تلقّي الشّعر العربيّ المعاصر في ظلّ تحوّلات أسئلة النّقد المغاربيّ

Reception of contemporary Arabic poetry under the shifts of Maghreb critisim questions

أ. حمزة مساعدي ♥

أ. د. راوية يحياوي♥

المُعرّف الرّقميّ للمقال: DOI:10.33705.0114.026.066.003

تاريخ الاستلام: 29-06-2019 تاريخ القبــول: 08-06-2021

ملخّص: من الظّواهر التي نسجّلها ونحن بصدد وصف الخطاب النّقدي المغاربيّ ظاهرة التّحوّل والتّحوّل النّقديّ هنا يعني عدّة حركات، وأساسًا، التّحوّل والتّبدّل داخل المنهج الواحد، التّحوّل من منهج إلى آخر، والبحث عن صيغ تجمع بين هذا المنهج وذاك، كما أنّنا نلاحظ على أصحاب المشاريع النّقديّة أنّ أعمالهم تتسم بالتّحوّل وعدم الثّبات من البداية إلى النّهاية، ومن مرحلة إلى أخرى، سواء اكتمل المشروع أم لم يكتمل.

الكلمات المفتاحيّة: نقد النّقد؛ تحوّلات؛ النّقد المعاصر؛ مناهج نقديّة؛ التّلقي؛ الشّعر العربيّ؛ النّقد المغاربيّ.

♥جامعة مولود معمري-تيزي وزو، مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، البريد الإلكتروني: hamza28kij@gmail.com (المؤلّف المرسل).

Summary: Phenomena that we record while we are describing critical discourse of the Maghreb, the phenomenon of transformation and the transformation of cash here means several movements, basically transformation and alteration within the same approach, the shift from the approach to another, and the search for combining this approach formulas and that, as we note on the cash entrepreneurs That their work is characterized by transformation and instability from beginning to end, and from one stage to another, whether the project is completed or not completed.

مقدّمة: من الظّواهر التي نسجّلها ونحن بصدد وصف الخطاب النّقدي ظاهرة التّحول والتّحول هنا يعني عدة حركات، وأساسًا، التّحوّل والتّبدل داخل المنهج الواحد، التّحول من منهج إلى أخر، والبحث عن صيغ تجمع بين هذا المنهج وذاك، ولسنا هنا بالطّبع، بصدد الحديث عمّا يمكن أن يطبع الخطابات المعرفيّة، من نزوع إلى التّصحيح وتقويم للبدائل، أو مناقشة ما يطرأ على خطاب النّقد بوصفه خطابا معرفيا، له تراكم يغنيه ويوسع مجاله وموضوعاته ولكننا بصدد دراسة ظواهر يمكن اعتبارها ظواهر معوقة وسلبيّة ناتجة عن عدم توفر الشّرط المعرفي الذي يوجه التّحول نحو أفق إيجابي، ويمنحه قدرة الجدل والحوار واقتراح البديل.

إذا، نحن أمام تحولات أصلها في ذاتيّة المنظِّر، وهي تحولات تتجدّد بعد ذلك بمدى صلته بما يطلع عليه، لا بما يبحث فيه، ولا بما يريد إيجاد حل له في نطاق المعرفة، ونطاق النّقد تحديدا، كما يحدث داخل ممارسة النّقد والدّراسة الأدبيّة، في صورة انتقال من منهج إلى آخر، إنّ هذا التّحوّل الذي يشمل أغلب إنجازات النّقاد والمنظرين، قد يكون متفاوتا في القوة، وقد يبلغ درجة القطيعة عندما يترك النّاقد المنهج الذي يعمل به، أو المرجعيّات التي اعتمدها من قبل ويتمسّك بغيرها، أو يغير اهتماماته فينخرط في انشغالات غير أدبيّة أو غير

نقديّة، وحتى نقترب إلى صورة هذا التّحول نقف عند فئة من النّقاد المغاربة الذين راج خطابهم النّقدي في العقود الأخيرة أمثال محمد مفتاح، محمد بنيس والإشكال المطروح فكيف تجلت هذه التّحولات في الخطاب النّقدي المغاربي؟

وهل أخضعوا هذه المناهج والنّظريات للخصوصيّة النّقديّة والإبداعيّة المغاربيّة؟

أم أنّها عبارة عن تطبيق حرفي للآليات النّقديّة التي وفدت إلينا من الفكر الغربيّ؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة جاء مقالي الموسوم ب:"تلقي الشّعر العربي المعاصر في ظلّ تحوّلات أسئلة النّقد المغاربي.

مركزيّة النّص في النّقد المغاربيّ: إنّ التّحوّل الذي يطبع حركة النّقد الأدبي لا يكفي لتبرير التّحول في التّنظير، ولا يعقل أن يكون تعدد التّجارب التّنظيريّة موازيا لتعدد التّجارب النّقديّة، لكن الذي حدث حقا هو أن تعدد التّجارب النّقديّة في الحقل الأدبي المغاربيّ أتى من تعدد التّنظيرات التي فرضتها عمليّة التّثاقف النّقديّ.

فالنّاقد قبل أن يجد النّص يجد أمامه عددا من التّنظيرات، والمنظر المغاربي قبل أن يتأمّل النّقد في واقع الممارسة وفي ضوء العلاقة بالأدب، ينطلق في تفكيره من تنظير سابق.

وعليه، لا نتصوّر أنّ هذا التّنظير، بتحولاته، نتيجة طبيعيّة لما يفرزه النّقد والأدب من أسئلة وظواهر تحتاج إلى التّأمل والتّنظيم، وإنّما أتى من تحولات فكر النّاقد المنظر نفسه في بحثه عن النّظريات ورغبته في إيجاد مكان يتكلّم فيه عنها، وأيضًا يمكن أن يعطيه صوتا خاصًا به، إنّه تحوّل منقطع عن تحوّل الأدب والنّقد معًا، يساعد عليه تعدّد الاهتمامات وتعدد المواقع التي يعمل فيها النّاقد المغاربي، حين يمتهن التّدريس ويتوخى أن يستجيب لرغباته ولرغبات الموقع الذي ينشط فيه، ومن أمثلة هؤلاء النّقاد نجد النّاقد "**محمد بنيس** "في

كتابه "**ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيويّة تكوينيّة** "لم يحدد مفهوما دقيقا للبنيويّة التّكوينيّة في مدخله المنهجي، حيث عمل على التّعريف بالمنهجين "البنيوي الشّكلاني" و"الاجتماعي الجدلي"، يقول: "إنّ التّيار الاجتماعي الجدلي يؤمن قطعا بالتّحليل الدّاخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدّلالة المركزيّة للنص، أي الكشف عن الرّؤيّة، يعتقد صادقا بأنّ الطّرائق الشّكلانيّة والبنيويّة تحول النّقد الموضوعي إلى مجرّد تحليل وصفي ذي أفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللّغوية"[1].

وبهذا يكون مشابها للتصور السّابق لمفهوم البنيويّة التّكوينيّة، حيث نجد في نص "بنيس" أنّه أشار إلى منهجين متعارضين أحدهما يحلّل النّص خارجيا والثّاني يعمل على المحايثة الدّاخليّة له، ويظهر أنّ مفهوم البنيويّة التّكوينيّة عند "بنيس" لا يخرج عن تصوره للمنهج الاجتماعي الجدلي، ويتجلّى هذا في قوله: "ويؤكّد "غولدمان" على مبدأين أساسيين يرتكز عليهما كل منهج اجتماعي جدلي أو بنيوي تكويني"[2]، ومن خلال هذه المقولة يظهر أنّ "بنيس" لم يحسم الامر في هذه المسألة فلا فرق في منظوره بين المنهج الاجتماعي الجدلي والبنيوي التّكويني، مادام أنّ النّاقد يخيرنا في ذلك باستعمال أداة العطف(أو).

كما أنّ "محمد بنيس" يعلن تبنيه للمنهج الاجتماعي الجدلي رغم أنّه صرح بتبنيه للمنهج البنيوي التّكويني، يقول: "ليس اتخاذي للمنهج الاجتماعي الجدلي كوسيلة للبحث إلاّ تأكيدًا على تسليمي بالتّطور، وهذا القانون غير متعلّق بالواقع الاجتماعي فقط ولكنه ينسجم مع البنيّة العامّة للمتن فالظّاهرة الشّعريّة المعاصرة بالمغرب قائمة على أساس نفس القانون"[3].

وبهذا يظهر أنّ فكرة المنهج الاجتماعي الجدلي والبنيوي الشّكلاني هيمنت على تصوّره لمفهوم البنيويّة التّكوينيّة وقد يعود هذا إلى قلة قراءات الباحثين في المرجعيات الفلسفيّة والنّقديّة والصّياغة النّهائيّة للمنهج البنيوي التّكويني التي

اقترحها النّاقد غولدمان من جهة وتوظيفهم لمصطلحات نقديّة ويريدون بها معنى آخر، من جهة أخرى.

المنجز النّقديّ المغاربي واستثمار الأدوات البنيويّة: يتّضح من خلال القراءة الدّائمة لدراسة محمد بنيس "الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "و"ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة تكوينيّة "أنّه قام بمتابعة الشّعر العربي الحديث خلال ما يزيد على قرن من الزّمان، محاولا–كما أوضح منذ البداية–"ضبط الأطر النّظريّة للشعر العربي الحديث"[4]، وهو ما عده إستراتيجيته في الدّراسة، وهذا ما يؤكّد صلته بالشّعريّة، فهو يسعى إلى تأصيل الشّعريّة العربيّة الحديثة من خلال أربع مراحل: التّقليديّة، والرّومانسيّة العربيّة، والشّعر المعاصر، ومساءلة الحداثة، ومن خلال تحديد متن شعري لكل مرحلة يتكون من أربعة شعراء على النّحو التّالي:

1–**التّقليديّة:** ضمّ المتن كلاًّ من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري والشّاعر المغربي محمد بن ابراهيم.

2–**الرّومانسيّة العربيّة:** ضم المتن خليل مطران وجبران خليل جبران وأبو القاسم الشّابي والشّاعر المغربي عبد الكريم بن ثابت.

3–**الشّعر المعاصر:** تضمن متنه الشّعراء بدر شاكر السّياب وأدونيس ومحمود درويش ومحمد خمار الكنوني من المغرب، والملاحظ على هذه المدونة أنّها تتحرك وفق التّحولات والتّطورات التي مست النّص الشّعري، كما أنّ النّص الشّعري المغربي حاضر وبقوة في هذه المدونة الإبداعيّة المختارة.

4–**مساءلة الحداثة:** وهو كتاب نقدي محض حيث ناقش فيه الحداثة وتناقضاتها، وقد تم اختيار مدونته الشّعريّة بالمساواة بين المشرق والغرب بشكل قصدي مستندا إلى أطروحات خاصّة بتقسيمه حركة الثّقافة العربيّة الحديثة إلى مركز ومحيط، بحيث يشكل المشرق العربي (مصر ولبنان بشكل خاص)هذا المركز، ويشكل المغرب العربي المحيط، ولا يقف في نقده عند حدود هذا

المتن، فهو يبدأ بدراسة النّظريّة الشّعريّة الخاصّة بكل مرحلة (أي أنّه يقوم بدراسة المعطيات النّظريّة التي تنطوي على كل من التّقليديّة والرّومانسيّة والشّعر المعاصر في الشّعر العربي الحديث)، ثم ينتقل إلى تحليل نص شعري لكل شاعر يمثّل المتن الشّعري للمرحلة التي يتحدّث عنها، فتناول قصيدة "تذكر الشّباب "للبارودي، ونكبة دمشق لأحمد شوقي، ويا دجلة الخير للجواهري، والدّمعة الخالدّة لمحمد بن ابراهيم، باعتبارها ممثّلة للتقليديّة، وتناول أربعة نصوص من المتن الشّعري للرومانسيّة وهي المساء لمطران وجمال الموت لجبران، والجنّة الضّائعة للشابي، والمعاني باقيات لعبد الكريم بن ثابت وعدة نصوص من المتن الشّعري للشّعر المعاصر وهي النّهر والموت للسياب وليس نجما وهذا انتحار العاشق لمحمود درويش، وصحوة الأضواء للكنوني.

بدأت الدّراسة بطرح عنوان فرعي مزدوج يتكون من طرفين "بنياته وإبدالاته" الأوّل يشير إلى البنيّة حيث الثّبات، ويشير الثّاني إلى عدم الثّبات، وهنا تكمن صعوبة تحديد المنطلق النّقدي، ولذلك سيتم التّعامل مع الطّرح العام وهو ما يتعلّق بالشّعريّة العربيّة ضمن بعدها التّاريخي كما قدمها محمد بنيس في مراحلها الثّلاث.

إنّ طرح مفهوم البنيات للمراحل الأربع يعني أنّ هناك أربع بنيات، يرى محمد بنيس أنّ متن كل مرحلة منها يشكل بنيّة عامّة، وعلى أساس من هذه البنيّة العامّة يتعامل مع المتن كما لو كان يتعامل "مع قصيدة واحدة لما للبنيّة المشتركة من فاعليّة على حد تعبيره"[5]، وذلك يعني أنّ التّمايز بين المراحل الأربع آت من تباين الأربعة متون من حيث البنيّة النّصيّة[6]، فلكل متن بنيته الخاصّة التي تختلف عن بنيّة المتنين الآخرين، وعلى الرّغم من أنّه يشير إلى وجود اختلافات بين قوانين البنيّة الموحدة لمتن من متون الشّعر العربي الحديث[7]، إلاّ أنّه ينظر إلى المتون الشّعريّة على أنّها متونًا متباينة من حيث بنيتها وفعلها الشّعريين وأسّسها النّظريّة وتحقيقها الزّمني[8]، وهذا ما يبرّر تحولاته

ضمن البنيويّة الشّعريّة والدّليل على ذلك أنّ بنيس حاول أن ينتقد البنيويّة الشّعريّة، ويحدّد مفهوم البنيّة الذي يستخدمه على أساس ممّا طرحه سوسير عن النّسق بخلاف ما قدّمته البنيويّة[9]، وهو أمر يثير الاستغراب إذ يقيم هذه المباينة بين مفهوم البنيّة والنّسق إلى هذه الدّرجة، واستبعاد البنيويّة الشّعريّة قائم على أساس أنّها تهتم بالجمل الشّعريّة وهو ما ينسحب على الدّلائليّة أيضًا كما يرى[10]، وهذا الانتقال لا يشكل كل ما قدّمته البنيويّة باتجاهاتها المتعدّدة وما قدّمه يوري لوتمان على صعيد بنيّة القصيدة الذي يؤكّد هذا المنحى، حيث انتقل من العناصر الإيقاعيّة والصّرفيّة والنّحويّة في البنيّة الشّعريّة الى مستوى المعجم الشّعري ثم الى البيت باعتباره وحدة، ثم الى المقطوعة الشّعريّة باعتبارها وحدة، وأخيرا الى وحدة النّص وتكوين القصيدة[11]، كما أنّ هناك من يشير الى المدرسة البنيويّة لوحدات الخطاب الكبرى في ما وراء إطار الجملة المتعذر عبوره بالنّسبة للسانيات بحصر المعنى[12]، وهذا يعني أنّ ما قدّمه محمد بنيس منضو تحت البنيويّة بشكل أو بآخر، فكل شعريّة كما يقول تودوروف هي شعريّة بنيويّة[13].

إنّ مجرّد الحديث عن وجود بنيّة عامّة موحّدة لكل متن شعري يربط الجهد النّقدي مباشرة بطروحات البنيويّة الشّعريّة، وهذا ما يوضّحه عمل بنيس الذي يقوم على التّحول "من مشترك البنيّة الواحدة الى الفردي الذي يتكفل به النّص الواحد حتى يبرز لنا التّحول بين تاريخ البنيّة الجماعيّة وتاريخيّة النّص المفرد"[14]، وهذه الفكرة تبرز تاريخيّة البنيّة من خلال المفهوم الثّاني الذي تضمنه العنوان وهو الإبدال، الذي يعكس جانب التّحول في بنيات الشّعر العربي الحديث، ويبرر من خلاله تحولات الشّعر من بنيّة إلى أخرى[15] والإبدال –كما يقدّمه بنيس– يختلف عن التّبديل، وهذا التّفريق بين الإبدال والتّبديل يضيف نقطة أساسيّة تساعد في فهم التّحول النّقدي لدى بنيس، إذ يقول: "إنّ التّبديل المرتبط بدلالة التّغيير يتعارض تمامًا مع الإبدال المرتبط بدلالة

التّعويض"[16]، أي حلول بنيّة مكان آخر، وربّما تحول عناصر ضمن البنيّة إلى عناصر أخرى.

لكن تحوّلات هذه البنيّة يتم من خلال حديثه عن العناصر المهيمنة، فالتّباين بين البنيات الثّلاثة يتّضح –على حد قول بنيس –في طبيعة العناصر النّصيّة المهيمنة داخل كل متن على حدة، والتّفاعلات المتلاحقة بينها، وطريقة بناء الدّلاليّة (signifiance) النّصيّة ،[17] وفكرة العناصر المهيمنة تعني وجود عناصر عدّة تبرز من بينها مجموعة من العناصر تسود البقيّة في كل بنيّة وسيادتها لا يعني غياب العناصر الأخرى، وإنّما تراجعها للخلف، وهذا يقود الى العناصر المهيمنة في التّقليديّة ستتراجع أو تتحوّل لتحلّ محلّها عناصر جديدة في "الرّومانسيّة العربيّة"، وكذلك الأمر في "الشّعر المعاصر".

إنّ هذه الفكرة مرتبطة بمفهوم السّائد(dominant)الذي قدّمه النّاقد الشّكلاني الرّوسي تينيانوف(tynianov) إثر وضعه لنظريّة في التّاريخ الأدبي، إذ فهم التّحولات الأدبيّة على أنّها إحلال نظام مكان آخر عن طريق مفهوم السّائد الذي يعني "جملة من العناصر التي يدفع بها الى الصّدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها، ومن ثمة يمكن النّظر إلى عمليّة التّعاقب في التّاريخ الأدبي على أنّها تحولات مستمرة لمجموعة من العناصر السّائدة في مكان آخر، على أنّ هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النّوع، ولكنّها تتراجع إلى الخلفيّة"[18] وتحدث ياكوبسون عن هذا المفهوم وعده أكثر المفاهيم خطورة، وتطورا وإنتاجيّة في النّظريّة الشّكلانيّة(formalisme) الرّوسيّة، وعرفه بقوله: "يعرف السّائد بأنّه المكون المركزي لأثر فنّي: إنّه يحكم، ويحدد ويحول المكونات الأخرى، والسّائد هو ما يضمن وحدة البنيّة"[19]، وقد كان هذا المفهوم حاضرًا بوضوح لدى محمد بنيس من خلال ما ذكره عن البنيّة المهيمنة، فهو يصف ما قام به بأنّه "إعادة بناء الشّعر العربي الحديث ببنياته الثّلاث المهيمنة"[20]، وبسبب فهمه لوجود

عناصر نصيّة مهيمنة داخل كل متن يبرر تناول عناصر دون غيرها في متن من المتون[21].

إنّ ذلك يشير إلى أنّ الإجراء الأوّل الذي يحكم ممارسة بنيس النّقديّة قائم على مفهوم السّائد، أمّا الإجراء الثّاني فتمثل في ارتباط السّائد بفكرة "الإبدال أو التّحوّل" التي يقدّمها بنيس، والتي تبرز تاريخيّة البنيّة من خلال ما يجري عليها من تحولات، وهذه المنهجيّة تتّصل مباشرة بما طرحه رومان ياكوبسون عن الشّعريّة التّاريخيّة التي لا تهتم "بالمتغيرات فقط، وإنّما تهتم أيضًا بعوامل مستمرة ودائمة وسكونيّة"[22]، بمعنى أنّها تجمع بين الزّمنيّة والتّزامنيّة، ويصر ياكوبسون في تقديمه لأرائه في الشّعريّة التّاريخيّة أنّها "إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون متفتحة فإنّه ينبغي أن تتصوّر بوصفها بنيّة فوقيّة مؤسّسة على سلسلة من الأوصاف التّزامنيّة المتعاقبة"[23]، إي أنّ ذلك يجعل منها شعريّة مفتوحة متحولة ومتطورة، لا مجرد شعريّة تزامنيّة تهتم بما هو سكوني، "فكل حقبة تميز أشكالا محافظة وأشكالا تجديديّة"[24]، وهذه الفكرة هي خلاصة ما طرحه بنيس عندما أكّد أنّ سعيه مرتبط بالوصول إلى الشّعريّة العربيّة المفتوحة[25]، أي الوقوف على أهم التّحولات النّصيّة للشعر المعاصر.

إنّ ملخّص ذلك يفيد أنّ محمد بنيس قد ارتكز على فكرتين أساسيتين في منطلقه الكلي على الصّعيد التّنظيري، وعلى الرّغم من تزاحم أراء عديدة على الصّعيد النّظري، وهما تكمنان في مفهوم السّائد والشّعريّة التّاريخيّة المفتوحة ومن هذا المنطلق تم تمييز بين ثلاث بنيات للشعريّة العربيّة الحديثة، فالشّعريّة التّقليديّة يسود فيها عنصر الإيقاع على بقيّة العناصر، وبالتّالي فإنّ دراسة بنيّة البيت الشّعري في هذه الحالة تغدو ضروريّة[26]، إذ تشكّل البنيّة المهيمنة على إعتبار أنّ محدده هو الإيقاع الذي يعده أشمل من العروض[27]، فالإيقاع–كما يشير–"هو أوّل ما يمكن أن يعرف به البيت"[28].

أمّا الشّعريّة الرّومانسيّة العربيّة فيتناولها محمد بنيس من خلال مفهوم المقطع بديلا للبيت، ويحدده بقوله: "والمقطع في هذه الحالة وحدة مستقلّة متجانسة، بتماسكها الدّاخلي فيما هو منقطع عن غيره"[29]، ويصبح المقطع هو العنصر السّائد في الشّعر الرّومانسي حيث يخترق الخطاب الرّومانسي شعرًا ونثرًا، وما تم من تحولات في الشّعريّة الرّومانسيّة العربيّة يصفه بنيس–على الصّعيد النّصي– بقوله: "فبالإمكان النّظر إلى النّص الرّومانسي العربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطّرائق السّائدة، أي ممارسة كتابه بالسّلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق متحولة، وهذه الحركة المزدوجة تختلف من القصيدة العروضيّة إلى قصيدة النّثر، لأنّ لكل بنيّة تاريخها الشّخصي[30]، غير أنّ بروز المقطع بديلا للبيت الشّعري لا يعني غياب البيت الشّعري، فهذا ما يتأكّد بمطالعة الشّعر العربي الحديث رومانسيا أو غير رومانسي، كما يتأكّد من كلام بنيس نفسه الذي يحدّد بنيّة النّص الرّومانسي بنمطين:

–النّمط الأوّل الإبقاء على البيت الشّعري كما في الشّعر التّقليدي، ويتمثّل ذلك في قصيدة المساء لجبران، ويصف ذلك بقوله: ويتبنين البيت الشّعري في هذا النّمط من ترابط وتفاعل عناصر ضمن بناء حركي، هي الوقفة والوزن والقافيّة...وعلى أساس التّكرار والتّساوي بين الشّطرين يتم بناء كامل النّص[31] وهنا نلاحظ رغم حداثته إلاّ أنّه مازال متعلّق بالقديم؛

–النّمط الثّاني يتمثل في نصوص الشّابي وابن ثابت، وهو يجسّد "البنيّة السّائدة للمتن الشّعري الرّومانسي العربي"[32]، وتمت عمليّة الإبدال أو التّحول فيه من خلال ثلاثة أمور يدعوها "طرائق أقل"، وهي:

1.غياب الاستهلال، أي غياب بيت الاستهلال، وإحلال المقطع بكامله محلّه.

2.الاعتماد على الأوزان الخفيفة مثل التّركيز على البحر البسيط–على حد رأيه–ومجزوء الرّمل ومجزوء المتدارك.

3.الإدماج، أي التّخلي عن تقسيم البيت إلى شطرين[33]، وهي كلّها مظاهر شكّلت ظاهرة بارزة، وميّزت الشّعر العربي المعاصر.

هذا إضافة إلى ظهور قصيدة النّثر في الشّعر العربي الرّومانسي، التي جاءت ببديل للعروض يقوم على العنصر الخطي(أي طول السّطر الخطي الكتابي، كتابة)، على أساس أنّه دال من الدّوال المنتجة لدلاليّة الخطاب الشّعري[34]، وهذا يعني التّخلي عن العروض كما في قصيدة جبران "أنشودة الزّهرة"، فقد "سمح للّغة بانفجار إيقاعها الدّاخلي، الذي هو الإيقاع الذّات الكاتبة"[35]، والبحث عن الإيقاع في قصيدة النّثر تم –لديه– من خلال الصّوائت الطّويلة والقصيرة والتّكرار، وكأنّ هذه العناصر تتنافى مع العروض فحلت بديلا عنه، ومنه يمكن القول حسب رأي التّحوّلات إنّ القصيدة تمر بتطوّرات من شكل لآخر.

إنّ محصلة ذلك في الشّعريّة الرّومانسيّة أنّ بنيّة المتن السّائدة تعتمد على المقطع لا البيت مع بقاء البيت وعدم غيابه بشكل كلي، ولكنّه تراجع للخلف مع بروز المقطع بديلا عنه، أمّا ما يكفل للمقطع هذا البروز فهو قيام البنيّة السّائدة في المتن الشّعري للرومانسيّة العربيّة على المتخيل الشّعري الذي يعده محمد بنيس عاملا رئيسيا في بناء النّص.

ويختلف تعامل محمد بنيس مع الشّعر المعاصر لأنّه، كما يرى يتشكل من "ثلاثة متون هي الشّعر الحر والشّعر المعاصر والكتابة الجديدة، وهي متباينة من خلال بنياتها النّصيّة واختياراتها النّظريّة"[36]، ويشير هذا التّحديد للمتن إلى تحولاته عن متني المرحلتين السّابقتين في أنّه ليس "نموذجا ذا ثوابت بنيويّة قابلة للانسحاب على المتون المتنوّعة"[37]، وإنّما هي نماذج خاضعة للتحولات النّصّيّة الدّائمة.

إنّ هذه التّحولات النّظريّة التي صاحبت حركة الشّعر العربي منذ الخمسينيات عبر مراحله ابتداء من إقامة مفهوم القصيدة بديلا للبيت الشّعري

وانتهاء بطرح أدونيس لمفهوم الكتابة الجديدة[38]، إضافة إلى التّحولات التي لحقت اللّغة الشّعريّة العربيّة من تعاليها الكلاسيكي الى نزولها لمعجم الحياة اليوميّة ثم الدّعوة إلى اللّغة العاميّة[39]، وكذلك الأمر بالنّسبة للتحولات من اللّغة المرتبطة بما هو خارج النّص، والتي يدعوها بنيس- بناء على مفهوم يستمده من السّياب كما يشير- "اللّغة المتعديّة"، "حيث الخارج النّصي أو اللقاء به هو أساس النّص الشّعري"[40]، وهو ما يتجلّى في شعر البياتي وصلاح عبد الصّبور، إلى "اللّغة اللازمة" "حيث ستصبح لغة مفارقة ذات بنيّة معزولة لغة تحتمي بلعبتها الدّاخليّة وهي تقيم احتفالا لــ "كيمياء الشّعور"[41]، كما يتجلّى في شعر أدونيس مستدل عليه بقصيدة "الإشارة".

تحوّلات النّص الشّعريّ المعاصر من السّائد والمهيمن إلى لعبة الحضور والغياب: ويشكل استقصاء التّحولات والإبدالات المستحقة في البنيّة الإيقاعيّة لشعر الحداثة واحدا من أهدافه، فأولويّة القصيدة في بناء النّص على البيت الشّعري لا تلغي البيت ولكن تلغي استقلاله، وبذلك فإن عناصر البيت (الوقفة والقافيّة والتّفعيلة) قد تعرضت لإبدالات، فالمهيمن في بناء البيت الشّعري هو الوقفة[42]، وهذا حتم البحث عن قوانين لبنيّة البيت الإيقاعيّة في المتن الشّعري إذ يرى بنيس وجود قانونين سائدين على هذا الصّعيد:

-أوّلا: القافيّة المتواليّة والمتناوبة، حيث هي" القانون الأوّل السّائد في حداثة الشّعر المعاصر عندما يتخلّى عن القافيّة الموحدة التي كانت تميّز الشّعر العربي القديم عن سواه"[43]، ويظهر ذلك في قسمين:

1-التّوالي والتّناوب مع وحدة الرّوي، ونماذجه في "النّهر والموت" و"صحوة الأضواء" و"ليس نجما" و"أحمد زعتر".

2-التّوالي والتّناوب من غير روي[44]، ونموذجه في قصيدة "بابل".

-ثانيا: القافيّة المتجاوبة، وتشكّل" قانونًا ثانيًا أساسه تغيير مكان القافيّة، أو بالأحرى قراءة التّكرار في النّص برؤيّة لا تتوقّف عند الأبيات...، إنّ القافيّة

بهذا المعنى لا تقف عند حد البيت بل تكوكب القصيدة بكاملها، ويصبح التّكرار خصيصة نصّيّة أحد عناصرها القافيّة المبثوثة في كل جسد النّص".

وبذلك يمثّل الشّعر المعاصر "الخروج عن النّموذج القديم كسجن رمزي والخروج بحثا عن ربيع القصيدة بعد القحط الذي أصيبت به"، وتم ذلك من خلال" خصّيصتين هما اللّعبة النّصيّة والنّص الغائب"[45]، حيث تتحقّق اللّعبة النّصّيّة بالإظهار(الذي يقوم على الانفصال الدّلالي وتحول دلالة الألفاظ المستخدمة من الدّلالة العامّة إلى الدّلالة المنبثقة عن استعمال النّص) والمحو(وهو ما يهيئ الكلمة "لترحل في قيمتها الذّاتيّة من غير مهادنة لمعناها المتداول أو دلالتّها الثّقافيّة)، ثم الحذف، وأمّا النّص الغائب" فيتحقق بما يعرف بالتّناص، وبهذا تتعدد القراءات والتّأويلات.

وأمّا على صعيد التّعامل مع النّصوص الشّعريّة فقد انعكس كثير من فهمه للعناصر المهيمنة في البنيّة على تحليله للنّصوص الشّعريّة، وذلك من خلال ما دعاه القراءة الدّاخليّة التي تقوم على الذّهاب والإياب بين النّصّيّة وضبط عناصر الدّال المعمّمة، وهي تشتغل ضمن بنيّة لها مميّزاتها[46]، فمن خلال الذّهاب والإياب بين بنيّة النّص والبنيّة المهيمنة يتم تحديد عناصر الدّال المعمّمة أو الدّال الأكبر الذي هو الإيقاع في الشّعر التّقليدي، فهو "الجامع المشترك المعمم"، ويتم ذلك بتحليل بنيّة البيت الشّعري على أساسين:

1-"أن البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع ضمن أبيات أخرى"[47]، على أساس أن القصيدة كلها عبارة عن شكل وبنيّة واحدة لا جزئيّة.

2-أنّ الإيقاع عنصر مؤسّس للنص الشّعري، وفي الوقت نفسه مؤسّس للذات الكاتبة[48]، ونتيجة لذلك يلجأ النّاقد إلى إحصاء استخدام الشّعراء الممثّلين للمتن الشّعري للبحور العروضيّة، ويجد أنّ الهيمنة كانت للبحر الطّويل عند البارودي، والكامل عند شوقي[49]، وفي قراءته لكل نص على حدة يلاحظ بنيس هيمنة الصّوتيات على كامل النّص في قصيدة البارودي "تذكر الشّباب"، كما

يلاحظ "هيمنة صوتيّة الباء على جميع أبيات النّص بدون استثناء"[50]، ويلجأ- أيضًا- إلى إحصاء حروف أخرى مثل الهمزة والتّاء والنّون، وتوزيعها على سلاسل خاصّة بالأبيات الشّعريّة، وهي أقرب إلى الأسلوبيّة الإحصائيّة وهنا نلاحظ التّداخل بينها وبين البنيويّة.

ويعمد في تحليل قصيدة شوقي "نكبة دمشق" إلى متابعة حركة الضّمائر، ثم يهتم بالصّوتيات، ويلاحظ هيمنة الميم ثم الرّاء، ويهتم بالمعجم اللّغوي فيجد أنّ الجمع قد هيمن على المفرد[51]، وهو ما يشبه المستوى التّركيبي والدّلالي في الأسلوبيّة.

إنّ متابعة هذه القراءات الدّاخليّة تضع الدّارس أمام واحد من أمرين: إمّا أنّ المقدّمات النّظريّة الطّويلة غير لازمة، وبالإمكان تقرير مدخل للقراءة على نحو يتأكّد في القراءة التّطبيقيّة، أو أنّ سمة القراءة هي المباينة بين التّنظير والتّطبيق، وهذان الأمران يلحظان -أيضًا-في تحليله لنصوص المتن الشّعري للرومانسيّة العربيّة، ونصوص المتن الشّعري للشعر المعاصر، والنّظر إليه ضمن المقطع، ومن ثم يقوم بالكشف عن أهم أشكال التّركيب مثل:

تركيب التّقابل الذي يقوم على ثلاث خطاطات في قصيدة "المساء" لجبران:

1.خطاطة الانفصال بين الجسد من جهة والقلب والرّوح من جهة ثانيّة.

2.خطاطة التّعارض بين الذّات المتكلّمة والذّات المخاطبة.

3.المرأة بين الذّات المتكلّمة والطّبيعة[52]، وهي كما لاحظنا أقرب للأسلوبيّة منها للبنيويّة وهو ما يحيلنا إلى طرح سؤال المنهج، هل هذا خلط في توظيف الآليات الخاصّة بمناهج مختلفة؟ أم أنّ الاختلاف يكمن في التّرجمة؟

فهذه الطّريقة من القراءة والتّحليل تحيلنا على الكثير من الإسقاطات المباشرة وغير مؤسّسة وموحّدة على مصطلحات واضحة للنقاد على النّصوص الإبداعيّة الشّعريّة، كما أنّها لا تكشف-بحق-عن وجود بنيّة مهيمنة مختلفة عن

البنيّة السّائدة في الشّعر التّقليدي، فهي غير مقنعة وغير مبرّرة على نحو كاف قياسًا إلى الحشد النّظري الهائل الذي قدّمه في بداية دراسته.

ليصل بنيس في نهاية المطاف إلى منحى آخر في قراءته من منطلق رؤيته لوجود "عناصر الطّبيعة الثّلاثة والمهيمنة على بناء النّسيج النّصي، وهو يسعى لإنتاج دلالة الموت في الشّعر المعاصر، هذه العناصر هي الماء والنّار والتّراب، كلمات تتحوّل في النّص الشّعري المعاصر إلى دوال، كل منها يبني نسقه الإيقاعي الخاص به، وليست مجرد كلمات"[53]، وهل هذه الطّريقة في التّوظيف الشّعري للّغة يندرج من الحداثة أم ما بعد الحداثة؟ لأنّه يبدو لي بنيس في هذه الجزئيّة يتحدّث عن ما بعد الحداثة.

وعلى هذا الأساس يتم توزيع الشّعراء الممثلين للمتن الشّعري للشّعر المعاصر على هذه العناصر، حيث يغدو السّياب في نصّيه: "النّهر والموت" و"أنشودة المطر" مجليًا لعناصر الماء، ويحلّل-بناء على ذلك-عنصر الماء فيهما، فـ" اختيار الماء في القصيدتين معًا اختيار للموت كتجربة تجتازها الذّات الفرديّة والجماعيّة، من خلال الذّات الكاتبة لتكشف فيها وعبرها إمكانيّة التّحول الذي له دلالة التّقدم كمفهوم أساسي من مفاهيم الحداثة العربيّة[54]، وفي "النّهر والموت" يكون الغرق في الماء، والموت ذهابا نحو الضّوء وفي "أنشودة المطر" يترنح الماء كمصدر للعشب"[55]، وهي انبعاث الحياة من جديد، مثل أسطورة الفينيق.

ويأتي أدونيس مستقطبا للموت من خلال عنصر النّار، ويهتم في قراءته بقصيدة "هذا هو اسمي" حيث يرى أنّ "للنار تواردات اللهب والشّمس والطّوفان والمحو والنّغم والفوضى والرّفض والشّعلة والوردة والسّؤال والضّوء والعنف والهذيان والسّحر والمعجزة والانصهار والنّبض والغناء والحكم والفصل والصّرخة والرّعد والحنين والشّرارة[56]، وكل هذه العناصر يربطها خيط رفيع هو الموت من أجل الحياة والانبعاث.

وفي الشّعر محمود درويش ومحمد خمار الكنوني يستنطق الموت في نصيهما من خلال عنصر التّراب[57]، لأنّ التّراب هو المصدر الأوّل الذي خلق منه الإنسان وإليه يعود عند الدّفن.

خاتمة: مهما تباينت قراءات بنيس للنّصوص الشّعريّة في توجهاتها من البحث عن التّحولات في الإيقاع إلى الكشف عن أثر ذلك التّحول في الرّؤيّة التي تبنى عليها النّصوص، فإنّ فكرة السّائد تبقى السّمة المنهجيّة التي تلازم قراءته، ولذلك فهو يصر على أنّه "لا حاجة للتذكير بأنّ هيمنة عنصر التّراب على مشاهد الموت في شعر درويش والخمار الكنوني تعني، قبل كل شيء أسبقيّة هذا العنصر وفاعليته، دونما إلغاء للعنصرين الآخرين[58]، لأنّها تراجعت فقط لكن لم تُمحَ نهائيا.

حشدت دراسة بنيس أراء نقديّة عديدة قديمة وجديدة، تتبعت تحولات نقديّة متعدّدة ومتباينة، وفي الوقت ذاته لم تبدُ أساسيات في القراءة النّصّيّة، ممّا صعب مهمّة تحديد منهجيتها النّقديّة، وإذا كانت هذه الدّراسة قد استطاعت– بعد جهد كبير– الوصول إلى صيغة منهجيّة ربّما تبدو الأبرز من بين الكم الهائل والخليط العجيب من الآراء النّقديّة فإنّه ينبغي الإشارة إلى أنّه ليس الاتجاه الوحيد، كما ينبغي الإشارة إلى أنّ ما وُظف من الآراء النّظريّة التي قدّمت كان محدودا للغاية، وليس بحجم ما يمكن تصوره لدى متابعة الجهد النّظري الذي قدّمه محمد بنيس، فهذه الدّراسات تعكس صورة لطبيعة تعامل نقاد المغرب العربي مع معطيات النّقد الغربي، فهي تجمع بين الشّكلانيّة والبنيويّة وما بعدها، حيث يلجأ النّاقد إلى الانتقائيّة دون أن يحقّق نسقا واضحا إلاّ بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النّقدي ذاته، وهذا–في النّهاية–يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسّس مثل هذا الخطاب النّقدي اتجاها في النّقد، المغاربي المعاصر.

قائمة المراجع:

[1] :محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيويّة تكوينيّة، ص22.

[2] : المرجع نفسه، ص23.

[3] : المرجع نفسه، ص25.

[4] :محمد، بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته، ج1، التّقليديّة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1989، ص8.

[5]: المرجع السّابق، ص101.

[6]: المرجع نفسه، ص8.

[7]: المرجع السّابق، ص34.

[8]: المرجع السّابق، ص34.

[9] :المرجع السّابق، ص50-51.

[10]: المرجع السّابق، ص63-64.

[11]: لوتمان يوري، تحليل النّص الشّعري، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة، ط1، 1420هـ 1999، ص95وما بعدها.

[12]: مونان، جورج، عن الاستعمال الجيد للبنيات في الأدب، ضمن البنيويّة والنّقد الأدبي ص19.

[13] :تودوروف، الشّعريّة، ص27.

[14]: بنيس، محمد، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص8.

[15]: المرجع السّابق، ص71.

[16]: المرجع السّابق، ص73.

[17]: المرجع السّابق، ص8.

[18]: هولب، روبرت، نظريّة التّلقي، ترجمة: عز الدّين إسماعيل، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة جدة، ط1، 1415هـ، 1994م، ص83.

[19]: جاكوبسون، رومان، السّائد، ترجمة: عبد النّبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبيّة س23 ربيع 1998، ع94، ص60.

[20]: بنيس، محمد، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1991، ص66.

[21]: الرّجع السّابق، ج1، ص8.

[22]: ياكوبسون، رومان، قضايا الشّعريّة، ص26.

[23]: المرجع السّابق، ص26.

[24]: المرجع السّابق، ص26.

[25]: بنيس، محمد، الشّعر العربي الحديث، ج1، ص55، وج4، ص7.

[26]: المرجع السّابق، ج1، ص115.

[27]: المرجع السّابق، ج1، ص187.

[28]: المرجع السّابق، ج1، ص54.

[29]: بنيس، محمد، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، الرّومانسيّة العربيّة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص111.

[30]: المرجع السّابق، ج2، ص84.

[31]: المرجع السّابق، ج2، ص85.

[32]: المرجع السّابق، ج2، ص85.

[33]: المرجع السّابق، ج2، ص85-86.

[34]: المرجع السّابق، ج2، ص94.

[35] : المرجع السّابق، ج2، ص98.

[36]: بنيس، محمد، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشّعر المعاصر، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص22.

[37]: المرجع السّابق، ج3، ص22.

[38]: المرجع السّابق، ج3، ص73.

[39]: المرجع السّابق، ج3، ص76-79.

[40]: المرجع السّابق، ج3، ص90.

[41]: المرجع السّابق، ج3، ص95.

[42]: المرجع السّابق، ج3، ص109.

[43] :المرجع السّابق، ج3، ص141.

[44]: المرجع السّابق، ج3، ص144.

[45]: المرجع السّابق، ج3، ص159-160.

[46]: المرجع السّابق، ج1، ص98.

[47]: المرجع السّابق، ج1، ص128.

[48]: المرجع السّابق، ج1، ص119.

[49]: المرجع السّابق، ج1، ص159.

[50]: المرجع السّابق، ج1، ص200.

[51]: المرجع السّابق، ج1، ص211-216.

[52]: المرجع السّابق، ج2، ص151-152.

[53]: المرجع السّابق، ج3، ص219.

[54]: المرجع السّابق، ج3، ص220.

[55]: المرجع السّابق، ج3، ص220-221.

[56]: المرجع السّابق، ج3، ص226.

[57]: المرجع السّابق، ج3، ص226.

[58]: المرجع السّابق، ج3، ص226.