

شعرية الإيقاع بين محمد بنيس وهنري ميشونيك

Poetry of rhythm between "Mohamed Bennis" and "Henry Michonnik"

كح غنية بوساحية

ghania.boussahia@univ-khenchela.dz

جامعة عباس لغرور-خنشلة/ الجزائر

تاريخ النشر: 2023/04/05

تاريخ القبول: 2023/02/20

تاريخ الاستلام: 2022/04/07



ABSTRACT:

ملخص البحث

Between Todorov's poetry, Gérard Jeannet's poetry, and John Cohen's poetry, Henri Meschonic's poetry appears as a poetry of rhythm, through the replacement it made in the theory of poetry and its relations, and it can no longer be ignored or forgotten.

In the light of these trends, this reading aims to crystallize the poetry of the critic "Mohamed Bennis" and its relationship to the poetry of Henry Michonik, by revealing the characteristics that were included in Michonik's poetry and adopted by Mohammed Bennis.

Key words : The poetics, poetry of rhythm, poetry of creativity, modernity, poetry, prose.

بين شعرية تودوروف وشعرية جيرار جنيت، وشعرية جون كوهن، تظهر شعرية هنري ميشونيك كشعرية للإيقاع، عبر الإبدال الذي أحدثته في نظرية الشعر وعلاقاته، ولم يعد من الممكن تجاهلها أو نسيانها، خصوصا أنها انبنت على استراتيجية نقدية زعزت كثيرا من التصورات التي ترسخت في تاريخ تأمل الشعر، وراهنّت على الإيقاع الذي أعاد ميشونيك بناءه بهدم التصورات القديمة. في ضوء هذه التوجهات، تهدف هذه القراءة إلى بلورة شعرية الناقد "محمد بنيس" وعلاقتها بشعرية هنري ميشونيك، وذلك من خلال الكشف عن الخصائص التي تضمنتها شعرية ميشونيك وتبناها محمد بنيس، باعتبارها شعرية تولي اهتماما كبيرا بالإيقاع كعنصر أساسي وهو الدال الأكبر في النص الشعري. الكلمات المفتاحية: شعرية الإيقاع، الشعر، النثر، نظرية الإيقاع، الحداثة.

مجلة لغة - كلام / مختبر اللغة والتواصل / جامعة غليزان (الجزائر)

1. مقدمة:

فيما يخص مفهوم الشعرية لا نريد اجترار مختلف التعريفات المتداولة عنه في الكتابات النقدية المعاصرة، بل نعلم إلى استحضار أحدها لأنه يفي بالغرض بالنسبة إلينا. يقول صاحباً "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة": "إن مصطلح شعرية، كما وصلنا عبر التقليد، يشير أولاً إلى كل نظرية محايدة للأدب، كما ينطبق، ثانياً على الاختيار الذي يقوم به مؤلف من بين كل الإمكانيات الأدبية (على مستوى الموضوعات، التركيب، الأسلوب... الخ) كشعرية هيغو مثلاً، ويحيل ثالثاً على السنن المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة أدبية، أي مجموعة من القواعد العملية التي يصح، بالتالي استعمالها ضرورياً"⁽¹⁾.

يستخلص من هذا التعريف أن ثمة مسارين في الشعرية أحدهما عام ويتعلق ببناء نظرية عامة محايدة، والثاني خاص ويرتبط بالاختيار الذي يقوم به مؤلف ما ضمن الإمكانيات التي تتيحها النظرية. وهما مساران متكاملان لاسيما وأن تحديد القوانين أو المبادئ العامة لظاهرة أدبية ينبغي أن يتم من داخل العمل نفسه، ولعل هذا ما يؤكد أحد أقطاب الشعرية البنيوية وهو "تزفيتان تودوروف" حين ركز على حاجة الشعرية إلى التأويل قائلاً: "إن تفكيراً نظرياً حول الشعرية غير مطعم بملاحظات حول الأعمال الموجودة يبقى عقيماً وغير إجرائي"⁽²⁾.

إن هذا التوجه المزدوج للشعرية مهم جداً بالنسبة للسياق الذي نتحدث فيه، لاسيما وأن كلمة شعرية لم تكن مرتبطة بقاموس النقاد والمنظرين فحسب، بل أصبحت لها صلة وطيدة حتى بالمؤلفين.

إذا كانت شعرية "كوهن" تكمن في مخالفة المعيار، وهي تعتبر مناهضة للجمالية الكلاسيكية، فإن شعرية "تودوروف" تأتي لتضيف إلى سابقاتها نظرة شمولية محاولة سد الثغرات وجمالية الكلاسيكيين موضعها المحفوظ في كنفها، فهي علم الأدب بشقيه النثر والشعر، فقد تناول "تودوروف" الحالة الشعرية للغة من خلال معياري "الشفافية والثخونة"، معممًا كل ذلك على الشعر والنثر. يقول محمد حمود: "المعيار الأساسي الذي يعتمد تودوروف في التمييز بين النصوص الأدبية وغيرها هو معيار الشفافية (Transparence) والثخونة (Opacité)...."⁽³⁾

ويقول "عبد السلام المسدي" عن النص المتميز بالثخونة عند تودوروف: "يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه. فهو حاجز بلوري طليّ صورياً أو نقوشاً وألواناً، فصد أشعة البصر أن تتجاوزه"⁽⁴⁾ فقد وسعت شعرية "تودوروف" مجالها لتكون مزيج من عدة اتجاهات تقارب الأدب باعتباره بنية مجردة، وأخرى تنفتح على خارج النص، فبعد النظرة التاريخية لنظرية الأدب يصل تودوروف إلى التمييز بين أربعة اتجاهات في الدراسة الأدبية الحالية، هي:

✓ النظرية العامة للخطابات (التداولية، البلاغة، اللسانيات النصية)

✓ التفسير الحرفي (الفيلولوجي).

✓ التفسير المجازي (التأويل).

✓ الشعرية التاريخية (تاريخ الأدب).

ثم يتساءل عن هذا التأليف بين أكثر من اتجاه قائلا: "...هل يعني ذلك أنني أضرب في كل اتجاه، ذلك يبدو لي أنه القاعدة، وليس الشذوذ، ولكن ذلك لا يعني أن التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر، بل إنه ضروري." (5) ويضيف قائلا: "وما حال الشعرية في كل هذا؟ إنها هي الأخرى مغايرة، توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها، إنها في تحول وتلك أفضل علامات حيويتها." (6)

إن أصحاب هذه النظريات جميعاً، سعوا للوصول إلى الشعرية وإثباتها بطريقة أكثر علمية، كما اتفقوا جميعاً على أن الخطاب الأدبي بنوعيه الشعر والنثر متميز بلغته الخاصة، غير أنهم اختلفوا في المنهج الذي اعتمدوه وطريقة إثبات ذلك، فجاكوبسون ركز على هيمنة الوظيفة الجمالية، وكوهن على قانون الإنزياح. في حين أن تودوروف تناول الحالة الشعرية للغة من خلال معياري الشفافية والثخونة.

بين شعرية تودوروف وجاكوبسون، وشعرية جون كوهن تظهر شعرية هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) كشعرية للإيقاع، عبر الإبدال الذي أحدثته في نظرية الشعر وعلاقاته، ولم يعد ممكناً تجاهلها أو نسيانها، خصوصاً أنها انبنت على إستراتيجية نقدية زعزت كثيراً من التصورات التي ترسخت في تاريخ تأمل الشعر، لقد نقد ميشونيك شعرية تودوروف لكونها تبحث عن بنية مجردة أعم من الأثر الأدبي، كما أن حديث تودوروف عن شعرية النثر لا يعدو عنده أن يكون شعرية للمحكي وللسردي وليس للنثر كخطاب، وهذه الشعرية شأن شعرية جنيت الأقرب إلى البلاغة، لهذا انفصلت شعرية الإيقاع في تصورها للنص الشعري، عن الشعرية البنيوية والشعرية السيميائية، وشعرية الاستعارة، وراهننت على الإيقاع الذي أعاد ميشونيك بناءه يهدم التصورات القديمة.

في ضوء هذه التوجهات، تحاول هذه القراءة بلورة تطلع جديد لا يخل من مجازفة نحو بناء شعرية ترسم مبادئ محددة لشعرية الناقد "محمد بنيس" التي حاولت التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى. وخاصة إعماده على الشعرية العربية المفتوحة كنظرية نقدية جديدة يعيد من خلالها بناء الشعر العربي الحديث. وهذا ما يميزه عن بقية النقاد.

2. التعريف بمدونة "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها":

يقع كتاب "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها" في أربعة أجزاء: التقليدية، والرومانسية العربية، والشعر المعاصر، ومساءلة الحداثة.

يتناول الجزء الأول "النصوص التي تتألف في التقليدية كمتن، وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحد مطلقه في مبادئ ثلاثة هي التمرکز حول الصوت، أسبقية المعنى، الرؤية المتعالية للغة" (7).

أما الجزء الثاني "يتناول متن الرومانسية العربية التي أعلنت الصراع ضد مبادئ التقليدية وتأويلها لمفاهيم الحداثة وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة، ومتعصبة للرومانسية الأوروبية والأمريكية، ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية بأشكالها العديدة"⁽⁸⁾.

أما الجزء الثالث يدرس من خلاله "الشعر المعاصر، وهو المتن الذي أصبح تعدد الممارسة النصية فيه هو المعيار، حتى ولو كانت التي علينا غزوها، نقدمها كممارسة واحدة ومتجانسة"⁽⁹⁾.

أما الجزء الرابع يختلف تماما عن الأجزاء السابقة، لأنه لا يتناول متنا معيناً، وإنما يقوم على "صياغة القضايا النظرية السابقة في تفرعات نظرية موسعة لها النصي والخارج نصي"⁽¹⁰⁾.

وكل جزء من هذه الأجزاء يتضمن تمهيدا أو إشارة، يشرح فيها الكاتب موضوع بحثه وعناصره. وقد أفرد المؤلف مقدمة في الجزء الأول التقليدية، طرح فيها المنهجية التي سار عليها في هذا المشروع والمتمثل في "إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر، أي دراسته وفق معطيات مستجدة في حقل الدراسة النصية، والشعرية منها على الخصوص (...)، إعادة القراءة هذه تستهدف (...) وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها في بناء الدلالية النصية، وقوانين إبدالاتها استنادا إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيمية التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية عبر المفكر واللامفكر فيه، وعبر المقول والمسكوت عنه، وعبر المنسي والمكبوت"⁽¹¹⁾.

لهذا الغرض تطرق "بنيس" في هذا المشروع إلى قراءات الشعر العربي القديم التي وجدت في التراث العربي القديم، والتراث الغربي، إضافة إلى الجهود النقدية الغربية الحديثة التي سعت إلى التنظير للشعر الحديث.

لجأ "محمد بنيس" في قراءته للشعر العربي إلى منهج نقدي، وقد صرح به في مقدمة الكتاب، بقوله: "إننا أمام اختيارين متكاملين أولهما منهجي يتخذ من الوصف أساسا للقراءة المحايثة للنص الشعري، وعن طريقه ينتقل من النظري إلى التحليلي، ومنه ثانياً إلى النظري، وثانيهما نصي، حيث يكون الدفاع عن تحديد معين للشعر إلغاء لغيره"⁽¹²⁾.

من خلال هذا القول حدد اختيارين في إعادة قراءة الشعر العربي الحديث:

- الاختيار الأول؛ منهجي: استثمر فيه الوصف كأساس للقراءة المحايثة، أي أنه ركز فقط على

المناهج النقدية التي تصنف النص الأدبي من الداخل دون الخروج عن حدوده، أي إلى المرجع الخارجي.

- الاختيار الثاني؛ نصي: يري "بنيس" أن النصوص الشعرية تختلف مما يصعب علينا وضع معيار

تخضع له هذه الممارسة النصية، لأن النص الشعري يتمنع على اختزال أضلاعه، ودلالته ممتنعة على القراءة الأحادية"⁽¹³⁾، وفي هذا استفاد من كل من "رولان بارت وجاك دريدا" اللذان تحدثا عن وهم القراءة الأحادية في الكشف عن دلالية النص الأدبي النهائية.

إذن فقد وظف "محمد بنيس" المنهج النصي في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث، والذي يقوم بمقاربة النص والغوص في عوالمه وفك شفراته، مستفيدا في ذلك من المناهج النقدية النصية في قراءة

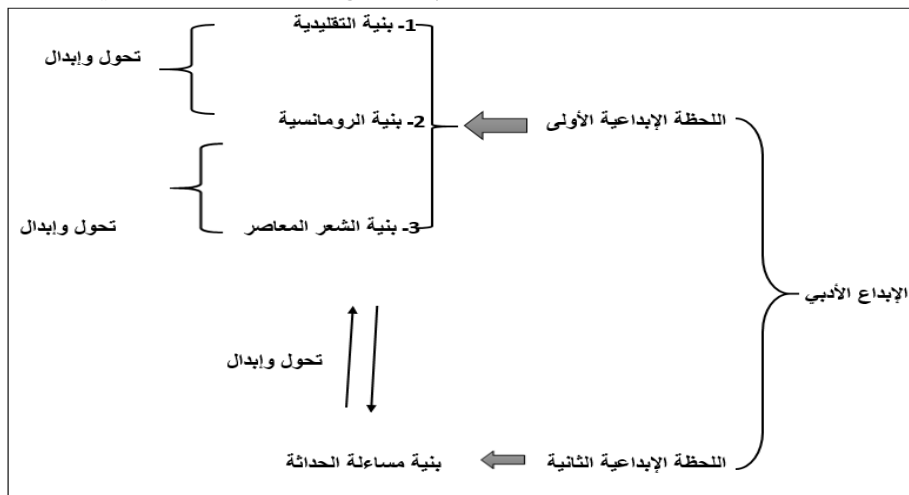
النصوص، وقد كان في تطبيقه لهذا المنهج يحدد مفهومه للنص وموقفه من المناهج النقدية الأخرى، حيث اشتغل على ذلك بشكل كبير في الأجزاء الأربعة.

3. شعرية الإبداع عند محمد بنيس:

تضمنت المدونة التي قام محمد بنيس بدراستها "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" بأجزائها الأربعة (التقليدية)، (الرومانسية العربية)، (الشعر المعاصر)، (مسألة الحداثة)، أربع بنيات سعى بنيس إلى رصدتها بغية الظفر بمفهوم الإبداع الأدبي في ضوءها، وكذلك معرفة خصائص الشعرية العربية عبرها معتمدا المنهج النصي البنيوي في مقارنة النصوص الشعرية العربية الحديثة، والذي عني بالكشف عن العلاقات القائمة بين العناصر في إطار نظام محايث يحكم شبكة هذه العلاقات بدءا بالقراءة المحايثة للنص الشعري والتي تعتبر مقولة أساسية في المنهج البنيوي.

إذن فقد انتهج محمد بنيس في البحث عن مفهومه للإبداع الأدبي العربي منهجا نصيا/بنيويا، وهذا عبر رصد مجموعة من البنيات المتحولة، حيث اعتمد طريقة المنطلق، الإستراتيجية، المآل، فكان منطلقه المزج بين الثقافتين العربية والغربية، وإستراتيجية قراءة نصية/بنيوية، وصولا إلى مفهوم الإبداع الأدبي كمآل من خلال اتكائه على خزائن التراث العربي التي وظفها في الوصول إلى مفهوم للإبداع الأدبي ضمن بنية التقليدية، مستفيدا أيضا من أشعار البارودي والجواهري وأحمد شوقي، كمتون بقيت وفيه للتمن العربي القديم، أما الثقافة الغربية فقد استلهمها في دراسته لبنية الشعر المعاصر، معترفا بأن "بودلير، رامبو، ملارمي، هلدلين، ريكله، كانوا من بين المشكلين لعائلي المختارة" (14).

سعى محمد بنيس لدراسة هذه البنيات بدءا من بنية التقليدية، ثم انتقل إلى تحول آخر كان بمثابة ردة فعل على القيود المفروضة على الإبداع، فكانت بنية الرومانسية العربية في سياق هذا التحول والإبدال، ثم بنية الشعر المعاصر التي كانت أكثر انفتاحا على هاويتها وتحاول الاقتراب من ممارسة شعرية الاختلاف والتعدد، فالبنيات الثلاثة الأولى عبرت عن اللحظة الإبداعية الأولى، منذرة بتحول آخر جسده بنية مسألة الحداثة، حيث إن كل تحول من بنية إلى أخرى محكوم بما لكل بنية من علاقة اتجاه بنية أخرى. ويمكن توضيح هذه البنى المشكلة لمفهوم الإبداع عند محمد بنيس في الشكل التالي:



إن مفهوم الإبداع الأدبي في بنية التقليدية العربية بقي مفهوما ثابتا، وحبسا لمعطيات القديم وتصوراتهِ ومشحونا بترسبات الماضي، حيث كان الشاعر في التقليدية العربية يعيش في برجه العاجي، وينظر إلى قصيدته على أنها أنموذجا يحتذى به، وصياغة كاملة متكاملة لمفهوم الإبداع، محاكاة وتقليدا للشعر القديم، ذلك أن الثقافة العربية ثقافة منحازة إلى الشعر على حساب النثر، فالشاعر التقليدي لم يدرك انفصاله عن الأقدمين، ولم يستطع أن يتخيل زمنا شعريا متبدلا عن الأزمنة الماضية، يتخيل وجوده بين السابقين لا كسابقين، ولكن كشعراء نوابغ -على حد قول بنيس-⁽¹⁵⁾.

ثم يعدد شعراء التقليدية، بدءا من شوقي إلى حافظ إبراهيم إلى محمد مهدي الجواهري،⁽¹⁶⁾ موضحا في الآن ذاته التمجيد الذي بلغ بالشاعر التقليدي حدا جعله يقف من كل جديد ومستحدث موقفا عدائيا، متوهما أن هذا الماضي هو الأصل، وكل إبداع وتجديد إنما هو عيب، ومنقص من قيمة هذا الأصل وإساءة إليه، على أن أخذوا على عاتقهم مهمة تقديم مفهوم للإبداع الشعري ضمن بنية التقليدية، فكانت القصيدة الإحيائية متلبسة بلبس القصيدة القديمة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وبالتالي انعكاس للرؤية التقليدية القديمة، ويعد محمود سامي البارودي وأحمد شوقي بديوانيهما نموذجا لتمثيل هذه المرحلة من الشعرية العربية الحديثة،⁽¹⁷⁾ فهما يتفقان في أن الإبداع مصدره "التراث المتعالي"، كما يتفقان في الرؤية إلى النص كصناعة تتمتع بالطبع والوضوح، وجودة الصياغة، أما ما يختلفان فيه فهو تقديم البارودي للخيال، حيث يفصل بينه وبين صناعة الشعر⁽¹⁸⁾.
فالقصيدة الإحيائية لم يغادرها النمط القديم سواء في نسجها أو في مضمونها، فبمجيء البارودي انطلق رواد الإحياء مستحدثين طروحات جديدة مقتنعين بأن معطيان التراث لا يمكنها الصمود في وجه التطور، فكان على الإبداع أن يكون مواكبا لهذا التطور شكلا ومضمونا، ثم تعمقت الفكرة مع أحمد شوقي الذي حاول إحياء التراث واستعادته ضمن تصور جديد مع ضرورة أن يتماشى هذا الإبداع مع الإبداع العالمي.

يذهب محمد بنيس إلى أن الإيقاع مكون في النص التقليدي من قالب وزني محدد بشكل مسبق عن بناءه، حيث يتألف من تشكيلات وزنية، متساوية العدد، ومنظمة في كل شطر من شطريه.⁽¹⁹⁾ ويمكن القول إنه على الرغم من محاولات الإحيائيين لاستحداث مفهوم جديد للإبداع العربي بشكل عام وللقصيدة العربية على وجه الخصوص، إلا أن هذا المفهوم بقي على شاكلة المفهوم التقليدي.

نخلص إلى أن مفهوم الإبداع في بنية التقليدية يتحدد من خلال العناصر التالية:

- الإيقاع وهو مكون صوتي يولد قبل القصيدة ويفرض عليها، فهو يساهم في خلق مفهوم الإبداع.
- الزمن الماضي الذي يبعث على حساب الحاضر.
- اللغة وهي عبارة عن تعابير بقيت حبيسة الشعراء القدامى.

أما إذا انتقلنا إلى مفهوم الإبداع في ضوء الرومانسية العربية مع بداية القرن العشرين، التي كانت إيذانا برؤية جديدة للمتعارف الإبداعي العربي، فقد أعلن الرومانسيون عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر، وهذه الرؤية -كما يرى بنيس- تنوس بين رؤيات وممارسات تنظيرية ونصية متعددة، لكل منها استراتيجيتها وبرامجها الخاصة، متفاعلة مع الخارج والداخل النصي في الآن ذاته⁽²⁰⁾

استأنف محمد بنيس الحديث عن مفهوم الإبداع الأدبي العربي ضمن الرومانسية العربية بتحديد مفهوم الشعر العربي مع الرومانسية العربية ذات الأصول الغربية، لأنه مع تقديم "الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأوروبي، ثقافة وتاريخاً"⁽²¹⁾، وهذا بسبب دعوات المثاقفة، فكان لهجرة الرومانسية الأوروبية إلى العالم أثر كبير على الرومانسي العربي،⁽²²⁾ وهذا الارتباط الشديد والتأثر الواضح للرومانسيين العرب بالثقافة الغربية، جعل محمد بنيس نفسه يسلم بمبادئ جماعة فيينا التي تقوم على:

- تجديد الرؤية إلى القديم.

- إنتاج ما لم يقل.

- المطلق الأدبي.⁽²³⁾

وبهذا نادى الرومانسية بالخروج من القوالب القديمة، وإضفاء الجدة والابتكار، متبينة مبادئ تحرر الإبداع من المفهوم الضيق وتستجيب لمفهوم جديد ومعاصر، وتجعل من الشعر عاطفة وجدان، ذاتية وخيال، لأن القصيدة تفرض نفسها حيث يتناسب فيها الإبداع مع التجديد، من هذا المنطلق يذهب محمد بنيس إلى أن "الشعر العربي الحديث عرف مع الرومانسية العربية إبدالاً في البنية النصية، وفي تأويل المفاهيم (...). فهذه المفاهيم المشتركة مع التقليدية أصبحت تحمل دلالة لها قطيعتها مع ما سبقها"⁽²⁴⁾.

ويصل إلى أن هذا الإبدال هو الذي طبع هذا التحول بين بنية الرومانسية وباقي البنيات الأخرى. فقد جاءت الرومانسية العربية كبديل لخلق مفهوم إبداعي جديد مازجة بين الثقافيتين العربية والغربية، وهذا في نظر بنيس ما جعل مفهومها للإبداع الأدبي غير واضح المعالم لأن عملية بناء المفاهيم تتطلب أرضية نظرية وفكرية شاملة، وقد تطرق محمد بنيس إلى تحديد ما يجمع الشعر والنثر من علاقات متواشجة كأساس بنيت عليه الرومانسية العربية جاعلاً الحدود بين الشعر والنثر تلغى تماماً، ومن أجل ذلك انتقى نماذج شعرية لأربعة شعراء؛ خليل مطران، أبي القاسم الشابي، عبد الكريم بن ثابت، جبران خليل جبران، ثم يقدم نماذج للبدايل التي اقترحها للوقوف في وجه النص التقليدي قصد إفراغه من محتواه، لأنه "بالإمكان النظر إلى النص الرومانسي العربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة، أي ممارسة كتابة بالسلب وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة".⁽²⁵⁾

يقصد بنيس بالطرائق المختلفة تلك البدائل التي أعادت صياغة مفهوم بديل للإبداع الأدبي حيث نجد البيت الشعري تحكمه عناصر متفاعلة قائمة على:

✓ تغيب الاستهلال: فقد قدم بنيس القصيدة العروضية وقد قدم القصيدة العروضية كأحد البدائل التي بنيت عليها الرومانسية العربية، هذا لأنها خالفت القصيدة القديمة التي يعتبر الاستهلال أحد ركائزها، ولتحقيق ذلك قام بنيس بتحليل "قصيدة المساء" لخليل مطران كنموذج رومانسي مغيب لبית الاستهلال، وموظف لموسيقى ذات أوزان شعرية حقيقية، كما تخلص عن نظام البيت المفرد "بيت الاستهلال"، وهذا ما يطلق عليه محمد بنيس مصطلح "الإدماج".

ويذهب محمد بنيس إلى أن الرومانسيين اعتبروا "قصيدة النثر نقيضا للقصيدة العروضية"⁽²⁶⁾ وأنه "على الشعرية العربية القيام بقراءة نقدية للذات، فيما هي تمارس القراءة نفسها للآخر"⁽²⁷⁾.

✓ المكان الشعري: يقصد به إفراغ الكلمة من محتواها الجمالي، وهذا ينعكس على جمالية الصورة الشعرية عامة، وهذا ما نجده في دراسات غاستون باشلار.⁽²⁸⁾

✓ المكان البلاغي: يقصد به تطبيق الصور الشعرية المحدودة تحت خانات الأنواع البلاغية المتداولة.⁽²⁹⁾

✓ المكان الأنثروبولوجي: يقصد به المكان الإنساني لأن الصورة الشعرية تستمد دلالتها من صناعاتها ومبدعها الذي هو الإنسان، إذ ليس هناك ما هو غير دال، وإن انبثاق المعنى لا يمكن أن ينتج إلا عن طريق تلاقي شبكة الدلالات.⁽³⁰⁾

يذهب محمد بنيس إلى أن "الدوال وأنساقها عرفت إبدالا نوعيا مع الرومانسية العربية وهذه الدوال متنوعة منها الدال الإيقاعي بتفريعاته، والدال المعجمي، والدال الصوري، هذه جميعها تفاعلت في بناء نص شعري له تفردته"⁽³¹⁾. وأن الذات الكاتبة الرومانسية حققت إمضاء نصوصها.

وفي نهاية المطاف يصل محمد بنيس إلى العناصر المكونة لمفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية الرومانسية والمتمثلة في:⁽³²⁾

✓ إن غياب الرومانسية الألمانية في المرحلة الرومانسية العربية، أو عدم التفكير فيها إلى الآن على الصعيد العربي، يجد مثيلا له في فرنسا، التي لم تعرف الرومانسية إلا عن طريق شوبنهاور ونييتشه ثم هيجل وملازميه.

✓ يحصر المتخيل العربي الراهن الرومانسية في بكائيات ألفونسو دولا مارتين، واستهواء العرب بالعودة المتجددة في النصف الأول من هذا القرن لترجمة قصيدة البحيرة يدفع لإثبات ذلك.

✓ تصوير دعاة الرومانسية (والتجديد عامة) في العالم العربي كعملاء ومتآمرين مع الاستعمار ضد بلدانهم وأمتهم.

✓ هذه الوضعية العربية المتسمة بالمحاكمة العلنية (نموذجها طه حسين)، لم تعرفها الثقافة الأوروبية التي كانت من الداخل تتجه نحو الداخل.

وفي الأخير ينتهي محمد بنيس إلى أن للرومانسية العربية أثر مشع في شعرنا الحديث وفي ثقافتنا الحديثة إجمالاً ولكنها هي الأخرى بلغت مأزقها مع ظهور تحول آخر في بنى الإبداع الأدبي، وأنها تعتبر بنية من بنيات الشعرية العربية بديلة للبنية التقليدية.⁽³³⁾

بعد مرحلة الرومانسية تعالت أصوات المعاصرة، منددة ومطالبة بزحزحة المعتقدات الشعرية الإبداعية التقليدية، لتكون مؤذنة بنمط جديد في الكتابة الإبداعية، هذا النمط اصطلاح عليه الحركة الشعرية المعاصرة، أو الشعر المعاصر "مما جعل محمد بنيس يذهب إلى دراسة الشعر المعاصر كبنية من بنيات الإبداع الأدبي المتحولة وهي بنيات "مهيمنة على بناء النسيج النصي"،⁽³⁴⁾ وهذا بغية الوصول إلى مفهوم الإبداع العربي، يقول: "قراءة الشعر المعاصر بهذا المعنى اندماج أبعد من قضايا الشعرية العربية قديماً وحديثاً، فيما هي استقصاء لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية".⁽³⁵⁾

بداية راح محمد بنيس يحدد معنى الشعر المعاصر في تداخله مع عدة مصطلحات أخرى ك: الشعر الحر، الكتابة الجديدة، حيث توصل إلى أن "إعطاء الامتياز لروح العصر هو من بين ما مكن تسمية الشعر المعاصر من تجديد حيوية انتشارها"،⁽³⁶⁾ فقد تغيرت النظرة إلى الإبداع ومعها إلى مفهومه، وأصبح لزاماً على الشاعر المعاصر أن يساير معطيات العصر بإبداعاته مستحدثاً الجديد ومبدعاً معان جديدة، وهذا بالطبع لا يتأتى إلا إذا كان قارئاً، متمثلاً لما يقرأ، متجاوزاً للحظة التمثيل تلك، لأن التجديد في المرحلة الحديثة بدأ منذ وقف الشاعر في عصر النهضة ليصنع حداً للانحراف الذي انحرف فيه الشعر العربي قروناً طويلة، فكانت نظرية الإبداع الأدبي متمثلة في طريقة جديدة في الكتابة الأدبية، لأن مسألة الخلق الفني تعني الخلق الذي يتوقف عند حدود التنظير والتنسيق، وهي بذلك تجسّد للواقع وللقيّم الشعورية، وهذا ما جعل محمد بنيس يشيد بأهم الشعراء المعاصرين الذين اتبعوا هذه الطريقة في الكتابة كالسياب وأدونيس، ومحمود درويش، مبرراً اختياره هذا بقوله: "تنادي هذه النصوص على اتساعها تلك المسافة الاستعارية (...) حيث تتكاثر العناصر والأدوات والتجارب، و تتعاقب أو تتقاطع حالات التركيب والتشظي في آن".⁽³⁷⁾

خصص محمد بنيس فصلاً كاملاً لحرية الممارسة النصية وأهميتها في تبني ثقافة التساؤل باعتبارها طريقاً للمعرفة، لأن هذا التساؤل لا يبني بطريقة مباشرة على الدوام، ولكن تعدد أنماط بناء النص أساساً ثم التأمّلات والتحليلات النظرية، المواكبة للممارسات النصية هي التي تثبت هذا التساؤل، فكان لزاماً على الشعر المعاصر أن يستجيب لهذا المطلب شكلاً ومضموناً،⁽³⁸⁾ "لأن مسألة بناء النص الشعري في مختلف الممارسات النظرية للشعر المعاصر، بالانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص"،⁽³⁹⁾ لهذا صار الشاعر في نظر بنيس يمتلك كل الحرية، حيث "بحث الشاعر العربي المعاصر عن مسكن شعري حر، سعى نحو اختيار كتابة مغايرة".⁽⁴⁰⁾

وهذا ما نجده عند رواد الشعر المعاصر الذين مزجوا بين الثقافتين العربية والغربية ك: أدونيس، محمود درويش، يوسف الخال، إنسي الحاج، هذا المزيج "يتقدم كثيراً في ربط العلاقة بين الممارسة

الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها ثراؤها العلني والسري في آن، إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة مستحضرا، بطريقة أو بأخرى انبثاق الشعر المحدث [...] الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النص، كما قاد الشاعر والقارئ معا، نحو شعلته السيدة".⁽⁴¹⁾

عقد محمد بنيس مقارنة بين الشعر العربي المعاصر، وبين الشعر الرومانسي والتقليدي من حيث الرؤية، سعيا وراء وصوله لمفهوم الإبداع، لهذا اعتبر "الشعر المعاصر مباين كلا من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، مادامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنيتها للفضاء النصي".⁽⁴²⁾

كما جعل من هذا التغير معيارا يركز عليه في مفهومه للإبداع وأساسا للإبدال الشعري، وانطلاقا من ذلك حدد بنيس مكونات الإبداع في البنية النصية المعاصرة والتي مثلها في أربع عناصر وهي: التراب عند محمد الخمار ومحمود درويش، الماء لدى السياب، النار عند أدونيس، كما اشترط على الشاعر أن ينفلت من نتاجه ويتجاوز له لأن الشعر في نظره هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر، وهذا من أسس الحداثة الشعرية التي يستحيل اختزالها في عنصر أو نسق.⁽⁴³⁾

نخلص إلى أن مفهوم الإبداع في مرحلة الشعر المعاصر يتمثل في:

- خلق قوالب صوتية جديدة لأن الشعر المعاصر خلق وتجديد وكشف، لا يعرف الثبات، رحلة بث معاني جديدة وإبداعها، لأن الإبداع تجدد واستمرار، والوظيفة المنوطة به هي وظيفة كشف وليست وظيفة تسجيل.

بعد الحديث عن مفهوم الإبداع في البنيات الثلاثة التي تمثل اللحظة الإبداعية الأولى "التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر"، تأتي اللحظة الإبداعية الثانية والمتمثلة في بنية مساءلة الحداثة فمع "مساءلة الحداثة تبلغ الدراسة (...) لحظتها الثانية، حيث يكون الرحيل من التنظير والوصف والتحليل في الأقسام الثلاثة الأولى، إلى التنظير الملزم للمساءلة"⁽⁴⁴⁾.

وأثناء بحثه عن مفهوم الإبداع ضمن مساءلة الحداثة يتعرض محمد بنيس إلى عدة قضايا مهمة نذكر منها:

✓ **المسألة الأجناسية:** حيث يقول؛ "إن تناول المسألة الأجناسية، في الشعر العربي الحديث، يعود إلى بدايات اللحظة التي تم فيها تداخل النص الأدبي العربي، في القرن التاسع عشر، مع النصوص الأدبية الأوروبية من الأجناس المختلفة، وخاصة منها القصة والرواية والمسرح الشعري منه والنثري، وبتفاعل أيضا مع ترجمة أعمال أدبية أوروبية، وفي مقدمتها ملحمة الإلياذة لهوميروس".⁽⁴⁵⁾

✓ البنية والإبدال: يحدث بينهما تحول، إذ أن "ارتباط البنيات النصية بإبدالها، توجه بمشروع إعادة القراءة إلى قلب الفرضيات المتداولة في خطابنا النقدي، ثم إحكام التفاعل بين الحداثة ومساءلتها، من خلال الأساسيات المهيمنة على رؤيتنا للنصوص واشتغالها".⁽⁴⁶⁾

الخارج النصي: يدعو محمد بنيس إلى "الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث، وهي التي أعطت من بين ما أعطتنا وضعية كل من المركز الشعري ومحيطه اللذين انطلقنا منهما في قراءة النص الأثر والنص الصدى"⁽⁴⁷⁾، وقد طرح عدة قضايا كإشكالية الحداثة عند الغرب وعند العرب موضحاً أنه "بالعودة إلى الغرب تتحدد البرامج والاستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية"⁽⁴⁸⁾، لأن الحداثة العربية لا يمكن أن تفهم إلا في سياقها الغربي بخلفيته الفلسفية والفكرية، متوصلاً إلى أن الحداثة مشروع لانهائي لم ينته بعد "وهكذا فإن الحداثة الشعرية العربية منذ التقليدية ثم على الأخص مع الرومانسية العربية والشعر المعاصر، عثرت في هذه الحرية على ما يمنحها فرصة نقد وهدم السائد، الذي لم تكن تجد فيه نموذجها الشعري والتنظيري، وكانت تعتبره عائفا لمشروعها الشخصي الخارج على المعايير".⁽⁴⁹⁾

وفي الختام خلص بنيس إلى أن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية مساءلة الحداثة، مفهوم متسائل وناقذ وهادم للبني الثلاثة الأولى، كما أعاد النظر فيها في مواجهة مساءلة الحداثة، وأن مفهوم الإبداع الأدبي مفهوم متحول بتحول بنيات الإبداع التي رصدناها وأن هذا التحول من بنية التقليدية إلى بنية الرومانسية العربية والشعر المعاصر، كان من منطلق ما يجمع هذه البنيات من علاقات "فمقابل التقليدية هناك الرومانسية العربية والشعر المعاصر، إنهما يشتركان في قراءة مغايرة لمفهوم التقدم، وفي خضم هذا الانتقال كان يجب المزج بين الثقافتين العربية والغربية من أجل الوصول لمفهوم جديد للإبداع الأدبي".⁽⁵⁰⁾

إنحاز محمد بنيس إلى توظيف الثقافة العربية في بنية التقليدية أما في البنيات الثلاث الأخرى (الرومانسية العربية، الشعر المعاصرة، مساءلة الحداثة)، فقد وظف الثقافة الغربية المتمثلة أفكار نقادها ومبدعيها التي أعاد صياغتها وفقاً لما تتطلبه الشعرية العربية، أهمها أفكار "رولان بارت" التي شكلت الإطار المرجعي لمحمد بنيس، حيث نجده يقول: "إن النص الشعري يتمتع على اختزال أضلاعه، ودلالته متمنعة أيضاً، هكذا نصت لرولان بارت وهو يتحدث عن المعرفة"⁽⁵¹⁾.

4. شعرية الإيقاع بين "محمد بنيس" و"هنري ميشونيك":

سعى "محمد بنيس" في تأسيس شعريته إلى الاعتماد على نظرية "هنري ميشونيك"، حين تنبه إلى المآزق التي وقعت فيها كل من السيميائية والبنوية، وعلى رأسها مسألة تغييب الإيقاع كعنصر أساسي وهو الدال الأكبر في النص الشعري، وكذلك مسألة المعنى والذات الكاتبة حين أعلنت موتها بعد انتهاء عملية الكتابة مباشرة... وعلى أساس هذا النقد أسس "محمد بنيس" شعرية الإيقاع في قراءته للشعر العربي الحديث، سعياً منه إلى التنظير من جهة ومراجعة التصورات المهيمنة منذ أرسطو إلى اليوم.

ومن جملة الخصائص التي تضمنتها شعرية الإيقاع والتي سعى "هنري ميشونيك" إلى تأسيسها وتبناها "محمد بنيس" نذكر النقاط التالية:

1.4 مفهوم الإيقاع:

لقد خرج مفهوم الإيقاع مع كل من ميشونيك وبنيس من دائرة التصور التقليدي الذي اعتبر الإيقاع مرتبطاً بالوزن والقافية في الشعر العربي، وكذلك عند الغرب الذين انقسموا إلى فريقين: أحدهم ذهب إلى أنه لا فرق بين الوزن "البحر" والإيقاع، والآخر يرى أن هناك فرقاً بينهما، إلى أن جاء الشكلاونيون الروس الذين ميزوا بين الإيقاع والوزن؟ "فالإيقاع أوسع من العروض... يوجد في الخطاب، وبالخطاب لا قبله ولا بعده... وهو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبني الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته"⁽⁵²⁾، كما أن الإيقاع "عنصر ليس سابقاً على النص، ولا مجاوراً لغيره من العناصر النصية، ولا محايداً في بناء المعنى، إنه دال آخر قد يكون الأكبر في بناء الشعر"⁽⁵³⁾.

فإيقاع النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه، وعلى هذا الأساس أعاد "محمد بنيس" بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص، لأن اللغة والذات متورطتان معاً في الإيقاع، لهذا ركز "بنيس" على وظيفتين:

✓ **الوظيفة البنائية:** وهي ما يميز الخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى، لأن "بناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن البناء متحرك، كما هو متفرد"⁽⁵⁴⁾.

✓ **الوظيفة الدلالية:** وهي نتيجة للوظيفة البنائية وملازمة لها، لأن بناء الخطاب هو بناء لدلاليته، إذ أن المعنى يدخل مع النص في سفر البحر والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة والإيقاع وكل هذه الظاهر هي ظواهر تاريخانية.⁽⁵⁵⁾

تركز هاتين الوظيفتين على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحاولان بناء العلاقة بين كل من العروض والإيقاع، وجهة تبيينان العلاقة بين الإيقاع والدلالية التي يعمل على إنتاجها، ومن هذا المنطلق يمكننا التفريق بين التصور الشعري والتصور الدلالي.⁽⁵⁶⁾

كان عنصر الوقفة وما يزال عاملاً أساسياً في بناء بيت القصيدة المعاصرة، وعلى الرغم من أن النقاد العرب القدامى لم يعطوا من الاهتمام إلا أن بنيس لفت الانتباه إلى هذا العنصر الأساسي لما له من أهمية بالغة في العروض، وفي علاقته بالمكان النصي، كما له فعالية كبيرة في علاقته بعلامات الترقيم⁽⁵⁷⁾

- يقسم "محمد بنيس" الوقفة إلى أربعة أنواع:

✓ **الوقفة التامة:** وهذه الوقفة نجد فيها الوزن والمركب والدلالة تامة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتلها الوزنية.

- ✓ الوقفة الوزنية: وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، لأن تركيبته ودلالته قد قطعت، وما هو إلا تام وزنيا وهذا النوع أشبه بالتضمن الذي رفضه الشعراء القدماء.
- ✓ الوقفة المركبة والدلالية: وهي عكس السابقة إذ نجد المعنى تاما في البيت، أي لا حاجة لها ببيت آخر؟، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا، وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها.
- ✓ وقفة البياض: وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله، وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء الإيقاع النصي،⁽⁵⁸⁾ ولهذه الوقفات أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله.
- وفي هذا السياق نجد "محمد بنيس" تطرق إلى الأوزان باعتبارها الموروث الخليلي الذي يسيطر على الشعر المعاصر.
- أ- الوحدة الوزنية: وهي عبارة عن تغيير نظام التفعيلة وكسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد من الانفعال الشعري، وهذه التفعيلة تخضع لقانونين أساسين:
- ✓ التفعيلة التامة: وهي تفعيلة كاملة في الشطر ولا تقسم بين شطر وآخر "ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمام الوقفة الوزنية فيها"⁽⁵⁹⁾.
- ✓ التفعيلة الناقصة: وهي عكس الأولى، فهي تتوزع بين شطرين في آخر الشطر وبداية الشطر الذي يليه وهذا ما يسمى بالتدوير⁽⁶⁰⁾.
- ب- التشكيلة الوزنية: يدخل هذا الوزن في البحور المهجورة ك: الهزج، المتدارك، الرجز، لأنها تكرر نفس التفعيلة، مثل هذه البحور تساعد الشاعر المعاصر على التمرد.
- كما تطرق "محمد بنيس" إلى الحديث عن القافية:
- ✓ القافية المتوالية والمتناوبة: يقصد بها توالي القافية وتناوبها (أ، ب، ج، د، ...)
- ✓ القافية المتوائمة: وهي القافية التي بحاجة دائمة للقافية التي تليها، وهذا النوع يسمى الإيطاء ويعتبر عيبا في الشعر القديم.
- وهكذا يبدو جليا أن محمد بنيس قد بنى نظرياته سواء منها النقدية أو الشعرية على أساس الإيقاع الذي جعل منه حيزا كبيرا في حديثه، وقد اعتبره العنصر الوحيد الذي ينقذ القصيدة من جفافها.
- 2.4 من نظرية الدليل إلى نظرية الدال:

انتقلت شعرية الإيقاع من نظرية الدليل التي ألغت الذات الكاتبة إلى نظرية الدال التي ترى أن الإيقاع هو الدال المهيمن على باقي الدوال الأخرى وعلى أساس هذا الدال نحدد أهمية الذات الكاتبة، ومن هذا المنطلق يوضح "محمد بنيس" أهمية هذا الانتقال قائلا: "شكل الانتقال من إبستمولوجية الدليل إلى إبستمولوجية الدال تغييرا في مكان القراءة النصية وإستراتيجيتها، كما أظهر هذا الانتقال الحواجز التي تحول دون ضبط موقع الذات الكاتبة بما هي ذات تاريخية، في عملية النص، وهي تتسرب

إلى جميع عناصره عبر دالها الفردي الذي يجسده الإيقاع، فيسري في الخطاب نحو بلوغ دلاليته، والإيقاع هو الدال المهيمن على الدوال الأخرى⁽⁶¹⁾.

ومن العناصر التي تتفاعل مع الدال في إنتاج الدلالية نجد أبيات القصيدة التي لا يمكن أن تشتغل في عزلة عنها، إضافة إلى دال المقطع "الذي يتفاعل مع دال آخر وهو الفراغ الموجود بين مقطع ومقطع ليتميز ويبني كمقطع"⁽⁶²⁾، ومن خلال تفاعل هذين الدالين تنتج دلالية الخطاب، إضافة إلى ذلك نجد عناصر أخرى ك: شكل القصيدة، الوقفة، المكان النصي، علامات الترقيم.

كلها اعتبرها "محمد بنيس" دوال متفاعلة مع دوال أخرى في بناء دلالية الخطاب، وفي نفس الوقت، مؤرخة بدورها للنص والذات الكاتبة معا⁽⁶³⁾.

فانطلاق هذه الشعرية من إستيمولوجية الدال، تجعلنا ننتقل من اللغة التي حصرت الذات الكاتبة إلى الخطاب الذي اكتسبت معه الذات الكاتبة أهمية كبيرة.

3.4- علاقة الإيقاع بالمعنى:

يذهب "هنري ميشونيك" إلى أن الإيقاع "موجود داخل اللغة وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجلي) للخطاب، وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب، إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب، وإذا كان تنظيماً للمعنى، فهو ليس بَعْدُ مستوى منفصلاً متجاوزاً، فالمعنى يتكون داخل الخطاب وبواسطة جميع عناصر الخطاب، ولم تعد تراتبية المدلول فيها سوى متغير حسب الخطابات والأوضاع، ويمكن للإيقاع داخل الخطاب أن يكون له معنى أكبر من معنى الكلمات أو معنى آخر"⁽⁶⁴⁾. فالإيقاع هنا يتجسد داخل الخطاب ذاته فهو لا ينفصل عن المعنى عكس التصورات السابقة التي تعد الإيقاع عنصراً من عناصر الشكل ولا علاقة له بالمعنى . لا يكتفي "هنري ميشونيك" بالتأكيد على علاقة الإيقاع بالمعنى، بل تعدى ذلك إلى القول أن "الإيقاع هو المعنى"⁽⁶⁵⁾، فالألفاظ تكتسب معانيها بواسطة الخطاب وعناصره وليس المعنى أسبق من الخطاب .

4.4- علاقة الإيقاع بذات الكاتب:

يؤكد "هنري ميشونيك" عن علاقة الإيقاع بالذات الكاتبة من خلال حضورها في النص، وفاعلية إيقاعها الشخصي الذي تجسده فيه، وهذا ما يؤكد لنا أنها حاضرة ولها توقيعها الخاص بها، انطلاقاً مما يراه "محمد بنيس" من أن الإيقاع "إمضاء جسد فردي يشتغل في غيبة عن وعي الذات الكاتبة"⁽⁶⁶⁾ فالنص الشعري لا يحقق فرادته وتميزه عن النصوص الأخرى إلا إذا حقق إيقاع خاص به، وهذا الإيقاع هو عبارة عن تجل وحضور للذات الكاتبة في خطابها، وهذا ما يؤكد "هنري ميشونيك" من خلال قوله: "لا تكون الكتابة وخاصة كتابة القصيدة ممارسة نوعية للإيقاع إلا عندما تكون ممارسة نوعية للذات من خلال التفعيدات الاجتماعية"⁽⁶⁷⁾.

كما أكد ذلك "محمد بنيس" حين قال أن الممارسة التقليدية "لم تقدر على التخلص من أثر الذات الكاتبة في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بينها وبين حاضرها وماضيها أساساً"⁽⁶⁸⁾.

أما مع الممارسة الرومانسية فقد "حققت الذات الكاتبة إمضاء نصوصها، فلا نص يتماهى مع نص آخر، ولا نص يلغي نصاً آخر، فالإمضاء بارز من نص إلى نص، كما هو جلي من شاعر إلى شاعر، على أن أنساق الدوال أرخت هي الأخرى للنصوص فيما هي تؤرخ للذات الكاتبة".⁽⁶⁹⁾

من هنا يصل "بنيس" إلى أن الإبدالات الحاصلة في الشعر العربي الحديث لم تكن مجرد استجابة لشروط خارجية، ولا انبثاقاً حتمياً عنها ولا نسقاً للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة التي أنتجتها النظريات الأخرى.⁽⁷⁰⁾

وفي الأخير يصل "بنيس" إلى أن ادعاء القبض على قوانين البنية الإيقاعية في الشعر المعاصر أمراً صعب المنال، وذلك بالطبع يعود إلى المفارقات الموجودة بين النصوص، والاختلافات الفردية في الخطاب وهذا يعود إلى الذات الكاتبة بالدرجة الأولى.

5.4- النظرة الشمولية للنص الشعري:

تؤكد شعرية الإيقاع على الرؤية الشمولية للنص، فهي تسعى "للإنصات إلى القصيدة كعمل في حد ذاته مهما كان عدد أبيات القصيدة، خاصة وأن الشعر العربي لم يتبع قاعدة ممنهجة ولا معمة لحصر عدد أبيات القصيدة".⁽⁷¹⁾

كما تدعو إلى الابتعاد عن النزعة التجزيئية،⁽⁷²⁾ التي يقصد بها تقطيع النص الشعري إلى مستويات ودراسة كل مستوى على حده، وهذا ما نجده في التحليل البنيوي، وكذلك السيميائية الدلالية والتي "تخضع النص الشعري الذي يتعدى بناؤه الجملة إلى مجالها المحصور، ويؤول التحليل اللساني للنص الشعري إلى تحليل جملي، مما يلغي النص الشعري كنص شعري".⁽⁷³⁾

نصل إلى أن شعرية الإيقاع تنطلق من إستيمولوجية الدال لتنتقل إلى الخطاب الذي تكتسب معه الذات الكاتبة أهمية بارزة، مما يجعلنا ننظر إلى الخطاب الشعري نظرة شمولية كلية تعنى بداخل النص وخارجه.

6.4- الحركية والتدفق:

ينطلق "محمد بنيس" من فرضية "تينيانوف القابلة لحركية النص، وكذلك شعرية الإيقاع التي تتميز بالتدفق والحركية، وهذا طبعاً يتنافى مع مفهوم البنية التي هي عبارة عن "مجموعة العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية لكل على الأجزاء"،⁽⁷⁴⁾ فالبنية هنا تحمل معنى الثبات والسكون، من هنا أخذ "بنيس" مفهوم النسق الدوسوسييري القائل بأن اللغة "نسق لا يعرف إلا ترتيبه الخاص"،⁽⁷⁵⁾ لأن العلاقة القائمة بين عناصر النسق أو النظام قائمة على التفاعل والحركية على عكس البنية، وكذلك أخذ "بنيس" بمصطلح "البنية" وتجرد من دلالتها فأصبحت "وحدة متضامنة ومتفاعلة العناصر".⁽⁷⁶⁾ كما أخذ مفهوم "النسق" وجرده من المصطلح.

7.4-انفتاح النص الأدبي:

يقول "بنيس": "إننا مطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون منكبة على اللسانيات وحدها بل شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي (...) وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيين بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي والسلاسل الوظيفية الأخرى، بل والخارج اللسانية"⁽⁷⁷⁾، من هذا المنطلق يتبنى "محمد بنيس" مفهوم "لوتمان" للنص الأدبي، والذي حصره في ثلاثة عناصر هي: التعبير والحدود والخصيصة الثقافية التي تجعل النص الأدبي في علاقة مع النصوص الأخرى، فقد رافقه هذا المفهوم من التقليدية إلى الشعر العربي المعاصر، ثم يعود "بنيس" ويقر بأن هذا المفهوم للنص ينقصه نقطتان مهمتان هما: "إهمال الذات الجماعية التي يستطيع هذا التصور نقلها على المستوى اللساني إلى الصراعات الجماعية، وعدم طرح صيرورة التداخل النصي في ضوء اتخاذ مواقف اجتماعية وأيديولوجية"⁽⁷⁸⁾.

لهذا عاد إلى "بييرزيم" صاحب نظرية علم اجتماع النص الأدبي حين ربط بين الداخل نصي والخارج نصي، وهذا لاكتشاف القضايا الاجتماعية المتجسدة في النص الأدبي، يقول "بنيس": "أن إعادة قراءته تشتمل على توسيع الجانب النظري ليشمل النصي الداخل والخارج النصي، حتى نتوصل إلى مشترك الشعر العربي الحديث في المركز والمحيط، ونتمكن في ذلك من مساءلة الحداثة"⁽⁷⁹⁾، وهذا اعتبره نقدا موجها للشعرية البنيوية التي ظلت حبيسة للثنائية الأرسطية للشعر والنثر، والتي جعلت من الدليل أساسا لبناء النص الشعري مختزلة إياه في الاستعارة.⁽⁸⁰⁾

8.4-انفلات النص الأدبي من التقنين:

يرفض "محمد بنيس" -انطلاقا من تحليله- جعل النص الأدبي يخضع لقانون عام، أو نظام معين؛ أي أنه يرفض علمية النص الأدبي ومنه النص الشعري، لأن تقنين النص الأدبي ينجر عنه اختزال للنص وخضوعه للعد والقياس وإسقاط عنصر المعنى، وهذا بالضبط ما حصل مع العروض الذي خضع للعد.⁽⁸¹⁾ كل هذا رأيناه مع المنهج البنيوي.

يبرز "محمد بنيس" رفضه هذا بقوله أن بنية الشعر التقليدي هي "بنية موسومة بفرديّة النصوص، ولانهائية قوانينها مهما ادعينا العد والقياس والضبط"⁽⁸²⁾، وقد توصل الناقد إلى هذه النتيجة من خلال تحليله للنصوص الشعرية، فبعد دراسة مثلا للمقطع سواء في الشعرية العربية القديمة أو في الشعرية الغربية الحديثة، ومحاولة ضبط قوانين صارمة تخضعه للعد والقياس، وجد أنه "من الصعب القيام بحصر صارم للقوانين التي تنظم المقطع في النص الرومانسي العربي، لأن قوانين المقطع في هذا النص تنفلت من الانضباط في قوانين متطابقة كلية، لذلك فإن الشعرية حين تركز إلى العد والقياس، تخفق في إدراك التلوينات الخاصة بالذات الكاتبة، وهي تحمل معها بذور الزوغان عن الضابط الجماعي من نص إلى نص، أكان المتن من نتاج شاعر مفرد، أم نتاج جماعة من

الشعراء".⁽⁸³⁾ إذن من المستحيل ضبط قانون يخضع له المقطع، وذلك لسبب وحيد وهو طبيعة الممارسة النصية في حد ذاتها، والتي تقوم على اختلاف النصوص الشعرية واختلاف الذات الكاتبة. مما سبق نخلص إلى أن محمد بنيس اتخذ لنفسه إستراتيجية خاصة به في قراءة الشعرية تتمثل في "الغزو المزدوج"، والذي قصد من خلاله النقد المزدوج والمساءلة لكلا الشعريتين العربية والغربية، القديمة منها والحديثة، حيث حاولت شعرية بنيس التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى. وبهذا ركزت شعرية بنيس على الداخل نصي والخارج نصي، معتبرة النص عبارة عن نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها والتي تعمل على إنتاج دلالية الخطاب الشعري. من هذا المنطلق تميزت هذه الشعرية بالتنوع والموضوعية.

5. خاتمة:

من جملة ما توصلنا إليه من خلال قراءتنا لشعرية "محمد بنيس" من خلال الأجزاء الأربعة لكتابه "الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها" ما يلي:

✓ اعتمد الناقد على المنهج النصي في قراءته للشعر العربي الحديث، ومن خلال تطبيقه توصل إلى أن كل نص يطبع نظريته لوحده، حتى ولو كانت هذه النصوص لكاتب واحد، لأن نوعية النصوص تختلف باختلاف المواقف، وهذا ما يجعلها تنطبع بالفردية.

✓ لجأ "محمد بنيس" إلى المنهجيات التي من شأنها أن تضيئ عتمات النص الأدبي، كالشكلائية والسيمائية والبنوية، والتفكيكية...، لكن إفادته منها كانت عن طريق المساءلة، انطلاقاً من منهجية للقراءة تتمثل في "شعرية الإيقاع" لدى هنري ميشونيك"، هذا لأنها الشعرية الوحيدة التي تؤسس لنظرية الإيقاع وكذلك نظرية المعنى ونظرية الذات الكاتبة.

✓ تعتمد شعرية الإيقاع على الداخل نصي والخارج نصي.

✓ لم يكن "بنيس" من الذين يطبقون التصورات مباشرة على النص الأدبي، وإنما يخضع هذه التصورات للدراسة والاختبارات، وقد اقتنع في الأخير بأن شعرية الإيقاع هي الوحيدة التي تلغي الرؤية التجزيئية للنص.

✓ أثمرت مساءلة "محمد بنيس" للشعريتين العربية والغربية القديمة منها والحديثة على الكشف عن الكثير من القضايا وعودة النموذج القديم في المتون الثلاثة: في التقليدية عودة النموذج القديم للقصيد العربية، وفي الرومانسية العربية عودة الموشح وفي الشعر المعاصر عودة الكتابة الصوفية.

ومن هنا أدرك "بنيس" أن النص الشعري لا يخلق من عدم، فكل نص له جذوره في الأزمنة الغابرة، وهذا أكبر نقد للبنوية، كما كشف ذلك عن قصور المناهج الغربية في احتواء النص الشعري العربي، مما يؤكد أن لكل نص خصوصيته.

الهوامش:

- 1) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, Edit du seuil, 1972, p106.
- 2) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص24.
- 3) محمد محمود، تدريس الأدب-إستراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، 1993م، ص31.
- 4) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص116.
- 5) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص19.
- 6) المرجع نفسه، ص19.
- 7) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص36.
- 8) المرجع نفسه، ص36.
- 9) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 10) المرجع نفسه، ص37.
- 11) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص36.
- 12) المرجع نفسه، ص36.
- 13) المرجع نفسه، ص36.
- 14) محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص32.
- 15) محمد بنيس، الحق في الشعر، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص68.
- 16) المرجع نفسه، ص69.
- 17) ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص77.
- 18) المرجع نفسه، ص84.
- 19) ينظر، المرجع نفسه، ص191.
- 20) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، جII، ص84.
- 21) المرجع نفسه، ص16.
- 22) المرجع نفسه، ص29.
- 23) ينظر، المرجع نفسه، ص19-20.
- 24) محمد بنيس، المرجع نفسه، ص177.
- 25) المرجع نفسه، ص86.

- (26) محمد بنيس، الرومانسية، ج II، ص 95.
- (27) المرجع نفسه، ص 106.
- (28) ينظر، المرجع نفسه، ص 146.
- (29) ينظر، المرجع نفسه، ص 145.
- (30) ينظر، المرجع نفسه، ص 146.
- (31) المرجع نفسه، ص 178.
- (32) المرجع نفسه، ص 12-14.
- (33) المرجع نفسه، ص 146.
- (34) المرجع نفسه، ص 220.
- (35) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، ص 05.
- (36) المرجع نفسه، ص 16.
- (37) محمد بنيس، الشعر المعاصر، ج 3، ص 28.
- (38) المرجع نفسه، ص 65.
- (39) المرجع نفسه، ص 107.
- (40) المرجع نفسه، ص 214.
- (41) المرجع نفسه، ص 09.
- (42) المرجع نفسه، ص 214.
- (43) ينظر، المرجع نفسه، ص 257.
- (44) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 4، ص 08.
- (45) المرجع نفسه، ص 11.
- (46) المرجع نفسه، ص 53.
- (47) المرجع نفسه، ص 81.
- (48) المرجع نفسه، ص 140.
- (49) المرجع نفسه، ص 140.
- (50) ينظر، محمد بنيس، الحداثة المعطوية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص 132.
- (51) محمد بنيس، التقليدية، ج I، ص 60.
- (52) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج 2، ص 69.
- (53) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 54.
- (54) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، ص 78.
- (55) ينظر، المرجع نفسه، ص 78-79.
- (56) ينظر، بشير تاويريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 1، 176.
- (57) ينظر، محمد بنيس، الشعر المعاصر، ج 3، ص 111.

- (58) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، ص 130.
- (59) المرجع نفسه، ص 124.
- (60) ينظر، المرجع نفسه، ص 124.
- (61) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 182.
- (62) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج 2، ص 82.
- (63) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، ص 121.
- (64) المرجع نفسه، ص 121.
- (65) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 178.
- (66) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج 2، ص 70.
- (67) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 54.
- (68) محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 71.
- (69) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج 2، ص 178.
- (70) ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 4، ص 141.
- (71) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 64.
- (72) ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، ص 179.
- (73) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 63.
- (74) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1995، ص 77
- (75) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 50.
- (76) المرجع نفسه، ص 50.
- (77) المرجع نفسه، ص 49.
- (78) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 4، ص 84.
- (79) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 1، ص 38.
- (80) ينظر، محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج 2، ص 36.
- (81) ينظر، عبد العزيز حمودة، المراسم المحدبة، ص 289.
- (82) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية / ج 1، ص 239.
- (83) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج 2، ص 83.