحقق اعتمادا على أسس موجودة في الواقع، بفهم تناقضاته وخصائصه واضطراباته الأيديولوجية، حينها تكون الرؤية للعالم ناجحة، تتجاوز بشموليتها النظرة المحدودة والرؤية الجزئية. ترتكز هذه الخاصية أي الشمولية على التجربة الاجتماعية

---

[1] – جمال شحيد : في البنيوية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، ص 41 .

[2] – لوسيان جولدمان : مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، تر : خيري دومة ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 2 ، مج 12 ، صيف ، 1993 ، ص 40 .

[3] – جمال شحيد : في البنيوية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص 43 .

والتاريخية، الناجمة عن الممارسة والصراع الطبقي، لا تتوفر إلا إذا أخذ الناقد في حسبانه طموحات الطبقة الاجتماعية المحرومة، التي تعد الفاعل والمحرك للتاريخ[1].

وإذا كان الوعي الفعلي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات ، فإنَّ الوعي المُمكن يرتبط بالتصوُّرات التي تطرحها الطبقة لتحل مشكلاتها وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات ، وعندما يصل الوعي المُمْكِن إلى درجة من التلاحم الداخلي التي تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حَلِّها ، وعندما تزداد درجة التَّلاحم شمــولا لتصنع بنية أوســع من التصورات الاجتماعيـــة و الكونية ، عندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم.[2]

يبدو أن لوسيان غولدمان قام بالربط بين حدي ثنائية (البنيوية ، التكوين) ، والظاهر أنهما متناقضان ؛ حيث إن البنيوية الشكلانية تدعوا إلى حصر الدراسة في البنية الخاصة بالنتاج الأدبي ، بينما تدعو البنيوية التكوينية إلى الإلمام بالبنية و الرؤية العامة للكون.

وعلى العموم ، فإن البنيويـــة التكوينيـــة ، وجدت أرضية خصبـــة في البلاد العربيـــة منذ سبعينيات القرن الماضي ، في مشرقها ومغربها ، ومن بين النُّقاد العرب الذين اهتموا بها من الناحية التنظيريـــة : جمال شحيد و محمد ساري ، أما من الناحيـــة التطبيقيـــة ، فهي على مستويين ، مستوى تحليل الخطاب السردي ، ومن بين المهتمين نجد : يمنى العيد و نجيب العوفي ، وحميد لحميداني ، و في الشعر، نجد : طاهر لبيب[*] و محمد بنِّيس ، هذا الأخير توسل به في كتابه « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ».

---

(1) – جمال شحيد : في البنيوية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، ص ص 43 ، 44 .

(2) – جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص 110.

(*) – الطاهر لبيب : كاتب وناقد وعالم اجتماع تونسي معاصر ، من مؤلفاته : " سوسيولوجيا الغزل العربي "، و " سوسيولوجيا الثقافة " مدير عام المنظمة العربية للترجمة في بيروت . يُنظر : صحيفة الوسيط البحرينية ، عدد 759 ، 4 أكتوبر 2004 ، الرابط الإلكتروني :
http://www.alwasatnews.com/759/news/read/416437/1.html ، تنزيل يوم : 6ـ 12 ـ 2015 الساعة : 23:00 مساء .

3- مسوِّغات اختيار المنهج البنيوي التكويني عند محمد بنِّيس :

يرى بنِّيس أنَّ البنيوية الشكلانية ، والبنيوية الغربية وقعتا في خطأ التركيز على التحليل الداخلي للنص الأدبي ؛ إذ أن " محدودية التحليل اللغوي للنص ، يقذف بهم إلى الهامش ، ويخنقهم في بحث وصفي لا يستطيع امتلاك الأسرار الحقيقية للكتابة " [1] ، كما أن اقتصارها على شعرية الإيقاع ، بوصفه متعدد ولا نهائي، أسهم في انهدامها [البنيوية] ، ذلك ، لأنها قامت بإلغاء التاريخي والإجتماعي في النص ، كماتهدم النظريات الإجتماعية ، التي تعمل على إلغاء كل ما هو ذاتي ، و تعطي القداسة للتاريخ و المجتمع [2].

ومن خلال هذا النفي المدمج لثنائيتين ضديتين [البنيوية من جهة والنظرية الاجتماعية والتاريخية من جهة أخرى] يتضح لنا انسياق بنِّيس وراء البنيوية التكوينية أو التوليدية ، مضمِّنا إياها دراساته الشعرية التي أجراها على بعض النصوص لبعض الشعراء المغاربة المعاصرين ، وذلك في الفترة الممتدة من 1964م إلى1975م، وهذا لا يعني أن (بنِّيس) اقتصر على المنهج البنيوي التكويني، في تحليله الإجرائي على النصوص الشعرية ، في أطروحته " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " فقط ، بل إن له دعوات متكررة للتوسل بالبنيوية التكوينية في جميع دراساته ، ويتجلى هذا في خطابه الآتي : " ... هذا الموقف النظري العام ينطبق على وضعية قراءة الشعر إجمالا ، وهو يؤكد التفاعل بين النصي والاجتماعي و التاريخي بدل التشطيب عليه . و لكن القضايا النظرية لإنتاج الشعر العربي الحديث ، والمتعلقة منها بالخارج النصي ، أساسا ، لا تمنعنا من التعامل معها عن طريق ما يعلن النص عن ارتباطه به ، وخاصة ما يقدم لنا حالة الشرائط الخارجية للانتاج النصي "[3].

يُميِّز (بنِّيس) في قولته السَّابقة بين ما هو نظري يتعلَّق بالممارسة النقدية ؛ وماهو إنتاجي يتعلق بالبناء النصي ؛ ففي الحد الأول يتمظهر التفاعل بين ماهو نصي وما هو

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 23 .

[2] – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ،مساءلة الحداثة ، ص 86 .

[3] – المصدر نفسه ، ص ن .

اجتماعي ، أما إذا كان الأمر متعلقا بالإنتاج ، فلا ضير أن يلجأ الشاعر إلى خارج النص من أجل أن يتأسس الوعي لديه ، وتكتمل رؤيته .

ويبدو تأثـره الكبير بالناقد الفرنسي (لوسيان غولدمان) ماثلا، حيث إنـه يصرح ذلك بقولـه:" وتظل روح المفكر البنيوي التكويني لوسيان غولدمان ماثلة أمام خطوات العمل ، لا كمسيطرة ومتحكمة ولكن كَهَادٍ رئيسي أسترشد به عند كل ضرورة يقتضيها البحث " [1]، إلا أنه ينوِّع من إطلاق الوصف على البنيوية التكوينية ؛ فأحيانا يصفها بالمنهج[2] ، وأحيانا بالاتجاه[3] ، وأحيانا تيارا[4] ، من دون أن يبيِّن الفرق بين هذه المصطلحات ، والظاهر أنه لم يكن بصدد التركيز على إسقاط الموصوفات بدقة ، بقدر ما يسلط كل اهتماماته على الغاية التي من أجلها توسل بهذا المنهج .

و تفسِّر يمنى العيد هذا التردد بقولها : " فالكاتب مثلا [بنِّيس] لا يتردد في استعمال كلمـــة منهـــج ودون أن يكـــون لنـــا اعتـــــراض على ذلك ، نـــراه فـــي كلامـــه على « الاجتماعيـــة الجدلية» يستعمل كلمة اتجاه حينا و كلمة تيار حينا آخر (...) كما يستعمل كلمة منهـــج حينا ثالثا (...) دون أن يوضـــح لنا الفرق بين الاتجـــاه أو التيار والمنهج ، أو دون أن يوحي بتعادلها ... " [5].

وقد التفتت يمنى العيد إلى أن البنيوية التكوينية لم تتحول إلى منهج مع غولدمان ، بل إن " أبحاث لوكاش الفكريـــة النقديـــة هي التي أسست المنهـــج الاجتماعي الجدلي"[6]، وهي تناقض (بنِّيس) ، حيث يرى أنها [البنيوية التكوينية] تبلورت و اكتملت مع غولدمان .

و مهما يكن من خلاف ، بين النُّقاد في هذه المسألة ، فإن بنِّيس لم يقع اختياره على هذا المنهج اعتباطا ، إنما هو نابع عن وعي وتفكير ، أَوْصَلاه إلى نتيجة مفادها قصور

---

(1) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 27 .

(2) – المصدر نفسه ، ص27.

(3) – المصدر نفسه ، ص 22 .

(4) – المصدر نفسه ، ص ن .

(5) – يمنى العيد : في معرفة النص : دراسات في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط 4 ، 1999 ، ص 130،131 .

(6) – المرجع نفسه ، ص 131 .

البنيوية على تحديد مكامن الجمال الفني في الشعر ؛ ذلك لأنها اهتمت بالبنية الشكلية للنص ، و أقصت السياق ، أو بتعبير (بنِّيس) ذاته : " فليس العثور على قانون كيمياء الفعل هو الهدف الأخير ، بل معرفة البواعث الحقيقية اللامرئية التي جعلت المبدع يختار قوانين خاصة لإحداث تفاعل كيميائي معين بين عناصر اللغة " [1] خاصة فيما يتصل بالجانب الاجتماعي ، لأن الأديب في نظره يحمل هم التغيير و التقدم . وبالتالي فقد حدد بنِّيس مسوغات اختياره لهذا المنهج فيما يلي :

3-1 لقراءة العلمية و الجمالية :

صرَّح (بنِّيس) بسبب اختياره لهذا المنهج ، وهو الرغبة في قراءة النصوص قراءة داخلية «علمية» ، وقراءة اجتماعية تاريخية ، على أساس أن للنص الأدبي وظيفة اجتماعية بالإضافة إلى وظيفته الجمالية ، وقد رأى أن : " البنيوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل عندما تعتبر أن قراءة النص تلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص " ، ولذلك فقد جمع بين طرفي ثنائية متناقضين ظاهريا ؛ حيث إن اعتماد البنية في الدراسات البنيوية الشكلانية ، يقصي ماهو خارج عنها ، و المنهج الاجتماعي الماركسي ينطلق من الخارج لإسقاطه على البنى العميقة ، أما البنيوية التكوينية فهي تحاول الجمع بينهما ، معتمدة على الأسس العلمية الموضوعية ، والجمالية التي تتمثل في رؤية العالم ، والتفسير الجمعي للظواهر الأدبية والفكرية .

3-2 تقريب الدلالة المركزية (النواة):

يرى (بنِّيس) أن الإستعانة بالمنهج الاجتماعي الجدلي يقربنا من الدلالة المركزية للنص – ما دام الأدب – بما هو إنتاج فكري – مرتبطا بظروف موضوعية متميزة بعلاقات الانتاج ووسائله المحددة .[2] ، و قد سمى الدلالة المركزية « النواة » ، التي يجب على الباحث أن يسلط كل جهده على الوصول إليها؛ " لأن الأساس هو الوصول إلى النواة ، هذا الجوهر اللا مرئي، القابع تحت مستويات اللغة و ظلال الحروف الصامتة والصائتة" [3].

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 22 .

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص 22.

[3] – المصدر نفسه ، ص 24 .

3-3 طبقية الفكر و الأدب :

يعتقد (بنِّيس) أن الفكر و الأدب يعبران بطرق مختلفة "عن تطلعات فرد مُنْضَوٍ بالضرورة تحت طبقة اجتماعية معينة " [1] ، ولذلك فهو يعبر – من ثمّ – عن طموحات هذه الطبقة كذلك. ومن هنا يستخلص (بنِّيس) أن" الفكر والأدب طبقيان"[2] ؛ أي يندمجان في الصراع الطبقي و يفعلان فيه .

ونلحظ أن (بنِّيس) متأثر إلى حد بعيد بالفكر الإجتماعي الجدلي ،الذي يمنح الفاعلية الاجتماعية في تكوين النص الشعري ، " ومن هنا يأتي تشبث علم الاجتماع الجدلي بكل تحليل اجتماعي طبقي للعمل الأدبي"[3] .

4-3 الكشف عن رؤية العالم :

إنَّ النَّص الأدبي ، في نظر بنِّيس ، ليس « لعبة لغوية» فحسب ، وإنما هو تعبير عن مستوى من الوعي والإدراك . إنه " رؤية للعالم ذات دلالة اجتماعية "[4] ، وهذه الرؤية هي التي تنظم فضاء النص ، وتختبئ في مهارة خلف أسرار الكلمات وتحت مستويات النغمة وظلال الحروف ، وعلى الباحث أن يكتشفها من وراء كل ذلك .[5]

ويلخص (بنِّيس) الهدف من استعماله البنيوية التكوينية في التحليل النقدي بقوله : " واتخاذنا للبنيوية التكوينية ، كمنهج يرشدنا في قراءة المتن ، يجعلنا نقف على عتبة الدراسة الاجتماعية للأدب ، (...) ، إننا عندما نتعرض للعلاقة الموجودة بين العالم الشعري و العالم الواقعي نكون في مواجهة الواقع الاجتماعي ، وبالتالي في مواجهة الدراسة

---

(1) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 23 .

(2) – المصدر نفسه ، ص23 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ن .

(4) – المصدر نفسه ، ص ن.

(5) – محمد خرماش : البنيوية التكوينية فى الدراسات الأدبية فى المغرب ،مجلة فصول، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ،ع 4/3 ، مج 9 ، فبراير ، 1991 ، ص 125.

الاجتماعية ، على أن هناك نقطة أساسية لا يمكن التغافل عنها ، وهي أن العمل الأدبي ليس تجربة اجتماعية فقط ، ولكنه تجربة أنطولوجية كذلك " [1].

و يتبين لنا في مجمل هذا الفصل ما يلي :

– الحداثة عند (بنِّيس) مركبة ، وهي لا يمكن أن تلامس مجالا و تبتعد عن الآخر، وهذا ماحصل في الساحة العربية ؛ إذ أننا مارسنا الحداثة في جانب الإبداع الأدبي نسبيا ، ولم نمارسها في الجوانب الأخرى ، و هذا ما أدى بها إلى العطب .

– الحداثة الأدبية العربية عند (بنِّيس) حداثتان ، الأولى معزولة و الثانية معطوبة ، والأولى تتوخى العزل ؛ أي القطيعة مع الماضي الشعري ، أما الثانية فهي معطوبة ؛ لأنها مارست التقليد و اجترار الماضي ، و بالتالي لا يمكن أن تكون منتجة .

– استعمل بنِّيس مصطلحي «المركز» و «المحيط» للدلالة على بؤرة الحداثة العربية المتمثلة في القاهرة مطلع القرن العشرين ، و بيروت في خمسينيات القرن الماضي ، أما المحيط فهو يدل على البلدان العربية ، التي استقبلت الحداثة الغربية عن طريق المركز، ومن بينها : المغرب و الجزائر و تونس و البلدان العربية الأخرى .

– يعتبر (بنِّيس) أن هناك عوامل ، أسهمت في تبلور الحداثة العربية في «المركز»، من بينها : حرية التعبير ، الصحافة و النشر و التوزيع ، بالإضافة إلى المؤسسة السياسية .

– إنَّ النُّصوص الأدبية لا تعكس الوعي الجماعي بسذاجة ، بل تضفي عليه تلاؤما ، من أجل التعبير عمَّا تطمح إليه هذه المجموعة ، التي يمثلها الكاتب ، و بالتالي انتفاء سطحية الأدب و سذاجته ؛ لأن الأصل فيه تعبير عن تجربة إنسانية ذاتية ، وقد تتصف بصفة الجماعة ، ذلك لأن الأديب ابن بيئته ، و قد يعود ذلك ، أيضا ، إلى أنَّ الأعمال الإبداعية تكون مضامينها في صورة صياغة مجازية، تختلف كثيرا عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي.

– لا يمثل الوعي الجماعي الحقيقة الأولية ، بل هو وعي ناتج عن تشارك مجموعة من الأفراد في الحياة الاقتصادية و السياسية و الاجتماعية و الثقافية .

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ص 333 ، 334 .

– تتمثل المرجعية الفكرية النقدية الحداثية ، بالنسبة لبنِّيس ، في البنيوية التكوينية ، و قد صرح باتباع هذا المنهج النقدي ، ليس فقط في دراسته الأولى « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، بل حتى في دراسته الثانية «الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها» ، لكن يظهر التأثر الكبير في دراسته الأولى ، ذلك لأنه بصدد تحليل الواقع الثقافي والاجتماعي والأدبي للمغرب .

– إن وسمَ (بنِّيس) للشعر المعاصر في المغرب بـ « الظاهرة » ، هو بالأساس مدعاة للتوسُّل بالمنهج البنيوي التكويني ؛ ذلك لأن تفسير أي ظاهرة و شرحها ، لا تنحصر على النسق فقط ، بل تتعدى ذلك إلى السياقات المختلفة ، ومن أبرزها السياق الاجتماعي، ويزداد الإلحاح على هذا المنهج عندما يتوسع مجال الدراسة ليضم العديد من الشعراء ، و بنصوص شعرية مختلفة .

– على الرغم من اقتناع (بنِّيس) بملاءمة هذا المنهج في دراسته ، لكنه أقرَّ بوجود صعوبات واجهته أثناء التطبيق ، ومن بينها غموض هذا المنهج في الجانب الشعري ، بخلاف الجانب الاقتصادي و الاجتماعي ،كما أن هذا المنهج نشأ في تربة أوربية ، واكتمل نموه هناك ، وبالتالي فمن الصعوبة أن يتم إسقاطه على بيئة مغايرة . بالإضافة إلى ذلك ، فإنَّ البنيويين أنفسهم لم يصلو إلى الوضوح التام ، أما الصعوبة الثانية ، في نظر بنِّيس ، فتتمثل في عدم ملاءمة النص الشعري المغربي لهذا المنهج ، بمعنى أنه لا يمكن تطويعه ، من أجل الوصول إلى النتائج المبتغاة [1].

– اعترف بنِّيس بغرابة الاختيار المنهجي ،إذ أنَّه استعان بخليط من المناهج المتنوعة، وهو استثناء في الساحة النقدية العربية ، لكنه في الوقت نفسه لم يهتم بالمنهج ، كاهتمامه بالنتائج التي يريد الوصول إليها ، و بناء على هذا يمكن أن نقول : إن بنِّيس تحرِّكه أيديولوجيا الحداثة الغربية ، و يتغيا الوصول إلى تحقيق مشروعه المتمثل في، تحديث الشعر العربي ، من حيث الممارسة و التنظير .

******

[1] – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 27 .

الفصل الثاني

مظاهر التُّراث في نقد محمد بنِّيس

أولا:قراءة التُّراث العربي

ثانيا: التقليدية والتُّراث

ثالثا: تجاوز المفهوم التُّراثي للشعر عند بنِّيس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إذا كانت الحداثة قد صبغت إبداع (بنِّيس) ونقده ، فإن التُّراث لم يكن ليغادر أطروحاته النقدية ؛ ذلك لأن بروز أي طرف من الثنائيات يستلزم ظهور الآخر ؛ فبأضدادها تعرف الأشياء . ومن المسلمات التي بات أي ناقد مبتدئ يؤمن بها ؛ أن لا جديد إلا على أسس القديم . من هنا ظهـــر لنا أن الرَّجــلَ تعاطى الحداثة إلى حدِّ أنه أُغْرم بها ، كما أنه تعاطى التُّراث برؤية نفعية ، إذ أنه تكلم عن التقليديـة ، ووضعهـا في خانة الـذم ، واستعـان بالتُّراث في تقديم مسوِّغات الرفض والقبول بالنسبة للمصطلحات والأحكام النقدية .

ويبدو أن جدل «التُّراث والحداثة»، في تنظيرات (بنِّيس) بيِّن ، إلى حدَّ أنه صَرَّح بذلك ، مُبرِزًا منهجيته في التعامل مع الشعر العربي الحديث ؛ قائلا : " إن الشعر العربي الحديث تصعب قراءته في غياب معرفة بالشعرية العربية القديمة ، كما أنَّ أســراره اللَّانهائية لا تنفتح ، شيئا فشيئـا، في وضعيـة تناسي الشعريَّات الحديثــة الأوربية، وكذا غير الأوربية . وهذا معناه أنَّ الشعريــة العربية القديمة تناولت قضايا وعناصر ما تزال فاعلة في الشعر العربي الحديث ، ولكنها في الوقت نفســه محكومة بحدودها النظرية والاإبيستيمولوجية التي برهنت النظريات المعاصرة على قصورها . وهكذا يكون مشروع إعادة بناء الشعرية العربية يدخل مرحلة اللانهائي بعد أن توهمت جملــة من النظريات والممارسات النقدية أنه نهائي وخالص ، يتحفظ بالحقيقة حارة وناضجة "[1] .

وما دام (بنِّيس) يتغيا تحقيق مشروع نقدي منفتح بالنقد على التُّراث العربي وعلى الشعرية الأوربية الحداثية ، وحتى على الشعريات الباذخة كما سماها هو (بنِّيس) ؛ فإن طرفي هذه المعادلة لا يكتمل إلا بالحديث عن الطرف الآخر ، وسنبدأ ههنا بمناقشة قضايا التُّراث في مدونة (بنِّيس) النقدية ، وذلك للكشف عن أي مدى استطاع توظيف هذا التُّراث ، وكيف تمظهر عنده ؟

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 178 .

أوَّلا: قراءة التُّراث العربي :

تُعدُّ الخلفية الثقافية ، المبنية على الأسس التُّراثية ، من بين أهم مقومات أي عمل سواء كان تنظيريا ؛ أو إبداعيا؛ ذلك لأن الاستدلال على المحاور التنظيرة النقدية الحداثية ، عند (بنِّيس) ، وفق منحنيين متوازيين ؛ التُّراث والحداثة ، يستجيب للحاجات الفكرية والنقدية لكل متتبع أو قارئ وفق ما يكتنزه من معلومات مسبقة .

و لئن اختلفت المرجعيات لدى كل ناقد، في عصرنا الحالي، فإن الرجوع إلى التُّراث ، من أجل حفره ، وتفعيله ، وفق ما يعيشه الإنسان الحاضر ، هو من أرفع المهمات التي نيطت بالنُّقاد في كل زمن . و(بنِّيس) نفسه يركز على خطورة التُّراث وضرورة استحضاره ، مشروطا بحداثة المعرفة ؛ ذلك لأن شرائط الزمنية ، تستدعي تهذيب التُّراث وفق منفعـــة محددة ، يقول (بنِّيس) : " لا يوجد ماض بدون حاضر . ولا أتحدث فقط عن الماضي بل عن الماضي البعيد ، و الأبعد ، أبعد ما يمكن أن نتخيله في الماضي ، سواء أكان ماضيا لما قبل الإسلام أم كان ماضيا إسلاميا ، سواء أكان مغربيا أم كان أندلسيا أم كان مشرقيا . هذا الماضي كله يعنينا وعلينا أن نعيد فيه النظر لكي يمتلك قوة المستقبل . و لكن لا يمكن أن نعود إلى هذا الماضي إلا بمعرفة جديدة "[1] .

و في هذا الصدد يمكن أن نفتح قوسا للاستثناء فيما يخص التُّراث ؛ فليس كل تراث يجب أن يوافق الذات والزمن ، حسب ما يقرُّه (بنِّيس)، فالتُّراث : تراثات ، منها أيضا ما يجب أن نخضع له ؛ لأنه مقدَّس . وحضور هذا الاستثناء هو من قبيل تحديد هويَّة العمل ، وحسب تعبير (بنِّيس) ، فإن أي عمل لا يخلو من أيديولوجية يختفي وراءها . لذلك يمكن أن نحكم على الوعي النقدي ، عند (بنِّيس) ، بأنه على الرغم من رجوعه إلى التُّراث ، أو ما سماه هو «الشعرية العربية القديمة» ، إلا أن تنظيراته مركوزة على المجددين حينئذ ، ومن بينهم : أبو تمام و أبو الطيب المتنبي ، وغيرهم ، أما النقاد الذين فحص تراثهم ، فهم في الغالب أولئك الذين كانت لهم رؤى حداثية في وقتهم .

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 120 .

والحقيقة أن هذه الالتفاتة ، ليست من صميم البحث ، لذلك سنعمل على إبراز تلك الاستدلالات التُّراثية ، التي أثرى بها (بنِّيس) تنظيراته ، أثناء تحليله لنصوص شعرية ، في مدونته الموسومة بالشعر العربي الحديث ؛ بنياته و إبدالاتها . و الحقيقة إنه لا يمكن لهذا البحث ، أن يستوعب جميع الآراء التُّراثية المبثوثة في مدوَّنات (بنِّيس) ، لذلك لجأت إلى النمذجة من أجل الوصول إلى بعض الإضاءات الواصفة للتنظير عند (بنِّيس) .

1- مفهوم الشعر في التُّراث النقدي القديم :

لقد اتسمت أوليات التنظير النقدي لمفهوم الشعر العربي بالبساطة والتدرج فقد كان حدُّ الشعر عند قدامة بن جعفر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى "[1] .

ويبدو أن هذا التعريف عام وبسيط للغاية ، يتضمن كل جنس موزون ولو كان نظما، ليعرف بعد ذلك المفهوم الشعري تدرُّجات هامة مُطَعَّمَة بتحديدات فلسفية للشعر ، ممَّا يدل على أن هناك إفادات كثيرة من الوافد الأجنبي ، خاصة اليوناني منه ، ومن بين تلك التعريفات التي بدت عليها سمات التطور والتثاقف مع الوافد الأجنبي ، تعريف ابن طباطبا العلوي الذي يقول : " الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم ، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ،حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[2] .

وبما أن اللاحق يستفيد من السابق ، فإن المجهودات النقدية للُّنقاد المتأخرين ، المتاثرين بالفلسفة اليونانية ، وبخاصة الأندلسيين والمغاربة ، اتسمت ببعد النظر فيما يختص بالمفهوم الشعري ، حيث أضيفت إلى أركانه المعهودة ما يسمى بالتخييل والمحاكاة

---

[1] – أبو الفرج قدامة بن جعفر :نقد الشعر ، تر : الدكتور محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د . ط ، ص 64 .

[2] –محمد أحمد بن طباطبا العلوي :عيار الشعر،تحقيق : عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، ط 2، 2005 ،ص9.

عند حازم القرطاجني[1]، وكذلك السجلماسي الذي أفاد الكثير من كتاب نقد الشعر لابن سينا ، وهذا يعني أنه تأثر بما قدمه أرسطو في كتابه « نقد الشعر » .

هناك تحديدات أخرى ، كثيرة ، للشعر، لا يسع المجال لتقديمها ، ولأنها أيضا تتسم بالتشابه في أغلب مفاصلها ، مما جعلنا نسوق هذه النماذج من التعريفات القديمة من أجل إبراز التحوُّلات المفاهيمية النقدية الحداثية ، وخاصة عند (بنِّيس)، ويمكن وصف هذه النظرة بأنها مخالفة تماما لما هو موجود في التُّراث ؛ ذلك لأن التُّراث يعترف بالشعر ذلك الذي يتكون من اللفظ و الوزن و المعنى والقافية ، كما يعرِّفه ابن رشيق القيرواني [2].

2- بنية البيت التقليدي :

2-1 الشعر و حال الذات الكاتبة :

ينطلق (بنِّيس) ، في تحديد بنية البيت التقليدي ، فيلجأ أولا ، إلى إبراز حالة الذات الكاتبة ، بوصفها من شرائط الكتابة الشعرية ، فيقول: " والانتقال في الإنتاج الشعري ملموس في جسد الذات الكاتبة ، لأن الشعر ، إنتاج بالحواس كلها ، و لجميع الأعضاء مكانها في الكتابة . هكـذا ينتقل جسد الشـاعر من وضعيـة الموات والالتئام إلى حالـة الحيـاة والحساسية " [3]، وتطبيقا لخطاطته المنهجية ،المتمثلة في العودة إلى التُّراث النقدي العربي، إثباتا لمصطلح ، أو تقديما لرؤية نقدية تراثية ، تتوافق ورؤاه النقدية الحداثية ، فها هو يعود إلى أبي تمام ، الذي يقدم نصيحة للبحتري ، تدخل في مضمار الشرائط الشعرية ، قائـلا : " ... وإذا عارَضَكَ الضَّجَرُ؛ فأَرِحْ نَفْسَكَ، ولا تعملْ شِعْرَكَ إلاَّ وأنتَ فارغُ القَلْبِ، واجْعَلْ شَهْوَتَكَ لقولِ الشِّعْرِ الذَّريعةَ إلَى حُسْنِ نَظْمِهِ؛ فإنَّ الشَّهْوَةَ نِعْمَ المُعِينُ"[4] . وقد أورد ابن رشيق هـذا

---

[1] – مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني : " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ... ". ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 2008 ، ص63 .

[2] – ينظر : ابن رشيق القيرواني ، الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط 5 ، 1981 ، ج1 ، ص 119 .

[3] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ،التقليدية ، ص 115 .

[4] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة ، ص 181 .

النص أيضا في كتاب (العمدة) [1].

و أورد (بنِّيس) أيضا فقرة من كتاب (العمدة) يصف فيها أيضا حالة الجسد أثناء الكتابة، يقول ابن رشيق : " وكان أبو تمام يُكره نفسه على العمل حتى يظهـــر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه بعض أصحابه ، قال : استأذنت عليه – وكان لا يستتر عني – فأذن لي فدخلت فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء ، يتقلب يمينا و شمالا ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال :الآن وردت ، ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ، ثم قال : أتدري ما كنت فيه مذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال : قول أبي نواس :

..... كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس علي حتى أمكن الله منه فصنعت :

شرست ، بل لنت ، بل قانيت ذاك بذا فأنت لا شك فيه السهل و الجبل [2] .

يربط (بنِّيس) بين الذات الكاتبة والإيقاع الشعـــري ؛ فيـــورد قولة لابن طباطبـــا : " وللشعر المـــوزون إيقـــاع يطرِب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "[3].

ثمَّ يعلِّق على هذه العبارة ، مبديا رأيه في الإيقاع : " بهذا يكون الإيقاع عنصـــرا مؤسِّسا للنص الشعري ، في الوقت نفسه الذي هو مؤسس للذَّات الكاتبة. إنه أثر يفعل في جسد الكلمات ، صاعدة من يباسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها ، وقد تدفق في أعضائها الماء الذي كثيراً ما ألمح النقاد العرب القدماء لصلته بجودة الشعر" [4].

إن تشبيه (بنِّيس) للإيقاع بالماء ، هو من باب إبراز حيوية الإيقاع ، و خطورته في العمل الشعري ، فكما أن الماء ضروري للأرض الجدبة يحيي مواتها ؛ فكذلك الإيقـــاع بالنسبة للشعر . والماء ، بوصفه مصطلحا نقديا ، لم يستعمل من لدن (بنِّيس) اعتباطا ،

---

(1) – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده ، ج2 ، ص 114 .

(2) – المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 209 .

(3) – محمد أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص 21 .

(4) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 119 .

إنما بعد استقصاء للمصنفات النقدية التُّراثية ، التي أوردت هذه المادة ، فالجاحظ يقول في كتاب الحيوان : " و إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيُّر اللفظ ، وسهولة المخرج، و[كثرة الماء] ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنَّما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير "[1]، أما بالنسبة للآمدي فقد ذكر " ماء " الشعر ، في حكاية فساد شعر أبي تمام ، فيقول : " فسكَّ طريقاً وعراً واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه " [2]. ومن القدماء الذين استدل بهم (بنِّيس) في استعمال كلمة الماء، نجد الباقلاني الذي قال في كتابه إعجاز القرآن :" ... و كل كلامه مملوء برونقه و مائه ..." [3] ، والكلام في هذه الحال عائد على القرآن الكريم .

ويذكر صاحب كتاب الصناعتين كلمة الماء، وهو ينتصر للفظ على حساب المعنى ، فيقول : " وليس الشأن فى إيراد المعانى، لأنّ المعانى يعرفها العربىّ والعجمىّ والقروي والبدوي، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه؛ وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السّبك والتركيب، والخلوّ من أود النّظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدّمت" [4].

و ترد هذه الكلمة ، أيضا ، عند السلجماسي في منزعه البديع ، عندما يتحدث عن رد الأعجاز على الصدور ، و أثرها في البيت الشعري : " و يكسب البيت الذي يكون فيه [...] أبهة وجمالا ويكسوه رونقا وديباجة ، و يزيده ماء وطلاوة "[5] .

---

(1) – الجاحظ :كتاب الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ،مصر، ط 2، 1965 ، ج 3 ،ص ص 131 ، 132.

(2) – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة بين أبي تمام و البحتري ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، مج1 ، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 4، ص ص 17 ، 18 .

(3) – أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، د .ط ، د. ت ، ص 12.

(4) – أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ،المكتبة العنصرية ، بيروت– لبنان ، د.ط ، 1419 هـ ، ص ص 57 ، 58 .

(5) – أبو محمد القاسم السجلماسي:المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تقديم و تحقيق: علال الغازي ،مكتبة المعارف ، الرباط– المغرب، ط 1 ، 1980 ، ص 409 .

وقد قام (بنِّيس) بتفريع بنية البيت التقليدي ، إلى عدة مباحث نقدية ، يمكن أن نفصلها فيما يلي :

2-2 تعريف البيت :

يؤكد (بنِّيس) أن النُّقاد العرب القدماء ، لم يهتموا بالبيت ، بوصفه بنية خاصة ، إنما جاء ذكرهم للبيت من أجل التعرض لمحاسنه و مساوئه ، ولذلك يذكر ما قاله ابن رشيق: " البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنَّما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى عنها"[1].

ويعتبر (بنِّيس) أن هذا التعريف يختص ببناء البيت . أما الوزن و القافية ، فيدرجان ضمن وضعية الحسن .[2] أما حازم القرطاجني ، فقد مزج بين مفاهيم النقاد ؛ النُّقاد والفلاسفة فيعرف البيت كما يلي : "ويسمى ما كان على هذه الصفة شطر بيت. فإن أردف مقدار موضوع على بعض تلك الأنحاء قد تهيأ بتلك الهيأة التي تستطيبها النفس وتستبدعها بمقدار آخر يساويه في الوضع والتراتيب زادت النفس ابتهاجا بذلك و تضاعفت لها المناسبة و قوي التعجيب المخامر لها فوقع الكلام منها بذلك أحسن موقع وأكمله مناسبة. وهذا المقدار المجموع من المقدارين هو المسمى بيتا "[3].

ولم يكتف حازم بهذا التعريف فقط ، بل قارن بين البيت الشعري والبيت الحقيقي ، فقال : "ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا و أركانا أقطارا و أعمدة و أسبابا و أوتادا . فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر. وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء .

---

(1) – ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه، ونقده ، ج1 ، ص 121 .

(2) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1، التقليدية ، ص 122.

(3) – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 224 .

و جعلوا ملتقى كل قطرين و ذلك حيث يفصل بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطريــن اللذين هما ملتقاهمــا عن مســاواة الآخر ومسامتته ، ولأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين .

وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما و تحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال : إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت و بها مناطها .

و قد يقال : إنهم جعلوا العروض و الضرب و هما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليها "[1].

إن تعريف حازم القرطاجني ، يحمل التركيب و الجدة ؛ فهو يمثل النقاد ؛ نقادا وفلاسفة ، كما أنه يبرز حدين من حدود الشعر ؛ الموسيقية كما نادى بها الفارابي ، ومن حيث المحاسن و المساوئ ، كما قال بذلك ابن رشيق . و يبدو أن حازم ، في نظر(بنِّيس)، أوسع أفقا ، فهو شمل التجربة النفسية ، و بنية البيت الشعري الوزنية ، و بذلك تمظهرت عناصر بناء البيت ، في العناصر الآتية :

يتركب البيت ، من خلال النصوص السابقة ، من العناصر الآتية :

أ – الوحدات و الأنساق الوزنية .

ب – القافية .

ج – بناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء و الفصل .[2]

2-3 سلطة الاستهلال :

يرى (بنِّيس) أنَّ الاستهلال ضروري في بناء القصيدة ، " فهو طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة " [3] ، و بعد أن رجع إلى المدوَّنات النقدية التُّراثية ، تبين له أن العديد من النُّقاد ، احتفى بالاستهلال ، و جعلــه من دعائم القصيدة ، فهـذا ابن طباطبا تناوله ، من خلال وظيفة إقامة الاتصال ، قائلا : " وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله

---

[1] – منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص ص 225 ، 226 .

[2] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 124 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 130.

مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكـر البكاء ووصف إقفـــار الديار، وتشتت الألاف ونعي الشبـاب، وذم الزمان. لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني. وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطيَّر منه سامعه " [1].

أما ابن رشيق ، فإنه يقول في شأن الاستهلال : "وبعد، فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب " ألا " و " خليلي " و " قد " فلا يستكثر منها في ابتدائه؛ فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلواً سهلاً، وفخماً جزلاً "[2].

و يلتفت حازم القرطاجني إلى وظيفة الاستهلال ، فيصفهـا بما يلي : " وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها"[3].

بعد أن أورد (بنِّيس) هذه النصوص النقدية ، ذكر أنها لم تلتفت إلى أن الاستهلال عنصر بنائي بأكمله ، و أنها ، فقط عرفته، و أبرزت وظيفته التواصلية المتمثلة في إرضاء السامع [4].

2-4 عناصر البيت التقليدي :

2-4-1 العروض :

يفرِّق (بنِّيس) بين رؤيتين نقديتين تراثيتين للعروض ، بصفته عنصرا للنص الشعري ،

---

(1) – ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 126.

(2) – ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، و نقده ، ج1 ، ص 218.

(3) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 278.

(4) – ينظر : الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ،ج1، التقليدية ، ص 131.

فهذا قدامة يعرف الشعر بأنَّه " كلام موزون يدل على معنى "[1]، وتلاه فيما بعد ابن رشيق، الذي يرى أن " الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء ، وهي : اللفظ والوزن ، والمعنى والقافية ، فهذا هو حدا الشعر"[2].

أما النُّقاد المتأثرون بالفلسفة اليونانية ، و بالضبط ، بكتاب الشعرية لأرسطو ، فهم بالنسبة لـ(بنِّيس) ، قد فهموا الشعر وحدَّدوه بنظرة تحتمل التجديد ، فهذا حازم القرطاجني يقدم حقيقة الشعر في القول الآتي : " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجوع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها "[3].

يستنبط (بنِّيس) فرعين للشعرية العربية القديمة ، " التي تتفــرع على الأقــل إلى شعريتين ؛ أولاهما تحدد الشعر باللفظ والقول ، ثم بالوزن والقافية ، مع إثبات المعنى ؛ وثانيتهما تشترك مع الأولى في تعريف الشعر بالوزن والقافية ،إلا أنها تضيف(الإغراب) التخييل فيكون التأثير في القارئ مصدره الصورة ..."[4]. ويعتقد (بنِّيس) أنَّ إدماج العروض في البلاغة ، من طرف حازم القرطاجني، أودى بهما إلى الهاوية ، كما أودى عزل العروض عن القافية أيضا إلى الهاوية ، كما أن نسيان الوقفة من طرف الشعرية العربية القديمة ، أدى إلى بتر جزء مهم من العروض العربي[5].

و يعتبر (بنِّيس) أن الفصل بين العروض والقوافي ، من حيث الدراسات ، تمظهر بسبب نظرة القدماء والمحدثين إلى هذين العنصرين من مكان التضام ،لا من مكان التفاعل، إلا أن هذه القاعدة لم تكن لتسري على الشعرية العربية القديمة برمتها ، فهاهو حازم يتناول

---

(1) – أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص 63.

(2) – ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ج1 ، ص 119 .

(3) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 63 .

(4) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 136 .

(5) – ينظر : المصدر نفسه ، ص 138 .

العروض من مكان البلاغة ، منتقـدا العروضييــن الذين سبقوه ، ومن بينهم مؤسس علـم العروض (الخليل بن أحمد الفراهيدي) .[1]

ويرى (بنِّيس) ، كما ذكرنا سابقا ، أنَّ العروض العربي لم يهتم بالوقفة ، كما أنه أدرج الوزن و القافية منفصلين ، و بالتالي يتعرض بالنقد لهذا القول ، مؤكدا على إدراج الوقفة ، و شرط التفاعل بين العناصر الثلاثة (الوقفة ، الوزن ، القافية) ، كما أنه قام بالرجوع إلى تراث الشعرية العربية ، أثناء شرحه لهذه العناصر .

2-4-2 الوقفة :

لقد ورد مصطلح الوقفة ، في الشعرية العربية القديمــة ، وفي الدراســات القرآنيــة المتصلة بإعجاز القرآن الكريم ، كما أن النحاة القدماء أهمَّهم أمر الوقف والابتداء ؛ فألَّفوا فيه وذكروا أهم فوائده ، ومن بينها ، تصويب اللحن ، ومعرفة مقاطع الكلام ، والإصابة في المعنى، ومن بين الذين اهتموا بهذه الظاهرة النحوية ، البلاغية ، النقدية : أبو بكر الأنباري الذي ألف كتابا عنوانه (كتاب إيضاح الوقف والابتداء) ، و لقد أبرز فيه أهمية الوقف فقال: " ومن تمام معرفة إعراب القرآن ومعانيه وغريبه معرفة الوقف والابتداء فيه، فينبغي للقارىء أن يعرف الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتام والوقف القبيح الذي ليس بتام ولا كاف " [2].

و إلى جانب النحويين ، فقد اهتمَّ النقاد العرب القدماء بالوقف ، وأدرجوه ضمن مباحث (الفصل والوصل) ، و في هذا الشأن ، يورد أبو هلال العسكري ، أنَّ الأحنف بن قيس قال : " وقال الأحنف بن قيس: ما رأيت رجلا تكلّم فأحسن الوقوف عند مقاطع الكلام، ولا عرف حدوده إلا عمرو بن العاص (رضى الله عنه)، كان إذا تكلم تفقد مقاطع الكلام، وأعطى حقّ المقام، وغاص فى استخــراج المعنى بألطف مخرج . حتى كـان يقف عنــد المقطع وقوفا يحول بينه وبين تبيعته من الألفاظ " [3] ،أما الوقفة في الشعر فيتمثلها (بنِّيس)

---

[1] – ينظر : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 137 .

[2] – أبو بكر محمد الأنباري :كتاب إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل ، تحقيق محيي الدين عبدالرحمن رمضان ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق – سورية ، 2008 ، ج 1، ص 108 .

[3] – أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص 438 .

في قول السجلماسي : " و الظن بمن منع ذلك أن مثار شبهتهم و سبب غلطهم دوام الأنس بالقوافي ، والاعتياد للأقاويل الشعرية مع وضوح هذا النوع من النظم فيها "[1].

و يبرز (بنِّيس) إفادته من السجلماسي ، في حجته التي ترى إلى القافية في تراتبها الخفي على المستأنس بها ، على الرغم من أن مراميهما متباينة ؛ فالسجلماسي يتوخى الكشف عن التصدير ، أما (بنِّيس) فيروم الكشف عن القافية ، و يرى أن بناءها يتفاعل ، أيضا ، مع المطلع و المقطع ؛ " بالمطلع ينعقد الابتهاج الشعري في البيت ، فهو الدال الإيقاعي الذي يوقد طقس الاستهلال . يصعد من عتمة الذات الكاتبة و يطوِّح بالجسد الميت بعيدا ، وبالمقطع يبدأ البناء أساسا ، فهو منقَطَعُ الأبيات ، أي وقفتها ، له عنف التأجج و إلذاذ الماء . وما بين أقصر أول وحدة لغوية في المطلع و أقصر آخر وحدة لغوية في المقطع يتهيأ الغناء عبر بناء وتفاعل السلسلة اللغوية التي اخترقها الإيقاع محولا إياها إلى خطاب"[2].

2-4-3- الوزن :

يَعتبِر (بنِّيس) أن النُّقاد القدماء ، أفاضوا الحديث عن الأوزان الشعرية ، و أبدعوا في تقطيعها و تصنيفها ، و تأملوا وظائفها التزيينية ؛ أي أنهم قدموا إسهامات أولية في بيان العلاقة بين المبنى و المعنى ، فهاهو المرزوقي يتكلم عن الوظيفة النفسية للوزن الشعري ، فيقول : " و إنما قلنا "على تخير من لذيذ الوزن " لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه" [3].

كما يرى (بنِّيس) أن هذه الوظيفة تأخذ بعدا آخر عند حازم ، المتأثر بالفلسفة الإسلامية وترجمة كتاب الشِّعرية لأرسطو ، في قول في منهاج البلغاء : " وكلما وردت أنواع الشيء ضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس

---

[1] – السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص 409 .

[2] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1، التقليدية ، ص 142 .

[3] – أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق : أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1991 ، مج 1 ، ص 10 .

وإبلاغها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له "[1] ، وعند ابن طباطبا ، فالوزن مفصول عن المعنى ، والمعنى سابق للوزن ، فالشاعر يبحث عن المعنى ثم يختار له الوزن ، " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه "[2] .

و يوافق حازمُ ابن طباطبا رأيه في بناء المعنى ، فيقول :" ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول، فصلا فصلا، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيِّرها موزونة إمَّا بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه "[3].

يعتقد (بنِّيس) أن ابن طباطبا و حازم القرطاجني ، نموذجان مرموقان في الشعرية العربية القديمة ، ورأيهما في حل المنظوم ، ونظم المنثور ، و أسبقية المعنى على المبنى ، كان شائعا في الشعرية الأوربية قبل القرن العشرين ، وتعرض للهدم من طرف البنيوية الشكلانية. التي ترى أن للوزن وظيفته البنائية التي تجعلنا نتخلى عن الوظيفة التزيينية ، أو النفسية. [4]

وقد لا حظنا أن (بنِّيس) لم يصرح بانتصاره لأيٍّ من الرأيين ، لكنّ منهجية التحليل التي اختارها في مدونته الشعر العربي الحديث " بنياته و إبدالاتها "، و نقصد بها الشعرية والدلائلية ، المنبثقتين من المنهج البنيوي، تجعلنا نتلمَّس أن إيراده للرأي البنيوي الشكلاني ، ليس اعتباطا ، و إنَّما عن قناعة منهجية .

---

(1) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 221 .

(2) – ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 11.

(3) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 182.

(4) –ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج1، التقليدية ص ص 151 ، 152.

2-4-4- القافية :

يُدْرج (بنِّيس) ، في تناوله القافية من منظور تراثي ، أربعة مواقف للشاعريين العرب القدماء تجاهها ؛ فمنهم من يعرف الشعر بالقافية ، دون العناصر الأخرى ، و هؤلاء قلَّة ، ومن بينهم ابن سيرين القائل : " الشعر كلام عقد بالقوافي ، فما حسن في الكلام حسن في الشعر ، و كذلك ما قبُح منه"[1] ؛ ومنهم من يعرفه بالوزن والقافية ، وهوالشائع في الشعرية العربية القديمة غير المتأثرة بالشعرية اليونانية ، وأشهر هؤلاء : قدامة بن جعفر ، على الرغم من تأثره بالثقافة اليونانية ، فقد جاء في كتابه نقد الشعر : " إنه قول مـوزون مقفى ، يدل على معنى"[2]. و قد مال إلى هذا الرأي ابن رشيق ، مع تباين طفيف يبرزه ، أثناء تعريفه للوزن و القافية ، ويمكن أن نبرز هذين التعريفين فيما يأتي :

1- " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وما شاكلها "[3].

2- " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره، وأما ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان"[4].

يحصر (بنِّيس) الفرق بين قدامة بن جعفر وابن رشيق ، في القافيـة الموحدة و تنوع القوافي ، فابن رشيق يرى أن القافية موجـودة حتى في المخمسات والأشكـال العروضية الأخرى ، ولكنها غير موحدة ، وبهذا فإن ابن رشيق استوعب قضية الإبدالات الشعرية في عصره [5].

---

(1) – ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 30.

(2) – قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 64 .

(3) – ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 134.

(4) – المصدر نفسه ، ص 151.

(5) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ،ج1، التقليدية ، ص ص 163 ، 164 .

ويتحدَّد المفهوم الفلسفي القاضي بفصل القافية عن الوزن ، في تعريف الشعر ، عند الفلاسفة المسلمين المتأثرين بكتاب "الشعريــة" لأرسطو ، ومن بيــن هــؤلاء : ابن سينـــا ، و السجلماسي ، وحازم القرطاجني .وقد أورد (بنِّيس) بعض التعريفات معلقا عليها كما يلي : يقول ابن سينا : " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مُقَفَّاة " [1]. و يتبع السجلماسي ابن سينا و الفارابي في قولهما ، المتضمن تخصيص القافية بالشعر العربي ، فيقول في تعريف للشعر : " إن القول الشعري – كما قد قيل – هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة "[2]. أما حـــازم القرطاجني، فهو في رأي (بنِّيس)، يقف موقفــا وسطــا بين النقاد العرب، وأرسطو والفلاسفــة المسلمين، و معنى ذلك أنه " منفتح على نظرية الشعر العربي ليفيد منها في إعادة بنـــاء تعريف الشعر العربي بالدرجة الأولى" [3].

و قد ظهر تعريف متأخر للشعر ، يزيح القافية ، ويتزامن ظهوره ، كما يرى (بنِّيس) ، مع ظهور الكتابة وسيادة قوانينها ، ومن بين القائلين بهذا التعريف : السجلماسي والسيوطي والسكَّاكي ، وسنقتصر على السَّكاكي ، بوصفه الفاصل صراحة بين الوزن القافية في تحديد الشعر ؛ فيقول : " قيل : " الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى " ، وألغى بعضهم لفظ : المقفى وقال: إنَّ التقفية وهي القصد إلى القافية ورعايتها لا تلزم الشعر لكونه شعرا ، بل لأمر عارض ، لكونه مصرَّعا أو قطعة أو قصيدة أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس للتقفية معنى غيــر انتهــاء الموزون، وأنه أمر لابد منــه جار من الموزون مجـرى كونــه مسموعا ومؤلفا وغير ذلك فحقه ترك التعرض ولقد صدق "[4].

– وظيفة القافية في الشعرية العربية القديمة :

يحدِّد (بنِّيس) وظائف القافية عند النقاد العرب القدماء ، فيراها تتراوح بين وظيفة

---

(1) – ابن سينا : ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، تر: عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 1953 ، ص 161.

(2) – السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص 407 .

(3) – محمد بنِّيس الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ، ج1، التقليدية ، ص ص 164 ، 165 .

(4) – السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق أكرم عثمان يوسف ، مطبعة دار الرسالة ، بغداد – العراق ، ط 1 ، 1402 هـ /1982 م ، ص 775 .

إقامة الاتصال ، ووظيفة تعيين جنس الخطاب ، ووظيفة بناء البيت ، ومن النقاد الذين قصروا الوظيفة في الاتصال ، السجلماسي ، فيقول : " ويكسب البيت الذي يكون فيه و القول بالجملة الذي يحله هذا الفن من النظم ، أبهة وجمالا ويكسوه رونقا وديباجة ، ويزيده ماء وطلاوة " [1] ، أما ابن خلدون ، فقد أبرز الوظيفة الثانية ، المتعلقة بتحديد جنس الخطاب " ... وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروي فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل " [2] ، و جنس الخطاب المقفى هو الشعر ، بخلاف النثر الذي لا تلحقه القافية .

أما حازم القرطاجني ، فقد تعرض لوظيفة البناء، ويرى (بنِّيس) أنه حصرها في اتجاهين ، يمثلان مواقف النقاد العرب القدماء ، و يتحدد هذا في قوله : " لا يخلو الشاعر من أن يبني أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت . وكلا صاحبي هذين المذهبين لا يخلو من أن يكون مِمَّن يعتمد أن يقابل بين المعاني أو يناظر بينها أو مِمَّن لا يقابل بين شيء منها اعتمادا "[3].

و كل الوظائف السابقة ، بحسب (بنِّيس) ، لا تهتم بإنتاج المعنى ؛ أي أنها تعدم العلاقة الوظيفية ببين القافية والمعنى ؛ أو بين الوزن والمعنى كذلك ، و ما ذكره القرطاجني ، وغيره من النقاد العرب ، قد تلقفته الشعرية الغربية الحديثة ، وهذا مؤشر ، يرى (بنِّيس) ، أنَّه يكفنا " عن وضع العربي القديم مناقضا للغربي الحديث ؛لأن الرابط بينهما هو أرسطو أولا، ثمَّ الوعي التقليدي المشترك ثانيا، وهو أيضا من الأسباب التي تدعو لنقد شمولي للقديم وللحديث، العربي وغير العربي "[4].

2-4-5-الإيقاع :

يعتبر (بنِّيس) أن اهتمام النُّقاد العرب القدماء ، كان منصبا على الوزن والقافية ، أما الإيقاع ، فكان نادر الورود ، ومن بين النقاد الذين ذكروا الإيقاع ، ابن طباطبا العلوي،

---

(1) – السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص 409 .

(2) – عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، ج 2 ، دار يعرب ، دمشق – سوريا ، ط 1 ، 1425 هـ/ 2004 م ، ص 400.

(3) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 250 .

(4) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية ، ص 168.

و فيه يقول : " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[1].

و يذكره السجلماسي ، ضمن تعريفه للشعر:" الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية و عنـد العرب مقفاة ، فمعنى كونهـا موزونة : أن يكـون لها عدد إيقاعي " [2]. و يرجع (بنِّيس) اهتمام النقاد العرب بالإيقاع ، كانت نتيجة إحساسهـم بالفعل الذي يفعله في نسيج القصيدة ، فهو يتسلل عبر ثناياها ، كالماء ، أو هو الماء الذي تحدث عنه بعض النقاد العرب القدماء ، كابن سلام الجمحي الذي " أرجع المفاضلة بين النصوص الشعرية إلى ما هو غير قابل للتقعيد " [3].

و تنعدم الدراية بالإيقاع عند حازم القرطاجني في قوله : " وقد تعدم هذه الصفات أو أكثرها من الكلم وتكون مع ذلك متلائمة التأليف لا يدرى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع، ليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل يعرض في التأليف لا يعبر عن حقيقته ولا يعلم ما كنهه، إنما ذلك مثل ما يقع بين بعض الألحان وبعض الأصباغ وبعض من النسبة والتشاكل ولا يدرى من أين وقع ذلك "[4].

3- القرآن الكريم و دراسات الإعجاز:

انبثقت الدراسات النقدية العربية القديمة ، من الدراسات القرآنية ، و بتعبير (بنِّيس) ، فإنها كانت " حقلا مدمجا "[5]. جعل القصيدة تعيش معلَّقة بين المقدَّس والمدَّنس ، حسب ما ورد في المتون والمدونات النقدية القديمة ، " مثل طبقات فحول الشعراء ، والشعر والشعراء ،

---

(1) – ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 21.

(2) – السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص 407 .

(3) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ،ج1، التقليدية ، ص 175 .

(4) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 199 .

(5) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث :بنياته وإبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 43 .

ونقد الشعر ، والموازنة ، والوساطة ، والعمدة ، كنمـــاذج ذات سلطة معرفية ، بل سلطــة تاريخية كذلك ؛ أو يعثر عليها صريحة في الدراسات القرآنية والبلاغية مثل إعجاز القرآن ، وكتاب البديع ، و دلائل الإعجاز، و هي نماذج متباينة في موقفها من الاحتجاج بالشعر في إثبات إعجاز القــرآن، أو في موقفــها من إبدالات البنيـــة الشعرية ذاتهــا، وخاصــة لدى الشعـراء المحدثين "[1] .

و يعترف (بنِّيس) بأن جلَّ الدراسات النقدية و اللغوية، في الأمم الأخرى ، ذات علاقة بالنصوص المقدَّسة ، ولا أدَّل على ذلك ، من الدراسات اللغوية والبلاغية اليهودية والهنديـــة و الصينية [2]. و لذلك فلا عجب أن نرى جل الدراسات البلاغية والشعرية (النقد) تزاوجت مع دراسات الإعجاز .

و يعدُّ الباقلاني والجرجاني ، من أبرز النُّقاد الذين تناولوا إعجاز القرآن ، وقد ذكرهما (بنِّيس) في كتابه الرُّومانسية ، ضمن دراسته الثانية ؛ من أجل إبراز الفروقـات التحليليـــة بينهما .

فالباقلاني يرى أن الإعجاز القرآني قائم بداهة ، " فإن أراد أن يقرب عليه أمرا ، ويفسح له طريقا، ويفتح له بابا – ليعرف به إعجاز القرآن – فإنا نضع بين يديه الأمثلة، ونعرض عليه الأساليب، ونصور له صور كل قبيل من النظم والنثر، ونحضره من كل فن من القول شيئا يتأمله حق تأمله، ويراعيه حق رعايته ؛ فيستدل استدلال العالم، ويستدرك استدراك الناقد، ويقع له الفرق بين الكلام الصادر عن الربوبية، الطالع عن الالهية؛ الجامع بين الحكـــم والحِكم، والإخبار عن الغيوب والغائبات؛ والمتضمن لمصالح الدنيا والدين، والمستوعب لجلية اليقين؛ والمعاني المخترعة في تأسيس أصل الشريعة وفروعها بالألفاظ الشريفة؛ على تفننها وتصرفها، ونعمد إلى شيء من الشعر المجمع عليه ، فنبين وجه النقص فيه، وندل على انحطاط رتبته، ووقوع أبواب الخلل فيه؛ حتى إذا تأمل ذلك، وتأمل ما نذكره – من تفصيل

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 43 .

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص ن .

إعجاز القرآن وفصاحته، وعجيب براعته – انكشف له واتضح، وثبت ما وصفناه لديه ووضح، وليعرف حدود البلاغة ، ومواقع البيان، والبراعة ، ووجه التقدم في الفصاحة " [1].

ينطلق الباقلاني ، في نظر (بنِّيس)، من مسلمة مفادها أن القرآن لا يمكن أن يجارى ، وهو معجز بأساليبه وبيانه ، و" لأنه قد عُرِفَ أن الوهم قد ينقطع دون مجاراته ، والطمعَ يرتفع عن مباراته و مساماته ، وأن العجز عنه على حد واحد "[2].

أمَّا الجرجاني ، فيسلك مسلكا مخالفا للباقلاني ، في إثباته للإعجاز ، حيث يرى أن المقارنة لا بد أن تكون بين الاستعارة والتخييل : " واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظةِ المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شَبَهٍ هناك فلا يكون مَخْبَرُهُ على خلاف خَبَره . وكيف يعرض الشكُّ في أَنْ لا مدخل للاستعارة في هذا الفنّ، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفَى، كقوله عز وجل: ((وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً)) [مريم: 4] ، ثم لا شبهةَ في أنْ ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهراً، وإنما المراد إثبات شَبهه. وكذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم: " المؤمن مرآة المؤمن"[3]، ليس على إثبات المِرآة من حيث الجسم الصَّقيل، لكن من حيث الشَّبه المعقول، وهو كونها سبباً للعلم بما لولاها لم يعْلَم، لأن ذلك العلم طريقُه الرؤية، ولا سبيل إلى أن يرى الإنسان وجهَه إلا بالمرآة وما جرى مجراها من الأجسام الصَّقيلة، فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة، وهي أن المؤمن ينصَح أخاه ويُريه الحسَن من القبيح، كما تري المرآةُ الناظرَ فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه " [4].

استخلص (بنِّيس) ، أن تماثل الأساليب بين المقدس و البشري ، أمر محسوم مسبقا ، " إنه حسم يستند لمسلمات اعتقادية سابقة على القراءة النصية ، وهي ذات بذرة متعالية ،

---

[1] – أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ذخائر العرب ، ع 12 ، دار المعارف ، مصر – القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص ص 191،192.

[2] – المصدر نفسه ، ص 377 .

[3] – أبو داود سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني ، سنن أبي داود ، تحقيق شعيب الأرنؤوط و محمد كامل قروبللي ،ج 7 (باب الأدب) ، دار الرسالة العالمية ، دمشق – سورية ، ط1 ، 2009 م / 1430 هـ ، ص 279 .

[4] – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : السيد محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ، ط1 ، 1409هـ / 1988 م ، ص 238 .

تهيمن على القراءة لا على المقروء ، ولعل هذه البذرة هي المنسية واللا مفكر فيها في إعادة قراءة الجرجاني من طرف النقاد والبلاغيين العرب الحديثين " [1].

و يواصل (بنِّيس) إبراز معالم الفرق بين الباقلاني والجرجاني ، فيما يتعلق بالقضايا المحورية التي أدت إلى الفصل بين النص المقدس ؛ الذي يشمل الحديث النبوي إلى جانب القرآن ، و النص غير المقدس ؛ الذي يشمل الخطابة إلى جانب الشعر . ومن بين القضايا التي أثبتها (بنِّيس) للباقلاني نجد : المعرفة وحدود « البلاغة » و« البراعة» و« الفصاحة» ثم « التقليد » ، في حين أثبت للجرجاني الاستعارة والتخييل ، وذلك هو سرُّ النظم .

وتعكس هذه القضايا الصراع، بين النص المقدس والنص غير المقدس ،" فالباقلاني ينفي الشعر كلية ككلام ، ذي قيمة جمالية أو معرفية ، فيما الجرجاني يثبته لينفيه ضمنيا، وهو يضعه في مرتبة غير المعقول ، أي في مرتبة التخييل " [2].

ويلتفت (بنِّيس) إلى ظاهرة نقدية مهمة ، شاعت عند النقاد المهتمين بقضية الإعجاز القرآني ، وتتمثل في السكوت عن الوزن والقافية ، و قد أمكنني تفحص فهارس ومتون كتاب « إعجاز القرآن » للباقلاني ، وكتاب « أسرار البلاغة » للجرجاني ، من تمثل هذه القضية وتلمسها ، بالقدر الذي تحصل به الفائدة ؛ فكان أن دُوِّنَتْ العديد من الأبيات الشعرية ، بل حتى القصائد ، ولكن دراستها ، لم تكن بالتطرق إلى الوزن و القافية ، بل إلى الرجوع إلى القضايا المذكورة سابقا ؛ و أعني بها : المعرفة ، وحدود البلاغة ، والبراعة ، والفصاحة ، والتقليد عند الباقلاني ؛ والاستعارة والتخييل عند الجرجاني .

كما يمكن تفسير هذه الظاهرة ، بوصف (بنِّيس) ، حيث أكَّد أن الشعر ، ذو جوانب متعددة ، شبهها بالسطح البلوري ؛ فمن المعرفة ، إلى البلاغة والنظم والإيقاع .

فأما المعرفة، فقد تعرضت للبطلان بمجيء الإسلام ، و الجانب البلاغي للشعر يثبته الجرجاني ، الذي يرى أن " إثبات الإعجاز القرآني لا يتوصل إليه من غير وجود الشعر، لأن النص القرآني جاء بالضبط ليظهر نظما يغاير نظم الشعر ويفوقه ، ومن ثمَّ فإن

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج2 ، الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 2 ، 2001 ، ص 42 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 43 .

استحالة تقليد النص القرآني تعود ضرورة إلى نوعية النظم لا إلى النظم جملة ، أي إلى الفرق بين الاستعارة والتخييل " [1] .

ويرى (بنِّيس) أنَّ الصراع ، بين النص القرآني و النص الشعري ، لم يتوقف ، بل تواصل خطُّه بفعل تواصل الممارسة الشعرية ، على الرُّغم من انقضاء الشعر الجاهلي ، و التقاء الثقافات وتمازجها ؛ فالثقافة العربية التقت بالثقافة الفارسية والهندية واليونانية، ممَّا أدَّى إلى انتقال الصراع من الداخل الشعري ، إلى خارجه ، حسب تعبير (بنِّيس) .

كما أنَّه اعتبر أن العصر العربي الحديث ، اتسم بإعجاز الشعر ، ففي حسبه، " تحوَّل الإعجاز اللغوي ، لدى العرب الحديثين ، من القرآن إلى الشعر"[2] ؛ ذلك " لأن الشعر العربي يهدِّده ، هذه المرة ، في العصر الحديث شعر ونثر آتيان الآن من الغرب الحديث ، أمَّا القرآن فلن يتهدده بعد عنصر داخلي لغوي ، أي الشعر العربي ، كما هو حال القديم ، و إنما التصورات العلمية والفكرية الجديدة التي أصبحت تتحكم في أوضاع المعرفة والمجتمعات الأوربية المكتسحة للعالم القديم ، أكان غربيا أم غير غربي . تحولت مسألة الإعجاز إلى الشعر الذي أصبح عليه إثبات خلود نموذجه ، أي الشعر الجاهلي ، وقد أعيدت من خلاله قراءة الممارسات الشعرية اللاحقة " [3].

إنَّ صفة الإعجاز المتحولة ، عند (بنِّيس) ، من القرآن الكريم إلى الشعر ، وخاصة الشعر الحديث ، أو الموصوف بـ « قصيدة النثر»، هو في الأصل إيهام ، بأن " الإعجاز اللغوي لم يعد مقتصرا على القرآن ، ولا على اللغة العربية كما كان يقول الجاحظ بذلك ، فللأمم الأخرى الحديثة أيضا معجزها . إنه نثر الشعراء ..." [4].

يبدو أن (بنِّيس) بالغ في إسقاط صفة الإعجاز على الشعر الحديث ، بوصفه شعرا يعتمد النثر في تبنْيُنه ، وادعاؤه بأن صفة الإعجاز تحوَّلت من القرآن إلى الشعر، يستدعي النظر في المسألة للخروج بنتيجة منصفة ، والنظر لا يمكن أن يغادر

---

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج2 ، الرومانسية العربية ، ص 43 .

(2) – المصدر نفسه ، ص ص 59 ، 60 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ص 59 ، 60 .

(4) – المصدر نفسه ، ص 58 .

اللغة ، فبها نستطيع أن نسبر الأغوار ، وأن نستكنه البحث عن المخبوء ؛ وبعودة بسيطة إلى المعاجم العربية كشفا عن مدلولات كلمة " إعجاز " نجد أنها في لسان العرب لابن منظور تدل على ما يلي :

" ومعنى الإعْجاز الفَوْتُ والسَّبْقُ ، يقال : أَعْجَزَني فلان أَي فاتني ؛ ومنه قول الأَعشى :

فَذاكَ ولم يُعْجِزْ من الموتِ رَبَّه ولكن أَتاه الموتُ لا يَتَأَبَّقُ [1]

وقال الليث : أَعْجَزَني فلان إذا عَجَزْتَ عن طلبه وإدراكه ، وقال ابن عرفة ، في قوله تعالى مُعاجِزِينَ أَي يُعاجِزُون الأَنبياءَ وأَولياءَ الله أَي يقاتلونهم ويُمانِعُونهم ليُصَيِّروهم إِلى العَجْزِ عن أَمر الله ، وليس يَعْجِزُ اللهَ ، جل ثناؤه خَلْقٌ في السماء ولا في الأَرض ولا مَلْجَأَ منه إِلَّا إليه "[2].

تحيلنا الدلالات اللغوية لمفردة « الإعجاز» ، إلى البحث عن المدلول الإصطلاحي . الذي يبدو أنه اكتسب صفة الشيوع ، بسبب اقترانه بالقرآن الكريم وما تضمنه ، في بعض الآيات ، من دعوات للتحدي و إقامة الحجة على العجز من جهة المأمورين ، والفوت و السبق من جهة الآمر « الله تعالى » كما أن الحمولة الدلالية التي تشبعت بها هذه الكلمة ، على مر الأزمنة ، لاتدل إلَّا على أن الإعجاز القرآني هو : " إثبات القرآن عجز الخلق عن الإتيان بما تحداهم به . ولكن التعجيز المذكور ليس مقصودا لذاته بل المقصود لازمه وهو إظهار أن هذا الكتاب حق وأن الرسول صلى الله عليه وسلم الذي جاء به رسول صدق وكذلك الشأن في كل معجزات الأنبياء ليس المقصود بها تعجيز الخلق لذات التعجيز ولكن للازمه وهو دلالتها على أنهم صادقون فيما يبلغون عن الله ، فينتقل الناس من الشعور بعجزهم إزاء المعجزات إلى شعورهم وإيمانهم بأنها صادرة عن الإله القادر لحكمة عالية وهي إرشادهم إلى تصديق من جاء بها ليسعدوا باتباعه في الدنيا والآخرة "[3].

---

[1] – الأعشى الكبير ميمون بن قيس :ديوانه ، شرح وتعليق : محمد مكرم ، مكتبة الآداب ،الجماميز – مصر ، د.ط ، د.ت ،ص 217 .

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مج 5 ، مادة " عجز" ، ص 369 .

[3] – محمد عبد العظيم الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن ، تحقيق : فواز أحمد زمرلي ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1415 هـ / 1995 م ، ج 2 ، ص 259 .

نتلمس ، من خـــلال عرض دلالات إعجاز القرآن الكريم ، أنَّ (بنِّيس) رفع صفـــة الإعجاز عن القرآن و نقلها إلى الشعر المعاصر ، بدعوى يحتفظ بها هو ، ولكن ماسرُّ هذا القول ؟ هل هي العلمية ؟ أم أنها أيديولوجيا الحداثة التي تعتمد العقلانية وتنزع صفة القدسية عن نصوص القرآن ؟! و الممكن الذي يبرز لنا ، هي الأيديولوجيـــا التي لا يسلم منها أي باحث ، ولو حاول التجرد منها قدر المستطاع ، و هذا ما يعترف به (بنِّيس) ذاته .

4- اللامفكر فيه من التُّراث :

فجَّر (بنِّيس) قضية نقدية حداثية ، تكون في الأصل ، مقتبســة من النقــد الحداثي الغربي ، ممثلا برولان بارت ، وغيره من النُّقاد الذيــن أثاروا الجنس ، ليس بوصفــه موضوعا يناقش في مضامين النصوص الشعرية ، لأن ذلك يتصل بالإبداع أساسا ، لكن بوصفه موضوعا نقديا ، يهتم بالكتابة والقراءة ، فرولان بارت حينما تكلم عن « لذة النص» جعلها تتميز بالخواص التالية :

"- إن الحديث لا يدور حول اللَّذة ، وإنما ينصب على الرغبة التي يبدو أنها تملك شرفا معرفيا لا يتوفر للأول .

- ليست اللــذة فكرة يمينيــة ولا فكــرة يساريــة ، وإنما هــي « اللامباشر» و« الانزلاق » و« الحياد» و الصورة الشيطانية الأكثر فسادا .

- تكمن اللذة حتى في النصوص المرعبة (مثل نصوص الجنون) ، وهي ليست من الصنف البطولي ، والظافر والمفتول العضلات ، و إنما تأخذ شكلا للانحراف الذي يحصل ((كل مرة لا احترام فيها للعرف العام)) .

- فكرة اللذة هي فكرة جنسية ، فهي تتعلق بهذا الجسد المصنوع من العلاقات الإيروسية فقط ، والذي يجمع بين جسد الناسخ وجسد القارئ بواسطة النص " [1].

و يركِّز (بنِّيس) على اللذة الحسية ، للإبداع الشعري عند نموذجين تراثيين ، يتعلق الأمر بالشاعر أبي تمام ، و الكاتب الصوفي ابن عربي ، على الرغم من تعارض مرجعيتهم الثقافية ، لأن الأول يهتم بالصناعة الشعرية ، والثاني يهتم بالإلهيات. وينصب اهتمام

---

[1] - محمد خير البقاعي : تلقي ((رولان بارت)) في الخطاب العربي النقدي و اللساني و الترجمي ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع1 ، مج 27 ، يوليو/ سبتمبر 1998 ، ص 42.

(بنِّيس) في هذا الشأن على إبراز المكبوت في القراءة و الكتابـــــة ؛ فهو يصبـــو إلى فك " الارتباط مع كل قراء تحول اللغة إلى جسد مخشب" [1] ، و فتح فضاء ثقافي لتفكيك التُّراث الأدبي النقدي الذي ،في نظره، بقي حبيس المقدَّسين ، " القرآن وشعرية أرسطو" [2].

بدأ (بنِّيس) الكلام عن الشاعر أبي تمام ، فوجه نقده للناقد فهد عكام[*]الذي استعان ببيت واحد لأبي تمام[3] ، يصوغ من خلاله مفهوم اللذة الحسية ، و الصلة الجنسية بين الشعر وصانعه ، و يرى (بنِّيس) أن هناك العديد من الأبيات التي تحدد هذا العلاقة بين الفعل الجنسي و الفعل الشعري و أورد الأبيات الأربعة الآتية :

1- يَسِّرْ لِقَوْلِكَ مَهْرَ فِعْلِكَ إِنَّـــــهُ يَنْوِي افْتِضَاضَ صَنِيعَـــــةٍ عَذْرَاءَ[4]

2- عَذَارَى قَوَافٍ كُنْتُ غَيْرَ مُدَافِعٍ أَبَا عُذْرِهَا لَا ظُلْمَ ذَاكَ وَ لَا غَصْبُ[5]

3- أَمَّا القَوَافِي فَقَدْ حَصَّنْتَ غِرَّتَهَا فَمَـــا يُصَـــابُ دَمٌ مِنْهَا وَ لَا سَلَبُ[6]

4- مَنَعْتَ إِلَّا مِنَ الأَكْفَاءِ نَاكِحَهَا وَكَانَ مِنْكَ عَلَيْهَا العَطْفُ وَ الحَدَبُ[7]

واعتبر (بنِّيس) ، أن رولان بارت بعيد عن كل بدعة ، فيما يتصل بالمفهوم الجنسي للغة والشعرية والفعل الشعري ، فهاهي " الكتابة الشعرية أصبحت مع أبي تمام فعلا جسديا تخترقه حميا المتعة العضوية ، فتحولت بذلك من وضعية البداهة والارتجال إلى وضعية

---

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء- المغرب ، ط 2 ، 2001، ص 103 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 103 .

(*) – محمد فهد عكام ،ولد في دمشق 1932. حاصل على دكتوراة في اللغة العربية وآدابها.عضو جمعية البحوث والدراسات.عمل مدرساً في جامعة دمشق. مؤلفاته: النقد الأدبي والعلوم الإنساني (ترجمة) – ثلاث مقالات في النقد العربي القديم – بعنوان نظرية أبي تمام في الفن الشعري – ثلاث مقالات بعنوان نحو تأويل جديد للصورة الشعرية. – بحث بعنوان (في مجال الشعر الثوري) – مقالات عديدة .توفي سنة 1999.
منقولة من موقع اتحاد الكتاب العرب بسورية ، صفحة انترنت :
http://www.awu.sy/?page=DetMembers&id=1077&lang=ar ، يوم : 2015/02/06 . الساعة : 11:32 .

(3) – يقول أبو تمام : و الشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعــه

(4) – أبو تمام ، ديوانه ، شرح التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط 4 ، مج 1 ، ص37.

(5) –المصدر نفسه ، مج نفسه ، ص 196 .

(6) – المصدر نفسه ، مج نفسه ، ص 252 .

(7) – المصدر نفسه ، مج نفسه ، ص 253 .

التأمل و الفعل الجسدي " [1]، والإستثناء الحاصل ، أن أبيات أبي تمام لاترتقي لأن تؤسس لنظرية نقدية في هذا المجال .

و يعتبر محيي الدين ابن عربي ، أيضا ، من الكتـاب الصوفييـن القدماء ، الذين حفلت كتاباتهم بالاستدلال الجنسي ، فكانت لغتهم تفيض بالأمثلة التي التي تعبر عن ترابط الكون ، عبر وشيجة الفعل الجنسي ، وتبين النصوص الآتية ، وغيرها مما هو مبثوث ، في كتابه « الفتوحات المكية » بروز ظاهرة الكتابة اللغة الجنسية ،ومن بين هذه النصوص ، نذكـر الآتي:

" اعلم أنه لما اصطحب الألف واللام ، صحب، كلَّ واحد منهما ميلٌ، وهو الهوى والغرض. والمَيلُ لا يكون إلا عن حركة عشقية ، فحركة اللام حركة ذاتية ؛ وحركة الألف حركة عرضية، فظهر سلطان اللام على الألف ، لإحداث الحركة فيه ، فكانت اللام ، في هذا الباب ، أقوى من الألف لأنها أعشق ، فَهِمَّتُهَا أكمل وجوداً ، وأتم فعلاً ، والألف أقل عشقاً فَهِمَّتُهَا أقلُّ تعلقاً باللام ، فلم تستطع أن تقيم أودها.

فصاحب الهمة ، له الفعل ، بالضرورة ، عند المحققين . هذا حظ الصوفيّ ومقامه ، ولا يقدر يجاوزه إلى غيره . فإن انتقل إلى مقام المحققين ، فمعرفة المحقق فوق ذلك . وذلك أنّ الألف ليس ميله من جهة فعل اللام فيه بهمته ، وإنما ميله نزوله إلى اللام بالألطاف لتمكُّن عشق اللام فيه . ألا تراه قد لوى ساقه بقائمة الألف وانعطف عليه ، حذراً من الفوت ؟ فميل الألف إليه نزول " [2].

" فكان بين القلم واللوح نكاح معنوي معقول ، وأثر حسي مشهود . – ومن هنا كان العمل بالحروف المرقومة عندنا. – وكان ما أودع في اللوح من الأثر مثل الماء الدافق ، الحاصل في رحـم الأنثى . وما ظهـر من تلك الكتابة ، من المعـاني المودعـة في تلك الحـروف

---

[1] – محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 101 .

[2] – محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، تحقيق و تقديم : عثمان يحي ، تصدير و مراجعة : إبراهيم مدكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1405 هـ / 1985 م ، السفر الأول ، ص 325 .

الجرمية، بمنزلة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم.- فافهم ! والله يقول الحق وهو يهدي السبيل " [1].

ويعبِّر (بنِّيس) عن الكتابة عند ابن عربي ، في قوله : " و الكتابــة كون لها فعل الإغــراء و الغزو و الامتلاك والمتعة ، فتكون الحروف و الكلمــات أسيرة عشق شبقي ، لــه النار والماء ، نار احتكاك جسد بجسد ، ماء لإمتاع حجة الفعل . فلا النار مقدســة ولا المــاء مدنس . و يتسرب ماء الكتابة بلا توقف في تاريخ منسي " [2].

و يبدو أن (بنِّيس) تأثر كثيرا بأبي تمام و ابن عربي ، فيما أثاراه من قضايا تتعلق بالجنس ، فهاهو يستعير العشق ، و يدعو إلى ما سماه بالقراءة العاشقة ، فيقول : " يجب أن تفهموا أن العمل الأدبي هو أيضــا جسد حي ، لا يعطيك نفســه و أنت تكرهــه ، أو تجاملــه ، أو تشفق عليه، يستحيل. ولهذا كنت دعوت إلى "القراءة العاشقة" للشعر المغربي. إذا لم تكن تعشق فيستحيل أن تلتقي بالآخر ، سواء كنت رجلا أو كنت امرأة . لا يمكن أن نلتقي بالأدب (والشعر) في لغة التنافر ، أو في لغة المواربة ، أو في لغة الشفقة "[3].

******

[1] – محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، السفر الثاني ، ص 314 .

[2] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ،ج3، الشعر المعاصر ، ص 103 .

[3] – مجموعة من الباحثين : محمد بنِّيس الكتابة والجسد ، مطبعة أنفو- برانت ،فاس- المغرب ، د. ط ، د . ت ، ص 81 .

ثانيا : التقليديـــة و التُّراث:

1- المصطلح و المفهوم:

قبل أن يُرسِّم (بنِّيس) وضعه لمصطلح التقليدية(*) ، أطلق عليها اسم «الشيء» ، ويرجع ذلك ، في نظره ،إلى أن التسمية القديمة لم تصب هدفها ؛ ذلك لأن المُعـوَّل عليه ، في باب المصطلح ؛ تعبيره الدقيـق عن المضاميـــن الدلاليـــة ، والشحنات الفكرية التي ينبني عليهـــا ، وبالتالي فإنَّ هناك فراغا في التسمية لا بد أن يُمْلَأ ، ولا بد من تنصيب مصطلح جديد يفي بالدلالات الصحيحة.

لقد أطلق (بنِّيس) على التقليدية اسم «الشَّيْء» قبل أن يُثَبِّتها كمصطلح جديد ، فقام أولا بنفي اللغة الواصفة القبلية عنه ؛ والتي حددها في الآتي : الكلاسيكية ، والكلاسيكية الجديدة، النهضة ، الإحيـاء ، الانبعاث، على الـرغم من أنني وجدتـه استعمل مصطـلح الإحياء و النهضة في قوله : "ما دام ظل شوقي " شاعـر الإحياء و النهضة الشعرية حاضـــرا "[1]، وحجة قطعـــه الوصف بهذه الأوصاف ؛ أنها جميعـــها مبتـــورة السياق عند تطبيقـــها على التقليدية[2]، ليزيح بعد ذلك مصطلح الاتباع ؛ وذلك بعد أن قارن بينه ، وبين التقليد ، حيث إنَّه أدرك أن التقليد أنسب لتسمية هذا «الشَّيْء».

ويبدو أن (بنِّيس) لم يهدأ له بال ، وهو في رحلة بحثه عن المصطلح المناسب ، إلَّا بعد أن عثر على «رسالة التقليد»لابن قيم الجوزية ، الذي حدَّدَ الفرق بين الاتباع والتقليد في قوله : " فإِنْ قِيلَ : فَأَنْتُمْ تُقِرُّونَ أَنَّ الْأَئِمَّةَ الْمُقَلِّدِينَ فِي الدِّينِ عَلَى هُدًى ، فَمُقَلِّدُوهُمْ عَلَى هُدًى قَطْعًا ؛ لِأَنَّهُمْ سَالِكُونَ خَلْفَهُمْ . قِيلَ : سُلُوكُهُـــمْ خَلْفَهُمْ مُبْطِلٌ لِتَقْلِيدِهِمْ لَهُمْ قَطْعًا؛ فَإِنَّ

(*) – أقصد ببراءة وضع المصطلح من طرف بنِّيس ، أنه جعله عنوانا لكتابه ، ودافع عن هذه التسمية مستعملا حججا لغوية ، إلا أن هناك من الباحثين من سبقه في إطلاق صفة التقليدية على شعر أحمد شوقي،كان ذلك في ثنايا الحديث عن سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، في مقال للكاتب ياروسلاف استيتكيفيتش . ينظر : ياروسلاف استيتكيفتش ، سينية أحمد شوقى و عيار الشعر العربى الكلاسيكى ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع 1 / 2 ، مج 7 ، أكتوبر ، 1986 / مارس ، 1987 ، ص 12 . كمـا أن غالي شكـري ذكر مصطلـــح ((الشعر التقليدي)) .ينظر : غالي شكري :مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد، المجلة، القاهرة ، ع 82 ، السنة السابعة ، أكتوبر ، 1963 ، ص 41 .

(1) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال(بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر)، ص 80 .

(2) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث:بنياته و إبدالاتها ،ج1 ، التقليدية ، ص 75 .

طَرِيقَتَهُمْ كَانَتْ اتِّبَــاعَ الْحُجَّةِ وَالنَّهْيِ عَنْ تَقْلِيدِهِمْ ...، فَمَنْ تَرَكَ الْحُجَّةَ وَارْتَكَبَ مَا نَهَوْا عَنْهُ وَنَهَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ عَنْــهُ قَبْلَهُمْ فَلَيْسَ عَلَى طَرِيقَتِهِمْ وَهُوَ مِنْ الْمُخَالِفِينَ لَهُمْ [...] وَبِهَذَا يَظْهَرُ بُطْلَانُ فَهْمِ مَنْ جَعَلَ التَّقْلِيدَ اتِّبَاعًا، وَإِيهَامَهُ وَتَلْبِيسَهُ ، بَلْ هُوَ مُخَالِفٌ لِلْإِتْبَاعِ، وَقَدْ فَرَّقَ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَأَهْلُ الْعِلْمِ بَيْنَهُمَا كَمَا فَرَّقَتْ الْحَقَائِقُ بَيْنَهُمَا ، فَإِنَّ الِاتِّبَاعَ سُلُوكُ طَرِيقِ الْمُتَّبِعِ وَالْإِتْيَانِ بِمِثْلِ مَا أَتَى بِهِ "[1] ، وقد أورد ابن القيم الفرق بين التقليد والاتباع ، قال : " قال أبو عبد الله بن خواز منداد : ((التقليد معناه [...] الرجوع إلى قول لا حجة لقائله عليه ، وذلك ممنوع في الشريعة ، والاتباع : ما ثبت عليه حجة))"[2].

استطاع (بنِّيس) أن يُثبت مصطلح التقليدية ، مُزيحًا المصطلحات التي تردَّدت في الدراسات النقدية السابقة ، مثل النهضة والإحياء والاتباع ، لأنها ذات مدلولات إيجابية ، واصطلح على هذا ((الشيء)) ، كما يقول ، التقليدية " ... لذلك نرجـع الاسم لمن اختاره [أحمد شوقي] كإمضاء لمشهده . إنه الشِّعر التقليدي ، والحركة هي التقليدية(*) ..." [3].

يدلُّ مصطلح التقليدية عند (بنِّيس) ، على صفة الشعرية العربية ، في مجال زمني مُعيَّن ، يبدأ من عصر البارودي ، ولكنه ، في نظره ، ربما لا ينقضي ؛ لأنه يَسِمُ التقليدية بالحداثة المعطوبة أو المعوَّقة ، ويعتبرها هي السائدة ، في مجتمع لا يعرف من الحداثة ، إلا الجانب التقني منها . ومن بين المفاهيــم التي اختارها (بنِّيس) للتقليـد ، ما قالـه ميشيل فوكو: " فمفهوم التقليــد ، يهدف إلى منح مجموعــة من الظواهــر المتعاقبة والمتماثلــة (أو على الأقل المتشابهة) وضعا زمنيا واحدا وفريدا ، يسمح هذا المفهوم أيضا بالنظر إلى تبعثر التاريخ من منظار الوحدة ؛ و يُبيح اختزال الاختلاف الخاص بكل بدايــة ، من أجــل ردِّهــا وبكيفيــة متصلــة إلى أصــل سابق عليهــا . بفضل مفهوم التقليـد ، يمكن تجاهـل

---

(1) – ابن قيم الجوزية : رسالة التقليد ، تحقيق وتعليق : محمد عفيفي ، المكتب الإسلامي ، بيروت – لبنان / مكتبة أسامة ، الرياض – السعودية ، ط 2 ، 1985 ، ص ص 12 ، 13 : ضمن : محمد بنِّيس ، التقليدية ، ص ص 96 ، 97 .

(2) – ابن قيم الجوزية : إعلام الموقعين عن رب العالمين ، قراءة وتقديم وتعليق وتخريـج الأحاديث:أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمـان، دار ابن الجوزي ، السعودية ، ط 1 ، مج 3 ، رجب ، 1423 ، ص 464 .

(*)– يبدو أن بنِّيس يتمسك بمصطلح التقليدية ، إلا أنه يستعمل أحيانا مصطلح المتن الشعري الكلاسيكي الجديد ، مما يدل على أنه لم يلتزم بالاستعمال المصطلحي . ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 275

(3) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث :بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 98 .

التجديدات واعتبارها من منظار الاستمرارية، مع إرجاع جدارتها إلى الجدة والطرافة والنبوغ، أي إلى مسألة تخص الأفراد"[1].

يُحيلنا تعريف (فوكو) إلى أن الشِّعرية التقليدية ، وبحسب (بنِّيس) ، تتصف بالزمن الدائري ؛ أي أنها ترفض كل تجديد . ومعنى الدائرية يفضي إلى التكرار والاجترار ، وهذا ما أدَّى بها إلى أن تُرفض من طرف الحداثيين .

ويَعتبر (بنِّيس) أن التقليدية أول برنامج شعري للحداثة الشعرية العربية ، في العصر الحديث ، فيه وبه تم بناء نص يرى إلى الممكن في الكائن وإلى المستقبل في الماضي ، إلا أن النص الشعري التقليدي ، في نظره ، لم تُبَنْيَنْ عناصره وفق الطرائق التي لم تكن في مجمله معهودة في ماضي الشعر العربي[2]، وقد استنتج هذه الخاصية ، وبعض الخصائص الأخرى للشعر العربي الحديث، بعد أن قام بتحليل أربع قصائد ؛ ثلاثة ، تمثل النص الأثر ، وواحدة تمثل النص الصدى ، ويبدو هذا التقسيم تجلية لثنائية ((المركز والمحيط)) ؛ هذه الثنائية التي أرَّقت محمد (بنِّيس) ، وربما كانت نقطة الإنطلاق عنده من أجل إثبات الذات المغربية ، ومنها المغاربية .

إنَّ التَّوسل بالنمذجة من طرف (بنِّيس) في كتابه « التقليدية » ضمن العنوان الكبير : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، يوحي بأنه يتغيا الوصول إلى نتائج ، تثبت تحكُّم التقليدية في مجال الشعر ، والحكم عليه بالفشل والعطب وذلك باستعمال الشعرية والدلائلية وتطبيقاتهما النقدية ، والنصوص الشعرية التي قام بتحليلها ، اعتمدت ، بحسبه ، " الشعر العربي القديم كنموذج يتوحَّد مطلقه في مبادئ ثلاثة هي التمركز حول الصوت ، وأسبقية المعنى ، والرؤية المتعالية للغة " [3].

2- عوامل نشأة التقليدية وازدهارها:

يَعْتبِرُ(بنِّيس) ، أنَّ هناك العديد من العوامل التي ساعدت على نشوء التقليدية ، في مطلع القرن التاسع عشر، وفي كل البلاد العربية ، سواء في مركزها ، أو في محيطها ،

---

(1) – ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1987 ، ص 21 .

(2) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص ص 71 ، 72 .

(3) – المصدر نفسه، ص 36 .

بغض النظر على امتدادها الزمني ؛ لأنها استغرقت زمنا طويلا في المحيط العربي ، بخلاف مركزه الذي عرف الحداثة الشعرية منذ بروز الرومانسية في القاهرة مطلع القرن التاسع عشر، و الشعر المعاصر في بيروت ، في خمسينيات القرن الماضي. ومن بين العوامل المساعدة على نشأة التقليدية وازدهارها في البلاد العربية ما يلي :

2-1 المؤسسة السياسية:

تُعدُّ المؤسسة السياسية ، من بين أهم عوامل التوجيه الثقافي ، إذ أن إعداد المناهج التربوية ، مثلا ،هو ترجمة لرؤى المؤسسة السياسية ، ووفق الأطر المحددة والقيم المسطرة . ولقد لعبت السياسة ، منذ القديم ، في إرساء التوجُّـه الشعـري ، كما أن الشِّعر ساهـم في الإبقاء على المناصب ، و في هذا الصدد ، يذكر (بنِّيس) أن الشاعر محمد بن إبراهيم ، وهو من شعراء التقليدية في المغرب ،ارتبط بممدوحـه التهامي الكلاوي ، باشا مدينة مراكش، كمـا أن عبد الكريم بن ثابت شخصية وطنية سياسية منتمية لحزب الاستقلال .

وتَتَمظهر العلاقة بين المؤسسة الشِّعرية التقليدية ، والمؤسسة السياسية ، في التعايش المتبادل بينهما، فـ " الشَّخصية السياسية هي [...] سلطة رمزية معرفيـــة ، إليها يتَّجـــه الشاعــر باستمــرار ، ولكنها أيضـا سلطة مادية ، فعطايا الممـدوح هـي ما يعيـش به الشـاعر و يتمكن من الاستمرار في بنية للانتاج الشعري لم يعد للقبيلة مكان فيها ، كما أنَّ حماية الممدوح هي ما يسمح للشاعر بممارسة المحرم الديني الذي لا يتعارض مع تقويض السلطة السياسية. وهكذا كان محمد بن إبراهيم يضمن حمايته اليومية واستمراره في الإنتاج الشعري من عطايا الكلاوي ، كما أنه كان به محتميا في ممارسة مجونه و إعلانه له .

وبهذا يكون ارتباط محمد بن إبراهيم بالكلاوي شرطا من شرائط الاستمرار في الإنتاج الشعري"[1].

ولمَّا أراد أحمد شوقي الخروج من التقليد ، إلى المسرح الشعري ، والاستهلال بالمقدمة الغزلية ، تأسيا بما وجد في الشعر الرومانسي الفرنسي ، " تمنعه المؤسسة النقدية التابعة للمؤسسة السياسية "[2] .

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها : ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 127 .

[2] – المصدر نفسه، ص 152 .

نتلمس من هذا النصوص التاريخية ، أن السياق التقليدي ، فيما يتعلق بالشعر ، يشبه إلى حد بعيد الشعر العربي القديم ، حيث كان الشاعر يتعلق بالقبيلة ، يدافع عنها و ينافح ، فكم من بيت شعري ، كان كإغارة جيش. ومن بين الأغراض الشعرية التي ازدهرت ، بسبب هذه العلاقة : الهجاء والفخر والمدح . وهـذه الأغـراض هي التي عرفتها التقليديـة فـي العصر الحديث ، ومن بين الأمثلة على ذلك : أحمد شوقي الذي كتب الكثير في المـدح.

و يبدو أن السلطة السياسية ، كان لها تأثير سلبي ، على الانتاج الشعري ، في بعض البلاد العربية التي ، انتقل نصها الشعري إلى المركز بثنائيتـه : القاهرة وبيروت ، فالسيَّاب مثلا ، لقي تعنتا من السلطة السياسية في بلده « العراق » ، حيث منعت إنتاجاته الشعرية من الطباعة والنشر، لأنها لا تتوافق وقوانين الشعر التقليدي ، كما أن الحال نفسـه، بالنسبـة إلى الشابي الممنوعة أعماله من الطباعة و النشـر في تونس ، ممَّا اضطـر إلى الانضمام إلى جماعة أبولو في القاهرة ، وتلك صيحاته التي أرسلها ، عبر رسائله المتكررة إلى زميله الحليوي تنبئ بتفاقم ، أزمة التقليد بالنسبة إليه[1].

2-2 المؤسسة الشعرية الموروثة :

لقد ارتبطت اللغة العربية ، في المغرب ، بالاسلام ؛ وكان النص الغائب للفصحى هو الشعر العربي القديم ، ثم النصوص الدينية ، التي جاءت فيما بعد ، و يعتبر (بنِّيس) أن " الشعر الذي نعرفـه إلى الآن ، باللغـة الفصحى ، هو من النـوع الخضـوع لسلطـة البنيتين اللغويـة و الدينية معا ، و قد تجسدنتا أيضا في طبيعة التعامل مع النص الشعري الغائب كمقدس" ، كما أن أغلب الدراسـات التي قامت من أجـل نفض الغبار عن هذا الشعـر التقليدي انتصـرت إليه، إما بدافع قبلي ، أو من وجهة نظر رؤيوية [2].

ويُبْرز (بنِّيس) دور تغييب المؤسسة الشعرية العربية ، المتمثلة في المركز ، خاصة في الدراسات الأدبية ، منها " تاريخ الأدب العربي للزيَّات ، وتاريخ اللغة العربية لجرجي زيدان ،

---

(1) – ينظر: محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها : ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص ص 104 – 110 .

(2) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 115 ، 116 .

وتاريخ آداب العربي لمصطفى صادق الرافعي "[1] ، وهذه الوضعية تتناسب مع الشعر العربي في محيطه ، إذ إنه شعر لا مفكر فيه .

2-3 الفكر والمنظومة السياسية :

يرى (بنِّيس) ، أن رجل السياسة ، حَلَّ محلَّ المفكِّر ، و بالتالي تم إلغاء الفكر ، الذي صار يتمظهر فيما يأتي :

أ- صدور السياسي عن حقيقته ، واعتبارها النهاية ، تَرافَق و الهيمنة الاستعمارية التي كانت تعطي للسياسي مكانة التقديس والاستعجال ، ولذلك فإن السياسي المضاد لم يختلف عن السياسي الرسمي في البنية التصورية العميقة للتاريخ و المجتمع و المعرفة ، وقد ساهم الاستعمار في استمرار سيادة هذه البنية .

ب- فك المثقفين ارتباطهم مع المؤسسة الرسمية أدى بهم إلى الارتباط بالمؤسسة المضادة المتماهية في بنيتها التصورية العميقة مع المؤسَّسة الرَّسمية . وعاش المثقفون ، في المؤسسة المضادة ، أوضاعا متباينة ، ولكن الأغلبية كان انتماؤها الجديد عقدا لا يقبل نقدا ولا نقضا ، مفيدة من امتيازات الانتماء ، ومن حماية الحزب - القبيلة .

ج- سيادة البنية التصورية العميقة بصيغة متماهية بين المؤسسة الرسمية والمضادة على السواء جعلت من المثقف مجرد تابع للمؤسسة ، يدعم مواقفها و يهاجم ما عداها . ذلك هو المشهد القبلي القديم ، ولم يجد النقد ، والفكر النقدي ، مكانه داخل المؤسسة المضادة ، وبذلك استمرت متعاليات القديم والحديث بسلطتها التي لا حد لها [2] .

علَّق (بنِّيس) على هذه العناصر ، حيث اعتبر أن المفكر صار يبحث عن مكانته ، وسط مؤسسة سياسة ، حل فيها رجل السياسة محله (محل المفكر) ، كما أنه جانب هدفه الصحيح المتمثل في نقد الراهن ، فوجه كل آلاته النقدية ، من أجل العودة إلى القديم ، أو الاستبشار بالحديث دون القديم ، إلا أن هناك ثُلَّة من المثقفين ، الذين كانوا يزاولون أنشطتهم ، بالتوازي مع مفكري المؤسسة السياسية ، ومن بين هؤلاء ، ذَكَر بنِّيس (طه حسين) ، الذي حرَّر لنفسه هامشا نقديا ، لكنَّه ظل أسير المتعاليات الحديثة ، فلم يقترب

---

[1] -محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها : ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 116 .

[2] - المصدر نفسه ، ص 154 .

منها ، وأخيرا بدأ التفكير في طرح سؤال جديد ، يتحرر من وجهة السلطة السياسية ، و المؤسسة المضادة ، و بالتالي البحث عن النقد المغاير .[1]

و لم يفصح (بنِّيس) عن حقيقة النقد المغاير ، و ربما يشير، بذلك ، إلى النقد الحداثي، الذي تكون في الخمسينيات ، على أيدي العديد من الشعراء المعاصرين.

3- طقوس التقليدية:

استعمل (بنِّيس) مصطلح « طقوس » مسندا إياها إلى التقليدية ؛ من أجل بيان مشابهتها للشعر القديم، و يبدو أن استعماله لهذا المصطلح ؛ ينمُّ عن خلفية أيديولوجية ضد التقليدية ، و تفسير ذلك بالرجوع إلى التعرُّف على معنى « طقوس » في المعاجم و القواميس .

3-1 المصطلح و المفهوم :

3- 1- أ مفهوم الطقس : وَردت كلمة طقس في المعاجم والقواميس الحديثة ، خلافا للمعاجم التُّراثية التي لم تحفل بها ، و تكاد تجمع هذه المعاجم [الحديثة] على معنيين معنى حالة الجوِّ ، و الشعائر الدينية عند النصارى . " ويطلق عند النصارى [أي الطقس] على شعائر الديانة و احتفالاتها ..." [2]، وجاء في الموسوعة العربية العالمية أنَّ " الطقس الديني مصطلح يطلق عند غير المسلمين على أفعال العبادة التي يؤديها أعضاء جماعة دينية ، ولمعظم الأديان طقوسها الدينية الخاصة بها "[3].

ومن خلال هذا المفهوم ، ندرك أن (بنِّيس) استعار كلمة « طقوس » ، من أجل أن يبرز لنا أن التقليدية جسد بلا روح ، يقوم أصحابها بأعمال تجاوزها التاريخ ، و بالتالي صار مآلها الجمود .

3-1- ب مفهوم طقوس التقليدية : يعرف (بنِّيس) طقوس التقليدية بقوله : " العناصر الموجودة على حدود النص ، داخله وخارجه في آن ، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها : ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص ص 154 ، 155 .

(2) – المعلم بطرس البستاني : محيط المحيط (قاموس مطوّل للغة العربية) ، مكتبة لبنان ، بيروت ، د.ط، 1987 ، ص 553 .

(3) – مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر و التوزيع : الموسوعة العربية العالمية ، مج 15 ، ص 632 .

إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته ، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي [...] أن يشتغل وينتج دلاليته "[1].

3-2 عناصر طقوس التقليدية :

3-2-1 التقديمات النظرية :

لم يكن البارودي وشوقي بدعاً في تقديم الدواوين الشعرية ، بل سارا على نهج من سبقهما ، ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب الذين وضعوا تقديما ، ويشهد على هذا القول مقدمتا ديوانيه « سقط الزند[2]» و « لزوم ما لا يلزم [3]» ، وقد اتبع الشعراء هذه السُّنَّة في العصور اللاحقة .

إنَّ لهذه التقديمات قيمة معرفية نقدية ، يمكن بوساطتها تفعيل القراءة الجيدة ، وقد أدرك جيرار جينيت هذه الخاصيـــة للتقديم ، حيث اعتبر أنَّ "الاستهـــلال التأليفـــي أو الاستهلال الأصلي يتخذ وظيفة مركزية هي وظيفة ضمان القراءة الجيدة للنص[*] ((Une bonne lecture d'assure au texte)) ، على الرغم من بساطة هذه المعادلة إلا أنها أكثر تعقيدا مما نعتقد ، كونها تتركنا نجلل فعلين ينشرط بهما هذا الاستهـــلال ، فالشرط الأول يحمـــل الضمان [...] أمَّا الشرط الثاني ، فضروري ، ولكـــن غير كافي[✯]، بأن تكون هذه القـــراءة التي حاز عليهـا (النص) جيدة " [4].

لقد قام (بنِّيس) بإجراء تطبيقي، يتغيا من خلالـــه، الوصول إلى تحديد سمـــات « الشيء»، فضبط مفاهيـم الشِّعـر عند البارودي وأحمـد شوقـي ، مستخرجـا تلك السمات من تقديمـات الشاعرين في ديوانيهما وقام بتفصيل إجراءاته في النحو التالي :

---

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 76 .

(2) – ينظر : أبو العلاء المعري ، سقط الزند ،دار بيروت للطباعة والنشر/دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت – لبنان ،د.ط، 1376هـ/ 1957م، ص ص 5 ، 6 .

(3) – ينظر : أبو العلاء المعري ،لزوم مالا يلزم ، تأليف : طه حسين ،إبراهيم الأبياري ، ج1 ،دار المعارف ، القاهرة – مصر ، د.ط ، د.ت ، ص5.

(*)- هذه الترجمة خاطئة ، والصواب : **قراءة جيدة لتأمين فهم النص** .

(✯)– أورد المؤلِّف عبارة ((غير كافي)) ، لكن الأصح حذف ياء الاسم المنقوص عند إضافته ، فكان يجب عليه أن يقول : (غير كافٍ).

(4) – عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص ص 117 ، 118 .

3-2-1- أ مفهوم الشعرعند البارودي:

يقول البارودي في تعريفه للشعر:

1- " وبعد فإن الشِّعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلــة اللسان، فينبعث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلقت معانيه ، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلُّف ، بريئا من عشوة التعسُّف ، غنيا من مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد "[1].

2- " وللشعر رتبه لا يجهلها إلا من جفا طبعه ونبا عن قبول الحكمة سمعه،فهو حلية يزدان بجمالها العاطل ، وعوذة لا يتطرق إليها الباطل . ولقد كنت في ريعان الفتوة واندفاع القريحة بتيار القوة ، ألهج به لهج الحمام بهديله، وآنس به أنس العديل بعديله ، لا تذرعاً إلى وجه أنتويه ولا تطلعا إلى غنم أحتويه، وإنما هي أغراض حرَّكتني ، وإباء جمح بي ، وغرام سال على قلبي ، فلم أتمالك أن أهبت فحركت به جرسي ، أو هتفت فسريت به عن نفسي ، كما قلت :

تَكَلَّمْتُ كّالمَاضِينَ قَبْلِي بِمَا جَرَتْ ... بِهِ عَادَةُ الإِنْسَانِ أَنْ يَتَكَلَّمَــا

فَلَا يَعْتَمِدْنِي بِالإِسَــاءَةِ غَافِـلٌ ... فَلَا بُدَّ لِابْنِ الْأَيْكِ أَنْ يَتَرَنَّمَا [2]

3-1-1- ب مفهوم الشعرعند أحمد شوقي :

يقول أحمد شوقي : " (أما بعد) فما زال لواء الشعر معقودا لأمراء العرب وأشرافهم ، وما برح نظمه حبيبا إلى علمائهم وحكمائهم . يمارسونه حق المراس . ويبنون كل بيت منه على أمتن أساس . موفين إجلاله . حافظين خلاله . مدنين إلى الأذهان خياله" [3].

وقال أيضا : " اشتغل بالشعر فريقٌ من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق

---

(1) – محمود سامي البارودي :ديوانه ، تحقيق وضبط وشرح : علي الجارم ، محمد شفيق معروف ، دار العودة ،بيروت– لبنان ، د.ط ، 1998، ص ص 33 ، 34 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 35 .

(3) – أحمد شوقي : مقدمات أعمال ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 2 ، مج 3 ، يناير / مارس ، 1983 ،ص 267 .

اللفظ والصّناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة . ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور« القديم على قدمه » فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب . وانغمس فريق في بحار التشابيه حتى تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل . وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان في واد والحقيقة في واد ؛ فكلما كان بعيداً عن الواقع ، منحرفاً عن المحسوس ، مجانباً للمحتمل . كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال . وأجمع للجلال والجمال . حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والغلو البغيض إلى العقول السليمة " [1].

بعد أن أدرج (بنِّيس) النصوص التقديمية السابقة ، قام بإثبات النظرة التقليدية لِكِلا الشاعرين ؛ فالبارودي حصر الشعريَّة في النور والخيال ،كما أنه ربطها بالحكمة والعقل، وأكَّد العلاقة بين الشاعر والنبي ؛ فالشعر نور غير حسي ، ولكنه ليس إلاهيا ، وقد وصف (بنِّيس) هذه العلاقة بالاتصال والانفصال ، كما تمكَّن من استنتاج العناصر النظرية لمفهوم الشعر ، والمتكونة من : مصدر الشعر ، و الشاعر ، والنص الشعري ، والمستمع « القارئ أو المتلقي » . وأخيرا استنتج أن الإطار النظري لسامي البارودي تدعمه ثلاثة مصادر[2] :

" أ- **مصدر ديني** : فالشاعر حين يكون مختارا من طرف الله فإنه هو الآخر « لا ينطق عن الهوى » وكلامه نور تلي مرتبته مرتبة الكلام الإلهي .

ب- مصدر نقدي : الشعر خيال ، تتطلب صناعته معرفة بأسرار الطبع والوضوح .

جـ- مصدر فلسفي : يعتمد المنطق في تقسيم مراحل نزول النور في صدر الشاعر وانبعاث النور مرة ثانية في صيغة نطقية ، كما يعتمد الفكر الإسلامي بخصوص ضبط العقل لجموح المخيلة في الشعر" [3].

لقد فهم (بنِّيس) من تعريف البارودي للشعر ؛ أنَّ الشاعر مختار من الله تعالى ، وأن مرتبة الشعر تلي مرتبة الكلام الإلهي ، ومن باب رد الأمور إلى نصابها ، فإننا نرى من خلال تقديم البارودي ما يدل على أنه متحفظ جدا ، إزاء ما يخدش عقيدته ،

---

[1] - أحمد شوقي : مقدمات أعمال ، مجلة فصول ، ص 268 .

[2] - ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ،ج1، التقليدية ، ص 80 .

[3] - المصدر نفسه ، ص 80.

حيث إن المقصود بـ (النور) ، عنده ، رسالية الشعر ، فكما أن للقرآن الكريم رسالة ، وللحديث النبوي الشريف رسالة ، فكذلك للشعر رسالته ، أما ترتيب الشعر من حيث جعله بعد القرآن مباشرة ، فهذا فيه إعادة نظر ، وإذا كان الأمر كذلك ، فما فائدة قول الرسول صلى الله عليه وسلم: " بُعِثْتُ بِجَوَامِعِ الْكَلِمِ، وَنُصِرْتُ بِالرُّعْبِ، وَبَيْنَا أَنَا نَائِمٌ أُتِيتُ بِمَفَاتِيحِ خَزَائِنِ الْأَرْضِ فَوُضِعَتْ فِي يَدِي"؟! [1].

ويصِف (بنِّيس) تقديم شوقي بالتماسك الظاهر؛ لأنه قام بقراءة ثابتة للشرائط الاجتماعية ، فوصل إلى أن حاضر الشعر العربي ماضٍ يستعاد ، وأن المستقبل نفسه حاضر ماض ، كما أنه قام بتقويض غرض المدح ، لتبني استراتيجية جديدة للنص الشعري أساسها الرؤية الكونية ، استراتيجية لها الفكر و الخيال و المتعة ، تفضي مباشرة إلى انتقاد شعر المتنبي .

كلُّ ذلك مَردُّه إلى أنَّ كل الأفكار الجديدة التي حملها شوقي فرنسية المصدر ، ولكنها محرَّمة في البلاط الملكي المصري الذي يتزعمه الخديوي آنذاك.[2]

يستنتج (بنِّيس) في آخر بحثه في التقديمات أن :

أ) الشعر هبة سماوية وبها يكون نبوة .

ب) الشعر صناعة قواعدها في الشعر العربي القديم.

ج) الشعر خيال يضبطه المعقول .

د) أجود الشعر هو المطبوع ، صناعة وخيالا .

هـ) ميزة الشعر الوضوح ، وبه تثبت حقيقته .[3]

تُمكِّن هذه العناصر من تحقيق الشعرية المتمثلة في النُّبوَّة المتمثلة في التمركز حول الصوت ، والخيال الذي أساسه اللغة المتعالية ، والحقيقة المتمظهرة في أسبقية المعنى، وكل هذه العناصر تتغيا تقدم الشعر بعد انحطاطه ، و تؤالف بين مالم يكن التأليف بينه ممكنا في القديم .

---

(1) – أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي : صحيحه ، ضبط وتخريج : مصطفى ديب البغا ،كتاب التعبير ، د.ط ، د.ت ، ص 2573 .

(2) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث :بنياته وإبدالاتها ،ج1 ، التقليدية ، ص ص 83 ، 84 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 84 .

3-2- 2 تصنيف الدواوين:

يجعل (بنِّيس) تصنيف الدواوين مؤشرا هاما ، يمكن من خلاله ، تحديد تقليدية شعرية البارودي وشوقي والجواهري ومحمد بن إبراهيم . كما أن تخلي جيرار جينيت عن إيرادها ضمن عناصر النص الموازي من دون تقديم أي مسوغ لذلك، لا يقيِّد (بنِّيس) بشيء، خاصة وأن للتصنيف وظائف نوعية في الماضي و الحاضر .

إنَّ المقصود بالتصنيف ، فهرسة القصائد حسب منهجية معتمدة ، من طرف الشاعر نفسه ، أو من طرف الناشر ، و قد ذكر (بنِّيس) أن الفهرسة في دواوين الشعراء المختارين تختلف بحسب الزمان أو المكان ، كما أن الوظيفة المركزية للفهرس ، هي إرشاد القراء إلى طريقة تصنيف الدواوين . والدواوين المذكورة تعتمد أربع طرق في التصنيف ذكرت كالآتي :

أ- **تصنيف يرتب النصوص على الحروف الأبجدية** ، حسب مطالعها والحروف الأبجدية لقوافيها ، وقد سار على هذا النهج البارودي في ديوانه ، و شوقي : الجزآن الأول و الثالث من الشوقيات ، وهذا التصنيف سار عليه أبو بكر الصولي ؛ الذي كان يرتب الدواوين حسب الحروف الأبجدية للقوافي .

ب- **ترتيب يصنف النصوص على الأغراض** : وجد (بنِّيس) أن الجزء الرابع من الشوقيات سار على هذه الطريقة، حيث تضمن « متفرقات في السياسة والتاريخ» و« الخصوصيات » و« ديوان الأطفال» و « محجوبيات» . وقد وجد هذا التصنيف عند علي بن حمزة الأصفهاني المتوفى في بداية القرن الرابع الهجري ، والذي رتب دواوين الشعراء المحدثين حسب أغراض القصائد،كما أنَّ أبا تمام يعد أول من رتب مختارات شعرية حسب الأغراض.

ج- **تصنيف يرتب النصوص على الأغراض و الحروف الأبجدية** : هي طريقة حديثة ، في نظر (بنِّيس) ، حيث تجمع بين الأغراض الشعرية والحروف الأبجدية ، وتميز الجزء الثاني من الشوقيات وديوان محمد بن إبراهيم ، إلا أن تفريعات محمد بن إبراهيم و تخصيص العرشيات ، الذي ناب عن المدح، بتسسمية « الفرائد والقلائد » ينبئ بتقليد الشعراء السابقين، ففي دواوين الشعر التي ظهرت بين القرن الخامس الهجري و الثاني عشر، ظهرت البنية السجعية للعنوان ، كديوان « اقتراح القريح واجتراح الجريح » لأبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري القيرواني في القرن الخامس الهجري .

د- تصنيف يرتب النصوص على تاريـــخ الكتابة أو النشر: وهــذا التصنيف ينفـرد به ديوان الجواهري بأجزائه الأربعة ، إلا أن هناك إشارة تؤكد أن ديوان المتنبي اعتمد على تاريخ الكتابة، يقول كارل بروكلمان : " يكاد يوجد ديوان المتنبي في كل مكتبة ، مرتبا على حروف الهجاء تارة ، وعلى التسلسل التاريخي تارة أخرى "[1]، ويؤكد (بنِّيس) على أنَّ له إثبات على أن ديوان الجواهري متوفر على فهرس القوافي[2] ، لكنه لم يسوِّغ قولته هذه .

- **وظائف التصنيف** :

أ) الوظيفة التربوية : وتظهرها طريقة الترتيب على الحروف الأبجدية و طريقة الترتيب على الأغراض، وطريقة الترتيب على الحروف الأبجدية والأغراض معا ، لأنها تيسر الوصول إلى المبحوث عنه من القصائد ، إلا أنها تبقى قسرية ، ولكنها أقل قسرية من طريقة الترتيب التاريخي.

بـ) الوظيفة السياقية: وتمثلها طريقة الترتيب التاريخي ، وهي تفيد القراءة السياقية للشعر ، وهذا ما عبر عنه (بنِّيس) بقوله :" وهو ما يفيد في دراسة البنية وتاريخها في آن"[3].

ج) الوظيفة التأويلية : قد تطرأ على التصنيف دواعٍ ظرفية ؛ سياسية أو دينية أو أخلاقية ؛ فيتم حينها ذكر هذه الدواعي على أساس ترتيب الأغراض . ويذكر (بنِّيس) أن هذا المسلك عرف قديما ، مع اختلاف طفيف ، وكمثال على ذلك : تصنيف ديوان صفي الدين الحلي في القرن الثامن الهجري.[4]

3-2-3عناوين الدواوين:

يُعدُّ العنوان من بين أهم عناصر المناص « النص الموازي » ، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة و يلحُّ علينا في التحليل ، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك العصر الكلاسيكي ، كعنصر مهم ، كونه مجموع معقد أحيانا أو مُرْبك ، وهذا التعقيد

---

(1) - كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، تر: عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة - مصر ، ط 5 ، 1959 ، ص 88 .

(2) - ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص ص 87- 89 .

(3) - المصدر نفسه ، ص 90.

(4) - ينظر : المصدر نفسه ، ص ن .

ليس لطوله أو قصره ، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله أو تأويله .[1]

لقد أفاد (بنِّيس) من كتاب « عتبات » « seuils » لجيرار جينيت ، حيث عمل على اتباع خططه في تحليل العناوين ، معتبرا التقسيم الثلاثي الذي أجراه (جينيت) ، العنوان ، العنوان الفرعي ، التعيين الجنسي . كما قام بتتبع أمكنة العناوين الخاصة بالدواوين المراد دراستها ، والعناوين الفرعية كذلك كما يلي :

1- العنوان مثبت على واجهتي ديواني البارودي وشوقي ، وتحته عنوان فرعي (1- 2) بالنسبة للبارودي ، و(1،2،3،4) بالنسبة لشوقي ، والفرق بين العارضة والفاصلة هو أن الأولى تنبه لجمع الجزءين معا من الديوان في مجلد واحد ، فيما الثانية تشير إلى انفصال أجزاء الديوان عن بعضها بعضا في أربعة مجلدات .

2- العنوان على وجه وواجهة الديوان في ديوان الجواهري ، والعنوان الفرعي (المجلد الأول ، المجلد الثاني ، المجلد الثالث ، المجلد الرابع) مباشرة تحت العنوان على وجه الديوان وفي وسط الواجهة .

3- العنوان على الورقة الأولى للمخطوط ، وتحته العنوان الفرعي « روض الزيتون » ، مفصولا بينهما بأداة العطف «أو» التخييرية ، ويؤكد (بنِّيس) أن العنوان الأصلي للديوان هو « ديوان شاعر الحمراء » ، و العنوان الفرعي « روض الزيتون » كان يمكن أن يضم نصوصا أخرى أو يحذف أو يعدل في بعض النصوص .

يُطَبِّق (بنِّيس) مقولة (جينيت) التي تفيد بأن الجهاز العنواني كمجموعة شبه مركبة تستعصي على التبسيط والاختزال ؛ فيقسم التعيينات الجنسية وفق ثلاثة أنماط :

النمط الأول : جعل له تعينا جنسيا موسوما ب « مصطلح الديوان»، الذي يميز الشعر عن باقي الأجناس الأدبية ، ومن اسم الكاتب . و هو نمط قديم في الثقافة العربية ، وعليه سار كل من أبي عمرو الشيْبَاني ، والأصمعي ، وابن حبيب ، و الطوسي ، وابن السّكّيت ، و السُّكَّري ، وثعلب ، وابن الأنباري ، وكذلك الشأن بالنسبة للصولي وابن حمزة الأصفهاني .

النمط الثاني : ويمثله عنوان «الشوقيات» الذي يمحو التعيين الجنسي و يحتفظ بكلمة واحدة مركبة من اسم الشاعر شوقي وإضافة علاقة نسبة المؤنث الجمع إلى اسم الشاعر الذي

[1] – عبد الحق بلعابد : عتبات (ج .جينيت من النص إلى المناص) ، ص 65 .

أصبح معرفا بالألف واللام ، وهذا النمط موجود أيضا في التُّراث العربي القديم[1] ، فهنـــاك ديوان «العباسيات» [2] لابن هرمة ، ولأبي المظفر محمد بن العباس أحمـد الأبيوردي في القـرن الســادس الهجــري ديوان مقســم إلى أجـــزاء هي :« النجديات » و« العراقيات » و« الوجديات »[3].

النمط الثالث : يرى (بنِّيس) أن ديوان محمد بن إبراهيم بعنوانيه ، يُخيِّرنا بين نمطين ؛ الأول تعيين جنسي ثم تليه كنية الشاعر« شاعر الحمراء » ، وهو نص صدى ، فيه تقليد للنص الأثر الذي يمثله « شاعر النيل » ، أما النمط الآخر، فهو خروج على التقليد ، بل هو تجاوز للنص الأثر ؛ لأن هناك أسبقية ، في نظر (بنِّيس) لـ « روض الزيتون » على « بريد العودة » للجواهري الذي صدر سنة 1969 ، وديوان « أيهما أرَّق »الصادر عام 1971.[4]

******

[1] – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1، التقليدية ، ص ص 92 ، 93 .

[2] – كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج 2 ، ص 70.

[3] – المرجع نفسه ، ج5 ، ص ص31 ، 32 .

[4] – ينظر: محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ،ج1، التقليدية ، ص 94 .

ثالثا : تجاوز المفهوم التُّراثي للشعرعند بنِّيس :

لقد تغيرت النظرة إلى الشعر بوصفه مفهوما عاما ، يحمل في ثناياه العديد من المفاهيم الجزئية المتعلقة بالشكل أو بالمضمون ، ويرجع هذا التغيير إلى التحوُّلات الثقافية والحضارية الكبرى التي لحقت العديد من مجالات الحياة العامة .

من هذا المنطلق يرى (بنِّيس) أنَّ المسألة الشعرية في الثقافة العربية تحمل الخطورة القصوى ، ذلك لأن هناك رغبة متكررة في وسم الخطاب الشعري باللاخطاب – بمعنى أنه التعبير الذي ينتمي إلى اللامكتوب .

1- مفهوم الشعر عند (بنِّيس) :

يطأ (بنِّيس) ساحة النقد العربي المعاصر ، بلغة شعرية تتضح بالانزياحات ، تجعلك أحيانا تجزم أنك أمام قصيدة شعرية ، حبلى بالتخييلات والصور الشعرية ، والحقيقة أنك بصدد موضوع نقدي قد يتناول الكتابة ، أو اللغة ، أو الحداثـة الشعرية ، وهَلُمَّ جـرًّا من المواضيع التي لها صلة بالنقد .

وبالنسبة لمفهومه للشعر ، فإنه يرى أنه من الصعوبة أن نقدم تحديدا للشعر ، رافضا المفاهيم القديمة له ، ومن بينها التعريف الأرسطي[1] ، الذي بناه اعتمادا على الأجناس الشعرية اليونانية بمفردها، لكنه في المقابل يُثمِّن ما قام به بعض الشعراء العرب القدماء ، ومن بينهم أبوتمام ، الذي أورد له بعض الأبيات ، تسويغا لضرورة الحداثـــة في الشعـــر، و المتمثلة في هدم ومحو كل ماهو قديم، واستبداله بالجديد، أو كما يقول أدونيس : "...وإلى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد وكل موروث كما عند أبي تمام " [2] ، ومن بين الأبيات التي أوردها هذا البيت الذي كرره في ثنايا كتابه (الحق في الشعر) :

والشِّعْرُ فَرْجٌ لَيْسَتْ خَصيصَتُهُ طولَ اللَّيالي إلَّا لِمُفْتَرِعِـــهْ[3]

---

(1) – لقد قسم أرسطو الشعر بحسب الأجناس الشعرية إلى شعر الملاحم وشعر التمثيل وشعر الغناء . ينظر : أحمد خاكى ، الشعر عند أرسطو ، مجلة الثقافة ، القاهرة ، ع 118 ، السنة الثالثة ، أفريل ،1941 ، ص 432 .

(2) – أدونيس : الثابت والمتحول ، ج4 ، صدمة الحداثة والموروث الشعري ، ص 6 .

(3) – أبو تمام : ديوانه ، شرح التبريزي ، مج 2 ، ص 94 .

ولم يقصر (بنِّيس) نظره على أبي تمام فقط ، إنما ذكر المتنبي على أنه أيضا رمز من رموز الحداثة الشعرية في العصر العباسي .

يبدو أنَّ (بنِّيس) من النُّقاد الذين ينتصرون إلى الحداثة الشعرية التي تتمثل في الممارسة الإبداعية، متجاوزين التصنيف الزمني ، وهو بهذا يكون متبعا لأدونيس الذي يذكر في كتابه الثابت والمتحول « ج 4 » رموز الحداثة بتياراتـــها الثلاثـــة : السياسي ، والفني ، والفكري[1] .

ولا شك أن مفهوم الشعر العربي في النقد الحداثي ، أضحى تابعا لكل جديد في الساحة الابداعية ، و أوسع من ذلك يمكن القول : إنه يتأثر بما جدَّ خارج الدائرة العربية ، عملا بالتلاقح الفكري ، أو بمبدأ الضيافة كما يقول (بنِّيس) . ومن هذا المنطلق قام (بنِّيس) بتقديم مفاهيم للشعر ، نحسبها عفوية ، لكونها تمتزج بانفعالات نابعة من رؤية دفاعية لصالح الشعر المغربي خاصة ، والشعر العربي عامة ، وقد قمت برصد بعض هذه التعريفات من كتابه « الحق في الشعر » ، وهي كما يلي :

1- **الشعر هو**" ذاك المطلق المتعدد الذي يتفرد ، دوما ، في الرحيل نحو الأقصى (...) وهو مفتوح على كل من يقترب منه ، راغبا فيه ، دونما تمييز بين شخص وآخر " [2] .

2- " في الخفيف المتبدِّد ، الموشوش ، المختفي ، المنسي ، المتألم ، اللا شكل له ، تسهر القصيدة على اللغة ، على استئناف وعد اللغـة ، مجهولا ولا نهائيا ، من أجل استحقـــاق الميراث والضيافة هو وعد معرفة في حالة صيرورة ، منذورة للصيرورة ، بهذا الفعل يقاوم الشعر هجران اللغة ، ويخترع فكرة شعرية لذات قادمة في المستقبل "[3] .

3- " إنَّه الشعر الذي ينفتح كبابٍ، ليترك الشر يمر في لغة " الشعر نكد بابه الشر"[*]" [4].

---

(1) – ينظر : أدونيس ، الثابت والمتحول ،ج4 ، صدمة الحداثة والموروث الشعري ، ص ص 5 – 8 .

(2) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 25 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 24 .

(*) – ذكر ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) أن الأصمعي قال : " الشعر نكد بابه الشر ، فإذا دخل في الخير ضعف ، هذا حسان بن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الاسلام سسقط شعره ..." . ينظر : ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، ج 1 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، د.ط ، ص 305 .

(4) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 30 .

4- **الشِّعر**: " نبع اللغة ، رحمها ، ماؤها وضوؤها . إنه فعل ذاتية تخترق لغـــة بواسطتها يعطي الإنسان " شكلا في الوقت ذاته لنفسه والعالم " حسب همبولد" [1] .

5- " **القصيدة** تفاعل و معرفة في حالة صيرورة . والقيمة في القصيدة ، هي تفاعلها ومعرفتـــها "[2].

6 - " إن **الشِّعري** هو الكلام في حالة شطح ، ميلاد لا ينتهي ، إنه الخلق بعبارة مالارمي الذي كتب : " الشعر وهو منحصر في الخلق ، يجب أن يأخذ في الروح الإنسانية حالات ، بوارق صفاء مطلق إلى الحد الذي ، عندما تغني ويتم إبرازها بطريقة جيدة ، يمثل ذلك بالفعل جواهر الانسان : حيث ثمة رمز ، ثمة إبداع ، ولكلمة الشعر هنا معناها : إنه بالاجمال ،الابداع الانساني الممكن" . فالقصيدة كلام يديم الكلام لأنه فيها يبلغ حد الشطح، الذي ينقل اللغة إلى الصفاء ، الشطح هو قوة انبثاق اللغة من الكلام الشعري ، في بدء لم يكن لها ، وإقبال على مالم يكن فيها "[3] .

7- " **الشعر** ، إذن ، من بين الملكات اللسانية التي " تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم حتى يحصل شبه في تلك الملكـــــــة "، الشعر مكتسب، وليس هبة تعلو على الاكتساب"[4].

من خلال المفاهيم السابقة ، يمكن أن نخلص ، إلى أن كل التحديدات الكلاسيكية للشعر لم تحضر في الرؤية النقدية لـ(بنِّيس) ، ذلك ، لأن الشعر عنده يتجرد من كل قيم الهوية ، بل على العكس من ذلك ، إنه يتعارض معها ، كما أن القصيدة التي يبتغيها تتسم بالانكسار ، ترتاب بين الشعر والنثر ، غير أنها تحافظ على شعرية البناء .

مكَّننا الوصف الأول للشعر عند (بنِّيس) ، من استخلاص خاصية الشعر عنده ألا وهي التعدد ، ثم التفرد ، في الرحيل نحو الأقصى الذي هو الغموض ، و الحقيقة الشعرية ، لا يمكن لها أن تظهر ، لأن الشعر ذاتي ، ليس بالضرورة أن ينكشف أمره للآخرين . كمـــا

---

(1) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 20 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 35 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 39 .

(4) – المصدر نفسه ، ص 80 .

أن الديمومة صفة ملازمة للكلام الشعري، وهي مصطلح ورد في الشعر العربي القديم . قال أبو تمام :

وَلَو كانَ يَفنى الشِعرُ أَفناهُ ما قَرَت حِياضُكَ مِنهُ في العُصورِ الذَواهِبِ

وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقولِ إِذا اِنجَلَت سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبَت بِسَحـــائِبِ [1]

وقد استدل (بنِّيس) بهذين البيتين في كتابه «الحق في الشعر»، وأردف شارحا الديمومة في قوله : " الشعر لا يفنى. ما جمعت الأزمنة كلها ، ما صنعت له الدواوين ورتبته ، لم يوقف الشعر ولم ينجح في إفنائه . هو الشعر مطر العقول المنهمر ، المتدفق من سحب ، تتدافع تتوالى ، ينزل ولا يخطئ المكان الذي يجب أن يكون مكان النزول . دائما، يديم النزول . شطحا . ينزل ، لا يتوقف . الشعر لا يفنى ذلك هو سرُّ الشعر. و هو أيضا سرُّ ما يديم الكلام ..."[2].

1-1 مصطلح الحق في الشعر :

من المصطلحات التي انفرد بها (بنِّيس) في طرحه النقدي « الحق في الشعر»، و قد جعله عنوانا لكتاب ، ضمَّنه العديد من المقـالات النقدية ، التي جـاء بعضها في طـابع إبداعي ، لكونه استعمل لغة شعرية ، تميل أحيانا إلى الغموض .

إنَّ« الحق في الشعر» عبارة حداثية ، موازية في نسقها لعبارات أخرى ، ومكملة لها في نسج البنية العامة للحقوق الانسانية . إن هناك ، حقوقا أخرى : الحق في التعليم ، الحق في العلاج ، الحق في الحياة ... ، تُنْبِئنا هذه العبارات بأن هناك ضرورات ما أكدت صفة الأحقية لهذه المطالب. لابد أن (بنِّيس) استشعر ضرورة الشعر ، خاصة في زمننا الراهن . فماهي المسوغات التي جعلته يؤلف « الحق في الشعر»؟

لقد أجاب (بنِّيس) عن هذا السؤال ، في مقابلـة تلفزيونية ، بثتها القناة المغربية الأولى في حصة " مشارف " يوم الأربعاء 7 ماي 2008 م : " أظن أن واجب المثقف والشاعر هو أن يرفع بعض المفاهيم إلى مستوى الأفكار وشرحها والدفاع عنها. بالنسبة لي: الدفاع عن الشعر ، هو مثله مثل الدفاع عن الماء ؛ عن الحق في الماء ، عن الحق في

---

[1] – أبو تمام : ديوانه ، شرح التبريزي ، مج 2 ، ص 214 .

[2] – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 40 .

السكن ، عن الحق في الحرية ، عن الحق في التعليم ، عن الحق في الشغل . إذن، بالنسبة لي، الشعر ليس أعلى من هذه الحقوق، ولكنه ليس أقل من هذه الحقوق..." [1].

لقد تبنى (بنِّيس) مبدأ الدفاع عن الشعر، لأنه أحس بانحسار الشعر أمام الرواية ، وخاصة التجارية منها . لذلك اعتبرها الخطر الدَّاهم على الشعر ، " ... نحن نعلم أن في نهاية الثمانينيات ، بدأ صوت يرتفع عربيا، ووصل مغربيا للقول : إن زمن الشعر قد انتهى ، وعلى مستوى جماعي ، هناك حرب على الشعر ، ولكنها حرب باسم الرواية ... الرواية التجارية؛ بمعنى أن المرجع في حضور جنس أدبي أو عدم حضوره هو مكان هذا الجنس الأدبي في السوق ... "[2].

إذن : يبوح (بنِّيس) بما يخالجه ، ويعلن دفاعه عن الشعر ، متحدِّيا بذلك " ما يتردد عن جنازة القصيدة ، في زمن لا يستجيب للشعر ، بفعل سيادة الرواية ، أو بفعل سيادة أنساق تواصلية ؛ سمعية – بصرية "[3]، ويعتبر أن الشعر ليس " كلاما مضافا إلى الوجود و لا هو كلاما مضافا إلى المعنى .إنه الوجود و المعنى في آن . ولأنه ليس مضافا فإن حذفه أو الاستغناء عنه يؤدي إلى حذف الوجود والمعنى أو الاستغناء عنهما "[4].

هناك بعض النُّقاد من يظن أن هذا الصراع مفتعل[5] ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، فعودة منا إلى الماضي النقدي العربي ، نكشف من خلاله ، في بعض المدونات النقدية ، ومن بينها " كتاب العمدة " عن تلك المفاضلة الشهيرة بين الشعـــر والنثر، وكيف انتصـر ابن رشيق للشعر[6] ، بعد عرضه لآراء الفريقين .

أمَّا في وقتنا الراهن ، فالأمر يختلف عن ذلك السياق ، لأن متغيرات الحداثة فرضت مظاهر عديدة ، جعلت الرؤى تتغير أيضا ؛ فحضور الآلة التواصلية ، وما تجسده من

---

(1) – محمد بنِّيس : حصة مشارف ، التلفزيون المغربي ، القناة 1، الأربعاء 7 ماي 2008 ، أدار الحوار : ياسين عدنان .

(2) – ينظر: المصدر نفسه .

(3) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 58 .

(4) – مجموعة من الباحثين : محمد بنِّيس الكتابة والجسد ، ص103 .

(5) – ينظر : خالد الخنين ، الرواية والشعر ،جريدة الجزيرة الثقافية ، الرياض– السعودية ، ع 297 ، الخميس 20 صفر 1431 هـ .
الرابط الإلكتروني: http://www.al-jazirah.com/culture/2010/04022010/fadaat25.htm

(6) – ينظر : ابن رشيق ،كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ج1 ، ص ص 19 – 26 .

تطبيقات لجنس الرواية ، أثر سلبا على الشعر ، فضلا عن الرواية بوصفها منتوجا كتابيا .

من خلال هذا الهاجس ، أمكن لمحمد بنِّيس أن ينادي ، المجتمع المثقف ، إلى الاهتمام بالشعر والاحتفاء به ، كما كان له إسهامات عديدة في هذا المجال ؛ في المغرب ، حيث عمل على تكوين مؤسسات ثقافية ، من بينها : مجلة الثقافة الجديدة التي أسسها سنة 1974 م ، وبيت الشعر الذي ترأسه من سنة 1996 م إلى 2003 م .

2-1 منطق الضيافة صيرورة للشعر(التداخل الثقافي) :

اختار محمد بنِّيس مصطلح «الضيافة» للدلالة على تلاقح الأفكار، في المجال الأدبي ، في شقِّه الشعري ، وما يتصل به من نقد وتنظير. إنَّ الضيافة ، قد تكون زمنية ، أي بالعودة إلى الماضي للأخذ من تراثه ، أو بضيافة الآخر المتزامن ، " فالشعر يتنافى وصراع اللغات ، الثقافات والحضارات ، إنه رؤية مختلفة للتاريــخ الانساني ، بين الشــرق والشرق ، بين الشرق والغرب ، بين الغرب والغرب ، فالصراع الحضاري تعبير عن قيم حربية ومنفعية ، فيما الشِّعر يعتمد أخلاقيات الحوار التي هي أعلى أشكال الضيافة . إن الحوار اختيار الجيل الغامض . وهي قيم القصيدة التي تدافع عن الانساني ، بخلاف السياسة التي تدافع ، هنا والآن ، عن المنفعة والامتياز ، دونما اعتبار لسواهما "[1].

هكذا يعيش (بنِّيس) في عالم الشعر ، هذا الفضاء الذي تتعدد فيه الرؤى وتختلف ، وتتعايش في جو من الاحترام المتبادل ، إنه استعار الزرقة التي هي من لوازم البحر . ففي الشعر تذوب الهويات ، كما تذوب الحدود في البحر .

إنّ "ضيافة الآخر هو وعد القصيدة الحديثة، في زمن عولمة متغطرسة . وبالارتياب مما يسمى مشتركا في عرف كل هوية ، ونقد إيديولوجيات المنفعة والامتياز ، تفتح القصيدة الأبواب المحجوبة حتى تترك المجهول يستقر في مركز الأنا ، شمسا لمنتصف الليل ، مقاما تلمع زواياه في الجهة اللا نهائية للكلام ، متعددا ومشوبا. ذلك شرط القصيدة،حركتها الزرقاء للتداخل الثقافي، في تاريــخ يسري، متــروك في جهــة ما، متروك أو مهمــل. وتقود

---

[1] – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 46 .

السعادة الغريب إلى مقامـــه ، إلى القصيـــدة ، قصيدتي ، وقصيدتك ، الحديثـــة على الدوام ، فـي لا نهائية اللقاءات والحوار "[1].

اشترط (بنِّيس) للسيرورة الشعرية شرطا، يتمثل في منطق الضيافة ، وحسبه ، أن هذا الشرط ، إن توفر ، سيؤدي بالشعر ، بوصفه رؤية كونية ، إلى ضمان شأوه المفقود ، أو الذي هو على مشارف الفقد ، بعدما صارت تزاحمه العديد من الأجناس الأدبية ، والأنساق التواصلية المختلفة ، وعلى رأسها الرواية ، وخاصة التجارية منها .

إنَّ الشعر العربي المعاصر ، يعيش الضيافة بمعناها الحقيقي ، فهو يوجد في خارج حدوده ، مما جعل جغرافيته ، أوسع بكثير من جغرافية العالم العربي . فالمنفى سمة أساسية من سماته .[2]

1-3 الملكـــة الشعريـــة:

تُعدُّ الملكة الشعرية من بين المفردات النقدية ، التي احتفى به النقد العربي قديما ، وقد تجلت أماراتها فيما يسمى بالطبع أو الاكتساب .

ومن الملاحظ أن اهتمام النُّقاد العرب [القدماء]بضرورة تحقق الملكة الشعرية الغريزية أوَّلًا، لم يقلل من طبيعة اهتمامهم بالملكة الاكتسابية ، باعتبارها الركيزة الثانية للطبع ، فتحدد مفهوم الطبع عندهم في تحقق الموهبة الغريزية في صورتها الفنية ... مضافا إليها المعارف الانسانية على اختلافها وتنوعها ، ثم توظيف الطبع في صورته الفنية ، والاكتسابية للدُّربـــة والممارسة الفعلية للشعر ، مع تحقق الرغبة فيه ، والقصد إليه .[3]

يقدِّم (بنِّيس) تعريفين للملكة الشعرية ؛ الأول منهما وصف لها عند النُّقاد العرب التقليديين ، والثاني إقرار منه بحقيقتها في الشعر ؛ فأما المفهوم الأول " الملكة هي الصورة الذهنية للتركيب الخاص ، التي يكتسبها الشاعر من تعلم طرق العرب في نظم القصيدة . ملكة تحتاج إليها كل قصيدة تريد أن تبلغ مرتبة التصنيف ضمن ديوان العرب . إنها تعتمد (شعر العرب) . تفاعل بين عناصر ، لا عنصر أو عناصر تتجافى ، تنقص ، أو تزيد ،

---

[1] –محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 37 .

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص 59 .

[3] – محمد بن مريسي الحارثي: مفهوم الملكة الشعرية عند القدماء ، مجلة جامعة أم القرى ، عدد 1 ،السنة 1 ،1409 هـ ، ص96 .

سرُّ القصيدة العربيـــة ، وكل تعارض مع هذه الملكــة يترك القصيدة غريبة عن الشعـر العربي..." [1].

وقد يكون المقصود بالملكة الشعرية في الفهم النقدي عند (بنِّيس) ، عمود الشعر ، الذي هو مجموعة من القواعد تتمثل في"وجوه صياغة القصائد كما استنتجوها [النُّقاد] من الأدب الجاهلي ثم من شعر صدر الاسلام ، والعصر الأموي ، وقد حملوا على من خرجوا على عمود الشعر مثل مسلم وبشار وأبي نواس ، وأكثر من تعرض لنقدهم هو أبو تمام ... وباسم عمود الشعر ، نقدوا كثيرا من معاني هؤلاء الشعراء "[2] .

ويُعَدُّ (بنِّيس) من النُّقاد والشعراء الحداثيين الذين تأثروا بأبي تمام وحداثته المتقدمة في التاريخ ، ولذلك فإنه يرفض عمود الشعر ، بدعوى أن " الشعر مكتسب ، وليس هبـة تعلو على الاكتساب. هو ذا معنى العبور كتعلم الملكة والقالب (قوالب) . فالشعـر ملكـــة وقالب. وما يلزم الشاعر هو العبور إلى لحظة حصول شبه في ملكة الشعر العربي . القالب هو القواعد الشعرية الخاصة و للملكة معنى الحساسية الشعرية ... "[3].

يكون(بنِّيس) موافقا أدونيس ويوسف الخال، في نظرتهما إلى تكوُّن الملكة الشعرية ، فالشاعر عند يوسف الخال " حر وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشعرية وليست فوقه. هو الذي يضع النظام ولايضعه النظام "[4]، فالشنفرى وامرؤ القيس لم يقولا الشعر حسب نظام مُتَّبع ، إنما هما من وضعا نظاما خاصا بكل واحد منهما . "الشاعر المبدع هو الذي يضع نظامه ثم يصبح هذا النظام قانوناً يهتدي به الآخرون ثم يُغيِّرونَه. هم أيضاً أحرار في تغييره ورفضه"[5].

أما مصطلح العبور عند (بنِّيس) فهو دلالة على رفض المفهوم القديم للشعر انطلاقا من رفض الحيز الثابت والخامل والارتقاء الى ما يسمى بالانقطاع ؛ أي الوصول بالتجربـــة

---

(1) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 82 .

(2) – غنيمي هلال : عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي ، مجلة الكاتب ، القاهرة ،ع 4 ، جويلية ،1961 ، ص 16 .

(3) – محمد بنِّيس : الحق في الشعر ، ص 80 .

(4) – جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ، بيروت – لبنان ، ط 01 ، 1984 ، 296 .

(5) – المرجع نفسه ، ص 297 .

الشعرية الى مستوى تجاوز النمط المألوف .

1-4التجربة الشعرية :

تدل كلمةُ « التجربة » في لسان العرب على الاختبـــار،" وجَرَّبَ الرَّجلَ تَجْرِبـةً: اخْتَبَرَه، والتَّجْرِبةُ مِن المَصادِرِ المَجْمُوعةِ(...) ، ورجل مُجَرَّب: قد بُلِيَ ما عنده. ومُجَرِّبٌ: قد عَرفَ الأُمورَ وجَرَّبها؛ فهو بالفتح، مُضَرَّس قد جَرَّبتْه الأُمورُ وأَحْكَمَتْه، والمُجَرَّبُ، مثل المُجَرَّس والمُضَرَّسُ، الذي قد جَرَّسَتْه الأُمور وأَحكمته "[1].

أما في الاصطلاح النقدي العربي ، فقد ظهر المصطلح عند الطلائع النقدية في العصر الحديث ، وهي : جماعـة الديوان و مدرسة أبولـو ، وجماعة المهجـــر . ويعنـي " مجموع الاحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان، أو الشاعر، أو الأديب ..."[2]، وقد اعتبر أدونيس أنه " يجب أن تنشـأ مع كل شاعـــر طريقته التي يعبر بهـا عن تجربته وحياته ، لا أن يرث طريقة جاهزة ولا طريقة عامة في الشعر" [3].

ولئن كـــانت التجربـــة الشعريـــة تصدر ، غالبا ، من باعث ذاتي ، فإن وراء ذلك الباعث الظاهر ، جذورا خفية ترتبط بموقف الشاعر من الوجود ومن المعاني التي أنيطت بمظاهره ، وتقررت فيها ، دون أن تُهَدِّئَ من روعه وتوفي به إلى يقين نهائي يسيغه ويركن إليه . وذلك في معظمه، وليد ردة النفس على ذاتها ، أو بالأحرى وليد ردتها على العقل وسخطها على حدوده ومنطقه القاصر.[4] ومن النُّقاد من يعتبر التجربة الشعرية شرطا لمضمون القصيدة ؛ بمعنى أن الشاعر لا يمكن أن يكتب قصيدة ،إلا إذا عاش تجربة وأداها تأدية صادقة قوية ، سواء كانت هذه التجربة باطنية عميقة ، أم انفعالية خارجية .[5]

لقد أورد محمد بنِّيس هذا المصطلح بمعاني متعددة ، في سياقات مختلفة ؛ فيرى أن: التجربة الشعرية تلاقح بين الأدباء ، ويذكر صراحة إفادته من أدونيس ؛ فيقول : " وقد كانت

---

(1) – ابن منظور : لسان العرب ،مادة "جرب" ،مج 1 ، ص ص262،261.

(2) – جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، يناير ، 1984 ، ص 58

(3) – أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1979 ، ص 43 .

(4) – إيليا الحاوي : بواعث التجربة الشعرية ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 11 ، نوفمبر ، 1962، السنة العاشرة ،ص 18.

(5) – ينظر : محمد الحليوي ، مباحث ودراسات أدبية ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط1 ، 1977 ، ص ، 53 .

مناقشاتنا المستمرة ، والإفادة من تجربته الشعرية وكتاباته التنظيرية وخبرتته الثقافية على الصعيد العالمي ، ما هيأ إمكانية اختبار قضايا ، وعقد صلات ... "[1].

تعددت مصادر التجربة الشعرية في العصر الحديث " فالشعر العربي سيعرف ، منذ جبران خليل جبران كعلامة دالة ، تجارب شعرية بلغات أوربية "[2]، وذلك بفضل الترجمات المتعددة للنصوص الشعرية في عصرنا من جهة ، وتعدد المَهَاجر من جهة أخرى ، ومن ثم فقد تعددت روافد التجربة الشعرية ، و" لقد مدت (...) أذرعها إلى كل اتجاه فغرفت من تجربة التصوف في القرون الوسطى في مرة ، وغرفت من الحداثـــة الغربية في مــرة أخرى واستفادت من أسطورة الشرق وعقلانية الغرب "[3].

قد تكون التجربــة الشعرية بمثابة الدافعيــة أو الحافـز إلى قول الشعـر ، يقــول (بنِّيس): " وترتكز المتتالية الثانية على الطابع الغنائي للشعر ، والبعد الفردي للتجربة الشعرية ، وتقليد طريقة الأقدمين"[4] وقد أورد قولته هذه ، وهو بصدد ذكر الأسس التي يرتكز عليها شعر محمود سامي البارودي؛ إذ أنها تقوم على الغنائية والفردية ، والنسج على شاكلة القدماء .

ومن المسلمات في المجال النقدي ؛ أن التجربة الشعرية تختلف، من زمن إلى آخر ، ومن حركة شعرية إلى أخرى ، ففي القديم كان " النظام في التُّراث العربي ينافس الفردية ، وإن كان لا يدمرها . لقد عني النقد العربي في أعماقه بما يمكن أن نسميه العلاقة بين النظام و التجربة الفردية... فالتجربة الفردية غريبة حتى تسبك في نار النظام أو التقاليد"[5]. التقاليد"[5]. التجربة الشعرية دعامة نظم الشعر وأساسه ، وهي على مستويين: داخلي

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية، ص 11 .

[2] – المصدر نفسه ، ص27 .

[3] – أمجد ريان : صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 2000 ، ص 101 .

[4] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، مصدر سابق ، ص80 .

[5] – مصطفى ناصف ، النقد العربي نحو نظرية ثانية ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، عدد 255 ، ص 228 .

وخارجي ؛ يرى ذلك (بنِّيس) ، من خلال ذكرها على لسان بدر شاكر السياب ، في مراسلاتـــه لبعض
الشعراء : " إنتاجي الشعري هذه الأيام ، قليل جدا وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة ... المشكلة مشكلة تجارب . من أين تأتيني التجارب الجديدة وأنا على هامش الحياة"[1].

إذن ، لابد من الممارسة الفعلية ، لأنها تترك أثرا عميقا في نفس الشاعـر والقارئ ، " فديستويفسكي لم يحسن كتابة رواية " المقامر " إلا حين جرّب القمار ... وقد تتم التجربة من كثرة مطالعة الأديب للكتب القديمة والاستفادة من تجارب أصحابها "[2].

وتتحقق فرادة التجربة الشعرية ، إذا ما شحنت الكلمات بدلالات معينة ، وكان الإيقاع النصي يتناسب ، والمضمون الشعري ، وعليه فإن الغاية " النهائية لإنتاج الخطاب الأدبي هي نظم العناصر اللغوية في بنية لغوية منسجمة مع القواعد التي تحكـــم نظام وانسجام كـــل من التجربة الشعرية واللغة "[3]، ويؤكد أدونيس على متانة العلاقة بين التجربة الشعرية واللغة ، حيث يرى أن " التجربة الشعرية العظيمة ، تتجلى في بنية لغوية عظيمة "[4]، ومن بين أعظم التجارب الشعرية العظيمة ، التي ركز (بنِّيس) عليها دراساته ؛ (الموت) ، ذلك لأنها تجربة مشتركة عند جميع الشعراء .

2- الشعر العربي والانفتاح الحداثي:

يرى (بنِّيس) أن الحداثة تسير مع التُّراث ، جنبا إلى جنب ؛ تنهل منه وتؤسس ذاتها إلا أنه أحيانا يرمي التُّراث بسهامه ، جاعلا منه جسدا ميتا ، لا يمكن أن يقدم أية إضافة ، و يصفه بأنه متعاليات أدَّت إلى أن تُحوِّل الشعرية العربية إلى دراسات مكبوتة ، "وهي ماتزال إلى الآن ، لأن النظريات الحديثة تمارس بدورها كبتا للشعرية العربية ، بطريقة لا يقل فيها الكبت الحديث عن الكبت الذي مارسته عليها الدراسات القديمة "[5].

---

(1) –محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 91 .

(2) – محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1977 ، ص 53 .

(3) – حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية : الحضور و الغياب، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سوريا ، د.ط ، 2001 ، ص 193 .

(4) – أدونيس : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص 155 .

(5) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 44 .

ومن هنا ينطلق(بنِّيس) في تثبيت أول عمود، من أجل تسييج مشروعه النقدي العربي، وفق رؤاه المبنية على التمايز والاختلاف ، النابعين من إيمانه بأن هناك ضرورة لـ " غزو التصورات والمفاهيم والأدوات ، المتداولة في حقل الدراسات العربية ، بهدف تفكيك أسسها المتعالية و الميتافيزيقية ؛ ومن ناحية ثانية غزو نظريات أوربية وأميريكية حديثة عثرت على سبيلها إلى الشِّعرية العربية القديمة ، ومـن خلالهـا تمت إعادة قراءة الشعر العربي قديمـه وحديثه ، فضلا عما يعتمل في المتداول مما لم يدخل بعد إلى الدراسات العربية "[1].

والواضح بعد المعاينة والاستقصاء ، أن (بنِّيس) قام بتفحص التُّراث النقـدي ، ولكن بصفة انتقائيـة تقوم على اختيار ما يوافقه رؤاه ، كما أنه أخذ من النقد الغربي ما يخدم مشروعه ، ويمكن أن نلخص ذلك في عدم تملصه من أيديولوجيا الحداثة التي تقوم على أسس العقلانية والحرية . و هذا ما سنكشف عنه بعد التعرض لبيان كنه شعرية الانفتاح التي نادى بها و التي لا تقوم على «التطور» و «التغير» و «التجاوز»، بل على الإبدال .

و يؤكد (بنِّيس) أن هذه المفاهيم " تكتسب كفرضيات لانتقال الشعر العربي ، في عصره الحديث من بنية إلى أخرى ، دلالات قوية في سياق قراءة تاريخ الشعر العربي من القدامة إلى الحداثة . و لعل أبرز هذه الدلالات هو ما يثبته مفهوم التطور الذي يناقض الجمود ، وهو برأي عزالدين إسماعيل يعود إلى جمود الشعر منذ العصر العباسي ، أو يعود مع مفهوم التغير ، إلى حالة الشكل الشعري الذي انفصل عن مضمون اجتماعي ، في المجتمع و السياسة و الاقتصاد ، أو يعود [...] إلى ما يناقض معطيات العلم الحديث ، مع «التجاوز» حيث الرؤية إلى الإنسان و الأشياء والكون لم تجد ما تخترق به التقليد " [2] .

و لعل هذه الفرضيات ، تؤدي بالشعر العربي المعاصر إلى ما سماه (بنِّيس) الانتقال إلى" مطلق الشعر" ، من خلال الممارسات التنظيرية و النصية ، و لكن ههنا تواجهه مشكلة مفادها : هل كل قديم يجب أن نتجاوزه ؟ هل نحكم بالتخلف على كل سابق ؟ وللإجابة على

---

[1] –محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 44 .

[2] – المصدر نفسه ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 62

هذين السؤالين ؛ قدم (بنِّيس) مسوِّغات الاختيار المتمثلة في الأسس الابستمولوجية التي قامت عليها هذه الفرضيات ، و هي رؤية العرب القدماء و التي تكاد تكون منعدمة ، إلَّا ما ذكره ابن رشيق القيرواني(*)، واستخلص منه (بنِّيس) عبارات « الانتقال» المتمثلة في« في عصره » ، و «في وقتهما » و «في هذا الوقت » . وهي عبارات تدل على ضرورة الانتقال من عالم البداوة إلى عالم الحضارة ، من دون اشتراط التغير أو التطور أو التجاوز؛ لأن ذلك مقرون بالثوابت التُّراثية المتمثلة في الدين الإسلامي ، وما رسخه الشعر الجاهلي من قيم لا يمكن تجاوزها آنذاك .

و قد ذكر (بنِّيس) أن مفهوم التقدم و التجاوز ، برزا بصفة دقيقة في فكر الحداثة الغربية ممثلـــة بأقطابها الثلاثة : هيجـل (1770-1831) و داروين (1809-1882) وماركس (1818-1883) ، و بالنسبة لهيجل ، فقد بنى " فلسفة التاريخ اعتمادا على فرضية «التحول» و «التجاوز» ، فالتاريخ بالنسبة له ذو غاية ، ومن ثم فإن فهم كل واقعة لا يتم إلا من خلال صيرورتها التاريخية السائرة حتما بصيغة متصاعدة نحو غايتها ضمن الكلية الكونية "[1].

أما بالنسبة لماركس ، فإن التقدم لا يتم إلا بتغيير المجتمع ؛ من رأسمالية فردية إلى اشتراكية جماعية ، للوصول إلى تكوين مجتمع بلا طبقات ، " وهذا ما يعطي للمادية الجدلية وضعية النظرية القائلة بتقدم التاريخ و بتجاوز الطبقات الإجتماعية لتناقضاتها عبر الصراع الاجتماعي الذي يفضي دوما إلى مرحلة عليا من الحرية والإبداع "[2].

(*) – يقول ابن رشيق : « الناس يتفاضلون في الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف: فمنهم من يجيد وصف شيء ولا يجيد وصف آخر، ومنهم من يجيد الأوصاف كلها وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها: كامرئ القيس قديماً، وأبي نواس في عصره، والبحتري وابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز، وكشاجم؛ فإن هؤلاء كانوا متصرفين مجيدين الأوصاف، وليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها، والقفار ومياهها، وحمر الوحش، والبقر، والظلمان، والوعول؛ ما بالأعراب وأهل البادية؛ لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلفها تكلفا ليجري على سنن الشعراء قديما، وقد صنع ابن المعتز وأبو نواس قبله ومن شاكلهما في تلك الطرائق ما هو مشهور في أشعارهم: كرائية الحسن في الخصيب، وجيمية ابن المعتز المردفة في الضرب الثاني من الكامل. والأولى بنا في هذا الوقت صفات الخمر والقيان وما شاكلهما...»

ينظر : ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و نقده ، مصدر سابق ، ج 2 ، ص 295.

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 65 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 66.

و يأتي داروين ، بوصفه عالم طبيعة ، ليطرح نظرية «التطور» القائلة أن الكائنات تتطور على مر الأجيال ، وقد عرض بعض البراهين العلمية ، التي استنتج من خلالها: قانون التمايز تحت تأثير الطبيعة ، و التنازع من أجل البقاء ، والبقاء للأصلح ، " وتطـــوُّر الأنواع الطبيعية هو [...] السبيل الوحيد لمحافظة النوع على وجوده "[1] .

و يعلِّق (بنِّيس) على فرضيات «التطور» و «التغير» و «التجاوز» ، بأنها مندمجة عند هيجل و ماركس و داروين، في إطار نظري متكامل . يتضمن التاريخ و المجتمع والطبيعة، و هو ماسمح لها أن تحصل على أنطولوجيتها [2].

و جاءت البنيوية لتنفصل عن الغائية وعن التاريخ ،" وهذا الحد المنهجي بين البنية والتاريخ فصل للبنية عن ماضيها وأصولها كما ترسخ ذلك في فلسفات ونظريات ، ومنها مفاهيم التطور والتغيير والتجاوز ، كأفعال رأت فلسفات و نظريات القرن التاسع عشر من خلالها إلى التاريخ و المجتمع و الطبيعة ، وهي تتقدم من حالة دنيا إلى حالــة عليا ، أي نحو غاية لها السمو و الحرية والكمال " [3].

و ما لاحظناه على (بنِّيس) ، و هو يتدرج في الحديث عن هذه المصطلحات الثلاثة ، مصطدما بكل ماله علاقة بها ؛ يتغيا بذلك الوصول إلى هدفه ، وهو نفيها لما تحتمله من حقيقة وغائية ، والشخص الذي شفى غليله هو(ميشيل فوكو) صاحب كتاب (حفريات المعرفة) ، الذي يؤكد أنَّنا "عندما نقول أن تشكيلة خطابية ما تحل مكان أخرى ، فإننا لا نعني بذلك أن عالما بكامله من الموضوعات والعبارات والمفاهيم والاختيارات النظرية الجديدة تمام الجدة ، انبجس بكامل قواه وأعضائه ، تام النظام والترتيب ، داخل نص ينصبه ويرسي دعائمه بصورة نهائية . بل نعني أن تحوُّلا عاما طرأ على العلاقات ، دون أن يصيب بالضرورة كل العناصر، وأن العبارات أمست تخضع لقواعد تكوين جديدة "[4].

---

(1) –محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 66 .

(2) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ن.

(3) – المصدر نفسه ، ص 67 .

(4) – ميشيل فوكو : حفريات المعرفة ، ص 159 .

يدعو(بنِّيس) إلى الخروج على فرضيات «التطور» و «التغير» و «التجاوز» ، ناقدا كل ما قيل حولها ، وذلك في قوله الآتي : " ويتضمن الخروج على مفاهيم «التطور» و «التغير» و«التجاوز» عدم الإقرار بحكم القيمة الذي شحنتها به الاستعمالات والتنظيرات الغربية ، وخاصة منذ النهضة والأنوار" [1]. و على هذا الأساس بنى (بنِّيس) فرضيته الجديدة المتمثلة في " أن انتقال الشعر العربي الحديث ، وكذلك القديم ، من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطورا ولا تغيرا ولا تجاوزا ، وإنما يحقق الإبدال . بهذه النتيجة الأولية نلغي كلا من فكرة الأصل والأساس و بالتالي الحقيقة والغائية " [2].

3- فرضية الإبدالات الشعرية :

يُعدُّ مصطلح « الابدالات » من أخطر المصطلحات التي تردت كثيرا في نقد (بنِّيس)، بل حتى أنه جعلها عنوانا فرعيا لكتابه « الشعر العربي الحديث » ، الذي جاء في أربعة أجزاء . والابدال يختلف عن التبديل، " قال الفرَّاء: التبديل تغيير الشيء عن حاله، والإبدال جعل الشيء مكان الشيء "[3].

إذا كان الشعر ظاهرة إنسانية بامتياز ؛ فإنَّه – لا محالة – يتأثر بالقوانين العامة التي تسري عليه . ومن بين تلك القوانين ؛ التطور ، والإبدال ، والتجاوز ، وبما أن الأدب انعكاس لحياة الإنسان ، فإنه لا يمكن لأحد أن يتخذ نموذجا واحدا ينسج على منواله ، في جميع الأزمنة والعصور ، لأننا " أصبحنا نتطلب أدبا قويا وعميقا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة ... ولهذا فلا ينبغي لنا أن نظر إلى الأدب العربي كمثل أعلى للأدب الذي ينبغي لنا أن يكون "[4].

ومن بين الأسباب التي أدت إلى نشوء الابدالات الشعرية؛ هجرة النص، و يركز (بنِّيس) أكثر على النص الصدى ،" وهجرة النص تضيء لنا الابدالات الثقافية الكبرى

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 75 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 76 .

[3] – أبو هلال العسكري : الفروق اللغوية ، تحقيق :محمد إبراهيم سليم ، دار العلم والثقافة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت، ص 313 .

[4] – أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب ، تقديم وتعليق : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص111 .

وإشكالياتها الأسياسية "[1] .

لقد استعمل (بنِّيس) ثلاثة مصطلحات « التطور » ، « التغير » ، « التجاوز »، وتتبع الفروقات الدلالية بينها ، وقد جعلها كفرضيات لانتقال الشعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى ، كما أنها تكتسي دلالات قوية لانتقال الشعر العربي من الوضع القديـــم إلى الحداثة ، وهكذا " يظل الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، يتبع خطا تصاعديا بفعل التجديد الذي يعيد تاريخ الشعر إلى استمراريته التي توقفت بفعل الجمود في لحظة ما ، كل فرضيـــة تحددها بما تراه إعادة انطلاق هذا الشعر نحو غايته العليا من خلال الممارسات التنظيرية والنصية"[2].

إذا كان الشعر مظهرا إبداعيا ، فإنه كذلك يحتمل نسبة معرفية ، أسهمت فيها جل الألوان المعرفية الأخرى ، حتى ما يتصل بالنفس والعلاقات الاجتماعية . انطلاقا من هذا أمكن لـ(بنِّيس) أن يحكم بالابدالات الشعرية التي تقع دوريا .

هناك تعالق بين الابدالات الشعرية وبعض القوانين التي لا تفرض ذاتها فرضا ، وإنما من باب التأثير والتأثر ، وهذه القوانين تتراوح بين (السياسي ، التثاقفي ، هجرة المثقفين ...) .

كل هذه القوانين تحيل إلى أن " استراتيجية التحول في الشعر العربي الحديث ، والابدالات النصية التي حدثت تؤكد أن القصيدة في الشعر المعاصر أصبحت هي المهيمنة بدلا من البيت "[3]، وهذا ما يوحي إلى الوحدة موضوع القصيدة بدلا من وحدة البيت الذي اتسمت به القصيدة العربية القديمة .

لا إبدال إلا بعد الشعور بالأزمة ، ثم القيام بالثورة ؛ شرطان من شرائط الإنتقال من بنية إلى أخرى ؛ هذا ما أكَّده (بنِّيس) ، شارحا ذلك بذكره لأقوال من الشعراء و النُّقاد[4] ، و بعد ذلك بين طبيعة الإبدال في الشعر العربي الحديث ، و حصرها فيما يلي :

---

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 200 .

(2) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4، مساءلة الحداثة ، ص 62 .

(3) – مشري بن خليفة : الشعرية العربية : مرجعياتها وإبدالاتها النصية ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، د.ط ، 2007 ، ص 195 .

(4) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص ص 69 – 71 .

3-1الانفصال قبل الاتصال : و يقصد بها القطيعة بين بنيات الشعر العربي الحديث الثلاثة «الشعر التقليدي » و«الشعر الرومانسي» و«الشعر المعاصر» . و الحقيقة أن فكرة القطيعة نادى بها العديد من الفلاسفة و المفكرين الغربيين ، من أبرزهم الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (1962 – 1884) الذي اعتبر أن القطيعة المعرفية هي عبارة عن قفزات نوعية تحدث في تاريخ العلوم ، وهو يؤكد أننا " حين نفحص شتى تصاميم تسلسل الحياة النفسية ، ورقة ورقة ، نلاحظ الانقطاعات في النتاج النفساني. فإذا كان ثمَّة تواصل. فهو غير موجود أبدا في التصميم الذي يجري فيه فحص خاص . مثال ذلك أن((التواصل)) في فعالية الدوافع الذهنية لا يكمن في التصميم الذهني ؛ إننا نفترضها في تصميـــم الأهواء والغرائز و المصالح "[1] .

و بالعودة إلى (بنِّيس) ، فإننا نتلمس أنه استقى مفهوم القطيعة من الفلاسفة الغربيين، وعلى رأسهم ميشيل فوكو الذي أدرجنا له قولا ، ثبته (بنِّيس) في كتابه «مساءلة الحداثة[2]».

3-2الاختلاف قبل الوحدة: يعتبر الاختلاف شعارا من شعارات الكتابة الجديدة ، التي نادى بها أدونيس ، في بيانه « من أجل كتابة جديدة » ، ومن بعده جاء (بنِّيس) ، ليؤكد تبعيته للمشروع النقدي الأدونيسي ، ومن قبل ذلك يُعدُّ الاختلاف عنوانا بارزا لمدرســـــة التفكيك و لرائدها (جاك ديريدا) .

إن الاختلاف ، عند (بنِّيس) ، هو نفي للوحدة ، بل إن الاختلاف " يرى إلى الوحدة في اختلافاتها اللانهائية . وهذا ما ينفي الأصل بما هو مفهوم ميتافيزيقي ، يتغيا إرجاع الظواهر إلى أصل واحد موحد هو مصدر انبثاقها وإليه تعود [...] إنها الوحدة لا وحدة المتعدد. وتكـــــون بنيات الشعـــر العربي الحديث مجسدنـــة لاختلافات تاريخـــــها و ذواتها الكاتبة " [3] .

---

[1] – غاستون باشلار : جدلية الزمن ، تر: خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، ط 3 ، 1992 ، ص 8 .

[2] – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 76 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 77.

3-3التمايز قبل التفاضل: ينفي (بنِّيس) التفاضل بين بنيات الشعر العربي الحديث ؛ ذلك لأن تمايزها فيما بينها ناتج عن انفصالها واختلافها وبالتالي ، لا يمكن تحمل أي قيمة ، بمعنى أن هناك نفيا للغائية والحقيقة ، وهو ما أكدناه سابقا مع (ميشيل فوكو) .

أما بالنسبة للذات الكاتبة ، فهي عند (بنِّيس) ، صاحبة الحسم في إصدار الفرق ، و ذلك بحسب درجة انخراطها في كتابتها[1] . و لعلَّ هذا القول دحض لما سبق ؛ فكيف ينفى التفاضل بين البنيات الثلاث للشعر العربي الحديث ، و فجأة يُثْبت (التفاضل) في انخراط الذات الكاتبة . أليس هذا تناقضا في القول ؟! .. خاصة و أن الشعر هو فن صادر من ذات كاتبة!.

3-4الحلزون قبل الدائرة : لا تقدم و لا تغير و لا تجاوز عند محمد بنِّيس؛ لأن كل هذه المفاهيم مبنية على الحقيقة والغائية ،أما الإبدال فهو مبن على النقصان والتعدد واللاأصل ، وبالتالي تنتفي الدائرية ، التي سادت قديما ، ثم جاءت الحداثة لتوسعها ، وتثبت الحلزونية ، بوصفها منفتحة الدائرة على الدوام [2].

3-5 الإفراغ قبل الملء : يرى بشير تاوريريت أن (بنِّيس) يتميز " عن غيره من الحداثيين ، فهم يرون في التجديد شحنا للغة بعد فراغها نتيجة كثرة استخداماتها التي أصابتها بالصدأ [3]، بينما يلحُّ (بنِّيس) على ضرورة إفراغ اللغة ، الذي هو في الأصل نتيجة لازمة للانفصال والتمايز ؛ لأن كل بنية تنفصل عن غيرها، تكون قد قامت بعملية إفراغ لما قبلها، و لكن هذه القاعدة ، في نظر (بنِّيس) ، لا تنطبق على التقليدية ؛ لأنها قامت بالملء لا بالإفراغ . ومن هنا تلوح في أفق نقد (بنِّيس) نتيجة ما ذكرناه في مقدمة «شعرية الانفتاح» ، حيث أبرز سهامه ، وراح يرميها في قلب التُّراث ، إنه يقول : " وهنا يتضح الاختلاف البعيد بين التقليدية من جهة ، والرومانسية العربية والشعر المعاصر من جهة ثانية ، لأن التقليدية لم تنجز إفراغا للبنية القديمة عندما اعتبرت علاقتها بالماضي يصونها التماسك ، بدل

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ص 77.

(2) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ن.

(3) – بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية : دراسة في الأصول والمفاهيم ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن ، ط1 ، 1431هـ /2010 م ، ص 383 .

التصدع الذي اختبرته كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر. و بهذا تكون التقليدية بعيدة عن الإحساس بالزمن ،أي عن ضرورة حضور الذات في تاريخيتها وكتابتها . وهذا ما ترك الشعر التقليدي جافا لا ماء فيه ، ومجرد تعامل ذهني مع الماضي والحاضر ، في الشعر والذات والحياة ، لا قدرة له على تحقيق التمايز ، أي التسمية الشخصية لذات لا شبيه لهـا " [1].

و هاهو (بنِّيس) يبيِّن حداثته ، ضاربا عرض الحائط كـل إبداع ، تمسـك بالماضي ، و أشاع قيما فنية تضاهي ما قبلها ، و لربما هي في ميزان التاريخ راجحة على ما درج بعدها من نصوص حداثية ، قد يعجز كاتبها عن فهمها لاحقا؛ لما يكتنفها من غموض ، ويلفها من إبهام. و هذا ما يعتبر من جنايات النقد المعاصر على التُّراث.

وخلُص الفصل إلى النقاط الآتية :

– استعمل (بنِّيس) مصطلح « التقليدية » للتعبير به على ما سمي بحركة النهضة أو الإحياء، وقد اكتسب هذا المصطلح صفة الرسوخ عنده ، ذلك لأنه خصص له جزءا من دراسته الموسومة بـ « الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها » ، و يبدو أن استعماله للمصطلح ليس بدافع علمي ، إنما لتسويغ سلبية التقليدية و جمودها ، و إلا لكان و سمها بالإحياء و البعث ، كما كانت تسمى قبل ذلك .

– يعدُّ وسم خصائص التقليدية بـ " الطقوس" نقيصة في حقها ، ابتغى من خلالها (بنِّيس) توجيه سهامه إليها ، معتبرا إياها غير منتجة .

– استخلص (بنِّيس) خصائص التقليدية المتمثلة في :التقديمات النظرية و تصنيف الدواوين و العناوين ، و اعتبر أن هذه العناصر هي وجه الشعر القديم في الزمن الحديث .

– أفاد (بنِّيس) من أعمال جيرار جينيت في كتابه «عتبات» ، خاصة في موضوع العنوان ووظائفه ، وكذلك التقديمات النظرية و فوائـدها ،أما بالنسبـة لتصنيف الدواويـن ، فيرى (بنِّيس) أن (جينيت) تخلى عنه ،على الرغـم من أهميته القصوى ، فيما يتعلـق بالنص و المناص .

---

[1] – محمد بنِّيس :الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ،ج4، مساءلة الحداثة ، ص 78 .

– استعمل (بنِّيس) هذه العناصر الثلاثـــة ، من أجل تحديد انتمـــاء شعر هؤلاء الشعـراء الأربعة ، ومن منهم يمثل العتبة السفلى ، من يمثل العتبة العليا ، فصنف البارودي و شوقي و الجواهري في العتبة السفلى ، أما محمـــد بن إبراهيـــم ، فيمثـــل العتبة العليا ، اعتبارا لنصوصه التي فيها اختلاف عـــن نصوص الشعراء الآخرين . وهذا الاختلاف لا يمكـــن القياس عليه ، و بالتالي لم يستطع هذا الشعر أن يأبق من إسار التقليد ، لأن شاعره " هو الذي قلَّد النصوص القديمة القلادة ، و بها اهتدى واعتصم و التزم . لذلك نرجع الاسم لمن اختاره كإمضاء لمشهده . إنه الشعر التقليدي ، و الحركة هي التقليدية " [1].

– حاول (بنِّيس) أن يتبع المنهج الذي رسمه جيرار جينيت ، الخاص بتقديمات الدواوين ، وعناوينها ، وعناوين النصوص ، و لكنه لم يتعسف في إسقاط نظريات هذه المنهج و تطبيقها على النصوص ؛ لأنه كان يعي جيدا أن للنص الأدبي خصوصيته ، المتمثلة في الزمن ، لذلك حاول الإنصات إلى هذه النصوص ، من أجل الوصول إلى نتائج تميل إلى الحقيقة بنسبة كبيرة ، و يبو لنا تميز (بنِّيس) في نقده لجيرار جينيت حينما أغفل تصنيف الدواوين .

– يرى (بنِّيس) أن التُّراثيين يعتقدون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الضامنون لنقاء المستقبل ، وهم لو يدرون ، ماحون له، مطفئون وهجه ، يختزلون ماضي الأسئلة وحاضرها في جواب أحادي له هيئة القش وسلطة الخواء .[2]

– من خلال تتبع بنية البيت التقليدي ، في التجربة النقدية لـ(بنِّيس)، لحظنا أنه تتبع منهجية، تنطلق من الشعرية العربية القديمة ، كما يحلو له أن يصفها ، ثم يرجع إلى النقـد الحداثي المتمثل في البنيوية و تفرعاتها ، وهذا هو التطبيق النقدي للشعرية العربية المفتوحـــة .

– يعتبر (بنِّيس) أنَّ هناك مجالا غير مفكر فيه، بالنسبة للشعرية العربية القديمة والحديثة، وهذا المجال يتمثل في الكتابة الصوفية ، وما تتصف به من انزياحات ، وخروج عن قوانين

---

[1] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1، التقليدية ، ص 98 .

[2] – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر)، ص 92 .

الكتابة الشعرية المألوفة، إلا أنه بشذوذه عن القواعد الأخلاقية في البحث والكتابة أعلن عن عهد جديد ، رسَّم عبره اقتفاء آثار النُّقاد الغربيين.

– تعرَّض (بنِّيس) لقضية إعجاز القرآن الكريم ، عند الباقلاني والجرجاني ، ورأى أن هناك فرقا ، في نظرتهما إلى الإعجاز ؛ حيث اعتبر الأول أن الإعجاز قائم بنفي الشعر كليـــة ككلام ، ذي قيمة جمالية أو معرفية ، أما الجرجاني فيثبته لينفيه ضمنيا، وهو يضعـه في مرتبة غير المعقول ، أي في مرتبة التخييل .

– وقع بنِّيس في مغالطة " إدراج القرآن الكريم ضمن التراث الإنساني" بحجة أنه نص لغوي، لكن هيهات أن يتحقق له ذلك ؛ فالقرآن الكريم نص مقدس ، يتعالى عن كل النصوص .

– استطاع (بنِّيس) أن يفيد من التُّراث النقدي العربي ، وفيما يبدو، أنه اقتصر كثيرا على بعض المدونات النقدية التُّراثية ، وسنذكرها تنازليا ، حسب كثرة إيرادها في مدوناته ، وهي : العمدة لابن رشيق القيرواني ، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ، والمنزع البديع للسجلماسي، وعيار الشعر لابن طباطبا ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر ، والموازنة للآمدي ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وكتاب الحماسة للمرزوقي .

أما بالنسبة للنقاد الفلاسفة الذين اعتمد عليهم (بنِّيس) ، نذكر : ابن سينا في كتابه الأسماء النقدية ، التي سطعت أنجمها في الساحة النقدية العربية قديما ، ومن بيـــن تلك الأسماء نذكر : ابن رشيـــق القيروانـــي ، ابن طباطبا العلـــوي ، حـــازم القرطـــاجني ، السجلماسي ، كما أنه أفاد ، على قِلَّةٍ ، من ابن قتيبة ، والآمدي ، وقدامة بن جعفر ، أما بالنسبة للفلاسفة المسلمين الذين تأثر بهم (بنِّيس) ، نذكر : ابن سينا ، والفارابي .

****

الفصل الثالث

مظاهر الحداثة في نقد محمد بنِّيس

أولا: الكتابة عند بنِّيس

ثانيا:التناص

ثالثا: بلاغة الغموض

رابعا: شعرية الإيقاع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من المعلوم أنَّ (بنِّيس) زاوج بين الإبداع والنقد؛ فأنتج الكثير من النصوص الشعرية ، في دواوين مختلفة ، كما أنَّه قام بدراسات نقدية تنظيرية ، تنضوي في مجال اهتمامه المُنْصَب في الشعريَّة العربيَّة الحديثة ، لذلك فهو محسوب من الحداثيين العرب بامتياز ،حذا حذو أدونيس؛ فكانت كتاباته تتضح فكرا ونقدا، وتفيض بلغة تنظيرية تميل إلى الإبداع منها إلى الموضوعية .

سعى (بنِّيس) إلى تأسيس شعرية عربية مفتوحة على التُّراث الشعري ، وعلى الشعريات الأوربية ، عارضا كل متعالية ، بحسبه ، إلى النقد والتقويض . إنَّه بذلك ، يبحث عن منهج نقدي حداثيٍّ ذو بعد عربي ، لذلك رأيناه يلجأ إلى العودة إلى التُّراث ، باحثا عن شرعية لمصطلح يجعله بديلا لمصطلح لا يعجبه ، كما رأينا مع «التقليدية» ، أو عارضا لفكرة نقدية تطرَّق إليه النُّقاد السابقون ، وربما يكون لسان حاله في ذلك ، أنَّ العرب لهم قصب السبق في هذه الفكرة أو في تلك ، ومردُّ ذلك ، ربما، إلى توخي العلمية في البحث ؛ لأنَّ مدوناته النقدية ، في الأصل ، بحثان علميان .

وقد نهل من الثقافة الغربية ؛ ممثلة بـ : دي سوسير ورولان بارت وجوليا كريستيفا ، جورج لوكاش ، ولوسيان غولدمان ، وجيرار جينيت ، وجون كوهين ، ... وتأثر بالمنهج البنيوي عموما ، آخذا بالشعرية والدلائلية ، مع تطعيمه إياه بالمادية الجدلية ، متبعا مسار لوسيان جولدمان ، كما ذكرنا سابقا ، فصار المنهج المتبع حينئذ المنهج البنيوي التكويني .

كما أنَّه عالج العديد من القضايا النقديـــة ، تنظيريَّة كانت ، أو تحليليَّة ، ويمكن أن نذكر بعضا منها ، والمتمثل في بيان الكتابة الشعرية الجديدة ، والتناص ، وشعرية الغموض ، وشعرية الإيقاع ، وسنقوم بإبرازها في هذا الفصل ، طامحين إلى الوصول ، إلى إبراز تلك القيم النقدية التي صبغت الممارسة النقدية عند (بنِّيس).

- أوَّلا : الكتابة عند (بنِّيس):

تمثل (بنِّيس) جيدا حجم ما يتخبطه الإبداع المغربي في المجال الشعري ، من مشاكل عديدة ، ضبطها في الشفويَّة والخطابيَّة ، و بما أن الظروف الزمنية التي عاشها ، أثناء و قبل إصداره لبيان الكتابة (1980م) اتَّسمت بإصدار البيانات ، حسب المواضيع المتناولة في الطرح، وبما أنَّ البيان ، هو في الأصل وثيقة رسميَّة أو شبه رسميَّة ، تدعو إلى تغيير وضع ما سواء كان اجتماعيا ، أو ثقافيا ، أو سياسيا ، واستبداله بوضع جديد يتوافق والتصوُّرات التي تمثَّلتها الجهة التي أصدرته ، فإن (بنِّيس) قام بإصدار بيان الكتابة ، موضحا مفهوم الكتابة الجديدة ، و مبرزا الأسس التي تقوم عليها .

وقبل أن نقوم على تبيان مفهوم الكتابة الجديدة عند (بنِّيس) ، يحري بنا أن نقدم مفهوم الكتابة في الطرح النقدي المعاصر ، سواء كان غربي المصدر ، أم عربيه ؛ ذلك لأن" (بنِّيس) يجد في خطاب جماعة تيل كيل Tel quel– الفرنسية و رولان بارت (1980) Roland Barthes ، ثم لدى الشاعر السوري أدونيس (1932) عناصره المعرفية والنظرية التي يعيد من خلالها ، وعبر التداخلات النظرية للخطابات الشعريــة العديدة ، بنــاءه الخاص ..." [1] .

1- مفهوم الكتابة في النقدالحديث.

1-1 في النقد الغربي :

من نافلة العمل ، وما يضطرنا إليه البحث ، أن نزيـــح بعض اللبس عن مصطلـــح « الكتابة » ، الذي حفلت به العديد من الدراسات النقدية الحداثية ، وخاصة لدى ثلَّة من النُّقاد المتخصصين المتعمقين ، وذلك على الصعيد الغربي والعربي .

يَعْتبر(رولان بارت) أنَّ " الكتابة هدم لكل صوت ، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المُرَكَّب ، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا . الكتابة ، هي السَّواد

---

[1] – يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 2006 ، ج2 ، ص 90 .

والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية ، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب"[1] ، ويُجْري مقارنة بين اللسان والأسلوب من جهة ، والكتابة من جهة أخرى ، فيذكر أن" اللسان والأسلوب هما قوة عشواء، أما الكتابة فهي فعل تضامن تاريخي . اللسان والأسلوب هما موضوعان ، أما الكتابة فهي وظيفة ، وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، وهي اللغة الأدبية التي تحولت بمقصدها الاجتماعي"[2].

وهو يعتبر الكتابة حرية ، ذات حقيقة مزدوجة ، تنشأ بسبب مواجهة ذات الكاتب للمجتمع ، ومن جهة ثانية تنشأ من غائية اجتماعية .[3]

ويشير (بارت) إلى التعالق بين القراءة والكتابة ؛ فيقول: " إن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير للرغبة . أو هي رغبة ، ليس في العمل ، ولكن في لغته الخاصة . ولكن هذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها ، وهكذا ، يدور الكلام حول الكتاب : قرأ ،كتب، فمن رغبة إلى أخرى يمضي كل أدب ، وكم من كاتب لم يكتب إلا ليقرأ ؟ وكم من ناقد لم يقرأ إلا ليكتب "[4].

ويمكن أن نفهم من قول (بارت) أنه يعترف بأن الكاتب الحقيقي هو خليط من الكاتب والمؤلف. ولكن هذا التداخل ليس مانعا للتمييز بينهما على أساس أن المؤلف ينتج نصا بينما لا ينتج الكاتب إلا عملا، والنص هو الذي يستحق الاهتمام، لأنه يُستكتَب scriptible أو هو قابل للكتابـــة لأن القارئ يعيد كتابته أثناء قراءته له. أما العمل الذي ينتجــه الكاتب فهو" قابل للقراءة فقط lisible " [5].

أمَّا (جاك دريدا) ، فهو من أبرز النُّقاد الذين سبروا أغوار مباحث اللغـة والكتابة والتفكيك ، وهو الذي جعل الكتابة "علما".

---

(1) – رولان بارت : نقد وحقيقة ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1994 ، ص 15 .

(2) – رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت– لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص 21.

(3) – ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 24 ، 25

(4) – رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ص ص 118 ، 119 .

(5) – جون ستروك : البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور ،سلسلـة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ،ع 206، ص 87 .

وقد تطرق في دراساته إلى منزلة الكتابة مقارنة بالمشافهة مخالفا لمن سبقـــوه ، وخاصـــة فرديناند دي سوسير[1]، ففي كتابيه الأساسيين "الكتابة والاختلاف" (l'écriture et la différence) و"في علم الكتابة"(de la grammatologie)؛ يَعْتَبِر مصطلح الكتابة يشمل مفهوم اللغة ، فإذا كانت اللغة " تطلق على كل من الفعل والحركـــة والفكر والتفكير والوعي واللاوعـــي و التجربة والعاطفة ، إلخ ... وها نحن اليوم نواجه نزوعا لإطلاق تسمية (كتابة) على هذه الأشياء جميعا وسواها : لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية فحسب ، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة ، ومن ثمَّ ، وفي ما وراء الجانب الدال على الجانب المدلول عليه نفسه ، وعبر هذا كلِّه ، فهي تُطْلَق على كل ما يدفع إلى خط شيء بعامة ، أكان حروفيا أم لا ، وحتى إذا كان ما ينشره هذا الخط في الفضاء غريبا على نظام الصوت [البشري]: كأن يكون سينمائيا مثلا ،أو رقصيا أو نحتيا، إلخ ... هكذا سنقدر اليوم أن نتحدث اليوم عن كتابة رياضية من (الرياضة)، وبثقة أكبر عن كتابة عسكرية أو سياسية،إذا ما نحن فكرنا بالتقنيات المتحكمة ،اليوم بهذه الميادين..." [2].

وبهذا تشبه الكتابة ، في خطورتها ، فن الرسم الذي تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية ، ومهما بلغت من الدقة في تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض (محاكاة المحاكاة) ، أو هي مثل العقار بالنسبة للجسم ؛ حضوره ثانوي ؛ إذ الأصل في الجسم الصحة ، لكن حضور الدواء فقط من أجل ترميم الصحة وإعادة عافيتها.[3]

وهكذا يمكن القول : إنَّ الكتابة ليسة عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور ، بقدر ماهي عملية إجرائية لا يمكـــــن من غيرها فهـم ليس فكـر (دريدا) نفســه ودوره التقويضي

---

(1) – " لقد ذهب سوسير في كتابه Coursde linguistique générale إلى تحرير اللغة و عزلها عن الكتابة. ذلك لأن الكتابة ،كما وقع في ظنه ، ((تغتصب)) اللغة وتدمرها . إنه يقول : ((تحجب الكتابة رؤية اللغة : فهي ليست لباسا لها ولكنها تحريف وتزوير)".

ينظر : منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1998 ، ص 108 .

(2) – جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، تر : كاظم جهاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 2 ، 2000 ، ص 107 .

(3) – ينظر : محمد كردي علي ، آفاق نقدية : مفهوم الكتابة عند جاك دريدا (الكتابة والتفكيك) ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ع 2 ، مج 14 ، صيف ، 1995 ، ص 234 .

للعقلانية الغربية فحسب ، وإنما مجمل الفكر الأوربي الموسوم بالحداثة.[1]

1- 2 في النقد العربي :

وأما في المنظور العربي فقد ظهر المصطلح في الكتابات النقدية عند البعض ، ومـــن بينهم : منذر عياشي «الكتابة الثانية، ونزار قباني «الكتابة عمل إنقلابي» ، أمَّا عبد الله الغذامي فقد اختار موضوع «الكتابة ضد الكتابة»، ويدلنا هذا العنوان على أن الكتابة عمل تحريضي مضاد . إنَّ الكتابة في نظره " عمل تحريضي، يحرض الذات ضد الآخر، وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات [...] إنها الكتابة الهدف والمنطلق: منها وإليها، [...] والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة . فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل ويتغير القارئ المنفعل"[2] .

والكتابة في الحد الثاني من الثنائية " عمل مضاد من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عمّا لديهم. كما أنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث إن الكتابة – كإبداع – هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها "[3]. كما أنَّ الكتابـــة تتضـــاد مع الذات ، " من خلال كونها عملا انتقائيا يصطفي من الفعل ومن الذاكرة أي من الذات أجمل ما فيها أو أقبح ما فيها. المهم أنه ينتقي منها أشياء وهو انتقاء لا يتم إلا بإلغاء أشياء أخر" [4].

ويُمكن أن نستخلص من كلام الغذامي أن " الذات وهي تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدل على كل ما هو مفقود منها [...] وكأنما الذات هنا تنفي نفسها من خلال الكتابة مثلما أنها تنفي الآخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة تقدم الاختلاف وتعرض الضد: الذات المختلفة في النص المختلف"[5].

---

(1) – محمد كردي علي ، آفاق نقدية : مفهوم الكتابة عند جاك دريدا (الكتابة والتفكيك) ، مجلة فصول ، ص 225 .

(2) – عبد الله محمد الغذامي ، الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1991 م ، ص 7 .

(3) – المرجع نفسه ، ص ن.

(4) – المرجع نفسه ، ص ص 7 ، 8 .

(5) – عبد الله محمد الغذامي ، الكتابة ضد الكتابة ، ص 8 .

ومن بين النُّقاد العرب المعاصرين ، الذين اهتموا بالتنظير النقدي للكتابة الشعرية ، (أدونيس) ، الذي دعا إلى ممارسة شعرية سماها " الكتابة الجديدة " ، و ذلك في بيانه الذي يحمل عنون " بيان من أجل كتابة جديدة "[1] ، وفي هذا البيان ، دعا أدونيس إلى القطيعة مع الماضي ، باعتباره يمثل الجانب الخطابي ، الموجه إلى العقل ، وبقصد تغيير الواقع الخارجي، و قد استثنى من الماضي ، تلك النقطة المضيئة ، التي يجب الصدور عنها ، حسب دعوة أدونيس .[2]

ويستدعي البحث في مسألة الكتابة الجديدة ، العودة إلى أدونيس ، من أجل إبراز أهم المحاور الكبرى ، التي بثها في بيانه ، وقد أطلق عليها " ملامح علم جمال الكتابة ، وقد قام (بنّيس) بإيرادها ملخصة في كتابه " الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها ، مساءلة الحداثة " مع التصرف، ويمكن إيرادها هما كما يلي :

- ملامح الكتابة الجديدة عند أدونيس :

لقد قام أدونيس بتقديم مفهوم للحداثة الشعرية ، من خلال بيانه الثاني الذي يحمل عنوان " تأسيس كتابة جديدة" ، وقد وصف هذا المفهوم بملامح عديدة ، وهي :

1- الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم : يعزف أدونيس عن الكتابة في المواضيع المعروفة ، ويسعى نحو الخوض في المجهول ، فالإبداع عنده هو الخروج ممَّا كتبناه ؛ من أجل الدخول في مسافة لحظة تأتي . " هكذا يتحول المجهول إلى مايشبه موجا يغوينا لكي نبحر فيه : إنه شيء غريب عنا لكنَّه هو نحن في الوقت ذاته "[3] .

2- إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية : ينادي أدونيس بفكرة "إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية"[4]، متوجا كل ذلك بإنتاج نوع واحد من الكتابة ، وملغيا بذلك فكرة التمييز الأجناسي في الأدب [5].

---

(1) - أدونيس : الثابت والمتحول : بحث في الابداع و الاتباع عند العرب ، ج4 ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ، ص 253 .

(2) - ينظر : المرجع نفسه ، ص 264 .

(3) - المرجع نفسه ، ص 263 .

(4) - محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 49 .

(5) - ينظر : أدونيس ، الثابت و المتحول العرب ، ج4 ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ، ص 264.

3- تغيّر العلاقة في فعل الإبداع : يقتضي تغير العلاقة في فعل الإبداع إيجاد الزمن الثقافي، بدلا من الزمن الشعري ، ويستلزم ذلك :" ليس التُّراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه" [1]، و" الماضي نقطة مضيئة "[2] ، " وجوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها "[3] .

4- التركيز على إنتاج الذات : يحصر أدونيس هذا المطلب في " الفعل المُنْتِج ، لا على المُنْتَج ، فالإعجاب لا ينبغي أن ينصرف إلى القصيدة بحدِّ ذاتها ، إنَّما يجب أن يركز على الفعل ؛ لأنه في نظره هو إنتاج للذات المبدعة .[4]

5- الثقافة ابتكار[5] : فهي تسعى إلى الحركة المستقبلية ، لا تعود إلى الماضي ، فتجتره ، ، من دون فائدة . " لا تعود الثقافة مجموعة الآثار والقيم والمقاييس والمنجزات المحققة ، بل تصبح الحركة التي هي طريق التأسس ، تصبح الإبداع متحركا في اتجاه المستقبل "[6].

يعتمد (أدونيس) القطيعة مع المفهوم السائد لشعر المعاصر ، حيث إنه بيَّن طريقة انتقال العرب ، في القديم ، من الشفوية إلى الكتابة ، ثم ذكر ضرورة إعادة صياغة مفهوم جديد لها [الكتابة] ، يتمظهر في ملامح الحداثة الشعرية ، وقد أورد ذلك في بيانه الثاني الذي يحمل عنوان ((بيان الحداثة)) الذي كتبه سنة 1979 م.

وعى محمد بنِّيس خطورة الكتابة في المجال الإبداعي والنقدي على المستوى المغربي، من خلال التنظير الأدونيسي ، فقام ببلورة مفاهيم جديدة لها ، و لكنها لا تخرج عن إطار ما رسمته الحداثة الغربية ، و الحداثة العربية .

---

(1) – أدونيس ، الثابت و المتحول العرب ، ج4 ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ، ص264 .

(2) – المرجع نفسه ، ص ن.

(3) – المرجع نفسه ، ص ن .

(4) – ينظر : المرجع نفسه ، ص 265 .

(5) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 50

(6) – أدونيس : الثابت و المتحول : بحث في الابداع و الاتباع عند العرب ، ج4 ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ، ص 265 .

2- مفهوم الكتابة عند (بنِّيس) :

تُعدُّ النَّزعة الكتابية حال وعي مديني ، ينطوي على التعدد والتباين ، ويفارق البساطة الوحيدة الرجع ، وينتظر بالنظر العقلي المتأني، ويتحدد بالفكر الحواري الذي يتأسس بتفاعل نظائره ونقائضه . وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السماع تبصر العين ، وبالطبع الصنعة ، وبالارتجال معاودة النظر ، وبالانشاد الجمعي التلقي الفردي ، وبالأنا الجمعية التي تختزل المجموع الأنا الفردية التي تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها.[1]

انطلاقا من هذا التعريف ، ووصولا إلى الكتابة عند (بنِّيس) ، ينبغي علينا أن نقف مليًّا عند ، المسوِّغات التي جعلت (بنِّيس) يقوم بإصدار هذا البيان ، وتوجيهه إلى الفئة المثقفة في المغرب .

يُعتبر« بيان الكتابة » المفصل الآكد في التحوُّل النقدي لدى محمد بنِّيس ، أتم كتابته عام 1980م ، ثم قام بنشره لأول مرة في « مجلة الثقافة الجديدة »، ويبدو أنه حرَّرَه تأسيا بالشاعر الناقد (أدونيس) الذي صاغ بيانا للكتابة« بيان من أجل كتابة جديدة » وآخر للحداثة «بيان الحداثة» ؛ بيانان يبدو ، أنه من خلالهما ، أراد أن يزيح الغشاوة عن مداخل الحداثة ، والكتابة الحداثية للشعر. والحال نفسه بالنسبة لـ(بنِّيس) ؛ الذي جعـــل الأساسس " في هذا البيان هو عدم استهدافه فرض منظور الكتابة على أحد ، فالشعر أوسع من حجاج بيان ، ولذا فإن هذه الرؤية للكتابة ليست دعوة قمعية لغيرها من التصورات المُحوِّلة والمُغيِّرة لمنظومة السقوط والانتظار ، بل هي على العكس من ذلك، إلحاح على تعدد أنماط الخروج، إلحاح على أن يسلك الشعراء الشباب مسالك الجرأة في طرح ما يرونه أكثر وعيا باللغة والذات والمجتمع"[2].

ينطلق(بنِّيس) في بيانه من التأكيد على أن الكتابة تمثل عهدا جديدا في الإبداع المغربي والعربي بعامة، نظرا لكونها تهجم على كل ما هو ماضوي ، ولا يتم ذلك في حسبه

---

(1) – ينظر : جابر عصفور ، غواية التُّراث ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 1 ، 2011 ، ص ص 171 ، 172 .

(2) – محمد بنِّيس : بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة ، المغرب ، ع 19 ، 1981 ، ص 54 . أو : محمد بنِّيس :حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، ص 35 .

إلا بانهيار جميع المتعاليات سواء ما كان سياسي محلي ،أو متعاليات التقنية الحديثة الوافدة، كما أكد على أن الإبداع مغامرة تسائل اللغة والذات والمجتمع .

ويبدو أن (بنِّيس) يُقْصِرُ رؤيته زمانيا ومكانيا ؛ فأما الزَّمان ، فهو مابعد بيان الكتابة وأما المكان فهو المغرب، ومن خلاله البلدان العربية الأخرى ، وخاصَّة دول المغرب العربي لأنها كانت تعيش هموما متشابهة ؛ سياسيَّة ، واجتماعيَّة ، وثقافيَّة ، وحضاريَّة .

إنَّ (بنِّيس) ، وغيره من النُّقاد العرب المعاصرين طرحو أسئلة الكتابة ؛ " كيف نكتب الأدب بلغة العصر الذي ننتمي إليه ؟ ، كيف نحرر الأدب والثقافة –عامة – من استقطاب الحزب الحاكم، كيف نجاوز لغة التفاصـــح وسنن الكتابـــة الأدبية التقليديـــة التي ظلت مهيمنة "[1]، ولا شك أن الجواب على هذين السؤالين هو إرساء دعائم بيان الكتابة ، الذي يتوخى من خلاله (بنِّيس) الحداثة في الإبداع ، ومن خلالها الحداثة في النقد.

يرى (بنِّيس) أن الشعر المغربي المكتوب باللغة العربيـــــة الفصحى ، لم يستطع " طوال تاريخه أن يمتلك فاعلية الإبداع، أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبد، إلا في حدود مساحة مغفلة إلى الآن، تمت في زمن مختصر، مما عرض غيرها، وهو الأغلب السائد للمحو الدائم، لتعطيل الإنتاج و هاهو الآن مبعد عن القراءة، منسي بين رفوف بعض المكتبات العامة والخاصة، وقد تحول إلى مادة متحفية، يستشيرها الدارسون في أحسن الأحوال، لا كإبداع، ولكن كوثائق شبه رسمية تساعد على تجلية غوامض مرحلة من المراحل، أو ملابسة من الملابسات ، وهو عند الآخرين سبب للكسب، يقف عند رغبة ملء الصفحات البيضاء، وتدنيس براءتها، بما يدعونه من أبحاث ودراسات تكرس تخلفـه ، كمقدمة ضروريـــة لتكريس سلطة سياسية لا علاقة لها بالابتكـار والانعـتاق " [2].

إنَّ قراءةً أوليَّة لبياني الكتابة لـ (أدونيس) و (بنِّيس) ، تكشف عن دواخل الرجلين ؛ فيظهر الأول هادئا في طرحه قواعد الكتابة الشعرية ، أما الثاني فيبدو أنه يعيش حالة من

---

(1) – مصطفى الكيلاني : أسئلة الحرية وفعل الكتابة ،مجلة فصـول ، القاهرة ، الهيئة المصريـة العامـة للكتاب ،ع 3، مج 11 ،خريف ،1992 ، ص 288.

(2) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر) ، ص 11 .

القلق تجاه ما يعيشه من تناقضات ، وتفسير ذلك ، ربما ، يعود للواقع المكاني الذي كانا يعيشانه ، فالأول سوري كان يعيش في لبنان. ومالا يخفى على أحد ، حتى على (بنِّيس) نفسه ، أن بيروت هي بؤرة الحداثة العربية ، وما يقال في لبنان لا يصدق حينذاك على المغرب ، أو باقي الأقطار العربية ، لذلك لمسنا القلق في« بيان (بنِّيس) » .

ينطلق (بنِّيس) في تحديد الأسباب التي جعلته يصدر هذا البيان ، وقد حصرها في حينونة الوقت المناسب ،إذ أن هناك تبنينا لأحداث عديدة مست الجانب الإبداعي في المغرب ؛ فاستعمال الشفوية والخطابية ، كان ملائما لأسلوب الكفاح والتحرر من المستذمر الفرنسي من جهة ،ثم تسلط السياسة وانتصارها لكل ماضوي خدمة لأجندتها من جهة أخرى، أما اليوم فلا حاجة في الغناء والإنشاد ، إنه زمن الكتابة التي هيأ لها (بنِّيس) أربع قواعد ، وهي :

1- " **لا بداية ولا نهاية للمغامرة** "[1] ؛ لأنَّ الكتابة إذ تغامر في أقاليم المجهول ممارسةً غبطتها، لا تتوقف عند حد؛ فالنص لا ينتهي ولا يكف عن مغامرة الاختراق، وإنَّما " ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه"[2] ، وهكذا قال أدونيس حينما تكلم عن النص الشعري : " الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك . ليس للشعر تخوم . لذلك ليست المسألة أن نفهمه ، بل أن نتأمل في أبعاده " [3].

تُساعد هذه القاعدة في إضفاء صبغة التحوُل على الإبداع الشعري ، ونفي كل نمطية سابقة ، فالنهاية منافية للتحول ، منافية للإبداع ، لأن الإبداع ، في نظر (بنِّيس) ، سرمدي قرين الكتابة ، فما دامت الكتابة ، كان الإبداع ، وما دام الإبداع ، كانت الكتابة .

2- " **النقد أساس الإبداع** "[4]؛ إذا وُجِّه إلى المتعاليات ، بمختلف تجلياتها ، " هذه المتعاليات (...) ، تغلف التاريخ ، تنفذ إلى مجالات معرفتنا التي توارثناها . وما ترسخها في الشعر العربي عابرا، ولا في سلوكنا طارئا. و النقد حين يختار المتعاليات يتوجه إلى

---

(1) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر) ، ص 18 .

(2) – المصدر نفسه ، ص18 .

(3) – أدونيس : الثابت و المتحول : بحث في الابداع و الاتباع عند العرب ، ج4 ، صدمة الحداثة والموروث الشعري ، ص 266 .

(4) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، ص 19 .

الجذر هل نختلف في وضعنا عن ألمانيا القرن التاسع عشر عندما ألح أكبر فلاسفتها على نقد المتعاليات واعتباره سابقا على كل نقد "[1].

هذا التوجيه الصادر من لدن(بنِّيس) يتضمن تحذيرا صارخا من المتعاليات التي حصرها في بنيتين هما ، البنية الماضوية السلفية والبنية السياسية من جهة ، وبنية التقنية من جهة أخرى . يجب أن يتصف النقد ، في نظره ، بالشمولية " إننا لم نمت بعد ، والنقد الشامل صعب الادعاء ، إن هو لم يتوجه للتقنية هي الأخرى كمتعالٍ من المتعاليات المحدثـة .

وإذا كانت السَّلفية الشِّعرية قد جعلت من الأصالة المزعومة بعدا أساسيا من أبعادها ، مهما تسترت بلفظتها الشعبوية والثورية تبريرا لاستمرارها الوهمي ، فإن نقد الرؤية اللاتاريخية للتقنية الأوربية ، داخل الشعر وخارجه ، لا يقل أهمية عن متعالياتنا القديمة (...) ، إذاً لانجد في كل من الأصالة العمياء والتقنية المطلقة مدخلا لإعادة قراءة جسمنا بوعي جديد يستنهض المعيش والمكبوت والمنسي ، يفتح عينا مغايرة لإدراك منطوق النخل والماء "[2].

3- " **لاكتابة خارج التجربة والممارسة** "[3] ، أي أنهما شرطان لأي إبداع ؛ فالتجربة سابقة للمارسة ، يستدعيان بعضهما في علاقة جدلية تحدِّد وظيفتيهما المتعالقتين ، ويبدو أن هذا المصطلح برز عن المدارس النقدية العربية في النقد العربي الحديث ،وكانت(جماعة الديوان) من الرُّواد الذين دعوا إلى التجربة الشعرية ، فهذا العقَّاد يقول :" لن يكون الفنان هكذا إلا وفي العاطفة هدوء ما (...) ، فينبغي (...) أن يكون عند الفنان قدرة الخيال ، وقدرة الانفعال لاستئناف تلك الحالة السابقة وإعادتها إلى الحياة كما تعود المشاهد والتجارب في الأحلام"[4] .

يريد (بنِّيس) أن يجنب الكتابة الشعرية قصيدة الذاكرة ، وقصيدة الحلم ؛ والأولى تقترن بالسَّلفية التي تجتر النصوص ، بحسبه ، لاغية للحواس والزمن . أما قصيـــدة الحلم فإنَّها

---

(1) –محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، ص ن.

(2) – المصدر نفسه ، ص 20 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ن .

(4) – جيهان السادات : أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، د . ط ، 1992 ، ص106.

لم تنج من نقيصة إلغاء التجربة الشعرية ، أكانت داخلية أم خارجية ، " إنَّ الكتابة ، حين تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم ، تلتصق بالمحسوس ، تدمر استبداد الذاكرة ، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد " [1] .

4- قاعدة التحرر : يدعو (بنِّيس) إلى التحرر عن طريق النقد العلمي المناهض للأيديولوجيا ، ويشترط في التحرر مبدأ الشمولية ؛ إذ لا سبيل إلى التحرر، إلا إذا مسَّ مختلف البنيات التاريخية ذات المصلحة في التغيير." إن الحرية في اتصالها بالكتابة الأدبية بدء ، حافز أول لا سابق له على الخروج من وضع السكون إلى الحركة ، من اللا – فعل إلى الفعل ، من اللا– وجود إلى كينونة الحرف (...) ، والحرية في اقترانها بالكتابة ، وفي زمن تشكل المكتوب تحديدا ، هي أيضا مشروع أفق لا نهائي يلامس أحيانا وعي الموت بإصرار عجيب وتحدي معوقات مجتمع أبوي قهري "[2].

ويبدو أن التحرر الذي كان يقصده (بنِّيس) ؛ تحرر النص الذي يؤدي إلى دحر النصوص الأخرى . ولكن هذه القواعد الخطيرة التي حددها (بنِّيس)، من أجل الرقي بالكتابة الشعرية ، يجب أن تتعلق بثلاث مجالات ذكرها (بنِّيس) ، وهي :

1- اللغـــــة : يعتقد (بنِّيس) أن اللغة ،من حيث هي منطوق زمان ، ومن حيث هي خط مكان ، أي أن الشفوية في الشعر زمان ، لكونها تعتمد على النطق والسماع ، بدلالة أن الشعر في القديم تم حفظه من طرف الرواة ، و ذلك راجع إلى بنيته الزمانية التي تعتمد على الأوزان الموسيقية .أمَّا المكانية فلم يحفل بها الشعر إلا عند الشعراءالأندلسيين والمغاربة الذين أعطوا قيمة لبلاغة المكان. والمقصود بالمكان عند (بنِّيس)، الحيِّز الذي تشغله الكتابة، " إنه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء "[3]، ولذلك، فالشرط في تحقيق الكتابة؛ الاهتمام بالمكان، إنها " لعبة الأبيض والأسود بل لعبة الألوان "[4] ، يقول (بنِّيس) .

---

(1) – محمد بنِّيس :حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، ص 21 .

(2) – مصطفى الكيلاني ، أسئلة الحرية وفعل الكتابـــة ، مجلة فصـــول، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع3 ، مج 11 ،خريف ، 1992، ص 290 .

(3) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، ص 25 .

(4) – المصدر نفسه ، ص ن.

والكتابة في نظر (بنِّيس) تعرب عن كنه الحقيقة الإبداعية، إذا كانت خطا، يمثل النَّص كجسد، " ومن هنا يتدخل الخط لردع المتعاليات، من أصولية وانغلاق دائري واستهلاك. تتحرر يدك، عينك أعضاؤك (...) ، ينفتح الخط على تاريخيته ، يدمر ميتافيزيقيته ، وهو يتبع حركة الجسد ونشوته ... "[1]. إن الخط في نظر (بنِّيس) نسق آخر يخترق اللغة ،وبالتالي حضوره في النقد ضرورة ، تتكشف عن حقائـــــق تختفي في النفس و الجسد ؛ جسد النص .

تأخذنا مسألة الخط إلى مساءلة الهوية الفاصلة بين المشرقية والمغربية ، فحضور الخط بوصفه جسدا للنص، يبرز مسألة التعددية التي رآها (بنِّيس) رؤية صحية، تفرز الخصوصية المغربية ، والتي لا تبرز كمتعالية أمام الإبداع ، في نظره، لأن " الخط المغربي يمتد من الأندلس غربا وشمالا إلى حدود مصر شرقا، وبعض البلاد الإفريقية جنوبا ..."[2]، وبالتالي تنتفي المتعاليات السياسية .

يجعلنا الكلام عن الخصوصية المغربية، أن نلقي على أنفسنا السؤال الآتي: لماذا يطلق (بنِّيس) زفراته بخصوص كل تبعية للآخر؟ و كل وافد من المشرق يُعَدُّ بالنسبة إليه تبعية كذلك . "... كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة ، الصواب والخطأ ، و مع صدور ((الاسم العربي الجريح)) و((ديوان الخط العربي)) لعبد الكبير الخطيبي انفجرت العين وتاهت اليد ، كان الجسد يستيقظ على ذهوله . آثارنا التي نوَّمناها باسم الوحدة تبغتنا وتأخذنا مواربة ، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة ، حيث ينتفي استبداد المركز ، واستبعاد مختلف الإمكانات . وحدة المجموع لا وحدة المفرد هي التي نسير إليها ، يكفي ما آلت إليه وحدة المفرد من انغـــلاق وانهيارات وإرهاب " [3].

إذن : ماقاله (بنِّيس) سابقا هو الجواب على سؤالنا ، إبراز الذات ، التعدد في مقابل الواحدية القومية ، بالإضافة إلى خرافة الحداثة[4] ، كل هذا ليس إلا استسلام لنمطية تقمع

---

(1) – محمد بنِّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ،25.

(2) – المصدر نفسه ، ص 27 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ن .

(4) – المصدر نفسه، ص ن .

أحادية المفرد بها تعددية المجموع .

ويضيف (بنّيس) إلى الزمن الشعري و المكان ، المتتاليات النصية التي تتكون من التراكيب النحوية ، والصيغ الصرفية ،من أجل تكوين بنية النص ، كما أنه يميِّز نوعين من النص؛ النص العادي ، والنص الإبداعي ، وهذا الأخير ، لا يعتمد على تراتبية البنيات من حيث القانونين النحوي والصرفي ، بل يجاوز ذلك إلى الاهتمام بالإيقاع النفسي ، مشكلا لعبة الخروج عن نظام اللغة ، ومن ثم تظهر نواة تركيب النص وتعيين رؤيته للعالم .

يريد (بنّيس) أن يؤكد فرادة النص الإبداعي العربي المعاصر الذي يتوخاه ، فهو نص أشبه ما يكون بالنص الصوفي الذي يتسم ببلاغة الغموض ، ولكنه في حقيقته نص يعبر عن وعي على رؤيا العالم كما ذكرنا سابقا .

أمَّا رابع أركان اللغة فهو الأسلوب ، الذي يظهر في شكل صناعة تؤدي بالنص إلى دخول المجال الإشاري، يختطف الحال ويمحـو المعنى، يغوي الاستعارة والمجاز وينسـق التنميق .[1]

2- **الذات** : يمجد (بنّيس) « الذات »، ويجعلها أساس الكتابة، تنطلق منها ، وإليها تعود، ولكنها في المقابل " تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة ، وهي بذلك ذات مادية غير محايدة ، فاعلة في تحديد جهة التاريخ . ولأنها أرضية لا علوية فهي اجتماعية ، تحترف الانشقاق و العصيان "[2]، وحين نتحـدث عن ذات الشاعـر ، فإننـا لا نعني ذاتا منغلقة تحـاور نفسهـا في « مونولوج » داخلي ، ولكننا نعني ذاتا ترتفع بنفسها لتعانق فكرة الثوابت التي تبقى عليها المصفاة التاريخية.إنه شاعر ملهم يكشف عملية المصفاة، ويتحدث إلى الناس من خلالها.[3]

3- **المجتمع** : يواجه محمد بنّيس الآراء الشكلانية التي تركز على فهم البنية و النتاج الأدبي بمعزل عن الظروف الخارجية وذات الأديب ، إنه يمتح رؤاه ممَّا صاغه لوسيان غولدمان حينما نادى بالبنيوية التكوينية ، أو ماسماها بعضهم البنيوية التوليدية ، كما أنه بإيراده ((المجتمع)) بوصفه قيمة مضافة في العمل الأدبي ، فإنه يريد من خلاله تغيير

---

(1) – ينظر : محمد بنّيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، ص 30 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 32 .

(3) – عبد الحميد إبراهيم :الشاعر بين التُّراث والذات ، مجلة إبداع ، القاهرة ،ع 8 ، السنة 7، أغسطس ، 1989م/ذو الحجة ، 1409هـ، ص 20.

رؤية العالم . إذاً : هناك علاقة تلازمية بين الكتابة الأدبية والمجتمع ، وقد وردت هذه العلاقة في مدونات العديد من النُّقاد ، ويمكن أن نستحضر واحدا من أولئك ، ويتعلق الأمر برينيه ويليك الذي يقول : "لا تقوم الأعراف الجمالية على الأعراف الاجتماعية ، فهي لا تشكل حتى جزءا من الأعراف الإجتماعية : إنها أعراف اجتماعية من نمط معين ، وتترابط في صميمها مع بقية الأعراف" [1] .

إن هذا المنحى النقدي ، عند (بنِّيس)، كما رأينا، ينخرط في مجالات الاختراق التي يتيحها النقد الثقافي الشامل ، بوصفه حفرا في أسس الوعي والممارسة السائدين في الثقافة العربية، تمهيدا للخروج من زمنها القائم على المرجعية الماضوية ، وعلى المتعاليات التي زجت بها في معتقل التكرار وأخضعتها لاستبداد الذاكرة. إنه المنحى النقدي العام الذي تأسس على النقد الجذري لنظام الحقيقة الراسخ، منفتحا على المنظورية والنسبية وتلاشي المركز.

كنتيجة لما سبق ذكره ، يبدو أنَّ (بنِّيس) يتبنَّى بحدَّة خطاب الحداثة إزاء مفهوم الكتابة ، لكونه مفهوما يسعى إلى تحطيم المتعاليَّات في جذورها ، لأنَّ الانسان ، في نظره ، « هو خالق حاضره ومستقبله » ، وهي تشبه مقولات أدونيس التي من بينها : " الانسان ، لا الله ، هو مركز الكون " [2] و" التصوف ذوب ثبات الألوهية ... أزال الحاجـز بينه (أي الله) وبين الانسان ، وبهذا المعنى قتله ، وأعطى للانسان طاقاته " [3].

ويبدو أنَّ هذه الأقوال هي تجاوز للهوية ، وتنطع كبير ينم عن نوايا مبيتة تجاه كل ما يمثل دعائم الإسلام ، ألا وهي توحيد الخالق عزَّ وجلَّ ، فكيف لناقد أو مبدع أن يعلن صراحة ، أو مختفيا وراء لغتة الشعرية أن يدعو إلى تحطيم المتعاليات (كل ما هو مقدس) باسم الذاتية و الحرية ، اللتان هما من دعائم الحداثة الغربية ؟!.

****

(1) – رينيه ويليك : الأدب والمجتمع ، تر : محي الدين صبحي ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 12 ، ديسمبر ، 1971 ، ص 20 .

(2) – أدونيس : الثابت والمتحول : بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، ج1 ، الأصول ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط 7 ، 1994،ص 92.

(3) – أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 131 .

ثانيا : التناص:

1- المصطلح : المفهوم والنشأة .

1-1التناص لغـــة :

في المعاجم العربية ، يرجع التناص إلى أصل المادة "نصص" التي تدل على الإظهار، فابن دريد يقول:"نَصَصْتُ الحديث أَنُصُّهُ نصًا إذا أظهرته، ونَصَصْتُ الحديث إذا عزوته إلى مُحَدِّثَك "[1]. وفي لسان العرب يعني النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصًا رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وتعني أيضًا منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها[2]، والزبيدي يقول : "نَصَّ المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض ، وتأتي بمعنى الازدحام فتناص القوم : ازدحموا "[3] ، أما في المعاجم العربية الحديثة فلم تتغير الدلالة ، جاء في معجم الوسيط : " تناص القوم : ازدحموا " [4].

من خلال تتبع الدلالة اللغوية لمادة ((نصص)) ، في المعاجم السابقة ، نستنتج أنها تجمع على دلالة الرفع ، والاكتمال وبلوغ الغاية ، وذلك يوافق الدلالة الاصطلاحية . التي يمكن إبرازها عند النُّقاد الغربيين .

أما في الفرنسية ، فإن المصطلح (intertextualité) مركب من (Inter) التي تعني التبادل ، و (Texte) التي تعني النص ، وأصلها اللاتيني يعني النسيج [5]، ولا يحتل مفهوم «التناص» بندا أو فصلا مستقلا في (القاموس المعرفي الجديد لعلوم اللغة) الذي أعاد صياغة مواده ، وتبويب فصوله من جديـــــد الباحثان الفرنسيان (أوزوالد يكرو ووجان) و(ماري شافر) بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين ، وقد ورد المصطلح مصحوبا بكلام

---

(1) – ابن دريد ، أبو بكر محمد بن دريد الأزدي : جمهرة اللغة ، تحقيق ، رمزي منير بعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1987، ج 1، ص 145 .

(2) – ابن منظور : لسان العرب ، مادة نصص ، مج 7، ص 97.

(3) – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : عبد الكريم العزباوي ، مراجعة : عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، د.ط ، 1399 هـ / 1979 م ، ج18 ، مادة "نصص" ، ص 179 .

(4) – إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، مادة "نصص"،ج2 ، مطبعة الشروق الدولية ، القاهرة – مصر ، ط 4 ، ص 926 .

(5) – ينظر : مصطفى السعدني ، التناص الشعري :قراءة أخرى لقضية السرقات ، منشأة المعارف ، الإسكندرية – مصر ، د.ط ، 1997، ص 73.

مقتضب لا يزيل شيئا من اللبس المحيط به ، ولا يوفر له بالتالي قدرا من التعيين الدقيق ، وأن واضعي القاموس استعادوا المفهوم ولكن من دون تعييناته السابقة ؛ أي الوارد في القاموس القديم ، والتي أبانت شيئا من حقيقة النص ، وهي أنه لا يخضع لنظام مبرم ذي فقرات متعالقة و متماسكة ، وأنه لا يؤلف بنية مغلقة ، وإنما تشغله وتَتنشَّط فيه نصوص أخرى .[1]

1-2 التناص اصطلاحا :

نشير أولا إلى أن التناص ، كغيره من المصطططلحات الغربية الوافدة ، إذ عانى ، عند استيراده ، من تعدد الترجمات ، حيث إنّه ترجم إلى التناص وأحيانا أخرى إلى بينصية ؛ التزاما بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنجليزية [2] ، وقد ترجمه بعض الباحثين على أنه نصية[3]، وآخرون ترجموه بـ «التناصية» [4]، وإذا كان الاختلاف ظاهرا عند ترجمة المصطلح ، فإن هناك ، إجماع على المعنى ، وهو تفاعل النصوص وتداخلها .

أمَّا من حيث نشأة مصطلح التناص ومفهومه ، فإن هناك شبه إجماع بين الباحثين على أن" باختين Baratine أول من وضع هذا المفهوم في العشرينيات من القرن الماضي ، لتتبناه لاحقا جوليا كريستيفا Kristeva في الستينيات من القرن نفسه "[5]. وهناك من يرى أن " هذا المفهوم بدأ حديثا مع الشكليين الروس انطلاقا من (شلوفسكي) الذي فتق الفكرة ، فأخذها عنه (باختين) الذي حولها إلى نظريـــــة حقيقة تعتمد على التداخل القائـــم بين النصوص" [6].

---

(1) – ينظر : شربل داغر ، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع 1 ، مج 16 ، صيف1997 ، ص 127 .

(2) – ينظر : عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 361.

(3) – ينظر : المرجع نفسه ، ص ن.

(4) – ينظر :حسين جمعة ، المسبار في النقد الأدبي :دراسة في نقد النقد،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق-سورية ، 2003 ، ص 155.

(5) – عبد الجليل مرتاض : التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ،2011، ص 13.

(6) _ محمد عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ،ط4 ، 1998 ص ص 225 ، 226 .

1-2-1 المفهوم عند النُّقاد الغربيين :

لقد ظهر مصطلح التناص أول مرة عند جوليا كريستيفا – بإيحاء من باختين – حيث قامت بأجرأته في دراستها الشهيرة ((ثورة اللغة الشعرية)) التي عرفت فيها هذا المصطلح ؛ بأنه التفاعل النصي في نص بعينه ، " وتوسعت في تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص في شعر لوتريامون Lautreamon تحديدا ، متوقفة أمام عمليات ((التحوير)) التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة ، بما يشبه اختطافها أو تحويلها عن مجراها "[1]. ومما ذكرته كريستيفا أن التناص حضور لنصوص أخرى " إنه موقع اللقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى ، إنه تحويل ملفوظات سابقة ومتزامنة معه ... إن النص يعيد توزيع اللغة، إنه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه أو معارضة له... إننا نطلق مصطلح التناص على هذا التداخل النصي الذي ينتج داخل النص الواحد ، بالنسبة للذات العارفة ، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها يقرأ نص التاريخ ، ويتداخل معه " [2] .

(كريستيفا) إذن شقت الطريق لغيرها من الباحثين لتفسير التناص ، فأصبح فيما بعد، ظاهرة نقدية جديرة بالاهتمام والدراسة ، لتتظافر جهود الباحثين ، فيمابعد ، من أجل ترسيخ نظرية التناص ، وكان من بين هؤلاء (رولان بارت) الذي يرى أن الأدب ليس موضوعا خارج الزمن ، بل هو " مجموعة من الممارسات و القيم المشروطة بمجتمع معين "[3]، كما أن الكتابة الأدبية عنده ليست علامة سيرورة ، إنما هي ناسخة للكتابة الأدبية السابقة عليها " ليست الممارسة الأدبية ممارسة تعبير وانعكاس ، وإنما ممارسات محاكاة واستنساخ لا متناه "[4]، أما بالنسبة للتناص ، فقد أقرَّه (بارت) بحجة أن النص لا يمكن أن يتكرر إلا كاختلاف ، وأن قراءته لا تتم إلا مرة وحدة وقد حدد التناص بقوله : " إن التناص الذي يدخل في كل نص ، لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنص : إن البحث عن " أصول " الأثر

---

(1) – ينظر : شربل داغر ، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري ، ص 127 .

(2) – أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 ، ص 3.

(3) – رولان بارط : درس السيميولوجيا ، تر : عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 3، 1993 ، ص 34.

(4) – المرجع نفسه ، ص 36 .

والمؤثرات التي خضع لها رضوخ الأسطورة السلالة والانحدار ، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص ، فهي مجهولة الاسم ، ولا يمكن ردها إلى أصولها ،ومع ذلك فقد سبقت قراءتها، إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس "[1].

ومن بين النُّقاد الغربيين الذين قدموا ملاحظات قيِّمة حول التناص(جيرار جينيت) الذي سعى لتغيير مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص ، وهو لا يهتم بالنص إلا من حيث تعاليه النصي أي : معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص ، ويعني به (التناص) حسب جوليا كريستيفا ، ويقصد به : " التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) " [2] ، فطرحه باسم " الطرس"[*] Palimpsest ، أو " النص الجامع" Architexte . " وكلا التعبيرين شكلا عنوانين لاثنين من كتبه . يشير كلاهما أيضا إلى التناص ، من حيث تشكيل النص طرسا يسمح بالكتابة على الكتابة ، نص في نص ، انطلاقا من وفرة النصوص ، إلى ما لا نهاية له ، ومن حيث يتشكل النص الجامع أو المتن الكلي من مجموع كل من النص ومما يمهد له ويذيله ويومئ إليه و يتبطنه أو يوازيه ، أي في جميع الأحوال و يغذيه و يرفده بشاكلة أو أخرى"[3]. ويشتق (جينيت) من مصطلح "التعالي النصي"(transtextualité) مصطلحات وصيغ حديثة عدة منها :

1- البينصوصية أو (التناص) (intertextualité) : و هو وجود نص في نص آخر ، أو شعور القارئ لدى مطالعته لنص ما بالعلاقات التي تربط هذا النص بنص أو نصوص أخرى .

2- النصوصية المرادفة (Paratextualité): أي العلاقة التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من عنوان، ومقدمة، وملاحق، وتصدير...إلخ.

---

(1) – رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ص 36.

(2) – جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق / دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، د.ط ، د.ت ، ص 90 .

(*) – الطرس : الصحيفة ، ويقال هي التي محيت ثم كتبت . ينظر :ابن منظور ، لسان العرب ، مادة "طرس" ، مج 6 ، ص 121 .

(3) –كاظم جهاد : أدونيس منتحلا : دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة يسبقها ما هو التناص ؟ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة – مصر ، ط2 ، 1993 ، ص 37 .

3- ما وراء النصوصية (Metatextualité): أي العلاقة التي تربط نص بنص آخر يتحدث عنه من دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد يجعل منه أو حتى تسمية بشكل واضح وجلي.

4- النصوصية الشمولية (Arhitextualité): وهي العلاقة الأكثر تجريدية وضمنية التي تستند إلى الخصائص المميزة للنص وطبيعته كالإشارة إلى نوعه الأدبي:شعر، قصة ، مسرح،...

5- النصوصية الشاملة (Hypertextualité) : تعني هذه العلاقة ربط النص(B) بنص آخر(A) يسبقه ويكون له المرجع والنموذج.[1]

لقد كان للنقاد الغربيين فضل الأسبقية في تكوين مصطلح التناص ، بوصفه وسيطة قراءة للنصوص ، من طرف المتلقي ، الذي يشترط فيه حينئذ أن يكون مُؤَوِّلا ، مدركا للتداخلات النصية ، ودرجة قرابتها ببعضها البعض ، ومن ثم يكتسي القارئ صفة الشراكة مع المُنْتِج والمُنْتَج .

إنَّ التناص، كغيره من المصطلحات العلمية، لم يكن ليتفق الباحثون على تقديم مفهوم له ، فـ" لقد حدده باحثون كثيرون مثل: (كريستيفا، وارفي، ولورانت، ورفاتير...) على أنّ أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا "[2].

حاول النـــاقد المغربي محمد مفتاح أن يستخلص مقومات مفهوم التناص ، ويركـــب تعريفات ، نذكر منـــها ، أن التناص " هـــــو تعالـــق (الدخول في علاقة) نصوص مـــع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3]. و كانت مجهوداته، تصب في خانة ، الدراسات العربية المميزة في هذا المجال، بل إن هناك من يعدُّه رائدا، لا سيما ، في كتابه " تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) " .

---

(1) – أحمد ناهم : التناص في شعر الرواد ،سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط 1 ، 2004 ، ص37 .

(2) – محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب/ بيروت – لبنان ، ط3 ، 1992 ، ص 121 .

(3) – المرجع نفسه ، ص ن .

1-2-2 التناص عند محمد بنِّيس:

أعاد النُّقاد العرب المعاصرون بعث مشكلة السرقات الأدبية من جديد ، في ظل المفهوم الوافد من الغرب ، وإن كان هناك اختلاف في التسمية والمفهوم بين هؤلاء النُّقاد ، إلا أن هناك شبه اتفاق بينهم على أخذ المصطلح بمفهومه ، و"لا نكاد نستثني منهم غير محمد مفتاح الذي اتجه في تنظيره إلى تركيب المفاهيم المختلفة، لجعلها أكثر إجرائية وعلمية في التناول، بغض النظر عما يقال عن تطبيقاته " [1].

والحقيقة أنَّ هناك من النُّقاد المغاربة ، الذين اهتموا بهذا المبحث النقدي ، ومن بينهم محمد بنِّيس، وعبد الله راجع ، و علي الرباوي . " و هذا لا يعني عدم اهتمام النُّقاد والدارسين العرب من الأقطار الأخرى بالموضوع ، فقد انتشرت ، منذ سنوات الثمانين ، وبسرعة، الدراسات التي تعنى بهذه الظاهرة ..." [2]، ومن بين المهتمين بهذا الشأن نجد : عبد الملك مرتاض ، عبد الله الغذامي ، نورالدين السد ... إلخ .

وبالنسبة لبنِّيس فإنه يُعَدُّ من النُّقاد العرب المعاصرين الأوائل الذين انشغلوا بظاهرة التداخل النصي ، كما أنه يصرح بأنه أول ناقد يستعمل مصطلح «النص الغائب»[3] .

ويرى (بنِّيس) أن الترجمة الأليق لمصطلح ((intertextualité))" التداخل النصي" ، بخلاف محمد مفتاح الذي اختار مصطلح ((التناص)) ، ويعلل اختياره للتداخل النصي، بأنه من شروط الترجمة أن يخضع المصطلح لـ" شبكـــــة من العلائـــق في لغـة الانطلاق و شبكة أخرى في لغة الوصول ، علائـــق دلاليـة وصرفية وتركيبيـة" [4] ، كمـا أن ترجمة التناص العفوية لا تسهم " في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره "[5] .

---

[1]– المختار حسني : التناص في الإنجاز النقدي ، محمد بنِّيس نموذجا، مجلة علامات ، النادي الأدبي ، جدة–السعودية ، ج 49 ،مج 13 ، 1424 هـ / 2003م ، ص 560.

[2] – المرجع نفسه ، ص ن.

[3] – ينظر : هامش الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص181 .

[4] – عبد القادر الفاسي الفهري : اللسانيات و اللغة العربية ، ج2 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ،ط1، 1985 ، ص30 ، ضمن : محمد بنِّيس ، الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج 3 ، الشعر المعاصر، ص183 .

[5] – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج 3 الشعر المعاصر، ص 183 .

رجع (بنِّيس) إلى التُّراث النقدي العربي لإثبات " التفاعل النصي " ، فأكد أنه واقع ، مذ قال عنترة بن شداد : « هل غادر الشعراء من متردِّم »[1]، إثباتا للطقوس الشعرية التي أصبحت علامة من علامات التداخل النصي.

وفي العصور اللاحقة أولى النُّقاد هذه المسألة عناية فائقة ، ذات استرتيجيات متعددة منها الدفاع ، والموازنة ، والمفاضلة ، أو الوساطة ، أو إثبات السرقات . وقد استرشد (بنِّيس) ببعض النصوص النقدية التُّراثية لابن رشيق والقاضي الجرجاني ، دلالة على أن التداخل النص ضارب في التاريخ النقدي العربي[2].

بمَا أن (بنِّيس) حداثي ، إبداعا ونقدا ؛ فإنه أولى المقاربات الحديثة اهتماما كبيرا ؛ حيث بحث في المصادر النقدية للنقاد الغربيين ، عن التداخل النصي ، ووجد أن أوليات تعاطي هذه المسألة ، كانت عند الشكلانيين الروس بدءا من شكلوفسكي الذي يرى أن " العمل الفني يُدْرَكُ في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى ، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها . وليس النص المعارض وحده الذي يُبْدَعُ في توازٍ وتقابل مع نموذج معيِّن بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو»[3]، إلا أنه يعود مستدركا فيؤكد أن بوادر المصطلح ، ظهرت مع دي سوسير الذي رأى أن سطح النص مكوكب ، تبنيه وتحركه نصوص أخرى ، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة .

يمرُّ(بنِّيس) إلى رولان بارت ، والذي يؤكد أنه أفاد من تحليلات أوستين وديكرو وفوكو، " وجميع هذه الأعمال تقارب التداخل النصي من أمكنة متعددة ، وترى إليه كعنصر أساس للنص الذي هو خطاب لغوي ، وما ينطبق على الخطاب اليومي ينطبق عليه هو الآخر "[4] ، ولكن هذه الفرضية ، في نظر (بنِّيس) ، تثير إشكالا يتمثل في تباين الخطاب الشعري عن الخطاب السردي.

يشير(بنِّيس) إلى علاقة كريستيفا بباختين حين أولت الحوارية مكانا هاما في دلائليتها

---

(1) – الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، تقديم : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص 147 .

(2) – ينظر : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج 3 ، الشعر المعاصر ، ص 185 .

(3) – تزفيتان تودوروف: الشعرية ، تر : شكري المبخوت ، رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط2 ،1990 ، ص 41.

(4) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ،ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 187 .

التحليلية ، وأطلق عليه لقب ((المريدة)) وهو خطاب صوفي، يتمظهر في الاستسلام للشيخ؛ وكأنَّ كريستيفا لم تشغل عقلها أبدا في مسألة التناص ، وأخذتها طازجة من باختين ، وهذا لا يفسر أن (بنِّيس) لا يُقِرُّ بفضلها ، إنـــه اقتبس منها قوانيـن التناص من أجل أجرأتهـا وتطبيقها ، كما أكد نسبة التداخل النصي إليها "هذا التداخل النصي يعود لجوليا كريسطيفا"[1]، موازاة بذلك فإن ميكائيل ريفاتير يتجاهل باختين تماما ؛إذ أنه يميز في دلائلية الشعر بين مستويين: الأولى تسمى القراءة الاستكشافية ، أما الثانيـة فتسمى القراءة التأويليـة .[2]

أمَّا بالنسبة لجيرار جينيت ، فـــإن (بنِّيس) ، يشير إلى التداخـل النصي من خـــلال النصية الموازية ، انطلاقا من خمسة أصناف للعلائق النصية المفارقة وهي : ((الاستشهاد ، النص الموازي ، الوصف النصي ، النصية الواسعة ، النصية الجامعة)) ، كما أنَّـــه شرح تطريسات جينيت ؛ بأنها مهد النص ومآله في آن .[3]

أولى (بنِّيس) شعرية التناص عناية فائقة ، فجعل له مبحثين في كتابيه « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، و«الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتهـا:الشعر المعاصر» ففي الدراسة الأولى قام (بنِّيس) باستعارة ثلاثة معايير من(كريستيفا) Kristeva و(جان لوي هودبين)Houdbine ، يعتبرها بمثابة "قوانين" يقيس بها مدى "الوعي" الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة [4] ، وهذه القوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار.[5]

أ – فالاجترار، في نظره، كان سائدا في "عصور الانحطاط...حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا ، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية ، في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة

---

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ،ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 188 .

(2) – ينظر: المصدر نفسه ، ص 187 .

(3) – ينظر : المصدر نفسه ، ص 188 .

(4) – المختار حسني : التناص في الإنجاز النقدي : محمد بنِّيس نموذجا، مجلة علامات ، ص561 .

(5) – ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، ص 277 .

وسيرورة ، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا ، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني"[1].

ب – والامتصاص مرحلة أعلى من المرحلة الأولى ، حيث يقرّ الشاعر بأهمية النص الغائب وقداسته "يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيه ، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ، ويحيا بدل أن يموت"[2].

ج – أما الحوار فهو القانون الأعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب إذ " يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صُلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب ، لا يتأمل هذا النص ، وإنما يغيِّره ، يغير في القديم أسسه اللاهوتية ، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية..."[3] .

وهذه "الذخيرة" الثقافية كما يسميها (بنّيس) استفاد الشعر منها، في موضوع التناص، في المجالات التالية:

1-2-2-أ الذاكرة الشعرية: ويقصد بها "جميع الشعر الإنساني" سواء أكان قديما أم حديثا، عربيا أم أجنبيا، باللغة الفصحى أم بالدارجة ، مما يعلق بأذهان الشعراء، وقد ينسونه، ومع ذلك يتسرب إلى ما يكتبون، وهو ما يعلق كذلك بأذهان القراء فيذكرون منه ما يذكرون وقد تستثير فيهم هذه النصوص ما نسوه. وهنا يحترس (بنّيس) فيسجل ما يكتنف القراءة من صعوبات، وما قد تسقط فيه من زلل غير مقصود ما دام النص الشعري شبكة من النصوص الشعرية الأخرى تمر خلال شبكة من النصوص التي تكون ذاكرة القارئ . وبعد هذا التقديم للذاكرة الشعرية يعين المتون الشعرية الكامنة في الشعر المغربي المعاصر كنصوص غائبة فيحددها في:

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253 .

[2] – المصدر نفسه ، ص ن .

[3] – المصدر نفسه ، ص ن .

1-2-2-أ-1 المتن الشعري العربي المعاصر: يقصد به (بنّيس) انعكاس جل قوانين القصيدة العربية المعاصرة في المتن الشعري المغربي "وهي قوانين الزمان و المكان (...) ثم قوانين المتن(...)، وقوانين بلاغة الغموض..."[1] ، ويمثل هذا المتن العديد من الشعراء هم: "بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي ، وأحمد عبد المعطي حجازي، وخليل حاوي ، و صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، ثم فيما بعد ، شعراء المقاومة الفلسطينية ، وفي طليعتهم محمود درويش وسميح القاسم" [2] .

ولم تكن هذه العلاقة لتسري باطراد على الشعر المغربي المعاصر ؛ لأن الشعراء المغاربة لم يقرؤوا لشاعر واحد أَثَّرَ في إبداعاتهم ، فهناك ، من يقرأ لصلاح عبد الصبور ، وآخرون يقرؤون للبياتي ، وأقلهم يمارس قراءة خاصة لأدونيس ، كما أن هذه القراءات اتسمت بالإنقطاع ؛ فالبياتي مارس تأثيره في مرحلة دون غيرها ، وكذلك الحال بالنسبة للبياتي وخليل حاوي.[3]

1-2-2-أ-2 المتن الشعري العربي القديم : لم يقصر الشعراء المعاصرين بالمغرب نظرتهم على الشعراء العرب المعاصرين للأخذ منهم ، لكنهم توغلوا في التُّراث الشعري العربي ، مفيدين منه ما يخدم رؤاهم وتجاربهم الشعرية ، وبالتالي خدمة قصائدهم ، وقد ذكر (بنّيس) أن بعضا من شعراء المغرب المعاصرين فقط ، الذين نجد في شعرهم أصداء المتن القديم ، وهؤلاء هم: المجاطي، والخمار الكنوني ، والسرغيني ، والطبال ، والميموني ، أما باقي الشعراء فلم يتأثروا بهذا الموروث ، بل كانوا أكثر نفورا منه .[4]

1-2-2-أ-3 المتن الشعري الأوربي: بدا (بنّيس) متوجسا من إطلاق أي حكم ، فيما يتعلق بالرافد الأوربي؛ ذلك لأن " القنوات التي توصل خلالها الشعراء المغاربة المعاصرون

---

(1) – ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، ص 255.

(2) – المصدر نفسه ، ص ن.

(3) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ن.

(4) – المصدر نفسه ، ص 256 .

إلى قراءة وإعادة كتابة هذا المتن(...) كانت محدودة (...) وخاضعة للمصادفة لدى بعضهم من ناحية ثانية "[1] .

وقد بيَّن (بنّيس) طريقي اتصال الشعراء المغاربة المعاصرين بالشعر الأوربي ، تتمثل الأولى في الترجمة من النصوص الأصلية إلى العربية ، وذلك بعد أن يفقد النص كل خصوصياته وأسرار كتابته، و بالتالي لا يمكن القول : إن هؤلاء الشعراء تفاعلوا مع التجارب الأوربية ونقلوها مباشرة . أما الطريق الثانية ؛فهي الاتصال المباشر بالقصيدة الأوربية؛ الفرنسية والاسبانية ، ومن الشعراء الذين أتقنوا الفرنسية ، السرغينيي ، أما الإسبانية ، فقد أجادها كل من محمد الخمار (الكنوني) و عبد الكريم الطبال ومحمد الميموني . وقد تأثر هؤلاء الشعراء بالمدارس والمذاهب الأوربية ، كالسريالية ، والرمزية ، والواقعية ...، أما بالنسبة للشعر الإنجليزي فلم يكن له صدى ، إلا من خلال الدراسات و الترجمات من الإنجليزية إلى العربية ، عن طريق المشارقة ، أو من الإنجليزية إلى الفرنسية ، ومن ثم إلى العربية .[2]

1-2-2-أ-4 المتن الشعري المغربي : يقدِّم (بنّيس) مسوِّغا لفقر تأثير المتن المغربي في المتن الشعري المغربي المعاصر ، وهو بحسبه ، يتمثل في في طموح الشعراء المغاربة المعاصرين إلى كتابة قصيدة معاصرة بالمفهوم الأوربي لهذا المصطلح . لينتقل إلى المجالات الأخرى من مجالات التناص:

1-2-2-ب الحضارة العربية: ويجمل في هذا المجال الحديث فيحدد أوجه الحضارة العربية التي يستحضرها الشعر المعاصر في القرآن الكريم، والنص التاريخي والموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية .[3]

---

[1] – ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، ص 257 .

[2] – المصدر نفسه ، ص ن .

[3] – المصدر نفسه ، ص ص 258 ، 259 .

1-2-2-ج وجوه الحضارة المغربية: وهذا المجال هو الذي يميز الشعر المغربي عن باقي الشعر العربي في نظر الباحث، ويأتي التاريخ في رأس القائمة بأحداثه وبطولاته، يليه النص الصوفي والفقهي فالخرافة، وغير ذلك من المرويات والمقيدات.

1-2-2-د الثقافة الأوربية: وعنها يقول الباحث "ويمكن القول بأن هناك مجالين استبدا أكثر من غيرهما بالشعراء الذين ندرسهم؛ وأولهما: الفكر الوجودي...وثانيهما النص الأدبي الاشتراكي"[1]، مع قلة اهتمامٍ بالأسطورة اليونانية بخلاف الشعراء المشارقة الذين اهتموا بها كثيرا .

بعد المنطلقات النظرية السابقــة للتناص، والحصر النظــري للنص الغائب في هذه المجالات الأربعة، يصل الباحث إلى مجال التطبيق الذي الذي جعله تحت عنوان «تحولات النص الغائب» . متبعا الخطة النظرية السابقة.

2- تحوّلات النص الغائب:

2-1 في المجال الشعري :

2-1-1 الشعر العربي المعاصر :

يورد (بنّيس) أبيات من قصيدة (أغنية إلى الصيف) ، ثم يجري عليها التناص :

مِنْ أَجْلِ أنْ تحمِلَ في يديك يا مسافرا في كل عصر
يا تاجرا في الذهب والفجرْ
هديةً لكل واحد من الأهل
المنَّ والسلوى للتائه الغريق في الرمل
النارَ للمنفى في فلاة الموت
النورَ للأعمى البُرْءَ للأبرص
الأغنياتِ للأطفال البكم
الخيلَ للفرسان

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 260.

فرشنا الأرض بالورد
حملنا التمر والحليب
جمعنا كل الحب في الأحضان[1]

وبعد ذكر هذا النموذج مباشرة يقول الباحث: " هذا النص إعادة كتابة لنص البياتي ((من أجل الحب)) الذي جاء فيه :

من أجل أن نضحك للشمس
على شواطئ البحار
ونجمع المحار
ونقطف النرجس من حدائق النهار[2]

يعلِّق (بنِّيس) على التناص الواقع بين نص الطبال ونص البياتي ، بأنه تناص تم عن طريق امتصاص النص الغائب .

2-1-2 الشعر العربي القديم :

يوجِّهُ (بنِّيس) نقدا لحسن الطريبق حين قال : " إن المجاطي لـــم يفعل غير إعادة ما قالــه القدمــاء "[3] ، في قوله :

تُسْعِفُنِي الكَأْسُ وَلَا تُسْعِفُنِي العِبَارَة

هذا المعنى نجده عند مسلم بن الوليد (صريع الغواني) في قوله :

قَصِيدٌ [*] وَ كَأْسٌ كَيْفَ يَلْتَقِيَان سَبيلَاهُما فِي القَلْبِ يَخْتَلِفَان[4]

---

(1) – عبد الكريم الطبال : أغنية إلى الصيف ، ديوان الأشياء المنكسرة ، ضمن : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 262 .

(2) – عبد الوهاب البياتي : الأعمال الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت – لبنان / دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان – الأردن ، ج 1 ، د.ط ، 1995 ، ص 269 .

(3) –ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 265 .

(*) – أورد محمد بنِّيس في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " هذا البيت ،لكن بعد البحث عن المصدر ،وجدت البيت على النحو الآتي:
بكاء و كأس كيف يلتقيان سبيلاهما في القلب يختلفان . ينظر : التهميش رقم (4) .

(4) – مسلم بن الوليد الأنصاري : ديوان صريع الغواني ، تحقيق وتعليق :سامي الدهان ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط3 ، د.ت ، ص 341 .

يصف (بنِّيس) الناقد المغربي (حسن الطريبق) بأنه تقليدي ، وذلك ؛ لأنه اتهم المجاطي بالاجترار ، في حين دافع عنه (بنِّيس) ؛ بأنه استعمل التحويل الكيميائي ، وأن الشعراء المغاربة المعاصرين الذين درسهم ، لم يجتروا النص الغائب ، ولكنهم يركبونه من خلال القوانين اللانهائية التي تخضع لها القراءة .

وقد حدَّد (بنِّيس) هذه القوانين في ثلاثة نماذج ، الأول : (صورة الإنسان في العصر الجليدي) ، حيث قام فيها السرغيني بامتصاص البيت الأصلي لأبي الطيب المتنبي ، أما الثاني : (سيرة أسير) للدماميني الذي امتص بيت طرفة ابن العبد ، و النموذج الثالث : قراءة في شواهد مقبرة القباب لمحمد الخمار الكنوني ، حيث أعاد كتابة أبيات أبي العلاء المعري وفق قانون الإمتصاص [1] .

2-2 الثقافة العربية :

قام (بنِّيس) بإبراز بعض جوانب الاتصال الوطيد بالثقافة العربية في النص الشعري المغربي المعاصر بالمغرب ، من خلال القرآن الكريم ، والتاريخ ، والأسطورة والخرافة .

*- **القرآن الكريم :** قام الشعراء المغاربة المعاصرين بامتصاصه ، وإعادة كتابته ، ولكنهم يخافون محاورته ، ومن بين النماذج التي صيغت لإثبات الإمتصاص" الميلاد" لعبد الرفيع الجوهري :

غلقت الأبواب و قدت من دبر أثوابك[2]

ويَعْتَبِر (بنِّيس) أن هذا البيت إعادة للآيتين القرآنيتين (23) و(25) من سورة يوسف، وقد جاء فيهما : ﴿ وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴾ [يوسف 23] و﴿ وَٱسْتَبَقَا ٱلْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُۥ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءًا إِلَّآ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ [يوسف 25] .

---

[1]- ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ص 265 ، 266 .

[2]- عبد الرفيع الجوهري : النفي ... الموت ... الميلاد ، مجلة الفين ، ع1 ، سنة 1 ، يونيو / يوليوز 1970 ، ص 6 . ضمن: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 267 .

وهذا من أجود التناص ؛ لأن الشاعر ، في نظر (بنّيس) ، استطاع أن يقدم لنا نصا شعريا بعيدا جدا عن النص القرآني .

ويواصل (بنّيس) إيراد المتون الشعرية للشعراء المغاربة المعاصرين الذين اختارهم سلفا ، ويوازيها بالنصوص الأصلية ، من التاريخ ، والكلام اليومي ، ليخلص في الأخير إلى القانون الذي يؤلف بين وعيهم ، وهو الامتصاص ؛ نافيا عنهم الإجترار والحوار ، والإمتياز الكبيـــر الذي تقلده الشعراء المغاربة المعاصرون ؛ تمكنهم من إعادة صياغة الكلام اليومي صياغة شعرية ، وبالتالي تباين هذا الشعر عن المتن الكلاسيكي الجديد ، و الشعر الرومانسي بالمغرب أيضا .[1]

والظاهر أن الباحث استعار هذه "القوانين "من الغرب دون أن يجري عليها أي تغيير يخضعها للمجال التداولي الجديد فاكتفى بـ"اجترار" تلك المصطلحات بمفاهيمها الأصلية، وكأنه أراد بذلك أن "يكرر" تجربة ((تيل كيل)) في دعوتها إلى التمرد والنسف والهدم لكـل القيـم بعد فشلها في الميدان السياسي. [2]

وفي الدراسة الثانية ((الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، الشعر المعاصر)) قام (بنّيس) بتطوير أدواته التحليلية ، وإن كان قد بقي مشتغلا على نفس القوانين السابقة. فمن إيجابيات الأطروحة أن الباحث، فيما يتعلق بموضوعنا، اعتمد على الشرح والتحليل وإبراز العناصر الذاتيـــة للمتناصين وتبين عمليات التحويل والقلب مما يعتبر خوضـا في صميـم التناص؛ ومن ذلك تحليله لقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي"[3]؛ حيث يتبدى النص الديني غائبا في نص أدونيس ، وقد لاحظ بأن هذا العنوان، ذو صلة بالقرآن، وخاصة أسماء الله الحسنى حيث " تتحول الأسماء إلى اسم. وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض أو المحو... "[4].

ويمكن أن نبرز أن (بنّيس) في الدراسة السابقة " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

---

(1) – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 275 .

(2) – المختار حسني : التناص في الإنجاز النقدي ، مجلة علامات ، ص 562 .

3 (☆)– أدونيس : هذا هو اسمي – صياغة نهائية – ، دار الآداب ، بيروت– لبنان ، د.ط ، 1988 ، ص 25 .

(4) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 193 .

" وجد أن القانون الأكثر ورودا في التداخل النصي، قانون الإمتصاص ، حتى مع القرآن ، وقد قدم تسويغا لذلك ، مفاده ؛ أن الشعراء المغاربة يخافون محاورة القرآن[1] . إن الإنجيل والقرآن، في نص أدونيس ، يتحولان، كما يرى محمد بنّيس، إلى سيافين، والأرض الوردة نقيضهما ونقيض السماء، وفي المقطع الرابع من القصيدة يصير الكتاب "كتبا"، وهذه الكتب ليست منزلة من لدنه تعالى، وإنما هي مستنزلة من قبل البشر لأغراض في أنفسهم، ثم يصير الكتاب في المقطع الخامس " كفنا ويكون الله كالشحاذ مآله السقوط في تابوته "[2].

والخطاب الثقافي هو النص الغائب الثاني الذي يكتشفه الباحث في نص أدونيس، دون أن يتغير لديه قانون التداخل النصي الذي هو الحوار" وما يتصدى له أدونيس بالمحو وبقانون الحوار هو"الغبار التُّراثي"، لذلك يعيد قراءة تاريخ الكلمة الثابتة(...) لتأسيس((لغة النصل))"[3].

أما الخطاب السياسي، وهو النص الغائب الثالث في شعر أدونيس فلا يسيره أيضا غير قانون الحوار والمحو لخطاب مقترن بالمقدس ومنتجيه في البلاد العربية .

وفي الإطار نفسه يحلل (بنّيس) قصيدة محمود درويش " أحمد الزعتر" مشيرا إلى وفرة النصوص المتداخلة مع هذه القصيدة، إلا أنه يركز على النواة المركزية ويقول: " إن الخطابين التاريخي والسياسي هما (...) النواة المركزية للنص الغائب في هذه القصيدة "[4].

يبدأ (بنّيس) بالعنوان محللا ؛ فيرى أن "أحمد" هو أحد أسماء نبي الإسلام ، وثانيهما "الزعتر" وهو اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، " والربط بين الاسمين ممارسة لتحويل النصين الغائبين معا، فأحمد لم يعد مقتصرا على اسم النبي في الماضي ، كما أن الزعتر لم يقف عن حد الزمن الحاضر. إنهما يمارسان تقاطع الزمنين باتصال مع تفاعل المشهدين ، لأحمد الفاتح المنتصر ماضيا ، وتل الزعتر المحاصر حاضرا ، والقصيدة ساكنة على حد

---

(1) – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 267 .

(2) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 194 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 195 .

(4) – المصدر نفسه ، ص 196 .

الزمنين "[1] ، أما الخطاب السياسي فيعري فيه التناص الحقيقة التاريخية للأنظمة العربية ، بسبب خذلانها للفلسطينيين ، وللصهيونيين، بسبب معاداتهم وعنصريتهم ، واغتصابهم للأرض الفلسطينية ، بوصفها ، بالنسبة إليهم ، الأرض الموعودة .

وإلى جانب الخطابين التاريخي و السياسي ، يبرز الخطاب الديني؛ "هذا ما يُجَسدنه اسم « أحمد » الذي هو ، من ناحية ، يومي وعادي (...) وهنا نلتقي مرة أخرى مع مفهوم يترسخ في الشعر العربي الحديث، منذ جبران، وقد كان « المسيح » هو نصه الغائب في نص السياب(...) و « علي » في نص أدونيس. هذان النصان يقدمان موصوفا بالاستثنائي والخارق، إنه النبي. فيما نجده لدى محمود درويش يوميا وعاديا، ولكنه من جهة ثانية، عربي، تنصهر فيه الديانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفة نبوة ناقصة»[2].

2-3 الكلام اليومي :

إنّ الكلام اليومي يمثل نصا غائبا ، كباقي النصوص التي ذكرناها سابقا ، و الشعراء العرب المعاصرون اهتموا بهذه النصوص أيما اهتمام ، فأعادوا صياغتها ، أو على الأقل تضمينها في نصوصهم الشعرية .

يبدي (بنّيس) ملحوظة قيمة في هذا الشأن ، و مضمونها أنْ لا تناقض بين استعمال الكلام اليومي في الشعر المعاصر، ذلك أن الأمر لا يعدو تناقضا في المظهر الخارجي فقط. كما أنه أكَّد أن هذا الاستعمال عمَّ وانتشر لدى شعراء المركز، كالبياتي و صلاح عبد الصبور، بالإضافة إلى أن الشعراء الأوربيين ، و على رأسهم ت. س.إليوت دعوا إلى توظيف الكلام اليومي في قصائدهم ، و قد تفطن كذلك النويهي إلى هذا الأمر؛ فاعتبر أن الشعر لا بد أن يقترب من لغة أبناء الأمة.

بعد استقرار (بنّيس) على(خيار التوظيف) ، جرَّد آلته النقدية للبحث عن هذه الظاهرة مبرزا، دلالاتها في النصوص الشعريَّةِ ، و قد استخلص أنَّ هؤلاء الشعراء

---

[1] -محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص ص 196 ، 197 .

[2] - المصدر نفسه، ص 198 .

امتصـــوا الكـــلام اليومي ، وأعادوا تأليفه " وهم بذلك يتبعون المنظومة الفكرية نفسها ، التي صاحبتـــهم لدى إعادة النص الغائب في جميع المجالات التي حاولنا دراستها "[1].

3- **هجرة النص** : يرى (بنّيس) أنه قام بنحت مصطلح « هجرة النص » في دراسته الأولى ، وهو بصدد بيان علاقة النص الشعري المشرقي بالنص الشعري المغربي بالعربية ، وفي دراسته الثانية يستعمل المصطلح شاملا العلاقة بين الشعر الحديث في المشـــرق بالشعـــــر الأوربي عموما ، فضلا عن علاقته بالممارسة النصية العربية القديمة[2] .

ويقصد بهجرة النص ؛ الكتابة مع نص من النصوص ، والصدور عنه ، لأن النص لايكتب إلا مع نص آخر أو ضده ، و النص ، في نظره ، يهاجر في المكان (هِجْرة) ، وفي الزمان بعد (هَجْر) وله سلطة (صفات جيدة) ، تمكنه من الرحيل و بالتالي "يصبح مُهَيَّئًا لإعادة الإنتاج في النصوص التي يهاجر إليها"[3]، وعندما يرتبط بها يصبح معتمدا "على قوانين متعددة ، ومعقدة ، في تعامله معها ، كما أنها هي الأخرى خاضعة لمستويات من الشروط التي يصعب معها التعين و التحديد النهائيان"[4] .

إنّ تراثية « العلاقة النصوصية »، حاضرة في الخطاب النقدي لبنّيس ؛ فلقد وعاها الشعراء و النُّقاد ، منذ القديم ، وحضورها في الوعي النقدي الحداثي ، يسلك سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة .

تفيد هجرة النص في إضاءة الإبدالات الثقافية الكبرى، ومن بينها الإبدالات الشعرية، والتي تتمظهر في العلاقة بين المحيط الشعري والنص الصدى ، لذلك ؛ فإن التحول من بنية شعرية إلى أخرى ، لا يتم إلا وفق إطار هجرة النصوص ، وعليه يمكن بناء مشروع شعري بأكمله ." [إنَّ] هجرة النص لم تكن مجرد فعل تداخل نصي يظل محدودا في ظاهر النص ،

---

(1) – ظاهرة الشعر المعاصر ، ص 272.

(2) – ينظر : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر، ص 200 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 199 .

(4) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 251 .

ولكن انتقل إلى إعادة ترتيب السلالات وأشجار النسب الشعرية ، حيث أصبح الشاعر ، من خلال هذه الهجرة ينتمي لغير ما كان ينتمي إليه الشاعر العربي القديم "[1].

لم يفصح (بنّيس) عن هذا الانتماء ، الذي خص به الشاعر العربي المعاصر ، إلا أنه يظهر في التحول البنيوي للنص الشعري العربي ، المستمد من الآخر الأجنبي ، ويمكن تلمس هذا الحكم في قول (بنّيس) نفسه : " ... فإن وضعية النص الأثر أكدت أن الانفتاح لا يتحقق من مخاطر لها إشكالياتها المتعلقة بإنتاج الثقافة العربية الحديثة ، انطلاقا من حقيقة الآخر ومن سلطة نموذجه "[2].

بما أن النص الصدى ، ينتمي إلى المحيط الشعري ، بخلاف النص الأثر الذي ينتمي إلى المركز الشعري ، إلا ماشذ عن هذه القاعدة ، وكلاهما ضمن دائرة هجرة النص ، فإن (بنّيس) أدرجهما على النحو التالي :

3-1 النص الصدى : لقد هاجر النص ممثلا بالسياب إلى النص الأثر ممثلا بمحمد الخمار الكنوني ، في جل قصائدهما ، إلا أن (بنّيس) اختار دراسة قصيدتين لهما ؛ لإبراز معالم التداخل النصي بينهما ، يتعلق الأمر بقصيدة « وراء الماء » للكنوني ، و قصيدة «غريب على الخليج » للسياب و كانت عناصر الهجرة كالآتي :

1- الفضاء النصي : فالقصيدتان معا ترصدان مشهد البحر بما هو ميناء وسفن .

2- بناء النص وفق مقاطع شعرية .

3- اعتماد القانون الثاني للبيت .

4- استحواذ القافية ذات الروي المتحرك .

5- المعجم الشعري.

لقد بنيت العلاقة بين النصين على أساس التحويـل المبني على قانون الامتصاص ، " إنّ قصيدة الخمار الكنوني لا تنسف لعبة البناء النصي في قصيدة السياب (...) بقدر ما هي تبني دلاليتها الخاصة (...) إن مشهد البحر في قصيدة السياب يبني دلالية الحنين إلى العراق وتمني الرجوع إليه (...) وقصيدة الخمار الكنوني تركز هي الأخرى على مشهد

---

[1] - محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 200 .

[2] - المصدر نفسه ، ص 201 .

البحر(...) هكذا تكون هجرة نص السياب إلى نص الخمار الكنوني مشروطة بالذات الكاتبة وزمنها (...) لقد كتب السياب قصيدته سنة 1953 في الكويت فيما قصيدة الخمار الكنوني كتبت في 1966. ولكن الفارق الزمني لم يتدخل بمفرده في تحول النص المهاجر في النص المهاجر إليه، بل المكان هو الآخر كان له فعله، لأن الستينيات كانت فترة صراع الاختيارات الاجتماعية في المغرب"[1].

3-2 النص الأثر : إنّ مسألة نقاوة الشعر العربي القديم ، لـــم تكن خالصـــة . هكذا يرى (بنّيس) ، وهو يتحدث عن هجـــرة النصوص إلى النص الأثر، الذي يتموقـــع في المركـــز الشعري ، وبالتالي فإن النص الأثر أيضا يفقد نقاوته . لقد هاجرت بعض النصوص التركية إلى نصوص البارودي ، كذلك الحال بالنسبة لشوقي الذي تفاعلت نصوصه مع نصوص فرنسية ، وهما رمزان للتقليدية عند (بنّيس) ، أما بالنسبة للشعر العربي المعاصر ، فقد برزت ظاهرة الهجرة من النصوص الأوربية والأمريكية ، إلى النص الأثر، وكان من بين النصوص التي اختارها (بنّيس) « المسيح بعد الصلب» للسياب كنص مُهاجَر إليه ، و« شبح قايين » لإديث سِيتْوِل ، وهذان النصان يظهـــران العلاقة الوطيـــدة بين نصـوص السياب و سِيتْوِل ، وللسيـاب علاقة بنصوص (تـ . س إليوت) التي تعرف عليها في نهاية أربعينيات القرن الماضي .

ويعلِّق (بنّيس) على هجرة شعر سِيتْوِل إلى شعر السياب قائلا : " و هجرة شعر سِيتْوِل إلى شعر السياب لم تكن ذات اتجاه واحد، ولا ذات حدود ثابتة في جميع المراتب التي قطعتها. وهذا ما سنستخلصه من هجرة شبح قايين إلى المسيح بعد الصلب . في هذه القصيدة نلمس هجرتين ؛ الأولى ثابتة ، وهي تنحصر في عناصر رؤيوية ، والثانية هجرة في هجرة ، وهي تطبع علاقة المسيح بعد الصلب بنص الإنجيل عبر شبح قايين "[2].

****

[1] – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص ص 202 ، 203 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 205 .

ثالثا: بلاغـــة الغمـوض :

يُعدُّ الغموض من أخطر المباحث النقدية التي أسالت حبر العديد من النُّقاد قديما أو حديثا ؛ فمن ذام لها ؛ معتبرا الإبداع رسالة بين مبدع و متلقٍ ؛ تـــؤدي وظيفة إبلاغيـــة إجتماعية ، ومن مؤيِّد لها ، على أساس أنها ظاهرة لصيقة بالنص الأدبي ، وهي التي تضفي عليه صفة الشعرية ؛ لأنها تعتمد على التخييل والتصوير . ولا زالت هذه الجدلية قائمـــة في راهننا . فما هي رؤية (بنّيس) لهذه الظاهرة ؟

1- مفهوم الغموض :

1-1 الغموض لغة : أشارت المعاجم العربية القديمة إلى الغموض من خلال استخداماتـــه اللغوية المختلفة، فالغموض في اللغة مصدر من غَمض (بفتح الميم وضمها) وكل ما لم يصل إليك واضحاً فهو غامض، ولذلك فالغامض من الكلام خلاف الواضح، كما يقال للرجل الجيد الرأي: قد أغمض النظر. و المسألة الغامضة: هي المسألـــة التي فيها دقة ونظـــر. ومعنى غامض: لطيف[1]،وقال ابن سيده (ت 458 هـ) : " و أغمض النظر: إذا أحسن النظر ، أو جاء برأي جديد ، وأغمض في الرأي أصاب ، ومعنى غامض: أي لطيف . ومسألة غامضة: فيها دقة ونظر"[2].

1-2- اصطلاحا : الغموض خصوصية تُميِّز الجيد من الرديء، وهودليل على بعد النظر، وعمق الرؤية التي لا يصل إليها إلا قليل من الناس . لقد أدرك الرعيل الأول من اللغويين والبلاغيين و النُّقاد هذه الخاصية ، من دون اعتبار للوزن أو القافية ؛ فالشعر يقوم على أسس فنية تكتسب قيمتها من غموضها ، فالأصمعي (ت216 هـ) ، يصف الشعر بأنه: " الشعرُ ما قَلّ لفظُهُ، وسهُلَ ودَقّ معناه ولَطُفَ، والذي إذا سمعْتَهُ ظننْتَ أنك تنالُـــه، فإذا حاولتـــه وَجدتَه بعيداً، وما عدا ذلك فهو كلامٌ منظومٌ."[3] وقال الجاحظ : " فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال

---

(1) – ابن منظور : لسان العرب ، مج 7 ، ص 200 .

(2) – ابن سيده : المحكم والمحيط الأعظم ،تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ج5 ، ط1 ، 2000 ، ص 417

(3) – المظفر بن الفضل العلوي : نضرة الإقريض في نصرة القريض، تحقيق : نهى عارف الحسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق– سوريا ، د.ط، د.ت ، ص 10 .

مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة. "[1] وقـــال أيضا: " وربما كانت الكناية أبلغ في التعظيم، وأدعى إلى التقديم، من الإفصاح والشرح "[2].

من خلال عرض هذه المفاهيـــم التُّراثية ، تبيـن لنا أن الغمـــوض خلاف الإستكراه والاختلال والتكلف . إنَّـه سمة من سمات الأدب الرفيع ، وما عداه انحراف باللغة إلى غايات لا تخدم الإبداع ، ولهذا كان للغموض أثره النفسي على المتلقي ، بخلاف ما سواه .

2- الغموض في النقد القديم: تشير بعض الدِّراسات إلى أن من بين الأوائل الذين تطرقـوا " إلى موضوع الغموض في النص الشعري ، دون أن يبدي تحيزا أو معارضة ، الناقد أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي (ت 371 هـ) "[3]، وقد استخدم مصطلح الغموض في كتابه « الموازنة بين أبي تمام بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري في شعريهما» في قوله : " (...) وميل من فضل أبا تمام ، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها ، وكثرة مما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج "[4] ، وكذلك وردت هذه الكلمة صفة للمعاني " وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي لا تستخرج بالغوص و الفكرة ، ولا تلوي على ما سوى ذلك ، فأبـو تمام أشعـر عندك لا محالـة "[5].

وتعدُّ أبلغ عبارة أثارت إشكالية الغموض ، في النقد العربي القديم ، تلك التي أوردها ابن رشيق في كتابه « العمدة » ، حيث جاء أن" ... رجلا قال للطائي [أبي تمام] في مجلس حفل وأراد تبْكِيته لما أنشد : يا أبا تمام ، لم لا تقول من الشعر ما يُفْهم ؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال ؟ ففضحه "[6] . و ها هي ذي العبارة ، لا تزال تفعل فعلتها في الراهن النقدي ، وخاصة فيما يتعلق بقصيدة النثر، أو ما أطلق عليه (بنِّيس) الشعر العربي المعاصر.

---

(1) – أبو عثمان عمرو الجاحظ :البيان و التبيين ،تحقيق :عبد السلام هارون ،مكتبة الجانجي ،القاهرة –مصر ،ج1، ط7 ، 1998، ص83.

(2) – أبو عثمان عمرو الجاحظ : الرسائل ،تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الجانجي ، القاهرة – مصر ج1، د.ط ، 1964 ، ص 307.

(3) _ ثريا عبد الوهاب العباسي :موقف النقد العربي القديم من الغموض في الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الملك عبد العزيز ، ع2 ، مج 17 ، 2009. ص ص 175 ، 176 .

(4) – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، مج 1 ، ص 4 .

(5) – المصدر نفسه ، ص 5 .

(6) – ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ،وآدابه ، ونقده ،ج1 ، ص 133 .

وإذا كان الغموض الفني ظهر كمصطلح عند الآمدي ، فإن إرهاصاته ظهرت قبل ذلك؛ عند النُّقاد اللغويين الأوائل ؛ فهذا أبو قتيبة بن مسلم الدينوري (ت 276 هـ) يتكلم عن تعدُّد لغات العرب واتساع معانيهم فيقول : " وأما قولهم: ماذا أراد بإنزال المتشابه في القرآن، من أراد بالقرآن لعباده الهدى والتّبيان؟ فالجواب عنه: أن القرآن نزل بألفاظ العرب ومعانيها، ومذاهبها في الإيجاز والاختصار، والإطالة والتوكيد، والإشارة إلى الشيء، وإغماض بعض المعاني حتى لا يظهر عليه إلا اللّقن[☆] ، وإظهار بعضها، وضرب الأمثال لما خفي ، ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفا حتى يستوي في معرفته العالم والجاهل، لبطل التفاضل بين الناس، وسقطت المحنة، وماتت الخواطر. ومع الحاجة تقع الفكرة والحيلة، ومع الكفاية يقع العجز والبلادة."[1]. وفي السياق نفسه ، يدرج ابن الأثير التفاوت في فهم القرآن الكريم، مبينا أن الألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة، سواء كان الكلام نظما أو نثرا، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك.[2]

إنَّ النُّقاد العرب القدماء أدركوا أهمية الغموض في العمل الفني ، وأنه صفـــة للغة الشعرية السامية ، ولعل أبا إسحاق بن إبراهيم بن هلال الصابئ هو أوضـــح المنتصرين للغموض موقفا ، فقد عَدَّ الغموض سمة الشعرية الفاخرة ، وذلك في قوله : " وأفخر الشعر ما غَمُضَ ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منك "[3] ، و إلى جانب أبي إسحاق الصابئ نجد عبد القاهر الجرجاني الذي ينتصر إلى الغموض أيضا لكن ليس الذي يصل إلى حد التعمية.

نستنتج مما سبق أن الغموض ظاهرة شعرية ، برزت في العصر العباسي ، قرينـــة الانتصار للجديد ، وموازية للوضوح الذي انتصر له العديد من النُّقاد آنذاك ، أما في حاضرنا اليوم ، فإن حدة المناقشة ارتفعت ، إلى درجة الاتهام . فكيف تعاطى النقد العربي

(☆)- اللَّقِنُ : سريع الفهم .

(1) – ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار التُّراث ، القاهرة – مصر ، ط2 ، 1973 ، ص 86 .

(2) _ ينظر : ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تقديم وتحقيق : أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، القسم 4 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة – مصر ، د.ط ، د.ت ، ص 8 .

(3) – المرجع نفسه، القسم نفسه ، ص 7 .

المعاصر مع هذه الظاهرة ؟

3-**الغموض في النقد الحديث** : لقد كان لظهور الحداثة ، بمختلف مجالاتها ؛ العلمية ، والتقنية ، والإجتماعية ، و الأدبية ؛ تأثير كبير ، أدى إلى نشوء مذاهب أدبية ، غذَّتها أفكار فلسفية ، مما أدى بها إلى أن تؤثر في مجال الأدب ونقده ، ومن بين مظاهر الحداثة الأدبية المعاصرة ظاهرة الغموض .

أصبحت ظاهرة الغموض من أهم ما يتصف به الشعر العربي الحديث ، وخاصة ما يسمى «الشعر الحر» و « قصيدة النثر» وبذلك ترسَّمت فجوة بين الشاعر والقارئ والناقد ، حول لغة هذا الشعر، وطبيعة هذا الغموض . ومن بين أهم النصوص النقدية التي كشفت عن حقيقة هذه الظاهرة ، جدلية الشاعر والقارئ لأدونيس ، الباحثة عن حقيقة القصور ؛ هل مرده إلى غموض الشعر؟ ، أم إلى ثقافة القارئ ؟ وإنه ليضطرنا السياق من أجل عرض جزء منها ، وذلك لما تكتسيه من أهمية في الطرح النقدي العربي المعاصر .

يقول (أدونيس) :

- هو (القارئ) : فهل الغموض في شعركم طبيعي ، أم أنكم تتعمدونه ؟
- أنا (أدونيس) : إن تعمُّد الغموض مناقض للخلق الشعري .
- هو : أعتقد أنكم تتعمدونه .
- أنا : تعتقد ... ماسبب اعتقادك ؟
- هو : لا أفهم شعركم .
- أنا : هذا ليس سببا ، فعلى القارئ أن يعترف أحيانا أنه ليس من الضروري أن يفهم كل قصيدة فهما شاملا ، مهما بلغت درجة فهمه . يكفي من جهة أخرى ، أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها عاصفة الغموض ؛ إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة ، مثلا ، راجع إلى جهلك بعالمها، كأن تحاول أن تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها، أو من ضمن نظرة ورثتها.
- هو : إذا الحق على القارئ .
- أنا : نعم ، بمعنى ما .
- هو : هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض ؟

– أنا : نعم . ولكن بالمعنى الشعري الخالص . أي المعنى الذي يناقض الإلغـاز والتعميـة و الأحاجي . فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامـك كالـرغيف أو كـأس المـاء. وهي ليست شيئا مسطحا تراه و تلمسه و تحيط به دفعة واحدة . إنما عالم ذو أبعـاد ... عـالم مفتوح متداخل كثيف بشفافيته... تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها. تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس ؛ سديم يستقـل بنظامـه الخاص . تغمرك ، وحين تهـم أن تحضنها تتفلت بين ذراعيك كالموج[1] .

من خلال النص السابق ، يرى (أدونيس) مصدر الغموض ، ليس الشعر ، إنّما هو القارئ الجاهل لعالم القصيدة ، والغموض عنده ، ليس عيبا من عيوب الشعر ، لأنه أصل في الإبداع، كما أنه ليس من المهم أن يفهم جميع القراء القصيدة الشعرية، إذ المعيار عنده، فهمها من البعض و لو كان واحدا، و يلخص غالي شكري مقالة أدونيس السابقة ، إذ بحسبه ، يرجع أدونيس " الغموض في الشعر الحديث إلى فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ، وفقدان اللغة المشتركة ، فالشعر الحديث ، هو بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله (...) فالمغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة. و لذلك هو قوام الشعر، وينصح أدونيس بأن نتخلص من السلفية والنموذجية و التجزيئية والغنائية الفردية والتكرار حتى نفهم ونتذوق الشعر الحديث" [2].

و يخصُّ عز الدين إسماعيل هذه الظاهرة ببحث في كتابه ((الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية)) ، حيث يميز بين الغموض ، بوصفه ظاهرة فنية متعلقة بالتخييل ،

---

[1] – أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة – بيروت – لبنان ، ط 3 ، 1983 ، ص ص 158 ، 159 .

[2] – غالي شكري : مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد ، غالي شكري ، المجلة ، القاهرة ، ع 82 ، السنة 7 ، أكتوبر ، 1963 ، ص 43 .

وبين الإبهام ، بوصفه عيبا من عيوب الشعر متعلقا بالنحو وتركيب الجملة، مفيدا من أعمال الناقد الأنجليزي(أمبسون)(☆).

ومن النُّقاد العرب المعاصرين الذين استعملوا مصطلح الإبهام للدلالة على الغموض، (عبد الرحمن محمد القعود) . الذي يرى أنَّ هذه الظاهرة، عنده، ليست خاصية ينفــرد بها الشعر الحديث، بل هي مشتركة بن القديم والجديد، ويحيلنا هذا إلى أولئك الشعراء القدماء الذين حملوا لواء التجديد، أمثال أبي نواس ، وأبي تمام ... ؛ فاتّسم شعرهم بالغموض، إلا المتنبي، فإنه عند عز الدين إسماعيل مقلدا، شعره مبهم وليس غامضا "[...] كما كان المتنبي يصنع، فيبيت ملء جفونه ويترك الناس ساهرين يجادلون ويختصمون فيما قال من شعر ، فما زال هذا الإغراب شيئا رخيصا لا علاقة له بالشعر نفسه"[1].

و يؤكد جبرا إبراهيم جبرا أن" الوضوح المطلق ليس حداثيا ، وإنما ((الحديث)) هو الذي يعني أن ليس ثمة شيء واضح ، منجز ، أو بسيط ، وأن الشاعر الذي يحدد المفاهيم بوضــوح ، وبساطة في نظر الحداثي، يقــوم بعمليــة إغلاق، لإمكانية التفسير والإيحــاء و الإشعاع "[2].

ويحدد محمد الهادي الطرابلسي علامات الغموض الشعرية الإيجابية فيما يلي :

1- أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته .

2- وأن يتبدد المفهوم بمفعول القراءة . ولا سيما بتعدد القراءات ، ويترك محله معان سامية ليست هي معاني الكلام في مستواه الإخباري المباشر .

3- أن تتعذر ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .

4- وأن لا يحطم الغموض المنطق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقي .

(☆) - إمبسُون، السير وِليم (1906-1984م). شاعر وناقد أدبي بريطاني كان أسلوبه الشعري المعقّد فنِّيًا سببًا في شهرته. وُلد في هاودن في همبرسايد. ودَرَس في كلية وينجستر وفي جامعة كمبردج. ومنح لقب السير في عام 1979م. تتضمن أعماله الشعرية القصائد المختارة (1955م). أما أشهر أعماله النقدية فهي سَبْع صِيَغ غامضة (1930م).

(1)- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي، القاهرة -مصر ،ط3 ، د.ت ، ص188.

(2)- صالح جواد الطعمة :الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4 ، مج 4،يوليو ، سبتمبر ، 1984، ص 13.

5 – وأن لا يجتمع في النص الواحد الغموض البناء مع نوع آخر أو أكثر من أنواع الغموض السلبية .[1]

أما بالنسبة للإبداع الشعري المعاصر ، فقد تجسد الغموض في النصوص الشعرية للعديد من الشعراء ، أمثال : نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي ، صلاح عبد الصبور ، يوسف الخال ، أدونيس ، أنسي الحاج ، محمد بنّيس ، محمد الخمار الكنوني ...، كان ذلك بسبب تأثرهم بالثقافة الغربية على المستوى الفكري والأدبي، ولا يمكن قصر هذا التأثر على أنهم مولعون بتقليد الغرب ؛ بسبب سيادتهم الحضارية والثقافية على العالم ؛ إنما يمكن رد ذلك إلى أسباب سياسية واجتماعية وأخلاقية ؛ فالشاعر عندما يلجأ إلى الغموض السلبي (الإبهام) ، بسبب سلطة خارجية تفرض ذاتها ،فتحد من إبداعاته .

وإذا كان الغموض في وصفه الجيد أداة مطواعة تزيد في القصيدة رونقا وجمالا، فإنه في وصفه السيء يؤدي إلى طمس معالم الدلالات في الشعر ، وهو بذلك يكتسي العديد من المظاهر يمكن إيرادها مجملة فيما يأتي: " الغياب الدلالي ، من خلال غياب للموضوع ، ومن خلال التجريد و الشعر الصافي وغيرها . ثم مظهر التشتت الدلالي بكل أشكاله من خلال ما تعرضت له فكرة الوحدة في القصيدة من تشظ وعدم تجانس ، ومن خلال التغريب الذي حرص الكثير من الشعراء الحداثيين على أن يكون واحدا من سمات شعرهم . وإلى جانبهما مظهر إبهام التعالق اللغوي من خلال فكرة تفجير اللغة ، والانزياحات النحوية والجمع بين المتنافرات ، وتشكيل الصورة وغيرها".[2]

لقد قمنا بتقديم لمحة تعريفية للغموض في الشعر ، بتتبع دلالاته في النقد القديم والمعاصر ، وذلك بالإقتصار على ذكر نماذج ، ويمكن الآن أن نتتبع شعرية الغموض عند (بنّيس) .

---

[1]– محمد الهادي الطرابلسي : من مظاهر الحداثة في الأدب . . الغموض في الشعر، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع4 ، مج 4 ، يوليو ، سبتمبر 1984، ص 34 .

[2]– عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، ع 279 ، يناير 1978 ، ص 378 .

4- شعرية الغموض عند (بنّيس) :

لقد واجه الشعر العربي ، في عصرنا الحديث ، الشعريات الغربية ، وانطلاقا منها اخترق الشعراء العرب الحديثون الحواجز، رغبة منهم في الالتحاق بالمغامرة الشعرية الكونية[1]، فكانت الثورة على اللغة من خلال تفجير نظامها الخاضع للقواعد والأصول والقيم والهوية ولم تكن هذه الثورة في المنظور الحداثي ثورة شكلية جمالية ، وإنَّما هي تفجير للغة من الداخل لعزلها عن المقدس والتاريخ والزمن والإنسان [2].

إنَّ التَّحوُّل من الوضوح إلى الغموض في البناء الشعري ، لم يظهر حديثا ، بفعل التلاقح الثقافي مع الآخر ، إنما هو وليد لحظة تاريخية في الحضارة العربية ؛ " لقد كان شعراؤنا المحدثون في القرن الثامن والتاسع [الهجريين] من أنصار القصيدة كمغامرة ، أي خرق للمقاييس والقواعد. إنَّ الانتقال من الوضوح إلى الغموض هو الحقيقة العليا لهذا الشعر. وبفعل الخرق ، عرفت القصيدة العربية حيوية وكثافة رسمتا إلى جنب معالم شعرية تضع الحدود القبلية موضع شك ، من خلال إنشاء حدود جديدة "[3]

تتسم اللغة الشعرية التي ينادي بها (بنّيس)، ويمارسها في إبداعه الشعري، بالغموض، فهو يعتبره الأداة الرّاقية لجمالية القصيدة ، ولايهمه الغرض التواصلي من الشعر ؛ فهو يرى أنَّ " الحداثة تعني تجربة المحايثة التي يمارسها الشعراء مع لغاتهم الشخصية . لغات تنفلت من الجماعي ، بل وحتى من غاية التواصل. لغات الأنا الشعرية"[4]. كما أنه (الغموض) مستخلص من التجارب الشعرية القديمة ، كتجربة أبي تمام مثلا، أما في العصر الحديث ، فقد عرفت هذه الظاهرة أوجَّها في الشعر الأوربي الحديث ، وخاصة لدى الحركات والمذاهب الأدبية بدءا بالرومانسية فالرمزية فالدادئية فالسريالية.

يدعو (بنّيس) إلى استعمال الغموض، بوصفه يمثل عتبة عليا في الممارسة الشعرية،

---

(1) – محمد بنّيس : الحق في الشعر ، ص 186 .

(2) – أمال لواتي : تفجير لغة الشعر العربي في المنظور الحداثي ، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ،ع 13 ، 2012 ، ص 137 .

(3) – محمد بنّيس : الحق في الشعر ، ص 186 .

(4) – المصدر نفسه ، ص 187.

كما أنّه ألمح إلى لغة الشطح الصوفية[1] ، بوصفها لغة إيحاء ، تؤدي إلى تكثيف المعنى ، وزئبقته ، وتؤدي إلى تفجير المعنى ، " وبالتالي يحافظ الشعر للغة على فاعليتها "[2]. كما أنه يمكن تحديد هذه الكتابة ، بأنَّها قائمة على الإتحاد ، ذلك " لأن مغامرة لعبة بلاغة الكتابة رحيل بين الجسد وبياض الورقة ، يحدث في زمن– أزمنة السؤال "[3].

ويهاجم (بنِّيس) الوضوح ؛ لأنه رديف القصيدة التقليدية ، ويدعو إلى الغموض ؛ بدعوى أن الأول يدعو إلى الإستهلاك والإخضاع ، لكنه يقع في تناقض ، حينما يقرُّ في بادئ الأمر بأن التغميض والتعميم غريبان عن الكتابة ، في حين يرى أن الكتابة تمارس لا أخلاقية بلاغتها (الغموض) ؛ لأنها " معزولة عن حدود الحسن و القبيح ، الجيد والرديء . بلاغة تتحاشى اجتـرار أو تصريف قيـم الذوق والجمـال القائمـة على الوضوح كمبـدأ أساس لكـل بلاغة "[4] ، و الغموض عنده ، أيضا ، حالة مَرَضِية ، لأنها انحراف عن اللغة المألوفة والعادية ، وملمح المرض حالة التدمير[تدمير اللغة التقليدية] ، وفي هذا الصدد ، يدعو إلى عقوق السلطة التُّراثية لأنها استبدادية وقاسية وعنيدة تراكمت عبر العصور ، كما

---

(1) – يورد بنِّيس في مؤلفاته مصطلح **الشَّطح** كثيرا ، وقد تتبعت دلالته فوجدت أنـــه " عبارة مستغربـــة في وصف وجد فاض بقوته ، وهـاج بشدة غليانه و غلبته [...] فالشطح لفظة مأخوذة من الحركـــة لأنها حركـــة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهـــم فعبروا عن وجدهـــم ذلك بعبارة يستغـــرب سامعها ؛ فمفتون هالك بالإنكار و الطعـــن عليها إذا سمعهـــا ، وسالم ناج برقع الإنكـــار عنها و البحث عما يشكـــل عليه منهـــا بالسؤال عمن يعلم علمها [...] ألا ترى أن الماء الكثير إذا جرى في نهر فيفيض من حافتيه ؟! يقال شطح المـــاء في النهر ، فكذلك المريـــد الواجـــد ؛ إذا قـــوي وجده ، ولم يطق حمـــل ما يرد على قلبه من سطـــوة أنوار حقائقه ، سطع ذلك على لسانه ، فيترجم عنها بعبـارة مستغربـــة مشكلـــة على مفهـــوم سامعيها ، إلا من كان من أهلها ... ". ينظر : أبو نصر السراج الطوسي ، اللمـــع ، تحقيـــق : عبد الحليم محمود ، طـــه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة ، مصر / مكتبة المثنى ، بغداد ، د.ط ، د.ت ، ص ص 453 ، 454.و يلخص عبد الرحمن بدوي العناصر الضرورية للشطح، فيقول:" فالعناصر الضرورية لوجود ظاهرة الشطح هي:(أولا)شدة الوجد،و(ثانيا)أن تكون التجربة ،تجربة اتحاد،و(ثالثا)أن يكون الصوفي في حال سكر ، و(رابعا) أن يسمع في داخل نفسه هاتفا إلهيا يدعو إلى الاتحاد ، فيستبدل دوره بدوره ، و(خامسا) أن يتم هذا كله والصوفي في حال من عدم الشعور [...] ، أما الشطحة نفسها فتمتاز بعدة خصائص : منها أنها بصيغة ضمير المتكلم . وإن كان هذا الشرط غير متحقق باستمرار ، وأنها تبدو غريبة في ظاهرها ، لكنها صحيحة في باطنها ، او على حد تعبير السراج " ظاهرها مستشنع ، وباطنها صحيح مستقيم " ومن هنا تظهر بمظهر الدعوى العريضة الكاذبة ". ينظر : عبد الرحمن بدوي ، شطحات الصوفية ، ج1 ، وكالة المطبوعات ، الكويت ،د.ط ، د.ت ، ص ص 10، 11 .

(2) – محمد بنِّيس ، الحق في الشعر ، ص 187 .

(3) – محمد بنِّيس ، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر) ، ص 30 .

(4) – المصدر نفسه ، ص ن .

أنه يشيد بالمدرسة البديعية ، و الكتابة الصوفية ، ثم النزعة الخطية في الكتابة الأندلسية المغربية[1].

4-1 أنماط الغموض عند (بنِّيس) :

يحاول (بنِّيس) إظهار الحدود النظرية لبلاغة الغموض، فيرجعه إلى" انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيِّدة للغـــة اليومية العادية "[2]. إنَّها اللغـــة التي تفلت من مـــدار التقعيدات اللغوية العامة وتنسلخ عن مواضعات الناس في منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها ، وهي لا تهدف إلى إحداث التواصل بين الناس ، بل إنها تترجم التجربة الشعرية الكامنة في دواخل الشاعر ، وبهذا فهي تتميز عن لغة النثر ، إذ هنا يحدث تفاعل كيمياء التحول والغرابة.[3]

ولا يكتفي (بنِّيس) في السرد النظري لشعرية الغموض ، بل يسبر أغوار قصائد الشعراء المغاربة الذين اختارهم في دراسته ، بحثا عن قوانين جعلها تتشبث بأربعة أبعاد هي: البعد الدلالي ، و البعد النحوي ، والبعد الإيقاعي ، والبعد المعرفي .

4-1-أ البعد الدلالي: لا يقصد (بنِّيس) بالبعد الدلالي العلاقات الطبيعية بين الدال والمدلول، إنما يتجاوز ذلك إلى تحطيم البنية الدلالية في النص الشعري المراد دراسته من طرفه ، وأقصد به الشعر المغربي المعاصر ، من أجل استنتاج بعض القوانين الخاصة ، ومن بينها:

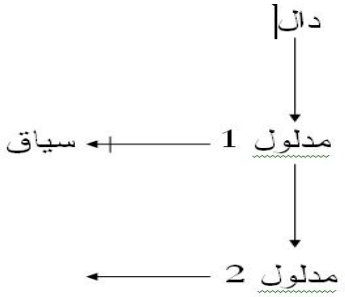
4-1-أ-1 ترابط الأحياء والأشياء : لقد عرف الشعر العربي ، قديما ، هذه الظاهرة ، كما أن الرومانسية العربية الحديثة جعلتها مجالها البلاغي المفضل ، أما الشعر المعاصر فتعاطاها بحـــدة ، وعمَّقهـا بحيث صارت بعيدة الغور فيه ، وقد حصـــر (بنِّيس) هـــذه الظـــاهرة في ((الاستعارة)) ، كما مثل العلاقة بين الدال والمدلول في الشكـل 1 :

---

(1) – ينظر : محمد بنِّيس ، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الثقافة والشعر) ، ص ص 206 ، 207 .

(2) – محمد بنِّيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 162 .

(3) – ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 166 ، 167 .



الشكل 1

ويعلّق (بنّيس) على الشكل السابق بأن المدلول 1 يختلف عن المدلول2 ، والاختلاف الموجود بينهما يؤدي حتما إلى انعدام العلاقة بينهما أيضا . وقام بإدراج خمسة نماذج شعرية لعبد الرفيع الجوهري ، وبنسالم الدمناتي ، وعبد الكريم الطبال ، ومحمد السرغيني ، وأحمد المجاطي ، إلا أنه وقف عند صورة جزيئية لأحمد المجاطي [1]، وقام بتحليلها حسب قانون ترابط الأحياء والأشياء ، وهذا النموذج هو:

بيوتك ترحل من ذكرياتي [2].

وذكر (بنّيس) " أن هذا الترابط مؤسس من أربع وحدات لغوية هي : بيوتك + ترحل + من + ذكرياتي . ربط الشاعر هنا بين ((البيوت)) (جماد + اصطناعي + يأوي إليه الناس في المدينة) وبين ترابط فعلي مناقض للطبيعة الدلالية للدال الأول ، وهو ((يرحل)) ، (حركة + إرادية + الانتقال من مكان إلى آخر) فخلف هذا الربط تحطيما للقوانين الدلالية المألوفة التي يمكن أن يتبعها استعمال كل من الدليلين "[3] .

4-1-أ-2 طبيعة الربط بين الأدلة والمتتاليات والمقاطع : يكرِّر (بنّيس)، دائما ، المقارنة بين الكلام النثري والكلام الشعري ، يحدث ذلك ، تقريبا ، في كل المباحث النقدية التي يتعرض إليها ، ومن بين هذه المباحث : الربط بين المتتاليات و المقاطع ؛ ففي النثر يتم استعمال الربط بين المتتاليات والمقاطع ، ربطا منطقيا؛ لا يخالف القواعد المنصوص عليها

---

(1) – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ص 167 – 170 .

(2) – أحمد المجاطي : حوار مع مدينة الدار البيضاء ، مجلة أقلام ، ع8 ، السلسلة الجديدة ، ديسمبر ، 1974 ، ص 47 .

(3) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 171 .

مسبقا ، إلا ماكان استثناء مشار إليه . وكذلك الحال بالنسبة للمتن الشعري القديم ، ويصفه جمال الدين بن الشيخ بأنه " ظاهرة عامة لا تختص بأية حقبة من تاريخ الشعر العربي"[1] أما بالنسبة للشعر المعاصر، فالأمر مخالف تماما؛ لأنه يستدعي"انعدام الربط بين الأدلة والمتتاليات والمقاطع"[2]، وبالتالي الخروج الصريح " على القواعد النظمية والدلالية للغة العربية "[3].

يتوزع انعدام الربط على فرعين هما الوحدات الجزيئية ، وبين الوحدات المركبة ، ممَّا يؤدي إلى إلى تشتت الصور ، " والنتيجة هي أن الأدلة والمتتاليات تتلاحق وتتراكم بشكل مفاجئ يصدم وعي القارئ [...] ومن ثم فإن حذف أدوات الربط بين الدليل والدليل ، وبين المتتالية والمتتتالية هو تحطيم لقواعد دلالية ونحوية ، يجهد القارئ غير المتمرس ، ويضيف للنص شرطا آخر من شروط الغموض "[4].

4-1- ب البعد النحوي :

تُعدُّ الاختلالات النحوية من أبرز الوسائل التي تحدث الغموض في الشعر المعاصر ، ومن بين مظاهرها " تغيير وظيفة الحروف والروابط والصفات والظروف وصيغ الأفعال المختلفة ، وترتيب الجملة العادية ترتيبا غير عادي ، والميل إلى ما يمكن تسميته بالجمل المفتوحة ، كأن تتألف الجملة من أسماء لا يرتبط بها فعل ، أو نجد جملة رئيسية بلا جملة جانبية أو العكس ، أو جملة شرطية بغير جواب شرط ، أو إسقاط أدوات التعريف عن الأسماء أو استخدامها بطريقة تزيد الغموض "[5].

تتجلى العتبة العليا في الشعر الحداثي ، عندما تُحَطَّم جميع القواعد النحوية والنظمية والصرفية ، ويتم هذا التحطيم عبر ثلاثة مظاهر هي : استعمال الضمير ، وتسكين حرف الروي ، والتقديم والتأخير . ويبدو أن (بنِّيس) قد خالف بعضا من النُّقاد العرب الذين

---

(1) – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ،تر: مبارك حنون وآخرون ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ط 1 ، 1996 ، ص 201 .

(2) – محمد بنِّيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 174 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ن .

(4) – المصدر نفسه ، ص 176 .

(5) – عبد الغفار مكاوي ، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ، (د.ط) ، 1972 ، ج1 ، ص 266 .

تأثروا بالناقد الإنجليزي (أمبسون) ، ومنهم عزالدين إسماعيل ، الذي أجرى تطبيقات على شعر المتنبي فوجد أنه لا يتسم بالفنية، بل هو شعر مبهم ووصفه بالطلاسم .

4-1-ب-1 استعمال الضمير : يشترط (بنّيس) للوصول إلى الإيحائية في الشعر ، حضور تشتت دلالة الضمير ، حينذاك يمنحنا النص الشعري غموضا " لابتعاده عن مواضعات الكلام النثري [...] وحذف المرجع تأكيد على رغبة الشاعر وإصراره في تجنب البوح ، ولبس حالات الغموض التي تحمي نصه من افتضاح سرّه "[1] . كما أن تحطيم هذه القوانين النحوية تمكّن الشاعر المعاصر من تجنب الكلام النثري والمتن الشعري القديم.

تشي دعوة (بنّيس) إلى تجنب المتن الشعري القديم بتبني عملية التنظير للشعر العربي المعاصر، سيرا على خطى أدونيس ، الذي يعد الخلفية الرئيسة التي انطلق منها (بنّيس) ، فالثورة على كل القديم كانت في صميم الوعي النقدي لأدونيس . وهي عند خليفته (بنّيس) أيضا .

4-1-ب-2 تسكين حرف الروي : هي ظاهرة تكاد تكون نادرة في المتن الشعري العربي القديم، يبيّنها هذا الإحصاء الذي قام به جمال الدين بن الشيخ في كتابه((الشعرية العربية)) حيث أحصى قصائد البحتري وأبي تمام ، والقصائد المبثوثة في كتاب الأغاني من خلال الجدول التالي[2] ثم توصل إلى النتائج التي تبين إعراب الروي في المتن الشعري القديم .

علامات الإعراب	أبو تمام		البحتري		الأغاني	
ياء المد	167	%51	347	%55	3193	%46
واو المد	107	%32	173	%27.5	2096	%29.5
ألف المد	48	%14.5	94	%14.5	1433	%20
السكون	6	%2	19	%3	350	%4.5
	328 قصيدة		633 قصيدة		7082 قصيدة	

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 184 .

[2] – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 212.

تُبيِّن النتائج أنَّ القافية موجودة، ومُوَحَّدة، ومعربة في الشعر العربي القديم، " وإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعد إلزاميا بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول [...] يضاف تماثل الإعراب الذي يسنـــد إلى الكلمة – القافية ، موقعـا في التنظيم التركيبي للبيت "[1].

أمَّا في الشعر العربي المعاصر ، فإنه يناقض ما كان عليه المتن الشعري القديم ، فقد لجأ الشعراء العرب المعاصرون إلى تسكين الروي، وغدا عندهم ظاهرة تحمل الكثير من الذيوع، وهذا ما كشف عنه (بنِّيس) في متون الشعراء الذين اختارهم .

ويُرجع (بنِّيس) اللجوء إلى تسكين الروي في الشعر المعاصر، محاكاة اللغة اليومية ، وإلى تركيب إيقاع خفيف ينتهي به البيت ، كما أنه يعترف بأثره على التركيب ؛ حيث يتم تحطيم النظام النحوي ، وبالتالي صعوبة القراءة أو استحالتها لدى البعض .

يجاري علي يونس (بنِّيس) في تفسيره ؛ إذ يرى أن " تسكين أواخر الكلمات هو وجه من وجوه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادي ، كما أن هذا التسكين عامل من عوامل خفوت الموسيقى"[2].

4-1-ب-3 استعمال التقديم والتأخير: يشيد (بنِّيس) بأهمية التقديم والتأخير ، فيدرج قول عبد القاهر الجرجاني : " هو بابٌ كثيرُ الفوائد، جَمُّ المَحاسن، واسعُ التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يَزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضي بكَ إلى لَطيفة، ولا تَزال تَرى شِعراً يروقُك مسْمَعُه، ويَلْطُف لديك موقعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أَنْ راقكَ ولطفَ عندك، أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان"[3]. ثم يبرز التقديم و التأخير الذي يحدث الغموض في النص الشعري ؛ إنه الذي لايقبل قوانين النثر ، يتجاوزها ، ويؤدي إلى حدوث المتاهة والتشويش في النص[4].

---

(1) – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 212 .

(2) – علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر، د.ط ، 1985، ص 177.

(3) – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – مصر ، د.ط ، د.ت ، ص106 .

(4) – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 186 .

أراد (بنّيس) أن يقارن بين النصوص الأصلية المشبعة بالتقديم والتأخير، ثم يعرضها على ميزان اللغة (الترتيب) ، فوجد أن هذه النصوص تفقد شعريتها . " ولكن إعادة ترتيب الأدلة ، حسب القواعد النحوية البسيطة ، أفقدت النص ككل قيمته الشعرية. لقد أضعنا البناء الإيقاعي، ثم القوة الإيحائية التي فضل فيها الشاعر رؤية العالم بعين باطنية " [1].

4-1-ج البعد الإيقاعي: يشكل الإيقاع وحدة نفسية وكونية ، أساسها الكثافة الوجدانية ، والشحنات العاطفية ، والدفقات الشعورية للذات الإنسانية، أما فيما يخص مظاهره الخارجية ، فلا شكَّ في أن نظام الجاذبية الأرضي ، وحركة المد والجزر ، وتعاقب الليل والنهار كفيل بتحقيق إيقاعية ثابتة وأزلية[2]. أما الإيقاع في الشعر، فينبغي أن نذكر أن الوزن العروضي (الخليلي) ، أهم عنصر من عناصر الإيقاع في الشعر القديم ؛ ذلك لأنه يميزه عن النثر ، وبالنسبة للقصيدة العربية الحديثة لأنها تتميز بعناصر أخرى من الإيقاع الداخلي ،" تتمثل في تجانس الأصوات، والألفاظ الترنيمية ، وذكر أسمـاء آلات الإيقـــاع وأفعالها ، وتكرار اللفـظ و العبارة ، والأغاني الشعبية "[3] .

ويَعتَبر(بنّيس) أنَّ الإيقاع أهم عنصر يُميِّز النص الشعري عن الكلام النثري ، ويبرز كذلك ، تأثيره على التركيب اللغوي للنص ، نحويا ودلاليا ، وبالتالي يتحقق الغموض بوصفه الشعري. أما عن تحقق الإيقاع في النص الشعري ؛ فهناك شرط شحن النص بتلوينات صوتية خاضعة لنظام إيقاعي متميز. كما يرى أن تأثير الإيقاع على التركيب اللغوي ، نحويا ودلاليا ، يهمله العديد من النُّقاد ، وهو ملتصق بنوعية الوقفة التي يرتضيها الشاعر في نصه ، إذ تتفرع الوقفة عند (بنّيس) إلى ثلاثة أنواع : اللقاء الحميم بين الوقفات العروضية والدلالية ، والانفصال بين الوقفة العروضية والدلالية ، أما الوقفة التي تحطم المفهوم التقليدي للوقفتين العروضية والدلالية ، وبالتالي تؤدي بالقارئ إلى عالم مجهول .

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 187

[2] – خيرة حمر العين : شعرية الإيقاع ، مجلة المعرفة ، ص 209 .

[3] – صدقي حامد : بيان لو صفر : عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب ، مجلة اللغة العربية وآدابها ، جامعة طهران ، فردين قم ، 2009 ، ص 63 .

يشيد (بنِّيس) بالقانون الثالث، الذي يحطم المفهوم التقليدي للوقفتين معا؛ لأنه في نظره، يُربِك القارئ العادي على الإمساك بدلالة النص ، إلا إذا كان ذا علم بالعروض ، وقد اتضح له بعد أن بسط القول في القانون الثالث أنَّ" بنية الإيقاع تساهم في [إبعاد] النص الشعري عن الكلام العادي ، ثم في تحطيمه لتماسك البيت التقليدي دلاليا ونحويا . وهذا التحطيم المقصود من طرف الشاعر للنثر وللمفهوم التقليدي للبيت الشعري يؤدي حتما إلى تصعيد بلاغة الغموض "[1].

4-1-د البعد المعرفي : وهو عند (بنِّيس) ، تلك المعرفة الإنسانية التي يضمنها الشاعر قصائده ، و هو ليس وليد الزمن الراهن ، بل هو ضارب في التاريخ ، فمن الشعر القديم إلى الشعر التقليدي ، ومن الرومانسية إلى الشعر المعاصر ، كلُّ هذه التجارب الشعرية هي ذات دلالات معرفية ، إلا أنها في الشعر المعاصر أكثر تفاعلا مع الثقافة الإنسانية ؛ ذلك لأن الشاعر المعاصر لم يعد يخاف من الحواجز المضروبة عليه ، إنما استطاع أن يتجاوز الزمان و المكان ؛ فشبع نصوصه بحكايات و خرافات و أحداث تاريخية و نصوص دينية و شعرية وفكرية .

حاول (بنِّيس) أن يتلمس هذا البعد في نصوص الشعراء المغاربة المعاصرين ، فقدم نماذج لمحمد السرغيني ، و محمد الخمار (الكنوني) ، و أحمد المجاطي[2] ، وأشار إلى ضرورة تسلُّح القارئ بأدوات تمكنه من استخراج عناصر البعد المعرفي ، ومن هنا يظهر الجدل مرة أخرى بين العلاقة بالغموض ، بوصفه ملمحا جماليا في الشعر ؛ و بين البعد المعرفي ، بوصفه هدفا متوخى من القراءة الشعرية . ولذلك يشترط (بنِّيس) على قارئ الشعر المعاصر ؛ أن يكون ، هو، معاصرا أيضا ، يقول (بنِّيس) : " و المهم بالنسبة لنا ، في هذا المجال ، هو التنبيه على أن القارئ لم يعد فقط يواجه في النص الشعري المعاصر أبعادا لا عهد لممارسته بها ، لا تدخل في إطار إيقاعي أو لغوي محدود ، وإنما تتعدى ذلك إلى مواجهته بمعرفة غير متمكن دائما من تفكيك أسرارها . فالقارئ هنا أمام معجم معرفي غير

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 189.

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 203 ، 204 .

محدود، لا في الزمان ولا في المكان . ولا شك أن البعد المعرفي لعب دورا رئيسيا في تلبيس النص حالة الغموض "[1] .

و يلحق (بنّيس) بهذا البعد ، عناصر التشويش، التي حصرها في الخطأ المطبعي ، و الخطأ النحوي ، و الخطأ الإيقاعي ، وكل هذه الأخطاء ، مجتمعة أو منفردة ، تسهم في تضليل القارئ مما تجعله يحجم عن القراءة و المتابعة ، أو تجعله يلجأ إلى التصحيح ، وبالتالي تؤدي إلى تثبيت بعض المعارف لديه [2].

******

[1] – محمد بنّيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 206 .

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص 208 وما بعدها .

رابعًا: شعرية الإيقاع:

1- مفهوم الإيقاع:

1-1 لغـــــــة : كلمة الإيقاع مشتقة من " وَقَعَ يَقَعُ بفتحهما وُقوعًا(...) والوَقْعُ: وقْعَةُ الضَّرْبِ بالشيءِ، والمَكانُ المُرْتَفِعُ من الجَبَلِ، والسَّحابُ المُطْمِعُ أو الرَّقيقُ"[1]، " أو ضَرِبُكَ الشيءَ اليابِسَ على اليابِسِ لتَسْمَعَ صَوْتَهُ، أو أنْ تَضْرِبَ بالحَديدِ من فَوْق " [2]"والإيقاعُ: مِنْ إيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وَهُوَ أَن يُوقِعَ الأَلحــانَ ويبنيها، وَسَمَّى الْخَلِيلُ، رَحِمَهُ اللَّــهُ، كِتَابًا مِنْ كُتُبِهِ فِي ذَلِكَ الْمَعْنَى كِتَــابُ الإيقاعِ" [3].

من خلال عرض بعض الدلالات لمادة (وقع) وجدنا أن هناك علاقة بينهــا وبين الدلالات الاصطلاحية. ويتجلى ذلك في توالي الضرب المؤلف للإيقاع ، ويقال في هذا الشأن إنَّ الإرهاصات الأولية لعلم الخليل (العروض) كانت من سماعه للنَّحاسين وهم ينقرون .

2-1 اصطلاحـــا :

يرى مصطفى حركات أنَّ" النُّقاد العرب القدامى لم يستعملوا إلا كلمة الوزن عند دراستهم للشعر، واللغويُّون استعملوا المصطلح نفسه في تقنينهم للأشكال الصرفية . أمَّا الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب عن معجم أهل البلاغة وأصحاب فن الشعر و علماء الكلمة ، وما نشاهده اليوم من تواتر لهذه المفردة في خطاب الباحثين ، وحتى في الكلام العادي ، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية التي أصبحت تستعمل هذا المصطلح في كل المجالات تارة كمرادف للتكرار وتارة كأخ للسرعة ، وأحيانا بدون معنى مضبوط "[4].

يمكن الإشارة إلى أن (الإيقاع) بوصفه مفردة لها دلالاتها الإصطلاحية المحدودة ، قد وردت في المتون البلاغية واللغوية ، بل حتى الفلسفية ، فالجاحــظ أوردها في كتابــه(البيان

---

(1) – مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى : القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان ، ط 8، 1426هـ / 2005 م ، ص 773 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 775 .

(3) – ابن منظور : لسان العرب ، مج 6 ، "مادة وقع " ، ص 408 .

(4) – مصطفى حركات : نظرية إيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ، دار الآفاق ، الجزائر العاصمة ، د.ط، د.ت ، ص ص 12 ، 13 .

والتبيين) في قوله : " قالت الشعوبيّة ومن يتعصب للعجمية: القضيب للإيقاع، والقناة للبقّار " [1]، و قال في موضع آخر: " والمغنّي قد يوقّع بالقضيب على أوزان الأغاني، والمتكلم قد يشير برأسه ويده على أقسام كلامه وتقطيعه"[2]، ومن اللغويين نجد : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، حيث نقل ابن سيده عنه تعريف الإيقاع بأنه " حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية " [3]، كما أن ابن فارس فرَّق بين صناعة العروض وصناعة الشعر في قوله: " إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسِّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسِّم الزمان بالحروف المسموعة"[4].

يمكن أن نستخلص من المفاهيم السابقة أن الإيقاع له علاقة بالعروض، والنغم، والموسيقى، والغناء، وهو يدل على التكرار المؤلف لصوت يعتمد على النبر والتنغيم.

أما عند الفلاسفة ، فإن دلالة الإيقاع تشمل الموسيقى والحروف ، يعرِّفه أبو حيان التوحيدي بأنه : " فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة ومتعادلة "[5]، بينما يَعُدُّ ابن سينا الإيقاع عنصرا أساسيا في صنعة الشعر فيعرفه قائلا: " إنَّه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساوية ؛ هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر" [6].

وقد ناقش القدماء مسألة الإيقاع ، واعتبروه من أهم مقوِّمات الصنعة الشعرية ، فهذا ابن طباطبا يسند الشعر للإيقاع في قوله : " وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا

---

(1) – أبو عثمان عمرو الجاحظ : البيان والتبيين ،تحقيق :عبد السلام هارون ،مكتبة الجانجي ، ج 3 ، مرجع سابق ، ص 12 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 119 .

(3) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة : أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، حلب – سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص 17 .

(4) _ أحمد بن فارس : الصاحبي قي فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق وضبط : عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1993 م ، ص 266 .

(5) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص 28 .

(6) – المرجع نفسه ، ص ص 28 ، 29 .

يَرِدُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَركيبهِ واعتدالِ أَجزائهِ، فَإِذا اجتَمَع للفَهْمِ مَعَ صِحَّةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنَى وعُذوبةُ اللَّفظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ لَهُ، واشتمالُهُ عَلَيْهِ، وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ الَّتِي يكمُلُ بهَا – وَهِي اعتدالُ الوَزْنِ، وصوابُ المَعْنى، وحُسْنُ الأَلْفَاظ – كَانَ إِنْكَار الفَهْم إِيَّاهُ على قدْر نُقْصان أَجزائِه" [1].

يمكن أن نستخلص من قول ابن طباطبا أنه قام بالجمع " ... بين الوزن والإيقاع . وأن الإيقاع مقترن بالشعر الموزون و بهما يحصل الطرب للفهم أي الإنشاء و إدراك حسن التركيب وصحة المعنى . وفي حالة اختلال بنية من الأبنية التالية : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، أو فقدانها فإن البنية الإيقاعية تهتز وتتأثر الصورة ويقلّ الفهم بقدر نقصان بنية من الأبنية المذكورة . وكأن القصيدة جسسم معماري يتأثر بأي تشوه يلحقه" [2].

يبدو أن مصطلح الإيقاع استعمل لأول مرة عند الجاحظ ، وهذا يخالف ما ذهب إليه مصطفى حركات ، ويخالف ماذهب إليه تبرماسين من أن أول من استعمل هذا المصطلح ابن طباطبا العلوي .

أما عند العرب المحدثين ، فيمكن أن نضيف إلى ما ذكر عند حركات وتبرماسين تعريفات أخرى للإيقاع نسردها كما يأتي :

– علي بونس : الإيقاع هو " تأليف بين مجموعة من العناصر ، يجمع بين النسق والخروج على النسق ويقيم بين هذه العناصر ، علاقة أو علاقات فإذا خلت العناصر من النسق من العلاقات فهي كذلك خالية من الإيقاع ، فالأصوات التي نسمعها في شارع مزدحم لا تكون إيقاعا ، ولا يعدها السامع إلا ضجيجا ، فليس فيها أي قدر من النسق ، ولا علاقة تجمع بينها" [3].

– سيد بحراوي : يعرِّف الإيقاع بأنه : " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في

---

[1] – ابن طباطبا العلوي : كتاب عيار الشعر ، ص 21 .

[2] – عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، للنشر و التوزيع ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 2003 ، ص 83 .

[3] – علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1993 ، ص 19 .

نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة ، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه . فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع أساسا ويسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعا كميا Quantative ، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها كيفيا Qualitive أو نبريا، ولا يعني هذا أن العناصر الأخرى ليست موجـــودة في خلف هذا العنصر الأساسي و قد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة "[1].

أما كمال أبوديب فيصف "... الإيقاع بالفاعلية لأنها هي التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة تعمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية "[2] ، وقد علّق عبد الرحمن تبرماسين على مقولة (أبو ديب) بقوله : " إن وصف الإيقاع بالفاعلية هو الذي يبعد عنه صفة الجمود ومنحه صفة الحركة التي تهبه الحيوية والنماء وتطرد عنه السكون والموت . إن قوام هذه الحركة هو التتابع في وحدة النغمة التي تحتاج من حين لآخر إلى فواصل الراحة و التنفس" [3].

ويتركب الإيقاع الشعري ، حسب سيد بحراوي ، من ثلاثة عناصر : هي المدى الزمني duration ، و النبر stress ، و التنغيم intonation [4].

أما من حيث تنوُّعه ، فإنه ينقسم إلى خمسة أنواع هي: الإيقاع البصري ويشمل:(الشكل الطباعي، الصراع بين الأسود والأبيض، العنوان ، اللوحات الفنية ، السمت الخطي)[5].

---

(1) – سيد بحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي :محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 1993 ، ص 112 .

(2) – كمال أبوديب : في البنية الإيقاعية فى للشعر العر بي : نحو بديل جذري لعلم الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط 1، 1974 ، ص ص 230 ، 231.

(3) – عبد الرحمن تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 85 .

(4) – سيد بحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي :محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص 112 .

(5) – ينظر : عبد الرحمن تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص ص 99-107 .

الإيقاع التركيبي اللغوي[1] ، الإيقاع النفسي[2] ، الإيقاع البلاغي[3] ،الإيقاع الصوتي[4]. ولا يسمح المقام لشرح أنواع الإيقاع ، و بيان وظيفته في النص ، وأثره على المتلقي ؛ ذلك لأننا سنقوم ببحثها عند محمد بنِّيس.

2- شعرية الإيقاع عند (بنِّيس) .

يُعدُّ الإيقاع من بين أخطر المباحث النقدية التي اهتم بها (بنِّيس) كثيرا في مدوناته النقدية ، وخاصة في كتبه : الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية – والشعر العربي الحديث – بنياته و إبدالاتها – (التقليدية والشعر المعاصر) ، و لا شك أن هذا الإيراد ، ماهو إلا استجابة النقد للشعر ، فالشعر خصيصته الوزن والقافية قديما ، و الإيقاع حديثا .

و يرى (بنِّيس) أن النقاد العرب القدماء لم يتعرضوا للإيقاع ، إلا ما ندر ، وحدَّده في قول لابن طباطبا [5] ، و الآخر للسجلماسي [6] ، و يتمثل مضمون قوليهما ، حسب (بنِّيس) ، في قبلية الإيقاع عن الممارسة النصية [7] . إلا أنه في موضع آخر يؤكد أن النقاد العرب القدماء فطنوا " ... إلى الإيقاع عن طريق الإحساس بفعله الهتوك وهم يتحدثون عن " الماء " و" كثرة الماء " ، هذا العنصر الذي لم يخطئه شاعريونا[نقَّادنا] منذ ابن سلام الجمحي حين أرجع المفاضلة بين النصوص الشعرية إلى ماهو غير قابل للتقعيد ، وهو أيضا عجز حازم القرطاجني عن الدراية به " [8].

وفي العصر الحديث ، فقد أعلنت أعمال الشكلانيين الروس عن مرحلة جديدة ، يعتقد (بنِّيس) أنها " تساعدنا ... في نقد الدراسات الأوربية و العربية على السواء ، في

---

(1) – ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية – مصر ، د.ط ، 1994 ، ص 18 .

(2)– حسني عبد الجليل يوسف :موسيقى الشعر العربي :دراسة فنية وعروضية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1989 ،ج1 ،ص 20.

(3) – المرجع نفسه ، ص ص 30 ،31 .

(4) – المرجع نفسه ، ص ص 151 ، 152 .

(5) – ينظر : محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص 21.

(6) – و ينظر أيضا : السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص 407 .

(7) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 174.

(8) – المصدر نفسه ، ص 175 .

الوقت نفسه الذي تفتح لنا إمكانية إعادة بناء الشعرية العربية أيضا ، بالكشف عن دال الذات الكاتبة " [1].

أما بالنسبة لمفهوم الإيقاع عند (بنِّيس)،فهو" أوسع من العروض ومشتمل عليه "[2]، "[2]، " إنَّ العروض عنصر من عناصر اللغة ، و هذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء إيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب . ولكن العروض يعود للمقيس ولمَّا يقبلِ العدَّ ، و هو كمعطى قبلي يماثل وضعية النحو بالنسبة للغة "[3] . و الإيقاع لاحق للغة ؛ حيث إن " اللغة هي الأسبق في بناء النص الشعري " [4] ، و يشرح (بنِّيس) هذ القول بما يلي : " هكذا يتحول « تخير اللفظ » في نظر القدماء مشروطا بالنسق ، و يكف اللفظ أن يكون ذرة مغلقة على ذاتها ، كما يكف الشكل عن أن يكون سابقا على المعنى ، و كل شيء يتم عبر الخطاب وداخله "[5].

إنَّ إطلاق صفة الشمولية على الإيقاع ، في النقد العربي المعاصر ، لم تقتصر على محمد بنِّيس ، فهاهو سابقه (أدونيس) ، يرى أن " الإيقاع نبع و الوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع ، الإيقاع يشمل الكلمات وتجاورها و تجاور الحروف و تنافرها ، وعلاقة بعضها ببعض كما يحتوي على الموسيقى الخارجية وعلى الموسيقى الداخلية " [6] .

ومعنى الشمولية عند (بنِّيس) ، مقتبس من نصوص لهنري ميشونيك Henri Meschonnic، و يمكن أن ندرج بعضها مقتبسة من كتاب « الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، التقليدية » ، حيث يقول : « كل شيء يحدث كما لو أن الإيقاع – أي ترتيب و تنظيم الدلالية – كان شكلا سابقا على المعنى ، كما النحو شكل سابق على اللغات . ولكن في الخطاب – النسق يمكن للإيقاع أن يكون هذا النسق . و لهذا يتعين

---

(1) –محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 174.

(2) – henri meschonnic. critique du rythme ,verdier,paris,1982,P.217. ، ضمن : محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 175 .

(3) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر، ص 109 .

(4) – المصدر نفسه ، ج1، التقليدية ، ص 176 .

(5) – المصدر نفسه ، ص 176 .

(6) – بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 478.

فصل الإيقاع في اللغة عن الإيقاع خارج اللغة ، حتى يظهر أن خصيصته لغة لا تنوجد إلا في الخطاب "[1].

نرى أن (بنّيس) يوافق ميشونيك في آرائه المتعلقة بالإيقاع ، فهو لا يعتمد الفصل بينه وبين الخطاب " هو الإيقاع نسق للخطـــاب ، لا خصيصـــة كلمة مفردة ، ولا قبليـا على الخطاب . في الخطاب و به يوجد . و بتعدد الخطاب يتعدد الإيقاع " [2]. و نفي مسألة واحدية الإيقاع ، هي ، فيما نراه ، نسف لكل مظاهر التقليدية ؛ لأن الشعر التقليدي يعتمد أساسا على الوزن ، بوصفه كذلك إيقاعا يتماشى مع القصيدة باطراد .

2-1الإيقاع و الدلالية :

ينطلق (بنّيس) من العودة إلى القراءة التُّراثية للإيقاع ، من حيث إنَّها جعلت منه شكلا معارضا للمعنى ، متمظهرا في شكله العروضي (الوزن) ، وهو بهذا يضعه في خانة القصور، و القطيعة مع الدلالة والمعنى ، وعلى هذا الأساس " فكل بنية شعرية هي بالضرورة قائمة على تماسك الوحدات الدالة . ومن الغريب في الشعر أن عـــلامات عديدة تتقـدم بوصفهـا عناصر دالة. و سواء وردت مستقلة أو متلاحمة فإن ذلك لا يزيد الشعر إلا شعرية على اعتبار أن في إمكانه دائما تغيير المواقع و إضافة مواضع أخرى " [3].

ويُعَدُّ الإيقاع من بين أهم عناصر الشعر ، كما أن شعريته " تقوم على أسبقية الدال في الخطاب الشعري بدل أسبقية الدليل كما تقول الشعرية البنيوية والدلائلية بذلك " [4]. إنَّ البناء الحر للقصيدة الشعرية ، لا يتحقق وفق تلك المطالب القسرية المتمثلة في تحديد الوزن العروضي المنتظم ، و لذلك راح الشعراء المعاصرون يطبقون مطالب الحداثـــة الشعرية التي ترى البيت كدال ، ضمن بناء النص ككل [5].

---

(1) – henri meschonnic. critique du rythme ,OP.CIT.,P.217. ، ضمن : محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 115 .

(2) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 176 .

(3) – خيرة حمر العين ، شعرية الإيقاع ، مجلة المعرفة ، ص 212.

(4) محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 107 .

(5) – ينظر : المصدر نفسه ، ص 108 .

يبرز لبنِّيس ذلك القلب التأسيسي في مفهوم الشعر المعاصر " فاجتماع الأبيات ، قديما ، هو الذي كان مبنينا للقصيدة ، أما حديثا فإن القصيدة تنقسم إلى أبيات . قلب يؤهل النص ليكون دالا مركبا ، لا مجموع دوال تتجاور فيما بينها . ويكون كامل النص هو معيار البناء في حداثة الشعر المعاصر" [1]، وهذا ما قصدناه بمصطلح " الشمول " ، حيث تتجلى القصيدة لحمة واحدة ، غير قابلة للتجزيء . و بالتالي يتم التحوُّل إلى شعرية الخطاب ، ممَّا يضمن لعلاقة اللغة بالإيقاع في الشعر صفة التورُّط ، وهنا تتحدد وظيفتان للإيقاع كلاهما مركزيتان ؛ الأولى وظيفة بنائية ، والأخرى وظيفة دلالية .

وتتجلى العلاقة بينهما في التلازم والطلب ، فالبناء يؤدي إلى حصول الدلالة ، والدلالة ناتجة عن البناء ، أما الإيقاع فهو الحارس الذي ينظم " مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها "[2].

و يشرح بشير تاوريريت قول (بنِّيس)، في تحديد الوظيفتين السابقتين بقوله : " إن هاتين الوظيفتين تركزان على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فهما تبنيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من ناحية ،وبين الإيقاع والدلالية التي يعمل على إنتاجها من ناحية ثانية ، وبذلك يمكننا التفريق بين التصور الشعري والتصور الدلائلي" [3].

3- هندسة الإيقاع عند (بنِّيس) :

درس (بنِّيس) الإيقاع ضمن البنية السطحيـــة للمتن وجعلــه في قسمين : بنيــة الزمان و بنية المكان ، وقد كانت الإشكالية التي يتوخى معالجتها من خلال هذه الدراســة ؛ " هل البنية الإيقاعية المركبة للزمان و المكان داخل النص الشعري المعاصر ، وحدة خارجية لا دخل لها في تركيب دلالة النص ؟ "[4] ، و قد أطلق صفة السماع على الزمان ، وصفــة البصر على المكان ؛ لأن النص الشعري ، انتقل ، بحسبـــه ، من الشفوية إلى

---

(1) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 108 .

(2) – المصدر نفسه ، ج1 ، التقليدية ، ص 178 .

(3) – بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، ص 284 .

(4) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 51.

الكتابية ؛ لذلك يستحق أن يدرس على المستوى الزماني والمستوى المكاني .

3-1 بنية الزمان :

تتركب بنية الزمان ، في المتن الشعري المعاصر في المغرب ، من ثلاثة عناصر : البيت الشعري والقافية والأوزان :

3-1-أ البيت الشعري : ذكر (بنّيس) أن بعض النُّقاد العرب القدماء ، اهتموا بالبيت الشعري ، وجعلوه أعلى مرتبة من القصيدة كلها ، ومن بين هـؤلاء ، القاضي الجرجـاني وابن رشيـق القيرواني ، وأشار إلى المفاضلة بالبيت ؛ ما هو أشعـــر بيت قالته العرب في الرثاء ؟ ما هو أشعر بيت قالتـــه العرب في الغـزل ؟ [1] ... ، وفي السياق نفسه يورد بعض الآراء للقائليـن بوحدة القصيدة ، ومنهم ابن قتيبة ، الذي يرى أن جمالية البيت تكمن في الصنعة والزخرفـــة اللفظية ، كما أن من النُّقاد الحديثين ، من تطرّق إلى علاقة البيت مع غيره من الأبيات ، ومن هؤلاء : نجيب محمد البهيتي وجمال الدين بن الشيخ اللذان خلصا إلى أن ، للبيت في القصيدة علاقة مع غيره من الأبيات [2].

– **بنية البيت الشعري:** ينتهي كل بيت شعري بوقفة تحد من اندفاع الأدلة، وهي دليل على أن الوزن قد امتلأ ، وأن البيت قد انتهى ، أما بالنسبة لممارستها ؛ فإنها تتمظهـــر بالصمت عند القراءة ، وبالبياض عند الكتابة ، ولهذه الوقفة ثلاثة قوانين تتحكم فيها :

– وقفة دلالية ونظمية وعروضية .

– و قفة عروضية فقط .

– وقفة محدودة ببياض .

القانون الأول : يتمثل في الوقفة الدلالية و النظمية والعروضية ، وهي وقفة تميز بهـا الشعر العربي القديم ، ووظيفتها الحد من انتشار المعنى وإفاضتـــه ، وهذا ما سمـــاه النُّقاد في القديم « وحدة البيت » .

---

[1] – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 53 .

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص 54 .

ويرى (بنّيس) ، أن الشعراء المغاربة المعاصرين ، أخلصوا لهذا القانون القائم على احترام الوقفة الدلالية النظميـــة ، والعروضية ، " ومن ثـــمَّ فإن الصراع الدائـــم بين الوزن والنظـــم ينتهي لصالح الوزن في مثل هذه الحالة ..." [1].

وقد اختار ثلاثة نماذج شعرية لإيضاح القانون الأول. نورد واحـــدا منها ، وهي أبيـــات للشاعر أحمد المجاطي .

أسكن في قرارة الكأس ، أحيل سبحي مرايا
أرقص في مملكة العرايا
أعشق كل هاجس غفل وكل نزوة أميرة
أبحر في الهنيهة الفقيرة
أصالح الكائن والممكن والمحال
أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال
أراقب الأمطار
تجف في الطوية الإمارة
تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة [2]

يُعلِّق (بنّيس) على النماذج الممثلة لهذا القانون ، بأنها تغرف من التُّراث مقلّدة ؛ بحيث احترمت الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية، ومن الطبيعي أن نجد مثل هذه العودة إلى التُّراث، لأن من سنن التحوُّل : التوجس في البدء ، ثم المحاولة والتعثر ، حتى يتم التحوُّل ومن خلاله الإبدال .

القانون الثاني : يصنفها (بنّيس) في رتبة أعلى من الوقفة الأولى ، ذلك ؛ لأنها أكثر نفسا من النفس التقليدي السائد ، وتجسدن الوحدة العضوية القائمـــة على المستوى النفسي فقط ، وعلى المستوى الدلالي والنظمي أيضا، وهي وقفـــة متأثرة بما قام به الرومانسيـــون الجدد؛ حيث هاجموا الكلاسيكية الجديدة (التقليدية) . وهذا القانون مستمد مما يسمى في البلاغة القديمة التضمين . أورد (بنّيس) بيتين للنابغة في هذا الشأن :

---

[1] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 55 .

[2] – نقلا عن : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 56 .

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَــاظَ ، إِنِّي

شَهِدَتْ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْنَهُــمْ بـوُدِّ الصَّـــدْرِ مِنِّــي[1]

ومن بين النماذج التي قدَّمها (بنّيس) ، نورد ما قال الجوماري[2] :

حين فقدنا يا حزينة العيون المتعبة

إشراق حلم كان في دمائنا يعيش

استيقظت في روحنا مرارة الهزيمة المروعة

يشير (بنّيس) إلى " [أن] البيت الشعري هنا تام من الناحيــة العروضية . والوقفـــة الإيقاعية متوفرة ، ولكن الوقفة الدلالية والنظمية مفقودة " ، ويؤدي هذا إلى كسر استقلاليــة البيت ، وربطه بغيره باستعمال : واو العطف ،أو تكرار وحدة لغوية ، أو الربط النظمي" [3].

القانون الثالث : حينما وصل (بنّيس) إلى القانون الثالث ، تنفس الصعداء ؛ حيث اعتبر هذا القانون أسمى درجة في الحداثة الشعرية العربية في المغرب ، إلَّا أنّــه يعلن أن هذا القانون قليل الممارسة من طرف الشعراء . إنَّ هذه البنية الجزيئية هي " أعنف المــواقف من التُّراث وأكثرها جرأة ، ولا نجـد إلا نصوصا محصـورة ، داخـــل المتن الشعــري المعاصــر في المغرب ، استطاعت أن تتبنَّى هذا القانون "[4].

و قد مثَّل(بنّيس) لهذا القانون بأربعة نماذج ، نذكر منها ما قاله محمد السرغيني[5]: تأتي الرياح بما تشتهيه سفينة الجودي لمَّا يفصد الطوفان شريانه في الأسواق والمدن الحزينــة (يا رمال الشاطئ الصخري ...من أدراك ؟ إنَّ حوافر القصر المنيف تغوص في وحل الرمال) و ينقر الناقور في الصور يتعانق الحيزوم والصاري ، وتقتعد السفينــة كرسي التيار ، يرسب ذلك « الخفاش » ، أو يطفو ، يهد إلى العباب طموحــه العــاري من كفيــن

---

(1) – النابغة الذبياني : ديوانه ، شرح وتعليق : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1991 ، ص 195 .

(2) – نقلا عن: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 58 .

(3) – محمد بنّيس: المصدر نفسه ، ص60.

(4) – المصدر نفسه ، ص 62 .

(5) نقلا عن : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 64 .

ترتعشان (يا طوق الإغاثة وجهك المجذور شد الباب في وجه الصراخ المستغيث) و يغـرق « الخفاش » أنَّى كان خلف السور أو من خلفه السور .

يشيد (بنِّيس) بالغموض الذي يلف هذه العبارات قائلا : " سيقف القـارئ ، الـذي جفَّ دماغه بالمفهـوم السائد للشعر، حيران، لا يدرك الوجهة التي يقصدها في قراءته لهذه النماذج ، خاصة وأنَّه لُقِّنَ الأشكال الجاهزة ، فقدَّس الماضي وقدَّس الاجترار ..."[1] .

ينبغي أن نقف قليلا عند كلمة « لُقِّنَ » التي أراد ، من خلالها (بنِّيس) ، أن يسم القارئ بالانكفاء على القديم ، وحسبه ، أن التلقين طريقة تعليمية ، تجري على القارئ ، كما تجـري على المبدع ، إلا أن ما يستوقفني هو : ألا يمكن اعتبار القانون الثالث ، الذي اختاره (بنِّيس) تنظيرا وإبداعا ، تلقين أيضا ؟!... . بلا شك . إنه وافد من مصدرين ؛ إما أنه أُمْتُصَّ رأسا من الغرب ؛ وإما تمَّ امتصاصه من المشرقيين الذين امتصوه هم بدورهم من الغرب .

3-1-ب القافية : يعتبر(بنِّيس) أن القافية عنصر من عناصر بناء النص الشعري المعاصر ، وهي ليست موحدة ، كما كانت في الماضي ، أو بالنسبة للشعر التقليدي ، بـل هي متعددة ، ولا تخضع لمعيار قبلي ، و بالتالي فإن لها مسارا مستقبليا يساعـد في إنتاج الدلالات المختلفة .

وقد تعرض (بنِّيس) بالنقـد اللاذع لنازك الملائكـة ، بعد أن دافعت في كتابهـا (قضـايا الشعر المعاصر) عن القافية ، حيث قالت : " والحقيقة أنَّ القافية ركن مهـم في موسيقيـة الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء . وهي ، فوق ذلك فاصلـة قويـة واضحـة بين الشطـر والشطـر ، والشعـر الحر أحوج ما يكـون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة "[2].

و نقدُ (بنِّيس) لنازك و غيرها من النُّقاد الذين رأوا أساسية القافية وأهميتـها ، نابع من إيديولوجيته تجاه كل ما هو تراثي ؛ فهو يرجع إلى التُّراث عندما يجد فيه ما يخدم به فكرتـه ، و يتغاضى عنه ، إذا أدرك أن لا غضاضة فيه . يتمظهر هذا الحكم ، في

---

(1) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 64 .

(2) – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد – العراق ، ط3 ، 1967 ، ص 165 .

لجوئـــه إلى قدامة بن جعفر عندما أراد أن يرد على نازك الملائكة ، إذ يورد قولـــه الآتي : " و لم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا. إلا أني نظرت فيها فوجدتها ، من جهة ما أنَّـها تدل على معنى ، ذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلاف مع سائر البيت ، فأما مع غيره . فـلا ، لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ، ولها دلالة على معنى . كما لذلك اللفظ أيضا "[1] .

ولتأكيد رأيه ضد القافية ، يستعين (بنّيس) بآراء جان كوهين ، وعز الدين إسماعيل ، إذ يعتبر الأول أن القافية إذا كانت تستعمل لغرض موسيقي ، فأي " لذة رخيصة يمكن للأذن أن تجلبها من هذا التكرار " .

أما بالنسبة للقوانين المستخلصة في القافية ، فإنها كذلك ثلاثة :(وحدة القافية والروي) ، (تزاوج وتناوب القافية ، ثم تحطيم وحدة الروي)، (التحلل من القافية ، ثم البحث عن قافية داخلية) .

القانون الأول : يرى (بنّيس) أن هذ القانون أقل " استعمالا في تركيب الجزيئيـــة للقافيـــة في المتن الشعري المعاصر ، ويعتمد على وحدة القافية والروي " ، ويمثل هذا القانون شاعر واحد هو أحمد صبري الذي يقول [2]:

أسنانه غل من الذهب
أيامه خيل من السحب
ويشرب الخمر
عيدا بلا تعب
عرسا بلا ضرب
نارا بلا حطب
نارا بلا لهب

القانون الثاني : وهو تزاوج وتناوب القافية ، ثم تحطيم وحدة الروي ، وقد عرف قديما ، عند الرجَّازين العرب القدماء ، وعند شعراء الموشحات ، كما أن الرومانسيين العرب استعملوه في

---

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 23 .

[2] – أحمد صبري : ثلاث قصائد للصمت ، مجلة أقلام المغربية ، ع1 ، السنة الأولى ، مارس 1964 م ، ص 116 .

بناء نصوصهم الشعرية ، وهذا القانون أكثر انتشـــارا ، اليوم ، في المغرب، بحسب (بنِّيس)، الذي رصد أربعة نماذج نختار منها نموذج عبد الإلاه كنون[1] :

الصمت في الأبواب والجدران والأحداقْ
والبرد في الأعماق
وشوارع الليل الطويل هتيكة الأسرارْ
وملامح الموت القديم.. ويولد التذكار
ليفجر الآلام والأوهام والأحلام
((من يحمل التذكار لا ينسى مدى الأيام))

القانون الثالث : يُقْصد به التحلل من القافية ، ثم البحث عن قافية داخلية ، تُحرِّر الشاعر من الاهتمام بالشكل ، وإعادة " ترتيب البنـاء الداخلي للنص " [2].

وهكـذا استطاعت " [...] فئة محدودة من الشعراء ، أن تخلـق قانونا ثالثـا يبحث في إمكانية تفجير قافية داخلية ، غالبا ما يستحيل على نهاية البيت تمييزها . و يمكن اعتبار هذا البحث عن قافية داخلية استمرار لبناء وحدة سميكة للنص الشعري ، وتجذير لإيقاع داخلي ، يساهم في تأسيس عروض القصيدة ، بدل عروض الشعر "[3]. و قد عرض (بنِّيس) ثلاثة نماذج لشرح هذا القانون نختار منها نموذج أحمد المجاطي الذي يقول :

جلست على ضفاف الشفق المحزون
أذكر كيف كان الليل يسكب شعرك
المحلول ... ينثر عند أمواج الخطى
وردا ... يشنف مسمعيك ببحة الناي
القديم ، وأنت أنت بعيدة الأحزان
و المنفى

---

[1] – عبد الإلاه كنون : أحزان الشتاء ، مجلة أقلام المغربية ، ع 6 ، نوفمبر 1964 ، ص 57 .

[2] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 76 .

[3] – المصدر نفسه ، ص ن.

يُبَيِّن (بنّيس) بأن القافية الداخلية في هذا المقطع ، تتــوزع في النص ، ومــن بينها (المحزون / المحلول) ، (يسكب / ينثر) ، (القديم / البعيد) . وهذه القوافي تأتي بطريقة متوالية .[1]

3-1-ج الأوزان : خرج الشعر المعاصر على النص الشعري التقليدي ، عندما اعتبر التفعيلة المفردة أساسا لبناء البيت[2]، وقد كان الغرض من التحرر من تساوي الأشطر وتحديد التفاعيل في البيت الشعري هــــو البحث عن سبل محدثــة لكسب حرية أقــدر على تلبية شروط تبدل الحساسية الشعرية [3]، ويعتبر عز الدين إسماعيل أن التفعيلة أصل في الكلام العربي ، لذا كان لزاما بقاؤها في النظام الشعري ، أما نظام الضربات الخفيفة والثقيلة فلا يمكن الركون إليه[4] .

وقد رد عليه النويهي متسائــلا : " هل تــرى يكون الشكــل الجديد هو الأداة الكاملــة لمتطلباتنا الفنية التي نطمع في تحقيقها في شعرنا العربي ؟ وهل هو أقصى ما يتاح لشعرنا في مجال التطور ، لأنه أقصى ما يمكن إدخاله من التغيير في ناحية الأداء ؟ نحن لا نرى ذلك ، ولا ننظر إلى الشكل الجديد القائم على وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال . كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعا وتطوير أبعد مدى وأعمق جذرية ، فإذا كنا نقبلــه و نرحب به ، بل نشجعه أقوى تشجيع نستطيعه ، فما ذلك إلا لما نعقد عليه من آمال الغد ، ولإدراكنا أن الطفرة مستحيلة في تاريخ الآداب والفنون والأذواق . ولأن هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيدة التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى نبلغ ما نريد"[5] .

و يرى (بنّيس) أن الوضعية الوزنية للبيت في الشعر المعاصر، تمارس فيها التفعيلة طريقتين أساسيتين هما :

---

(1) – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 78 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 79 .

(3) – المصدر نفسه ، ص ن .

(4) – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، ص 85 .

(5) – محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية العالية ،جامعة الدول العربية ، ط1 ، 1964 ، ص 141 .

3-1-ج-1 الوحدة الوزنية : تعتمد هذه الوحدة أساسا على كسر قيود الأوزان الخليلية ، أي من قانون تساوي و توازي التفعيلات بين جميع أبيات القصيدة ، و تغييرها بنظام التفعيلة التي تنقسم إلى قانونين أساسيين هما : التفعيلة التامـــة والتفعيلة الناقصـــة ، و سنتطـرق إليهما في " بنية الإيقاع في الشعر المعاصر".

3-1-ج-2 التشكيلة الوزنية :

ويُقْصَد بها استعمال البحور الشعرية المهجورة التي تشترك في التفاعيل نفسها ، أمثال الهزج ، المتدارك ، الرجز ، وهذا الاستعمال يؤدي إلى التمرد عن الوحدة الوزنية التي استعملها التقليديون ، و بهذا يؤكد (بنّيس) أنَّ " وضعيتي الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هما بالأساس تأريخ للذات الكاتبة فيما هي تأريخ للنص نفسه "[1].

3-1-د الوقفـــة:

يعتبر (بنّيس) أنَّ الوقفة لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدماء ، على الرغم من أنها عنصر رئيس من عناصر العروض ، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى صبغة الدلالة التي صبغها بها (بنّيس) ، وهي " ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين ، غير عروضيين ، هما المكان و الترقيم " [2] . واكتسابها صفة الحضـــور اللازم ، جعـــل (بنّيس) يهتم بها في مدوناته النقدية ، و بخاصـــة في الشعر العربي الحديث – بنياتـــه و إبدالاتها – حيث قام بتحديد ماهيتها و أنواعها و دورها في الدلالة الشعرية و علاقاتها بالزمان و المكان الشعريين .

3-1-د-1 مفهوم الوقفة :

الوقفة عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديـــم ، و البنية السائدة في البيت التقليدي معا ، بعتبتيه السفلى والعليا . سمَّى العرب القدماء الوقفة بالوقف ، وكان النحاة العالمون بقراءات القرآن هم الذين تدبَّروا أمره ، ثم اتسع تداولـــه

---

(1) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج 3 ، الشعر المعاصر ، ص 141 .

(2) – المصدر نفسه ، ص111 .

بعــد ذلك[1] ، وهي أيضا ، " عنصر متفاعل مع كل من المكان النصي وعلامات الترقيم، فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر العروض " [2].

والوقفة حاضرة في البيت التقليدي ، كما أنها هي " العنصر المهيمن في بناء البيت في الشعر المعاصر "[3]، و لكن الاختلاف يبرز في ثنائيــة الوقفة في البيت التقليدي ، بخــلاف البيت في الشعــر المعاصـــر ؛ وقــد سمَّى (بنّيس) الوقفـــة الأولى في القصيــدة التقليدية " القاسمــة "[4]؛ لأنها تقسم البيت إلى شطرين ، أمّا الثانية فقد احتفظ لها بمصطلح الوقفة .

وقد اقتبس (بنّيس) تعريفا مهما للوقفة من عند لوري تينيانوف Louri Tynianov الذي يقول : " الوقفة عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكانا غير مكانها "[5] و يتم التعبير عنها سماعيا كما يتم التعبير عنها بصريا[6] ، و يبدو أن التعبير السماعي ، يقترن بالفعل القرائي ، أما التعبير البصري ؛ فيأخذ فعل الكتابة .

3-1-د-2 أنواع الوقفة :

1- الوقفة التامة : وهي الوقفة التي لا تحيِّر القارئ، ولا تدخل الشك والغموض في تفكيره ، ومن حيث الشكل هي تامــة الوزن والتركيب ، وتحــدِّد استقلالية البيت ، " وهاته الوقفــة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية " [7] .

2- الوقفة الوزنية : وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه ، لأن تركيبته و دلالته قد قطعت وما هو إلا تام وزنيا [8] ويعتبر (بنّيس) أن هذه الوقفة رفضها

---

(1) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ص 138 .

(2) – المصدر نفسه ، ج 3 ، الشعر المعاصر ، ص 123 .

(3) – المصدر نفسه ، ج 3 ، الشعر المعاصر ، ص 111.

(4) – المصدر نفسه، ج1 ، التقليدية ، ص140

(5) – Loury Tynianov. le vers lui - meme ,coll.10-18,Paris,1977, p.58. ، ضمن : كتاب الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج2 ، التقليدية ، ص 140 .

(6) – المصدر نفسه ، ص ن .

(7) – بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 385 .

(8) – المرجع نفسه ، ص ن.

القدماء بحجة امتناع التضمين، حيث إنَّ" البيت يكون تاما وزنيا، ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا"[1].

3- الوقفة المركبية والدلالية : و هي بعكس السابقة ، إذ نجد المعنى تاما في البيت أي لا حاجة لها لبيت آخر ، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة و قد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها[2]، و لا يتوفر البيت في هذه الحالة على قاسمة أيضا . كما أن اختلاف الأبيات في الطول و القصر يتحدد بالوقفة المركبية والدلالية التي ينتهي بها البيت ، إلا أن هذه الوقفة يستحوذ عليها الدال الوزني الذي يجبر النص على الاسترسال في البيت الموالي أو الأبيات الموالية [3].

4- و قفة البياض : يرى (بنّيس) أن ثمَّة انفجارا لأزمة تتزامن ووقفة البياض ؛ حيث هناك يقع تلاشي حدود البيت ، وتتمزق الحدود بين الشعر والنثر ، وربَّما ، بين الشعر وباقي الأجناس الأدبية الأخرى . إنها تمثل العتبة القصوى في الشعر المعاصر ، وقفة البياض في الوسط ، أو في نهايته تعلن " عن تفاعل الصمت مع الكلام و، تفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص " [4] .

يعلِّق بشير تاوريريت على الوقفات التي ذكرها (بنّيس) بقوله : " و بهذه الوقفات التي أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله ، و تفاعله الذي يساعد على بناء القصيدة وتصاعد حريتها "[5]، والحقيقة أنها ليست كلها تمثل حرية القصيدة والشاعر، فالوقفة التامة، عند(بنّيس)، لا تمثل سوى العتبة الدنيا ، وأن العتبة القصوى تمثلها وقفة البياض ، التي انبهر بها كثيرا ، وجعلته يورد كلاما شعريا ، وهو في حضرة النقد .

ومن باب الاستشهاد يمكن أن نذكر هذا القول : " على أنها في الكتابة [الضمير يعود على وقفة البياض] ، كممارسة قصوى ، تدخلت لإحداث التوازن والتناظر

---

(1) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 125 .

(2) – بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية على ضوء النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 385 .

(3) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ص 128 .

(4) – المصدر نفسه ، ص 130 .

(5) – بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 385 .

وبالتالي التوازن والتساوي بين شطري البيت ، كما في نمطه الأولي لدى العرب القدماء أو التقليدية ، بل لتقيم توازيا من نوع جديد ينضبط للإمعان في التفكك ، تنبثق القاسمة في المكان الذي لا ننتظر فيه ابثاقها .هكذا تنقسم القصيدة ، مع الكتابة ،إلى أبيات مضادة تبنينها فراغات تبادل المكتوب غواية وإغراء متمادِيَّيْنِ في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض . و يكون البياض، بهذا المفهوم ، عنصرا أساسيا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب [1].

3-1-هـ بنية الإيقاع في المتن الشعري المعاصر :

- الخداع البصري في البنية الإيقاعية :

لا شك أن أي تحوُّل لا يتمُّ إلَّا عبر لحظات مخاض عسيرة ، تُتَوج في الأخير بغاياتها والشعر المغربي المعاصر ، كذلك ، لم يعرف التحوُّل دفعة واحدة ،ً بل آمن بعض شعرائه بضرورة الاحتماء بالتقليد أحيانا . ويتمظهر هذا الاحتماء في الخداع البصري ، حيث يكتب الشاعر متبعا الوصفة التقليدية ، ثم يفتت ما كتب ، موقعا القارئ في شرك الخداع . ومن بين النصوص التي تتضمن الخداع البصري ؛ نموذج بنسالم الدمناتي :

اغمضي جفنيك لا خمر هنا
وارهفي السمع لا صداء المطر
فالدوالي
عافت الماء ، ودوي الرعد
وانبت على النجم الخبر
واستبد الغيم
فالكون أسى
واستحال البشر غيما وكدر

يقول بنّيس : " ... فالأول ، وهو من الخفيف ، لا يتوفر على أي داع لتفتيته على هذا النحو " [2].

---

[1] - بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص ص 130 ، 131 .

[2] - ظاهرة الشعر المعاصر ، ص ص 82 ، 83 .

أ- التفعيلة :

يرى (بنّيس) أن المتن يعتمد على قانونين أساسيين ، وهما قانونا التفعيلة التامة ، والتفعيلة الناقصة . والشاعر المغربي ، في نظره ، لما اعتمد على التفعيلة كأساس فإنه يتوصل بها أحيانا إلى امتلاء البيت ، وأحيانا أخرى يعمد إلى كسر هذا الامتلاء ؛ فالتفعيلة التامة هي: التفعيلة التي بوساطتها يحقق الشاعر الوقفة العروضية ، دون أن يلتزم بالضرورة بوقفة دلالية نحوية. ومن النماذج التي اختارها (بنّيس) للاستدلال على التفعيلة التامة قول عبد الكريم الطبال:

مدينتي جئت إليها في مساء ممطر حزين
كفارس يعود من معركة بلا قتال[1]

توصَّل (بنّيس) بعد دراسته للتفعيلة في النماذج التي استعان بها إلى أن هذه الأبيات تنتهي بتفعيلة أو بتحوُّلاتها ، وتتحقق الوقفة العروضية ، مما يجعلها تحقق امتلاء البيت ، تأسيا بالتقليدية والرومانسية[2] ، أما التفعيلة الناقصة ، فهي التي تودي بالقارئ غير المتمرس إلى الوقوع في محنة ، ذلك ؛ لأنها تترك البيت بدون وقفة عروضية ، ولا يحدده إلا البياض ، وقد يمتد النقص عبر المتن ،إلى أن يحدد الشاعر الوقفة العروضية،التي قد تقع بعد عدة أبيات[3]

ومن بين النماذج المختارة من طرف (بنّيس) ، للتطبيق عليها نموذج أحمد الجوماري الذي يقول:[4]

أعزُّ ما لدي ..
و أغلى ما أهدي .. إليك
يا عزائي الوحيد في الحياة !!

---

(1) – نقلا عن : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 83 .

(2) – المصدر نفسه ، ص 84 .

(3) – المصدر نفسه ، ص 85 .

(4) – أحمد الجوماري ، أغنية حب ، مجلة أقلام المغربية ، ع 4 ، سبتمبر ، 1964 ، ص 27 .

تريد أن تفر ...

من قلبي اليتيم!

ب - البحور الشعرية :

يرى (بنِّيس) أن التجربة الشعرية المغربية المعاصرة ، اعتمدت على البحور الشعرية المعروفة ، التي تعتمد أساسا على البحور الصافية ، و بالتالي فضل عدم الخوض فيها ؛ لكونها درست قبله. وقد استعمل رسوم بيانية و جداول[1]؛ من أجل الوصول إلى نسبة استعمال البحور الصافية في الشعر المغربي المعاصر . وكانت النتائج كما يلي:

1- إنَّ البحور الشعرية تخضع لترتيب ، من قلة أو كثرة استعمالات كل بحر من البحور ، فالمتقارب أقلها استعمالا ، ويليه الكامل ، ثم الوافر / الهزج ، فالرمل ، وبعده المتدارك ، وأعلاه هو الرجز .

2 - يحتل الرجز، الذي سمي قديما بحمار الشعراء ، مرتبة مرموقة بين البحور الشعرية الأخرى ، وهو بالتالي أمير البحور في المتن الشعري المعاصر بالمغرب .

3- يتجلى لنا الفرق بين مجموع البحور الصافية في المتن الشعري المغربي، وبين اقتصار بعض الشعراء على بعض البحور أولا ، ثم على عدد الاستعمالات ثانيا .[2]

و قد حدد (بنِّيس) قانونين للبحور الشعرية ؛ هما : الإفراد والمزج ، ويقصد بالإفراد ، اقتصار الشعراء على استعمال بحر واحد في كل قصيدة ، أما المزج ، فهو تعديد استعمال البحور في القصيدة . وقد وجد أن القانون الأول هو الذي يغطي العدد الكبير من القصائد، بخلاف القانون الثاني ، " و يمكن القول بأن الشعراء المعاصرين بالمغرب ، مهما تنوعت وتعددت أنماط خروجهم ، يكادون يجمعون على ضرورة احترام بنية الإيقاع التقليدية المؤسسة للبحور الصافية ، رغم ما فعلوه من تفكيك وإعادة تركيب لهذه البنية الجزيئية ، بحيث لا نجد بينهم من اجتهد في استخدام البحور المختلطة، كما فعل السيَّاب، أو كما فعل أدونيس"[3] .

---

(1) - ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ص 88- 92 .

(2) - المصدر نفسه ، ص 93 .

(3) - المصدر نفسه ، ص ص 94 ، 95 .

3-2 بنية المكان :

يحتل المكان أهمية بالغة في المنجز النقدي لمحمد بنِّيس ؛ ذلك لأنه يقفز به من دائرة التشكيل إلى التعبير ، أي الدلالة ، وهذا ليس غريبا ؛ لأن الرجل صار يربط كل مدلول بدلالته متأسيا بالعالم السويسري دي سوسير، الذي أشار إلى " ... خاصيتي الزمان و المكان المرتبطتين بالدال اللغوي " [1]؛ حيث إنَّ النص كبنية كلية هو نتاج فعل الكتابة ، و بذلك فهو" إيقاع بذاته، منفلت عن التحديد بما يلقيه على الصفحة من ألـوان وأشكال بناء أقربهـا طول النص وقصره وأبعدها تحولات اللغة في البياض والفراغ " [2].

و قد أطلق (بنِّيس) على بنية المكان مصطلح " المكان النصي " [3] ، وهو يعتبـر أنها " تنظمه دوال متفاعلة مع بعضهـا ، وليس للعــروض وحده أن يحدد ويختزل احتمــال البناء النصي[...] و دخول الدوال في لعبة تتبع مسار الإيقاع هو ما يولد هذا الجديد كفعـل بلا شبيه. هي لعبة السواد والبياض بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرك النص ... " [4].

و قبل أن يثبت (بنِّيس) مصطلح " المكان النصي " ، عكف على إزالة الحدود بينه ، وبين ما أسماه أدونيس " الفضاء "، اعتبارا للضرورة الإبستمولوجية التي أقرَّها (بنِّيس) ذاته ، حيث إن هناك فرقا بين " الفضاء " و " المكان " ، استقاه (بنِّيس) مما قاله هايدجر ، ومنه استخلص (بنِّيس) أن " المكان منفصل عن الفضاء ، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان " [5] ، ويتعمّق (بنِّيس) أكثــر في التُّراث الصيني القديــم والأندلسي ، ليستنتــج أن " المكان النصي رحل نحو تجربته القصوى في حضارتين قديمتين ، هما الصينية والعربية ، من غير أن يكون بدعة"[6] .

---

(1) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 99 .

(2) – عز الدين الشنتوف : شعرية محمد بنِّيس الذاتية و الكتابة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 21014 ،ص 181.

(3) – محمد بنِّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج 3 ، الشعر المعاصر ، ص 113.

(4) – المصدر نفسه ، ص ص 113، 114 .

(5) – المصدر نفسه ، ص 115 .

(6) – المصدر نفسه، ص ص 116 ، 117 .

ويبدو أنَّه وقَّعَ على الخيـار الصحيح ؛ ذلك لأن الفضـاء واسـع وغير محـدود، أمَّـا المكان ، فهو محدود و ذو بعد بصري . جاء في تاج العروس أنّ " المكان الموضـع الحاوي للشيء ، وعند بعض المتكلمين أنَّه عرض ، وهو اجتماع جسمين حاوٍ ومحوي ، وذلك ككون الجسم الحاوي محيـط بالمحوي ، فالمكان عندهم هو المناسبـة بين هذين الجسميـن ، وليس هذا بالمعروف في اللغة " [1] ، وتشي العبـارة الأخيرة إلى سبـق " الزبيدي " في إضفاء صفة الكلام على تعريف المكان .

وتحدِّد الدراسة التي قامت بها الأستاذة زوزو نصيرة ، في استقصائها للفرق الدلالي بين الفضاء و المكـان ، في معجـم « لسان العرب » ، أنَّ " الفضـاء يمثل الاتسـاع والامتداد والفراغ، إنه كل ما يحيط بنا و دون أن نلمس له حدودا (...) ، والمكان كائن متجسد يتم إدراكه بوساطة الحواس أو التصور الذهني، وهذا يؤيد وجوده واتصافه بالكينونة ، ومثل هذه الصفة قد لا نستطيع إسقاطها على الفضاء "[2] .

أمَّا المفـهـوم الاصطلاحي للمكان ، في النص الشعـري ، فيأخذ كنهه من الناحيـة الهندسية ؛ حيث إنه " يتصف [...] بالإطـلاق بأنـه متجانس متصـل و غير محـدود . ويتصف المكان من الوجهة الرياضية بأنه ذو ثلاثة أبعاد و أن الأشكال الهندسية ذات طبائع ثابتة " [3]، ويميل (بنّيس) إلى اعتبار المكان النصي هندسـة ، حيث يقول : " هناك هندسـة المكان الذي تتموقع فيه وحدات المقطع ، أي هذا الوضع الطباعي الذي تقَدَّمْنا[...] بفرضيته كدال يساهم في بنينة دلالية النص " [4].

والمكان ، أيضا ، وسيلة من الوسائل الإجرائية المعتمدة في التحليـل النصي ، عند (بنّيس) ، فقد أورده في " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " ، علـى الرغم من أنه حاول الالتفات إلى هذه البنية ، عند الشعراء المغاربة المعاصرين ، الذين اعتمد نصوصهم كمراجع

---

(1) – السيد محمد المرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : عبد الكريم العزباوي ، مراجعة : ضاحي عبد الباقي ، خالد عبد الكريم جمعة ، ط1 ، 1422 هـ / 2001 م ، ج36 ، مادة " مكن " ، ص 189 .

(2) – زوزو نصيرة : إشكالية الفضاء و المكان في الخطاب النقدي المعاصر ، مجلة كلية الآداب و العلوم الانسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، ع6 ، جانفي ، 2010 ، ص 208 .

(3) – مراد وهبة : المعجم الفلسفي ، دار قباء الحديثة ، القاهرة – مصر ، ط5 ، 2007 ، ص 618 .

(4) – محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدالاتها ، ج2 ، الرومانسية العربية ، ص 85 .

للتطبيق عليها ، متوسلا بالمنهج البنيوي التكويني ، كما ذكرنا آنفا . و يظهر التعمّق جليا في مدونته الثانية " الشعر العربي الحديث – بنياته و إبدالاتها– " ، خاصة عندما توسَّل بالشعرية و الدلائلية .

استطاع (بنّيس) أن يكـوّن فكرة نقدية عن المكان ، من خلال دراستـــه للقصيدة المعاصرة بالمغرب ، و قد استخلص ، أنها سعت في تركيبها للزمان نحو بنية متحرّرة تفلت في إطـــار صرامـة المقاييس و جمودها ... و قـد أعطى هذا التركيب اللانهـائي للمكان فرصة أكثر وضوحا لإدراك بنية المكـان في النص ، ولم تعد القصيـــدة تتطلب القراءة بدل الإلقاء ... لما بهـا من غموض.[1]

وبنية المكان في النص لم تأت عبثا، بل إنّ وجودها حتمية لطبيعة تشكيل الزمان. وهذا ما جعل (بنّيس) ، يبحث في النماذج الشعرية ؛ من أجل معرفة القوانين الخاصة ببنية المكان ، وقد حصرها في قانونين هما :

3-2-أ لعبة الأبيض والأسود :

هناك علاقة صراع بين الخط والفراغ أي بين الأسود والأبيض وهو انعكاس لما يعانيه من صراع داخلي ." إن بنينة المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبته في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحـــه الاطمئنان و تدعم توازنه الداخلي الوهمي ، أمّا الشاعر المعاصر ، فإنّه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ، ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق "[2].

يلتقي المتن الشعري المعاصر بالتقليدي في بدء البيت ، وفي التركيب الخطي ، وبالتالي البصري ، لمجمل بدايات الأبيات ، ويختلف معه في النهاية ؛ فـ " إذا كان البيت التقليدي نهايتـه معروفة ، فإنّها ، بالنسبة للبيت الشعري المعاصر ، غير محدودة ، وغير معروفة . إنها ترمي بالقارئ في متاهة " [3]، و في بعض القصائد ، تتضاعف حدة لعبة

---

[1] – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 100 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 103 .

[3] – المصدر نفسه، ص 104 .

البياض والسواد ، يقـع ذلك عندما يزحف السواد على البياض ، وتتجسدن الخديعة أمام القارئ ، موهمة إيَّاه ،أنه أمام نثر، لكن الحقيقة ، عكس ذلك ، مجال شعري يفيض إيقـــاعا يؤدي بالقارئ إلى القلق الدائم ، بخلاف النصوص القديمة .[1]

3-2-ب مستويات اللون داخل النص :

يرى (بنِّيس) أن " الأســود والأبيض لا علاقة لهما بالسطر والفراغ ، ولكــن بحجــم الخط من حيث رقتــه وسمكــه ، فالخط الرقيق هو الأبيـض و السميك هو الأسود ، وهمـا مساعدان على تشكيل طبيعة المكان ، على اعتبار أنهما يؤثران على البصر" [2].

في ختام الفصل الثالث يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

- من بين مظاهر الحداثة التنظيرية ، في نقد (بنِّيس)، دعوتــه إلى تجاوز زمــن الخطابة، والانتقال إلى الكتابة ، وقد جسَّد ذلك في بيــان الكتابة (1980م) الذي أشار فيه إلى الوضـــع الشعري ، قبل البيان ، والأهداف المسطرة ، من قبله المتمثلة في تحويل الممارسة الشعرية إلى تجسيد داخل اللغة والجسد والتاريخ .

- إن التَّحوُّل من عفوية الإبداع ، إلى إصدار البيانات ، هو من قبيل الإحساس بخطــورة الموقف ، حيث إنَّ الممارسة الشعرية التقليدية ، لم تعد تعطي أكلها ، أو كما وصفها (بنِّيس) ذاته ، بالعفن و البلادة (☆)، و الموئل الوحيد هو الحداثة الشعرية التي تكرّس التجارب الذاتية ، وتؤمن بالتعدد والاختلاف .

- اهتمّ (بنِّيس) بالتناص كثيرا ، وجعله من بين الأدوات الإجرائية ، التي تساعد في الوصول إلى أحكام نقدية ، كما أنه أرجع التداخل النصي (التناص) إلى زمن عنترة ابن شداد ، ودلالــة ذلك أن النصوص تهاجر من بيئة إلى بيئة أخرى عــن قصد ،أو غير قصد، ولكــن التعامل معها مرة أخرى ، كشف عنه (بنِّيس) ، حيث وجد أن ثلاثــة قوانيــن تعتــور التنــاص هي : الاجترار، و الامتصاص ، والحوار ، وهي تصاعديا تفرز عتبتين : السفلى و العليا .

---

(1) - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 105 .

(2) - المصدر نفسه ، ص105 .

(☆) - ينظر : محمد بنِّيس ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع19، ص 34 .

– يتحامل (بنِّيس) على القرآن الكريم بإسقاط القدسية عنه ، وجعله فرع من فروع الثقافة العربية ، و الحقيقة أن نصوص القرآن تتعالى بالقداسة الملازمة لها ، مما يجعلها تسمو على أي نص من النصوص الأخرى .

– يعتبر (بنِّيس) أنَّ الشعر العربي الحديث ، في المركز أو في المحيط ، عرفت نصوصه العتبة السفلى والعتبة الدنيا ، وحسبه ، أن هذه العتبة موزعة على الإجراءات النقدية المطبقة على هذه النصوص، فالنص إذا لم يكن غامضا أو كان مبنٍ على قانون الاجترار في التناص، أو كان إيقاعه ، مؤسس على توزيع التفعيلات فقط فعتبته سفلى ، ولا يمُتُّ إلى الحداثة بصلة؛ أما إذا حصل النقيض ؛ فكان النص غامضا وتناصُّه مبنٍ على الحوار ، وكان يحطم الأوزان العروضية ، فذلك نص حداثي .

– أضاف (بنِّيس) الشعرية إلى الغموض ، فكان المصطلح « شعرية الغموض » ، التي تنبئنا في الوهلة الأولى ، بأن الأمر ينطوي على التباس وغموض ، ولكن (بنِّيس) يدافع عن قولته، بل يُفَعِّلها في إجراءاته التحليلية ، جاعلا منها معيارا للقبول أو الرفض ، وقد عاد إلى التُّراث الشعري العربي القديم ، و بالضبط إلى أبي تمام ، حيث الغموض يكتنف القصائد مما يجعلها حبلى بالمعاني المكتنزة ، المحفِّزة على ممارسة فعل القراءة المتكررة .

– أقرَّ (بنِّيس) ، كغيره من النُّقاد الحداثيين ، بالاختلاف والحرية في الابداع ، والقراءة النقدية أيضا ، لكنه وقع في النقيض في ممارسته الخاصة ؛ حيث جعل معيار العتبتين : الدنيا والسفلى ، بوصفهما درجتين ، من خلالهما يقيم النص بالحداثة ، التي صارت هي بدورها معيارا لتقييم النصوص الشعرية .

– لقد حمل المشروع التنظيري ، عند (بنِّيس) ، في طياته دعوة إلى تحطيم الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، مراعيا ضرورة إبدالها بالشكل الحالي ، المتمظهر في اللاشكل ، إذ آضت القصيدة لوينات متنوعة، صار الاهتمام فيها بالمكان النصي ، وتوزيع الكلمات في البياض، حينذاك ، يتلاشى الزمن الشعري أو ما يسمى بعروض الخليل .

– وَجَّه (بنِّيس) نقدا لاذعا لنازك الملائكة ، متبعا في ذلك النويهي ،إذ رأى أن نازك لم تتحرر من قيود تفعيلات العروض التقليدي ، بل إنَّها لم تكن ثابتة على مواقفها ، فمرَّة تدعو إلى التخلص من القافية ، ومرة تثبتها في شعرها ،وهذا الفعل كشف عنه (بنِّيس)،

حتى عنـد الشعراء المعاصرين المغاربة ،لأنهم كانوا متحفظين و مترددين في التحرر من القيود الشعرية .

– استطاع روَّاد مجلة شعر أن يتحرروا من القيود العروضية المذكورة سابقا ، حيث شقـوا طريقهم نحو قصيدة النثر ، مستأنسين بالتنظيرات الغربية ، و بالتالي ينتقل هذا التنظير إلى الناحية العربية ، أين يتم بلورة العمل وفق اللغة والجسد والتاريخ كما يقول (بنِّيس) .

– استعار (بنِّيس) كلمة هندسة ، واستطاع تطويعها لتتجلى مع الإيقاع ، وفـق منحنيات ، متصاعدة ومتنازلة ، كما أنه قرن الإيقاع بالشعرية والدلالة ، فكل من الـوزن والقافية والـوقفة والبياض ، وتوزيع علامات الترقيم ، بالإضافة إلى توزيع السواد في المساحة البيضـــاء ، له دلالته ، ويضفي شعريته على القصيدة برمتها ؛ لأنها صارت نظاما واحدا لا يتجزأ ، بخلاف القصيدة التقليدية .

******

الخاتمـــــــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خَلُص البحث إلى النتائج الآتية ، والتي كانت ، نتاج قراءة منهجية موضوعية :

1- نشوء مصطلح " الحداثة " في الغرب ، ومواكبة نشأته أهم التحوُّلات الكبرى التي عرفتها المجتمعات الأوربية والتي تمخض عنها أهم وأعظم تطُّور في حياة البشرية ، ثم انتقل مصطلح الحداثة إلى الأدب العربي بغموضه و تعقيداته ، و لهذا تعدَّدت مفاهيمه التي استندت إلى رؤى ذاتية ، وقد أثار هذا المصطلح جدلا في العالم العربي ، نتج عنه بروز تيارين متصارعين ، تيار معادٍ للحداثة الغربية ، وآخر مناصر لها ، وبروز تيار آخر يحاول التوفيق بينهما .

2- تطبيق محمد بنِّيس المنهج البنيوي التكويني ، في دراسته الأولى " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية "للكشف عن البنيات العميقة للنصوص ، ومحاولة الإمساك على الدلالة الواسعة المكوِّنة للرؤية العامة ، وما يلا حظ عليه في هذا السياق ، أنه لم يقتصر على منهج واحد ، بل زاوج بين البنيوية ، و المنهج الاجتماعي ،كما ركبهما (لوسيان جولدمان).

3- توسل بنِّيس بالشعريـــة والدلائليـــــة في دراسته الثانيـــة " الشعر العربي الحديـــث ، " بنياتـــه وإبدالاتها " ، وقـــد أفاد من دراسات الناقدين الفرنسين " جان كوهين " و " يوري لوتمان" ، وكذلك الناقد الروسي "هنري ميتشونيك" .

4- تداول ثنائية(المركز والمحيط) في الكتابات النقدية لمحمد بنِّيس كثيرا، ممَّا يشي، باعترافه بدور الوساطة المشرقية ، في انتقال الحداثة الغربية إلى الوسط الثقافي المغاربي ، ويبدو أن هذا الإقرار تحوَّل فيما بعد ، إلى دافعية لتجاوز عقدة المركز والمحيط . وقد تجسّد التحدي ، حينما برزت تلك الأعمال النقدية الغزيرة ، و تلك الأسماء النقدية المضيئة في سماء النقد العربي .

5- اعتماد بنِّيس على مصطلح الكتابة ، لتجسيد الحداثة الشعرية ، وهي عنده ، معرفة متصلة بالإنسان ، بوصفه فرد ينتمي إلى مجتمع ، و يعيش في تاريخ متصل ، ولذلك اهتم بها (الكتابة) ، فألف بيانه الشهير سنة 1980، متأسيا بأدونيس الذي كتب قبلـه " بيان الحداثة " و"بيان من أجل كتابة جديدة " . ويتضمن هذا البيان دعوة وتوجيه إلى

ترسيخ قيم الكتابة الحداثية القائمة على تحطيم كل ما هو تراثي ، والجانحة إلى رفض الشفوية .

6- إيجاد بديل لمصطلح" الكلاسيكية " و " النهضة " بالنسبة للأدب العربي ، وهو " التقليدية " ، ويبدو أن هذا المصطلح أليق من الناحية العلمية ؛ لكونه مشبع بدلالتي التكرار والاجترار . أما رفض الكلاسيكية ؛ فلأنها لا تمت بصلة للعربية ،أما النهضة ، فهي تتضمن معنى اليقظة و الإحياء ، ولا يوجد لهما أثر في شعر شعراء تلك الفترة .

7- تحديد نوعين للحداثة عند بنِّيس: حداثة معطوبة ، وحداثة معزولة ؛ تتمثل الأولى في قبول بعض مظاهر الحداثة ، خاصة في شقِّها التكنولوجي ، و رفضها لما يتعلق الأمر بالثقافة و قيم الحضارة ، وهنا ، يحكم بنِّيس بالعطب على هذه الحداثة. أما الحداثة الثانية ، فهي معزولة ، في نظره ، بفعل حصارها من طرف التقليديين .

8- التأكيد على الحوار بين الحداثة الغربية والتُّراث العربي في مدوّنات (بنِّيس) النقدية، حيث يلجأ للبحث عن أصالة المصطلح المستعمل ، أو أي فكرة نقدية ، إلى التُّراث النقدي العربي ، أو إلى الدراسات النقدية الغربية أو العربية المعاصرة .

9- إعادة دراسة السَّرقات الأدبية وفق منظور حداثي ، مفيدا من الدراسات الغربية وعلى رأسها دراسات جوليا كريستيفا ، وجيرار جينيت ، حيث قام بتحليل النصوص على أساس هجـــرة النصوص ، وكانت القـــوانين التي استعملها : الامتصـــاص ، والاجترار ، والحوار ، كما أنه ، يُعَدُّ أول من استعمل مصطلح " النص الأثر " و " النص الصدى " ، حيث يرى أنَّ الأول مُهاجِر ، و الثاني نص مُهاجر إليه ، و أكَّد على دوره في البناء النصي ومقصديته .

10- التأكيد على شعرية الغموض ، الذي يعود به إلى التُّراث ، مستدلا بأبي تمام والمتنبي ، و أبي نواس ، بالإضافة إلى الأدباء الصوفيِّين الذين لجأوا إليه ، خروجا عن الطابع التقليدي للشعر ، فنظَّر ، ومارسه في إبداعه الشعري ؛ لأن الشعر ذاتي لا يهم فيه الغرض التواصلي . هكذا صار الشعر في المفهوم الحداثي .

11- رؤيته الجديدة إلى الإيقاع الذي يعتبره من أهم عناصر الشعرية ، وهو لا يعني عنده البحور الشعرية و الميزان العروضي. إنَّه يتعدى ذلك إلى الإيقاع البصري . إذن ،

يمكن القول : إنَّ الإيقاع سماعي يعتمد على الموسيقى والأوزان ، وبصري يعتمد على البياض والسواد ، وعلى الألوان المحتلة لمساحة المكان .

13- تحديد العتبتين السفلـى والعليـا للنصوص الشعرية التي درسهـا ، والمعيار المتخذ لهذا التقويم ؛ هو درجة تحطيم كل ماهو تقليدي ، فإنْ حاول الشاعر الميل بشعره إلى الغموض ، والتَّخلي عن بنية البيت التقليدي ، فشعره حداثي يواكب الحاضر ، وهو شعر ذو بعد معرفي ؛ ذلك لأن بنِّيس يحدد الشعر بأنه معرفة ، وإن لم يفعل مثل هذا ، فشعره تقليدي متشبث بالماضي ، وهو في زمن ليس هذا الزمن .

14- اكتشاف بنِّيس قانـون انتقال الشعـر العربي الحديث ، عبر بنياتـه الثلاثـة (التقليدية – الرومانسية – الشعر المعاصر) ، وهو لا يتضمن تطورا ولا تغيرا ولا تجاوزا ، و إنَّما يتحقق عن طريق الإبدال ، وحاول بذلك أن يتفرَّد في تنظيره للشعريَّة العربيَّة المفتوحـة ، وذلك بتوجيه نقده للشعريَّة العربية القديمة والشعريَّة الغربية الحداثيَّة، كما أنَّه تعرض للمستشرقين ، وخاصة فيما يتعلَّق بالمصطلحات النقديَّة المستخدمة في الدرس النَّقدي الحديث .

15- يشبه التَّنظير النقدي للشعرية عند (بنِّيس) ، نظيره عند أدونيس ، ومكمن الشبه قائم على ثلاثة أسس هي :

أ- رجوع كلا الناقدين إلى الشعرية القديمة ، والصوفية ، وقراءته قراءة حداثية ، تعتمد على العقلانية و العلميَّة .

ب- كانت الإرصاهات الأولية للتنظير الشعري لكلا الناقدين ، في شكل بيانات أصدراها ، ممَّا يمكِّننا أن نحكم على تأثر بنِّيس بأدونيس.

ج- يتحدد التشابه أيضا في المدونات العلميَّة ، التي أصدرها أدونيس وبنِّيس ، وعناوين الكتب التي أصدراها ، وخاصة الثابت والمتحول من جهة أدونيس ، والشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها من جهة بنِّيس ؛ فالمواضيع التي تناولها بنِّيس في جزء الرومانسية العربية ومساءلة الحداثة ، تناولها أدونيس في الجزء الثالث (صدمة الحداثة) و في الجزء الرابع (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري) ، أما فيما عدا ذلك فيتناول بنِّيس ، وبشكل

استثنائي مواضيع نقدية بحتة ، بخلاف أدونيس الذي ركَّز جهده على التنظير الفكري (الفلسفي) للحداثة الشعرية العربية المعاصرة .

16- اجتهاد محمد بنِّيس في إبراز الذاتية المغربية ، في المجال النقدي الأدبـي ، متوخيا الحداثة ، بوصفها ، في رأيه ، تعتمد على العلمية و العصرنة ، وبهذا نرى أنَّ انطلاقه كان من ثقافة ذات جذر ثنائي ، تراثية وحداثية، هضمها أدبا وفلسفة ونقدا ولغة، إلا أنه في تنظيراته ، غلَّب الجانب الحداثي ، متأثرا بالبنيوية التكوينية والدلائلية والشعرية ، ووقف موقفا لم يفصل فيه فصلا نهائيا بين العلاقة المتشابكة بين التُّراث والحداثة ؛ لأنه كان ينقد الحداثة من جهة ، كما ينقد التُّراث من جهة أخرى ، كأنه يبحث عن أفق يستشرفه لواقع الأدب والنقد والفكر العربي .

******

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحـــق

نبذة عن حياة محمد بنِّيس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحق :

(نبذة عن حياة الشاعر/ الناقد محمد بنّيس[1])

محمد بنّيس شاعر وناقد مغربي ، ورائد من رواد الحداثة الشعرية ، ولد بمدينة فاس سنة 1948 م ، تابع تعليمه في الجامع ،ثم التحق بالمدرسة الابتدائية سنة 1958، بدأ يهتم بالشِّعر وهو طالب في الثانوية ، تابع دراسته الجامعية في كلية الآداب "ظهر المهراز" بفاس، حيث حصل سنة 1972 على الإجازة في الأدب العربي. ثم نال دبلوم الدراسات العليا في كلية الرباط ، في موضوع " ظاهرة الشعر المغربي المعاصر : دراسة بنيوية تكوينية " ، سنة 1978 ، تحت إشراف عبد الكبير الخطيبي ، و في الكلية نفسها حصل على دكتوراة الدولة سنة 1988 ، في موضوع "الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها"، تحت إشراف جمال الدين بن الشيخ. ويعمل منذ 1980 أستاذاً للشعر العربي الحديث بجامعة محمد الخامس . أكدال في الرباط.

نشر قصائده الأولى سنة 1967 في جريدة العلم المغربية. ثم، ابتداء من 1969، قصائد ومقالات في مجلات وصحف عربية ودولية، في مقدمتها مجلة "مواقف" ، أسس مع مصطفى المسناوي سنة 1974 مجلة " الثقافة الجديدة "، التي لعبت دوراً حيوياً في تحديث الحياة الثقافية المغربية. وقد تم منعها سنة 1984 من طرف وزارة الداخلية، على إثر أحداث الدار البيضاء، بعد أن صدر منها ثلاثون عدداً.

وتحدياً لمنع المجلة، بادر، سنة 1985، مع مجموعة من أصدقائه من الكتاب والأساتذة الجامعيين، محمد الديوري، عبد اللطيف المنوني، وعبد الجليل ناظم، بتأسيس دار توبقال للنشر، بهدف الاستمرار في المساهمة في تحديث الثقافة المغربية.

---

[1]- http://mohammedbennis.com/mohammed_bennis_ar/index.php

تمت زيارة الموقع يوم : 2015/05/13 على الساعة :12:29 .

كان سنة 1996 من مؤسسي "بيت الشعر في المغرب"، إلى جانب كل من محمد بنطلحة، صلاح بوسريف، حسن نجمي. وقد أصبح رئيساً له من 1996 حتى 2003.

نشر ديوانه الأول "ما قبل الكلام" سنة 1969 على نفقته الخاصة. وله أكثر من ثلاثين كتاباً، منها أربعة عشر ديواناً شعرياً والأعمال الشعرية في مجلدين، ونصوص، ودراسات عن الشعر المغربي والشعر العربي الحديث. شارك في مجلات وأسبوعيات وصحف عربية، كما ساهم في مهرجانات شعرية عربية. وساهم، ابتداء من 1985، في مهرجانات شعرية وندوات في كل من أروبا والولايات المتحدة وكندا وأمريكا اللاتينية. كتب عن الفنون التشكيلية، وأنجز أعمالاً مشتركة، في شكل لوحات وكتب وحقائب فنية، مع رسامين من بلاد عربية وأروبا وأمريكا واليابان.

ترجمت مجموعة من قصائده إلى لغات عديدة من بينها الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية والإسبانية والبرتغالية واليابانية والروسية والسويدية والمقدونية والتركية. وصدرت ترجمات لبعض أعماله الشعرية إلى الفرنسية والإيطالية والإسبانية والتركية والألمانية ومنتخبات من شعره إلى المقدونية. كما ترجمت بعض دراساته إلى عدة لغات. وعناية منه بالحوار بين الثقافات، ترجم من الفرنسية إلى العربية أعمالا لكل من عبد الكبير الخطيبي، برنار نويل، عبد الوهاب المؤدب، جاك آنصي، ملارمي وجورج باطاي .

وصدرت ترجمته، الأولى في العربية، لقصيدة ستيفان ملارمي "رمية نرد"، في طبعة مزدوجة اللغة، حسب إرادة الشاعر، وبالتعاون مع إيزابيلا كيكاييني وبرنار نويل، عن دار إيبسيلون في باريس، سنة 2007، وفي طبعة بالعربية عن دار توبقال في الدار البيضاء، بالتزامن مع الطبعة الباريسية.

3- مؤلفاتـــه :

كان الفراغ بالنسبة لبنِّيس ، يمثل هبة ، استغلها في أحسن الوجوه و أكملها ؛ فبالإضافة إلى مزاولته التعليم الجامعي ، عكف (بنِّيس) على الكتابة الشعرية ، و التأليف سواء كان دراسات ، أو نصوص نثرية إبداعية ، بالإضافة إلى الترجمات من لغات أخرى إلى العربية ، والعكس . و بالمختصـر يمكن القول : إن حياته كانت حبلى بالاجتهـاد العلمي و الإبداعي ؛ حيث بلغ عدد الدواوين الشعرية التي ألفها ، أربعة عشر ديوانا ، و"الأعمال الشعرية" في مجلدين ، كما ألف العديد من الدراسات و الترجمات ، منها ترجمة قصيدة الشاعر الفرنسي ستيفان مالارمي " رمية نرد " ، وكان آخرها ترجمة كتاب النسيان، شذرات لبرنار نويل .

ساهم في مهرجانات شعرية وندوات في بعض البلدان العربية ، و أروبا والولايات المتحدة وكندا وأمريكا اللاتينية ، كتب عن الفنون التشكيلية، وأنجز أعمالاً مشتركة، في شكل لوحات وكتب وحقائب فنية، مع رسَّامين من بلاد عربية وأروبا وأمريكا واليابان.

ترجمت مجموعة من قصائـــده إلى لغات عديدة من بينها الفرنسيـــة والإنجليزيـــة والإيطالية والألمانية والإسبانية والبرتغالية واليابانية والروسية والسويدية والمقدونية والتركية. وصدرت ترجمات لبعـــض أعماله الشعرية إلى الفرنسية والإيطالية والإسبانية والتركيـــة والألمانية ومنتخبات من شعره إلى المقدونية. كما ترجمت بعض دراساته إلى عدة لغات.

و سنحاول في ما يأتي أن نتعرض بالتفصيل لجميع الأعمال التي قدمها بنِّيس ، وهي :

أ - الشِّعـــر:

- 1969، ما قبل الكلام ، مطبعة النهضة ، فاس .
- 1972، شيء عن الاضطهاد والفرح ، منشورات الاتحاد الوطني لطلبة المغرب.

- 1973، وجه متوهج عبر امتداد الزمن ، مطبعة النهضة ، فاس ، 1973 .
- 1980، في اتجاه صوتك العمودي ، سلسلة ((الثقافة الجديدة)) ، الدار البيضاء.
- 1986، مواسم الشرق ، طبعة أولى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ؛ 1986، طبعة ثانية ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ؛ 1990، طبعة ثالثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ؛ 2000 ، طبعة رابعة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 1988، ورقة البهاء ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ طبعة ثانية 2000.
- 1992، هبة الفراغ ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ طبعة ثانية 2007.
- 1994، كتاب الحب (عمل شعري – فني مشترك مع الفنان العراقي ضياء العزاوي)؛ طبعة أصلية ، لندن – الدار البيضاء ؛ 1995 ، طبعة أولى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء .
- 1996، المكان الوثني ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 1998، نبيذ (متتاليتان شعريتان) بالعربية والفرنسية والإسبانية، روايومون . باريس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء .
- 2000، نهر بين جنازتين ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 2003، نبيذ ، دار الريس للكتاب والنشر، بيروت.
- 2007، هناك تبقى ، دار النهضة، بيروت؛ طبعة ثانية 2011، دار ورد، دمشق.
- 2011، سبعة طيور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 2002، نشر أعماله في مجلدين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

ب – الدراسات:

- 1979، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة)، 1985، طبعة ثانية .
- 1985، حداثة السؤال (دراسات)، 1988 طبعة ثانية.

- 1989 . 1991، الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها (أربعة أجزاء)؛ 2001، طبعة ثانية.
- 1994 ، كتابة المحو .
- 2004 ، الحداثة المعطوبة (مذكرات ثقافية)
- 2007، الحق في الشعر (مقالات)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

ج- النصوص:

- 1996، شطحات لمنتصف النهار (نصوص على طريق الحياة والموت) (سيرة ذاتية)، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء؛
- 1998، العبور إلى ضفاف زرقاء (نصوص)، دار تبر الزمان، تونس؛
- 2004، الحداثة المعطوبة (نصوص تأملية) ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، طبعة ثانية 2012؛
- 2010، كلام الجسد (نصوص)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛
- 2011، مع أصدقاء (نصوص)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

د- الترجمـــات إلى العربيَّـــة :

- 1980، الاسم العربي الجريح (دراسة) لعبد الكبير الخطيبي (ترجمة)، دار العودة، بيروت؛ طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط، 2000؛ طبعة ثالثة مسروقة، 2009، منشورات الجمل، بغداد- بيروت.
- 1997، الغرفة الفارغة، ديوان شعري لجاك آنصي (ترجمة)؛، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة؛
- 1998، هسيس الهواء، أعمال شعرية لبرنار نويل (ترجمة) ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛
- 1999، قبر ابن عربي، يليه آياء، ديوانان شعريان لعبد الوهاب المؤدب (ترجمة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة؛
- 2002، أوهام الإسلام السياسي (دراسة)، (ترجمة بالاشتراك مع المؤلف) ، دار النهار، بيروت . دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛

- 2007، رمية نرد، قصيدة لستيفان ملارمي(ترجمة)، طبعة مزدوجة اللغة عن دار أيبسيلون في باريس؛ طبعة بالعربية عن دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛
- 2010، القدسي وقصائد أخرى لجورج باطاي (ترجمة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛
- 2013، طريق المداد، ديوان لبرنار نويل (ترجمة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛
- 2013، كتاب النسيان، شذرات لبرنار نويل (ترجمة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

هـ- الكتب المترجمة إلى لغات مختلفة .

- الفرنسيَّة :

- 1995, Anti-journal de la métaphore, Jean-Michel Place, Saint-Denis ;
- 1999, Le Don du Vide (poèmes), Traduction de Bernard Noël en collaboration avec l'auteur, l'Escampette, Bordeaux, 2ème édition, 2003 ;
- 1999, Vin (deux séries de poèmes) traduction collective, Royaumont ;
- 1999, Désert au bord de la lumière (poème), Traduction de Abdelwahab Meddeb, Al Manar, Paris;
- 2000, Chant pour un jardin de l'eau (poème), traduction d'Abdellatif Laâbi, les petits classiques du grand pirate, Paris ;
- 2003, Fleuve entre deux funérailles (poèmes), traduction de Mostafa Nissabouri, l'Escampette, Bordeaux ;
- 2008, Le livre de l'amour (poèmes), traduction de Bernard Noël, en collaboration avec l'auteur,
Editions Al Manar, Paris ;

-2010, Feuille de la splendeur (poèmes), traduction de Mounir Serhani, revue par Bernard Noël en collaboration avec l'auteur, Cadastre8zéro Editeur, France ;

-2010, L'obscur dans les mots (poèmes), en commun avec Bernard Noël, interventions originales par Joël Leik, Editions Al Manar, Paris ;

- 2012, Vers le bleu (poèmes), traduction de Bernard Noël en collaboration avec l'auteur, l'Arbre de Parole, Amay, Belgique ;

- 2013, Lieu païen (poèmes), traduction de Bernard Noël en collaboration avec l'auteur, L'Amourier éditions, Coaraze, France.

- الإيطاليَّة :

- 2001, Il Dono Del Vuoto, Traduction de Fawzi Al Delmi, Edizioni San Marco dei Guistiniani, Genova ;

- 2009, Il Mediterraneo e la parola, Viaggio, poesia, ospitalita, a cura di Francesca Corrao e Maria Donzelli, Saggine, Donzelli editore, Roma.

- الإسبانية:

- 1999, Vino, Dos series de poemas, Traducidos del arabe, Traduccion colectiva, Royaumont, France ;

- 2006, El Don del Vacio, poemas, Trducion Luis Miguel Canada, ediciones del oriente y del meditarraneo, Madrid ;

- 2010, Un rio entre dos funerales, Traducion Trducion Luis Miguel Canada, ediciones Icaria, Poesia, Barcelona.

- التُّركيَّة:

- 2008, Muhammed Bennis, aşkin kitabi, Türkçesi Metin Findikçi, Kirmizi Yayinlari, Istanbul ;

-2009, Muhammed Bennis, şarap, Türkçesi Metin Findikçi, Kirmizi Yayinlari, Istanbul.

- الألمانيَّة:

- 2007, Mohammed Bennis/Ilma Rakusa, « Die Minze erblüht in der Minze », Arabische Dichtubg, der Gegenwart, Carl Hanser Verlag, München, Germany,;

- 2012, Mohammed Bennis, Die Gabe der Leere, Edition Lyrik Kabinett, Bei Hanser, München, Germany.

و- كتب بالاشتراك :

- 1993، هبة الفراغ، كتاب فني لأحمد جاريد.
- 1994، كتاب الحب، عمل شعري . فني مشترك مع ضياء العزاوي، الطبعة الأصلية، لندن.
- 1997، الأبيض المفضأ العالي، دفتر شعر وصور لنبيل مهداوي، المعهد الفرنسي، الدار البيضاء، فنيك للنشر، الدار البيضاء.
- 1999، سحب، مع رسم لبرنار بويل، المنتبهة، فرنسا.
- 1999، صحراء على حافة الضوء، كتاب شعري مع عمل للمهدي القطبي، دار المنار، باريس.
- 2002، أخو الوحدة، عمل شعري وفني مع فريديريك بينهارت، فرنسا.
- 2003، لم يبدإ الغبش، عمل شعري . فني مع التيباري كنتور، الرباط.
- 2004، هايكو، هايغا لكوني شيميزو، طوكيو، اليابان.
- 2005، نجوم على طريق البقايا، قصيدة مصحوبة برسوم كوليت دوبلي.

-2006، سبعة طيور، قصيجة مع رسوم غيريام.

-2006، هايكو، هايغا لكوني شيميزو، طوكيو، اليابان.

-2010، الغامض في الكلمات (مع برنار نويل)، عمل فني أصلي لجول ليك، دار المنار، باريس.

-2011، طرف آخر من الأزرق، قصيدة عمل فني لفليب عمروش، فرنسا.

-2011، نشيد لحديقة الماء، قصيدة، عمل فني لغيريام، فرنسا.

- 2012، ليلة الياقوت، قصيدة، كتاب فني لرودريك ماركيز دو سوزا، دار مانيير نوار، فرنسا.

3- جـوائـــزه:

- 1993، نال جائزة المغرب الكبرى للكتاب عن ديوانه "هبة الفراغ".

- 2000، جائزة الأطلس الكبرى للترجمة إلى الفرنسية عن ديوانه "نهر بين جنازتين".

- 2003 ، وشحته الجمهورية الفرنسية بوسام من رتبة فارس الفنون والآداب.

- 2006 ، جائزة كالوبيتزاتي الإيطالية لأدب البحر المتوسط عن "هبة الفراغ" في ترجمته الإيطالية .

- 2006، عضو شرفي في الجمعية العالمية للهايكو في اليابان World Haiku Association

- 2007، جائزة فيرونيا العالمية للآداب في إيطاليا.

- 2007، جائزة العويس في دبي، عن أعماله الشعرية.

- 2010، جائزة الثقافة المغاربية في تونس.

- 2011، جائزة تشيبو العالمية للآداب في إيطاليا.

- 2013، جائزة ماكس جاكوب عن ديوان " المكان الوثني المترجم إلى الفرنسية .

قائمة

المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

المصادر والمراجع

1. **ابتسام أحمد حمدان** : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة : أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، حلب – سوريا ، ط1 ، 1997 .
2. **إبراهيم الحيدري** : النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الساقي ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 2012م.
3. **ابن رشيق القيرواني** ، الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ج1 ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط 5 ، 1981 .
4. **ابن سينا** : ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة – مصر ، د.ط ، 1953 .
5. **ابن قتيبة** : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق : السيد أحمذ صقر ، دار التُّراث ، القاهرة – مصر ، ط2 ، 1973 .
6. **ابن قتيبة** ، الشعر و الشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، ج 1 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، د.ط .
7. **ابن قيم الجوزية** : إعلام الموقعين عن رب العالمين ، قراءة وتقديم وتعليق وتخريـج الأحاديث: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمـان ، مج 3 ، دار ابن الجوزي ، السعودية ، ط 1 ، رجب 1423هـ .
8. **أبو الحسن حازم القرطاجني** :منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق :محمد الحبيب ببن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ،تونس ، ط3 ، 2008 .
9. **أبو العلاء المعري** : سقط الزند ، دار بيروت للطباعة والنشر/دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت – لبنان ،د.ط ، 1376هـ/ 1957م .
10. **أبو العلاء المعري** : لزوم مالا يلزم ، تأليف: طه حسين ،إبراهيم الأبياري ، ج1،دار المعارف، القاهرة – مصر ، د.ط ، د.ت .
11. **أبو الفرج قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ، تر: محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، د.ط .
12. **أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي** : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق : السيد أحمد صقر ،مج 1 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط 4 ، د.ت .
13. **أبو القاسم الشابي**: الخيال الشعري عند العرب ، تقديم وتعليق : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1995 .

14. **أبو بكر محمد الأنباري** :كتاب إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل ، تحقيق : محيي الدين عبدالرحمن رمضان ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق – سورية ، ج 1 ، د.ط ، 2008 .
15. **أبو تمام** : ديوانه ، شرح التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ،مج 2 ، دار المعارف ،القاهرة – مصر ، ط 4 .
16. **أبو داود** . سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني : سنن أبي داود ، تحقيق : شعيب الأرنؤوط و محمد كامل قروبللي،ج 7 (باب الأدب) ، دار الرسالة العالمية ،دمشق– سورية ، ط1 ، 2009 م / 1430هـ.
17. **أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي** : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق : أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، مج 1 ، ط1 ، 1991 .
18. **أبو محمد القاسم السجلماسي** : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط– المغرب، ط 1 ، 1980 .
19. **أبو نصر السراج الطوسي** : اللمع ، تحقيق : عبد الحليم محمود ، طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة ، مصر / مكتبة المثنى ، بغداد ، د.ط ، د.ت .
20. **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري** : الفروق اللغوية ، تحقيق :محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت.
21. **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري** : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ،تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي و شركاؤه ، ط1 ،1371 هـ،1951 م .
22. **أحمد عبد الحليم عطية** : نيتشه وجذور ما بعد الحداثة ،دار الفارابي ، بيروت– لبنان ، ط 1 ، 2010م.
23. **أحمد ناهم** :التناص في شعر الرواد ،سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد– العراق، ط 1 ، 2004 .
24. **أدونيس** : الثابت والمتحول : بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، ج1 ، الأصول ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط 7 ، 1994.
25. **أدونيس** : الثابت والمتحول: صدمة الحداثة والموروث الشعري ، ج4 ، دار الشاقي ، بيروت – لبنان، ط 7، 1994.
26. **أدونيس** : زمن الشعر ، دار العودة – بيروت – لبنان ، ط 3 ، 1983 .
27. **أدونيس** : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، د.ط ، د.ت .
28. **أدونيس** : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1979 .
29. **أدونيس** : هذا هو اسمي – صياغة نهائية –، دار الآداب ، بيروت– لبنان ، د.ط ، 1988 .

30. **الأعشى الكبير ميمون بن قيس** : ديوانه ، شرح وتعليق :محمد مكرم، مكتبة الآداب ،الجماميز– مصر ، د.ط ، د.ت .
31. **أمجد ريان** : صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 2000 .
32. **أنور المرتجى**: سيميائية النص الأدبي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 .
33. **الباقلاني** . أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب، ع 12 ، دار المعارف ، مصر– القاهرة ، د.ط ، د.ت .
34. **البخاري** ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: صحيحه ، ضبط وتخريج : مصطفى ديب البغا ، كتاب التعبير ، د.ط ، د.ت .
35. **بخضرة مونيس** : تاريخ الوعي : مقاربات فلسفية حول ارتقاء الوعي بالواقع ،منشورات الاختلاف، الجزائر / الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2009م .
36. **جابر عصفور** : غواية التُّراث ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 1 ، 2011 .
37. **جابر عصفور** : نظريات معاصرة ،مهرجان القراءة للجميع ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، 1998 .
38. **الجاحظ** . أبو عثمان عمرو : الرسائل ،تحقيق : عبد السلام هارون ،مكتبة الجانجي ، القاهرة – مصر ج1، د.ط ، 1964 .
39. **الجاحظ** . أبو عثمان عمرو: كتاب الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر، ج 3 ، ط 2، 1965 .
40. **الجاحظ** .أبو عثمان عمرو:البيان و التبيين ،تحقيق:عبد السلام هارون ،مكتبة الجانجي،القاهرة –مصر ، ج1، ط7 ، 1998.
41. **جمال شحيد** : في البنيوية التركيبية :دراسة لمنهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان، ط 1 ،1982.
42. **جهاد فاضل** : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ، بيروت – لبنان ، ط 01 ، 1984.
43. **جورج طرابيشي** : نقد نقد العقل العربي (العقل المستقيل في الإسلام ؟)، دار الساقي ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 2004
44. **جيهان السادات** : أثر النقد الإنجليزي في النُّقاد الرومانسيين في مصر ، دار المعارف ، القاهرة – مصر د . ط ، 1992 .
45. **حسن ناظم** : مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان / الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1994م .

46. **حسني عبد الجليل يوسف** : موسيقى الشعر العربي : دراسة فنية وعروضية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج1 ، د.ط ، 1989 .
47. **حسين جمعة** : المسبار في النقد الأدبي :دراسة في نقد النقد ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سورية ، 2003 .
48. **حسين خمري** : الظاهرة الشعرية العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سوريا ، د.ط ، 2001 م .
49. **الخطيب التبريزي** : شرح ديوان عنترة ، تقديم : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 1992 .
50. **خيرة حمر العين** :جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق –سورية ، د . ط ، 1996م.
51. **زكريا إبراهيم** : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، د.ط ، د.ت .
52. **السكاكي** : مفتاح العلوم ، تحقيق : أكرم عثمان يوسف ، مطبعة دار الرسالة ، بغداد – العراق ، ط 1 ، 1402 هـ / 1982 م .
53. **سمير حجازي** :مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، دارالتوفيق، دمشق– سورية ، ط 1، 1425هـ، 2004 م .
54. **سيد بحراوي** : العروض وإيقاع الشعر العربي :محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 1993 .
55. **صلاح فضل** : نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق ،القاهرة – مصر ، ط1 ،1419هـ – 1998م.
56. **ضياء الدين بن الأثير** : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تقديم وتحقيق :أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، القسم 4 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة – مصر ، د.ط ، د.ت .
57. **الطاهر بومزبر** : التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان / منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 1428 هـ – 2007 م .
58. **عبد الجليل مرتاض** : التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ،2011.
59. **عبد الحق بلعابد** : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2008 .
60. **عبد الرحمن بدوي** : شطحات الصوفية ، ج1 ، وكالة المطبوعات ، الكويت ،د.ط ، د.ت .
61. **عبد الرحمن بن خلدون** : المقدمة ، دار يعرب ، دمشق – سوريا، ج 2 ، ط 1، 1425 هـ / 2004 م .
62. **عبد الرحمن تبرماسين**: العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، للنشر والتوزيع ، القاهرة –مصر ، ط1 ، 2003 .
63. **عبد الرحمن عبد الحميد علي**: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد ، دار الكتاب الحديث ، لقاهرة – مصر، د.ط ، 2005 م.

64. **عبد الرحمن محمد القعود** : الإبهام في شعر الحداثة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، ع 279 ، يناير 1978 .
65. **عبد العزيز حمودة** : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ع 232، المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب، الكـويت .
66. **عبد الغفار مكاوي** : الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ، (د.ط) ، 1972 م .
67. **عبد القاهر الجرجاني** : أسرار البلاغة في علم البيان ،تحقيق : السيد محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط 1، 1409 هـ – 1988 م .
68. **عبد القاهر الجرجاني** : دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – مصر، د.ط، د.ت .
69. **عبد الله محمد الغذامي** :الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر ،ط4 ، 1998 ص ص 225 .
70. **عبد الله محمد الغذامي** ،الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1991 م.
71. **عبد الوهاب البياتي** : الأعمال الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت – لبنان / دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان – الأردن ، ج 1 ، د.ط ، 1995 .
72. **عز الدين إسماعيل** : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي، القاهرة –مصر ،ط3 ، د.ت .
73. **عز الدين الشنتوف** : شعرية محمد بنّيس الذاتية و الكتابة ، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 21014 .
74. **علي ليلة** : ماكس فيبر والبحث المضاد في أصل الرأسمالية المعاصرة ، المكتبة المصرية ، الإسكندرية – مصر ، ط 4 ، 2004م .
75. **علي يونس** : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1993 .
76. **علي يونس**: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، د.ط ، 1985م.
77. **فتحي التريكي ، رشيدة التريكي** : فلسفة الحداثة ،مركز الإنماء القومي ، بيروت –لبنان ، د.ط ، 1992م .
78. **كاظم جهاد** : أدونيس منتحلا : دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص ؟ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة – مصر ، ط2 ، 1993 .

79. **كمال أبوديب** : في البنية الإيقاعية فى للشعر العر بي : نحو بديل جذري لعلم الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط 1، 1974 .
80. **ماجدة حمود**: علاقة النقد بالإبداع الأدبي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سورية ، د.ط ، 1997م.
81. **مجموعة من الباحثين** :محمد بنّيس الكتابة والجسد ،مطبعة أنفو– برانت ،فاس– المغرب، د.ط ، د.ت .
82. **مجموعة من الكتاب** :مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر : رضوان ضاضا ، ع 221 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، ، مايو 1997 .
83. **محمد أحمد بن طباطبا العلوي** : عيار الشعر ، تحقيق :عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط 2، 2005 .
84. **محمد الحليوي** : مياحث ودراسات أدبية ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط1 ، 1977 .
85. **محمد الشيخ** : فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشركة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت– لبنان ، ط 1 ، 2008 م.
86. **محمد الشيخ** : نقد الحداثة في فكر هايدجر ، الشركة العربية للأبحاث والنشر ،بيروت – لبنان ، ط1 ، 2008م .
87. **محمد بنّيس** :الحداثة المعطوبة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 2 ، 2012 م .
88. **محمد بنّيس** :الحق في الشعر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 1 ، 2007 م
89. **محمد بنّيس** :الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها ، ج2 ، الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ط2 ، 2001 م .
90. **محمد بنّيس** :الشعر العربي الحديث :بنياته وإبدالاتها،ج 4،مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء –المغرب ،ط 2001،3 م.
91. **محمد بنّيس** :الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2 ،2001م.
92. **محمد بنّيس** :الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها،ج3 ،الشعر المعاصر،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 2001م .
93. **محمد بنّيس** :حداثة السؤال : بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– لبنان ، ط2 ، 1988 م .
94. **محمد بنّيس** :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة بنيوية تكوينية ، دار التنوير للنشر ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1988 م.

95.**محمد جاسم جبارة** : مسائل الشعرية في النقد العربي : دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2013م .

96.**محمد سالم سعد الله** : الأصول الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية ، دار الحوار ،اللاذقية – الجمهورية العربية السورية ، ط 1 ، 2008م .

97.**محمد عبد العظيم الزرقاني**: مناهل العرفان في علوم القرآن ، تحقيق : فواز أحمد زمرلي ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ج 2 ، ط 1 ، 1415 هـ / 1995 م .

98.**محمد عزام** : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية : دراسة في نقد النقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق– سورية ، د.ط ، د.ت .

99.**محمد مفتاح** : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب/ بيروت – لبنان ، ط3 ، 1992م .

100.**محمد نديم خشفة** : تأصيل النص : المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ط 1 ،1997م.

101.**محمود سامي البارودي** : ديوانه ، تحقيق وضبط وشرح : علي الجارم، محمد شفيق معروف ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، د.ط ، 1998.

102.**محيي الدين بن عربي** : الفتوحات المكية ، تحقيق و تقديم : عثمان يحي ، تصدير و مراجعة : إبراهيم مدكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1405 هـ – 1985 م ، السفر الأول .

103.**المزرباني** : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق : محمد حسين شمس الدين ،دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 1995.

104.**مسلم بن الوليد الأنصاري** : ديوان صريع الغواني ، تحقيق وتعليق :سامي الدهان ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط3 ، د.ت .

105.**مشري بن خليفة** ، الشعرية العربية : مرجعياتها وإبدالاتها النصية ، وزارة الثقافة ، الجزائر د.ط ، 2007م .

106.**مصطفى السعدني** ، التناص الشعري :قراءة أخرى لقضية السرقات ، منشأة المعارف ، الإسكندرية – مصر ، د.ط ، 1997م.

107.**مصطفى حركات** : نظرية إيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ، دار الآفاق ،الجزائر العاصمة ، د.ط، د.ت .

108.**مصطفى ناصف** : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، ع 255 .

109. **ممدوح عبد الرحمن** : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية – مصر ، د.ط ، 1994م.

110. **المظفر بن الفضل العلوي** : نضرة الإقريض في نصرة القريض ، تحقيق : نهى عارف الحسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق – سوريا ، د.ط ، د.ت .

111. **منذر عياشي**: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1998م.

112. **النابغة الذبياني** : ديوان النابغة الذبياني ، شرح وتعليق : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1991 .

113. **نازك الملائكة** : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ، ط3 ، 1967 م .

114. **هاشم صالح** : من الحداثة إلى العولمة : رحلة في الفكر الغربي .. و أثرها في الفكر العربي ، كتاب العربية ، الرياض – المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1431 هـ – 2010 م.

115. **يمنى العيد** : في معرفة النص : دراسات في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط 4 ، 1999م .

116. **يوسف ناوري** : الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج2 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء– المغرب ، ط1 ، 2006م.

المراجع المترجمة:

1. **آلان تورين** : نقد الحداثة، تر: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة – مصر،1997 .

2. **بيير زيما:** التفكيكية دراسة نقدية ، تر: أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1417 هـ – 1996 م .

3. **بيير زيما:** النقد الإجتماعي ، تر : عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ،ط1 ، 1997 .

4. **تزفيتان تودوروف:** الشعرية ، تر : شكري المبخوت ، رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط2 ، 1990 .

5. **تيرنر براين** : علم الإجتماع والإسلام : دراسة نقدية لفكر ماكس فيبر ، تر : أبوبكر با قادر ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1987 .

6. **تيري إيجلتون** : مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة – مصر ، د.ط ، سبتمبر 1991 .

7.**جاك دريدا** : الكتابة والاختلاف ، تر : كاظم جهاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 2 ، 2000 .

8.**جاك دريدا** : في علم الكتابة ، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ، منى طلبة ،المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر ، ط 2 ، 2008 .

9.**جان بياجيه**: البنيوية ، تر : عارف منيمنة ، بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ط 4 ، 1985 م .

10.**جمال الدين بن الشيخ** : الشعرية العربية ، تر : مبارك حنون وآخرون ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ط 1 ، 1996 .

11.**جنفيفاف دوديس لويس** : ديكارت والعقلانية ، تر: عبده الحلو ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ط4 ، 1988 .

12.**جون ستروك** : البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور ،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ،ع206.

13.**جيرار جينيت** : مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق / دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب،د.ط ، د.ت.

14.**رامان سلدن** : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة – مصر ، د.ط ، 1998 .

15.**رولان بارت** : الكتابة في درجة الصفر ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت– لبنان ، ط 1 ، 2002 .

16.رولان بارت : نقد وحقيقة ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1994 .

17.**رولان بارط** : درس السيميولوجيا ،تر : عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ،الدار البيضاء – المغرب ، ط 3، 1993 ..

18.**رومان ياكبسون** : قضايا الشعرية ، تر :محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1988 .

19. **رينيه ويليك** : الأدب والمجتمع ، تر : محي الدين صبحي ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 12 ، ديسمبر 1971 .

20. **غاستون باشلار**: جدلية الزمن ، تر: خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط 3 ، 1992 .

21. **فنسنت ليتش** : النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات ،تر:محمد يحي ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر ، د.ط ، 2000.

22. **كارل بروكلمان**: تاريخ الأدب العربي ، تر: عبد الحليم النجار ، دار المعارف، القاهرة – مصر ، ط 5 ، 1959 .

23. **لوران فلوري**: ماكس فيبر ، تر : محمد علي مقلّد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، د.ط، 2008 .

24. **لوسيان غولدمان وآخرون**: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر:محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان ،ط 2 ، 1986 .

25. **ماكس فيبر** : الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية ، تر : محمد علي مقلد ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – لبنان ، د.ط ، 1988.

26. **ميشيل فوكو** :حفريات المعرفة ،تر: سالم يفوت ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب ، ط2 ، 1987 .

27. **هبرماس** : القول الفلسفي للحداثة ، تر : فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – الجمهورية العربية السورية ، 1995.

المراجع الأجنبية :

1. **C. Livi–strauss**: Anthropologie structurale, édition plon, Paris, 1958 .
2. **Encyclopedia universalis**,France 2012 (cd).
3. **Le petit robert inc** ;Montreal Canada 1993.
4. **M.A.R.Habib** , A history of literary criticism from plato to the present , black well.

5. **v.Propp**: Morphologie du conte populaire, traduction Marguerite Derrida, T.Todorov et Claude Kalon seuil, 1970.

المعاجم والقواميس و الموسوعات:

1. **إبراهيم مصطفى وآخرون** : المعجم الوسيط ، مادة "نصص"،ج2 ، مطبعة الشروق الدولية ، القاهرة – مصر ، ط 4 ، 1425هـ، 2004م .
2. **ابن دريد** ، أبو بكر محمد بن دريد الأزدي : جمهرة اللغة ، تحقيق ، رمزي منير بعلبكي ، ج 1 ، دار العلم للملايين ، بيرروت – لبنان ، ط 1 ، 1987م .
3. **ابن سيده** : المحكم والمحيط الأعظم ، تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ج5 ، ط1 ، 2000م.
4. **ابن منظور**.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ،دار صادر ،بيروت – لبنان، د.ط ، د.ت .
5. **أحمد بن فارس** : الصاحبي قي فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق وضبط : عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1993 م.
6. **جبور عبد النور** : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط2 ، يناير 1984م .
7. **جورج طرابيشي** : معجم الفلاسفة ، دار الطليعة ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 2006م .
8. **سامي خشبة** : مصطلحات فكرية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، 1997م ، د . ط .
9. **سعد البازعي ، ميجان الرويلي** : دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 3 ، 2002 .
10. **كامل سلمان الجبوري** ، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 م ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2003 م / 1424 هـ ، ج 1 .
11. **مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى** : القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان ، ط 8، 1426 هـ / 2005 م .
12. **محمد التونجي** : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1977م .
13. **محمد عناني** :المصطلحات الأدبية الحديثة ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، الجيزة – مصر ، ط 3، 2003م.

14. **محمد مرتضى الحسيني الزبيدي** : تاج العروس من جواهر القاموس ، ج18 ، تحقيق : عبد الكريم العزباوى ، مراجعة : عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، د.ط ، 1399 هـ ، 1979م .

15. **مراد وهبة** : المعجم الفلسفي ، دار قباء الحديثة ، القاهرة – مصر ، ط5 ، 2007 . .

16. **المعلم بطرس البستاني** : محيط المحيط (قاموس مطوّل للغة العربية) ، مكتبة لبنان ،بيروت ، د.ط، 1987م .

17. **منير البعلبكي** : المورد : قاموس إنجليزي / عربي ، د . ط ، د . ت .

18. **الموسوعة العربية العالمية** : مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، الرياض ، مج 4 ، ط2، 1999م .

19. **نبيل راغب:** موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، الجيزة – مصر ، ط1 ، 2003 .

الرسائل والمذكرات العلمية:

– **عزيز لعكايشي** : مظاهر الابداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي ، رسالة ماجيستير جامعة قسنطينة ، 1980 ، ص 101 .

الدوريات:

1. **إبداع :**

عبد الحميد إبراهيم : الشاعر بين التُّراث والذات ، مجلة إبداع ، القاهرة ،ع 8 ، السنة 7 ، أغسطس 1989م / ذو الحجة 1409هـ .

2. **الآداب :**

إيليا الحاوي : بواعث التجربة الشعرية ، مجلة الآداب ، بيروت ،ع11 ، السنة العاشرة ، نوفمبر 1962م.

3. **الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الملك عبد العزيز:**

ثريا عبد الوهاب العباسي : موقف النقد العربي القديم من الغموض في الشعر، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ،جامعة الملك عبد العزيز ،ع2 ، مج 17 ، 2009م.

4. **أقلام المغربية :**

عبد الإلاه كنون : أحزان الشتاء ، مجلة أقلام المغربية ، مرجع سابق، ع 6، نوفمبر 1964 م .

أحمد الجوماري ، أغنية حب ، مجلة أقلام المغربية ، ع 4 ، سبتمبر 1964 م .

أحمد المجاطي ،حوار مع مدينة الدار البيضاء ، مجلة أقلام ، ع8 ، السلسلة الجديدة ، ديسمبر 1974م.

أحمد صبري : ثلاث قصائد للصمت، مجلة أقلام المغربية، ع1، السنة الأولى، مارس 1964 م.

5. **الثقافة :**

أحمد خاكى ، الشعر عند أرسطو، مجلة الثقافة ، القاهرة، ع 118، السنة الثالثة، أفريل 1941 م.

6. **الثقافة الجديدة :**

محمد بنِّيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، المغرب ، 1981م، ص 54.

7. **جامعة أم القرى :**

محمد بن مريسي الحارثي: مفهوم الملكة الشعرية عند القدماء، مجلة جامعة أم القرى،ع1، السنة1409، 1 هـ .

8. **الزمان اللندنية :**

هشام جعيط : الحداثة المنقوصة ما توصيفها؟ جريدة الزمان، لندن، ع 1407، بتاريخ 17 يناير 2003.ع 4،جويلية 1961م .

9. **عالم الفكر :**

خيرة حمر العين : شعرية الإيقاع ، مجلة المعرفة ،وزارة الثقافة ، سوريا ،ع 439 ، أفريل 2000 .

محمد خير البقاعي :تلقي ((رولان بارت)) في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع1 ، مج 27 ، يوليو/ سبتمبر 1998

يوسف وغليسي : تحولات « الشعرية » في الثقافة العربية الجديدة ، مجلة عالم الفكر،ع 3 ، مج 37، يناير / مارس 2009 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت .

10. **علامات :**

المختار حسني : التناص في الإنجاز النقدي ، محمد بنِّيس نموذجا، مجلة علامات ، النادي الأدبي ، جدة–السعودية ، ج 49 ،مج 13 ، 1424 هـ / 2003م .

بشير تاوريريت : اعترافات النُّقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية ،مجلة علامات ،ج 58 ، مج 15 ، ديسمبر، 2005 .

11. **فصول :**

– **أحمد شوقي :** مقدمات أعمال ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 2،مج 3 ، يناير ، مارس ، 1983 .

– **جابر عصفور** :قراءة في لوسيان غولدمان عن البنيوية التوليدية ، مجلة فصول ،القاهرة ، الهيئة – المصرية العامة للكتاب ،ع 2 ، مج 1 ، يناير ، 1981 .

– **زيغمي أحمد :** ما يمكن تسميته حداثة دينية في نسق ديكارت الفلسفي،مجلة قضايا إسلامية معاصرة ، ع 43 ، 44 ،السنة14، صيف وخريف 1431هـ.

- **شربل داغر** : التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 1 ، مج 16 ، صيف1997 .
- **صالح جواد الطعمة** : الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع4 ، مج 4 ، يوليو ، سبتمبر ، 1984.
- **لوسيان جولدمان** : مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، تر : خيري دومة ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 2 ، مج 12 ، صيف 1993 .
- **لينا بلال** : سوسيولوجية الدين عند ماكس فيبر ، مجلة المعرفة ،ع 420 ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية .
- **محمد الهادي الطرابلسي** : من مظاهر الحداثة فى الأدب : الغموض فى الشعر، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع4 ، مج 4 ، يوليو ، سبتمبر 1984.
- **محمد برادة** : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 3 ، مج 4، أبريل / يونيو 1984 .
- **محمد بنّيس**:الواقع الأدبي (ندوة العدد الحداثة في الشعر) ، مجلة فصول ، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 1، مج 3 ، أكتوبر ، ديسمبر ، 1982 .
- **محمد خرماش** :البنيوية التكوينية فى الدراسات الأدبية فى المغرب ،مجلة فصول، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب،ع 4/3، مج 9 ، فبراير 1991 .
- **محمد علي الكردي** : مفهوم الكتابة عند جاك دريدا : الكتابة والتفكيك ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 02، مج 14 ، صيف 1995 .
- **محمد مصطفى الكيلاني** : أسئلة الحرية وفعل الكتابة ، مجلة فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 3، مج 11 ، خريف 1992 .
- **مصطفى الكيلاني** : أسئلة الحرية وفعل الكتابة ، مجلة فصول، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع3 ، مج 11 ،خريف 1992.
- **ياروسلاف استيتكيفتش** : سينية أحمد شوقى و عيار الشعر العربى الكلاسيكى ، مجلة فصول ، عدد 1 / 2 ، مج 7 ، أكتوبر 1986 / مارس 1987 .

12.الكاتب :

غنيمي هلال : عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي ،مجلة الكاتب ، القاهرة ،ع4 ، يوليو1961م.

13.الكرمل :

محمد بنّيس : لـ " مساءلة الحداثة " ، مجلة الكرمل ، ع 12 ، 1984 .

14.كلية الآداب و العلوم الانسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر – بسكرة :

زوزو نصيرة : إشكالية الفضاء و المكان في الخطاب النقدي المعاصر ، مجلة كلية الآداب و العلوم الانسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، ع6 ، جانفي 2010 .

15.اللغة العربية وآدابها ، جامعة طهران (فردين قم):

صدقي حامد ، بيان لو صفر : عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، مجلة اللغة العربية وآدابها ، جامعة طهران، فردين قم ، ع8 ، ربيع وصيف 1430هـ ، 2009 م .

16.المجلة :

غالي شكري :مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد ، المجلة ، القاهرة ، ع 82 ، السنة السابعة ، أكتوبر ، 1963م.

17.مجلّة كلية الآداب و الحضارة الإسلامية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية :

أمال لواتي : تفجير لغة الشعر العربي في المنظور الحداثي ، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، ع 13 ، 2012 .

18.المستقبل العربي :

عمار بلحسن : آراء ومناقشات : من أصولية إلى أخرى (الحداثة المعطوبة) ، مجلة المستقبل العربي ، ع 174 ، أغسطس ، 1993م.

19.المعرفة:

– **جمال شحيد** : في البنيوية التكوينية ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سوريا ،ع 225/ 226 ، تشرين الثانى ، كانون الأول 1980 .

– **نهلة الأحمد** : ما هو النص ؟ ، مجلة المعرفة ، الجمهورية العربية السورية ،ع 451 ، نيسان2001.

المقابلات التلفزيونية:

– **محمد بنّيس** : التلفزة المغربية ،حصة مشارف ، يوم الأربعاء7ماي2008 م ، أجرى الحوار : ياسين عدنان .

المواقع الإلكترونية:

1– التعريف بالناقد/ محمد فهد عكام ،

الرابط الإلكتروني : **http://www.awu.sy/?page=DetMembers&id=1077&lang=ar**

2– جميل حمداوي :الإسلام وما بعد الحداثة ،كتاب إلكتروني، الرابط الإلكتروني :

http://www.alukah.net/library/0/63139

3- خالد الخنين : الرواية والشعر ،جريدة الجزيرة الثقافية ، الرياض- السعودية ، ع297 ، الخميس 20 صفر 1431 هـ . الرابط الإلكتروني:

http://www.al- jazirah.com/culture/2010/04022010/fadaat25.htm.

4- نبذة عن حياة محمد بنّيس ، الرابط الإلكتروني :

- http://mohammedbennis.com/mohammed_bennis_ar/index.php.

5- سيرة الطاهر لبيب ، مجلة الوسط البحرينية ، الرابط الإلكتروني :

http://www.alwasatnews.com/759/news/read/416437/1.html.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس
الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	أ – ت
مدخل.....	1– 32
معالم الحداثة في الفكر و النقد الغربيين.....	01
1– مفهوم الحداثـــــة.....	02
2– 1 أُولَيَات المصطلـــــــح	04
1–3 مفهوم الحداثة في الفكر الغربي.....	04
2–الحداثة في النقد الغربي.....	10
2–1 التيار البنيوي الشكلاني.....	11
2–1–أ الأصل اللغوي.....	11
2–1–ب أطروحات البنيوية الشكلانية.....	13
2–1–ب–1الشعرية.....	13
2–1–ب–2 النقد النصي.....	16
2–2 التيار البنيوي التكويني	18
2–2–1 نشأة التيار البنيوي التكويني	18
2–2–2 مفهوم التكوين (التوليد)	20
2–2–3 البنيوية التكوينية وتأثرها بالماركسية	20
3– ما بعد الحداثة.....	22
– تيارات ما بعد الحداثة.....	23
– أهم نظريات ما بعد الحداثة.....	24
– التفكيكية.....	24
– أسس التفكيك.....	26
الفصل الأول : الإطار المرجعي النقدي عند محمد بنّيس.....	33
أوَّلاً : الحداثة الشعرية العربية	35
1– مفهوم الحداثة الشعرية عند بنّيس.....	35
2– بذور الحداثة الشعرية العربية	37
3– أنماط الحداثة الشعرية العربية.....	39

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3–1 الحداثة التقليدية (المعطوبة)	40
3–2 الحداثة المعزولة	43
4– دعائم الحداثة العربية	44
ثانياً: البنيوية التكوينية.....	48
1– المصطلح و المفهوم	48
2– المعايير التحليلية للبنيوية التكوينية	50
2–1 البنية الدلالية	50
2–2 رؤية العالم	51
2–3 الفهم والتفسير	53
2–4 الوعي الفعلي و الوعي الممكن.....	54
3– مسوغات اختيار المنهج البنيوي التكويني عند محمد بنّيس	57
3–1 القراءة العلمية والجمالية	59
3–2 تقريب الدلالة المركزية.....	59
3–3 طبقية الفكر و الأدب	60
3–4 الكشف عن رؤية العالم	60
الفصل الثاني: مظاهر التُّراث في نقد بنّيس.....	63
أوَّلاً: قراءة التُّراث العربي	65
1– مفهوم الشعر في التُّراث النقدي القديم	66
2– بنية البيت التقليدي	67
2–1 الشعر وحالة الذات الكاتبة	67
2– 2 تعريف البيت	70
2–3 سلطة الاستهلال	71
2–4 عناصر البيت التقليدي	72
2–4–1 العروض	72
2–4–2 الوقفة	74
2–4–3 الوزن	75

2-4-4القافية	77
2-4-5 الإيقاع	79
3- القرآن الكريم و دراسات الإعجاز.....	80
4- اللا مفكر فيه من التُّراث	86
ثانيا: التقليدية والتُّراث	90
1- المصطلح والمفهوم	90
2- عوامل نشأة التقليدية وازدهارها.....	92
3- طقوس التقليدية	96
3-1 المصطلح و المفهوم.....	96
3-2 عناصر طقوس التقليدية	97
3-2-1 التقديمات النظرية	97
3-2-2 تصنيف الدواوين	101
3-2-3 عناوين الدواوين	102
ثالثا: تجاوز المفهوم التُّراثي للشعر عند بنِّيس	105
1- مفهوم الشعر عند بنِّيس.....	105
1-1مصطلح الحق في الشعر	108
1-2 منطق الضيافة صيرورة للشعر	110
1-3 الملكة الشعرية	111
1-4 التجربة الشعرية.....	113
2- الشعر العربي و الانفتاح الحداثي.....	115
3- فرضية الإبدالات الشعرية	119
الفصل الثالث : مظاهر الحداثة في نقد محمد بنِّيس	126
أولا : الكتابة عند بنِّيس	128
1- مفهوم الكتابة في النقد الحديث	128
1-1 في النقد الغربي	128
1-2 في النقد العربي	131

– ملامح الكتابة الجديدة عند أدونيس	132
2– مفهوم الكتابة عند بنّيس	134
ثانيا : التناص	142
1– المصطلح (المفهوم و النشأة)	142
1–1 التناص لغة	142
1–2 التناص اصطلاحا	143
1–2–1 المفهوم عند النُّقاد الغربيين	144
1–2–2 التناص عند محمد بنّيس	147
2– تحوُّلات النص الغائب	154
ثالثا: بلاغة الغموض	162
1–1الغموض لغة.....	162
1–2الغموض إصطلاحا.....	162
2– الغموض في النقد القديم.....	163
3– الغموض في النقد الحديث.....	165
4– شعرية الغموض عند بنّيس.....	169
5– أنماط الغموض عند بنّيس	171
4–1– أ البعد الدلالي	171
4–1– ب البعد النحوي	173
4–1–ج البعد الإيقاعي	176
4–1–د البعد المعرفي.....	177
رابعا : شعرية الإيقاع.....	179
1– مفهوم الإيقاع.....	179
2– شعرية الإيقاع عند بنّيس.....	183
2–1 الإيقاع و الدلالية	185
3– هندسة الإيقاع عند بنّيس	186
3–1 بنية الزمان	187

3–1– أ البيت الشعري	187
3–1– ب القافية	190
3–1–ج الأوزان	193
3–1–د الوقفة	194
3–1– هـ بنية الإيقاع في المتن الشعري المعاصر	197
– الخداع البصري	197
3–2 بنية المكان	200
الخاتمة.....	206
الملحق (نبذة عن حياة محمد بنِّيس).....	211
قائمة المصادر والمراجع	221
فهرس الموضوعات.....	238
ملخص البحث	244

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص البحث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص البحث (باللغة العربية) :

يسعى هذا البحث الموسوم بـ " جدل التُّراث و الحداثة في نقد **محمد بنِّيس** " إلى الكشف عن مظاهر التُّراث والحداثة في المشروع النقدي لمحمد بنِّيس ؛ ذلك لأنَّه يعتمد الشِّعريَّة العربيَّة المفتوحة كمنهج انتقائيٍّ ، يرجع إلى التُّراث النقـديِّ العربيِّ ، ولا يقتصر عليه ، بل يتجاوزه إلى التُّراث الهنديِّ واليونانيِّ و الصِّينيِّ ، كما أنَّـه ينهل من الحداثة الغربية متوسِّلا بمناهجها " البنيويَّة التكوينيَّـة " ، و" الشِّعريَّـة " و" الدَّلائليَّة " .

ومن بين القضايا التي عالجها البحث : مرجعيَّـة بنِّيس الفكريَّـة النقديَّـة المرتكزة على الحداثة الشعرية العربية بمركزها المتمثل في القاهرة ؛ حيث كان بروز الرومانسية العربية ، ثم بيروت التي عرفت الحداثة الشعرية بمجلة شعر التي أسسها الشاعر يوسف الخال ، وتتجلى مرجعيته من حيث الممارسة النقدية في المنهج البنيوي التكويني الذي يحقق القراءة العلمية الجمالية، ويقرِّب الدلالة المركزية.

وقد عالج بنِّيس بعض القضايا النقدية المتصلة بالتراث ، إلا أنه في الغالب يورد ذلك من أجل الانتصار للرؤية الحداثيـة عنده ، ومـن بين تلك القضايا " القرآن الكريـم ودراسات الإعجاز" و " الكتابة الصوفية" و" مصطلح الماء " ...، أما بالنسبة للشعر المنتمي للعصر الحديث ، فقد وصفه بنِّيس بالتقليدية راميًا إياه بالاجترار والعقم ، وهو بذلك حكم على فترة عرفت أزهى انتعاشا، بعد ركود ، ألا وهي النهضة أو الإحياء على يد الشاعر الكبير محمود سامي البارودي ، ثم تلاه أحمد شوقي .

اكتشاف بنِّيس قانـون انتقال الشعـر العربي الحديث، عبر بنياتـه الثلاثـة(التقليدية – الرومانسية – الشعر المعاصر) ، وهو لا يتضمن تطورا ولا تغيرا ولا تجاوزا ، و إنَّما يتحقق عن طريق الإبدال ، وحاول بذلك أن يتفرَّد في تنظيره للشعريَّة العربيَّة المفتوحة، وذلك بتوجيه نقده للشعريَّة العربية القديمة والشعريَّة الغربية الحداثيَّة، كما أنَّه تعرض للمستشرقين ، وخاصة فيما يتعلَّق بالمصطلحات النقديَّة المستخدمة في الدرس النَّقدي الحديث .

وقد تطرق البحث إلى القضايا الحداثية التي ناقشها بنِّيس، ونذكر من بينها :

ـ دعوة بنِّيس الشعراء المغاربة إلى تبني الكتابة الجديدة ممارسة ونقدا ، ومن أجل ذلك كتب بيانه الشهير (بيان الكتابة) سنة 1980 م ، متأسيا بأدونيس الذي اهتم بدوره بإصدار البيانات ، ويعني بالكتابة الجديدة (القصيدة النثرية) التي تنأى بذاتها عن كل ما يتصل بالشعر القديم .

أعاد بنِّيس دراسة السَّرقات الأدبية وفق منظور حداثي ، مفيدا من الدراسات الغربية وعلى رأسها دراسات جوليا كريستيفا ، وجيرار جينيت ، وقد استعمل في تحليلاته قوانين : الاجترار والامتصاص والحوار ، وقد اعتبر أن القانون الأخير يمثل العتبة العليا .

تأكيد بنِّيس شعرية الغموض ودلالية الإيقاع ؛ حيث أن شعرية الشعر لا تتأكد إلا إذا كان غامضا ، لأن الشعر ذاتي لا يهم فيه الغرض التواصلي ، أما بالنسبة للإيقاع فهو من أهم عناصر الشعرية ، وهو لا يعني عنده البحور الشعرية و الميزان العروضي. إنَّه يتعدى ذلك إلى الإيقاع البصري .

وأخيرا يمكن القول: إن بنِّيس انطلق من ثقافة ذات جذر ثنائي، تراثية وحداثية، إلّا أنه في تنظيراته ، غلَّب الجانب الحداثي ووقف موقفا لم يفصل فيه فصلا نهائيا بين العلاقة المتشابكة بين التُّراث والحداثة ؛ لأنه كان ينقد الحداثة من جهة ، كما ينقد التُّراث من جهة أخرى ، كأنه يبحث عن أفق يستشرفه لواقع الأدب والنقد والفكر العربي .

Le résumé(باللغة الفرنسية) :

La démarche de ce thème qui est marqué par : « Discussion sur le patrimoine et la modernité dans la critique de ***Mohamed Bennis*** » pour la découverte des phénomènes patrimoniaux et modernes, dans le projet critique de ***Mohamed Bennis*** , du fait qu'il adopte la poésie arabe libre , comme méthode sélective, revient au patrimoine critique arabe, et ne s'en limite pas cependant il continue ses recherches dans d'autres civilisations telles que celles de l'Inde, de la Grèce et même de la Chine .ainsi qu'il s'inspire de la poésie moderne occidentale en suppliant ses méthodes « Structuralisme constitutif » , et de « La poésie » et de « La sémantique », et parmi les thèses analysées dans ce thème , on constate que ***Bennis*** qui est un intellectuel et un critique reconnu dans le monde arabe a mis au jour une thèse qui est l'une des noyaux majeurs où il s'est basé tout au long de son projet critique, pour progresser vers une hypothèse poétique arabe moderne.

La recherche a touché sur les questions récentes discutées par ***Bennis***, rappel comprennent:

Bennis fait appel aux poètes marocaines à l'adoption de nouvelles pratiques d'écriture et en espèces, et qui a écrit son célèbre (déclaration par écrit) en 1980, en suivant Adonis qui se souciait tour de délivrer les données, et des moyens de la nouvelle écriture (poème en prose) que la distance seule pour tout ce qui concerne l'ancienne poésie .

Bennis réexaminer les vols littéraires selon le point de vue de moderne, en se basant sur les études occidentales, menées par Julia Kristeva, et Gérard Djinnit, et il a utilisé dans ses analyses des lois : la rumination et l'absorption et le dialogue, et il a considéré que la récente loi représente le seuil supérieur.

Bennis confirme l'ambiguïté poétique et rythmique sémantique; où la poésie ne se conferme plus que lorsqu'elle est abstraite, parce

que la poésie n'a pas d'importance où un but d'auto-communicative, mais pour le rythme est l'un des éléments poétiques les plus importants, ce qui ne signifie pas qu'il a les proses de la poésie et de la balance métrique. Il va au-delà du rythme visuel.

Enfin, on peut dire que ***Bennis*** a lancé de la même double racine de la culture, du patrimoine et moderniste, mais ce qui lui a dominé est le côté moderniste et la position d'arrêt n'a pas séparer le chapitre final entre la relation d'interdépendance entre tradition et modernité, il était un critique de la modernité d'une part, et de critiquer le patrimoine de l'autre coté ,comme s'il était à la recherche d'horison prespectif de la réalité ; de la littérature et de la critique et de la pensée arabe.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

The summary(باللغة الإنجليزية):

The approach of this theme which is marked by "Discussion on heritage and modernity in the critic ***Mohamed Bennis***" for the discovery of heritage and modern phenomena in the critical project of ***Mohamed Bennis***, because it adopts poetry Free Arabic, as a selective method returns the Arab critical heritage, and do not limit, however, he continued his research in other civilizations such as those of India, Greece and even China .so that it is inspired by modern Western poetry begging his methods "constitutive Structuralism" and "Poetry" and "semantics" and among the theories discussed in this topic, it appears that ***Bennis*** is an intellectual and a known critic in the Arab world has uncovered a thesis which is one of the major nuclei where he was based throughout his critical project to move towards a modern Arab poetry hypothesis.

Research has touched on recent issues discussed by Bennis, recall include:

Bennis appealed to Moroccan poets in the adoption of new writing practices and in cash, and wrote his famous (written declaration) in 1980, following Adonis who cared turn to deliver the data, and how to the new writing (prose poem) that the only distance to everything concerning the ancient poetry.

Bennis flights literary review from the point of view of modern, based on Western studies by Julia Kristeva, and Gerard Djinnit, and used in its analyzes of laws: rumination and absorption and dialogue, and he considered that the recent law is the upper threshold.

Bennis confirms the poetic and rhythmic ambiguity semantics; when poetry does conferme more than when it is abstract, because

poetry does not matter where a goal of self-communicative, but the pace is one of the most important poetic elements, which does not mean he has the prose and poetry of the metric scale. It goes beyond the visual rhythm.

Finally, we can say that ***Bennis*** launched the same double root of culture, heritage and modernism, but what is it dominated the modernist side and the stop position did not separate the final chapter the relationship between interdependence between tradition and modernity, it was a critique of modernity on the one hand, and criticize the heritage of the other side, as if looking for prespectif horizon of reality in literature and criticism and Arab thought.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية